

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Julya Santana de Vasconcelos

**A MEMÓRIA DO ABISMO: CORPO, CATÁSTROFE E OUTRAS
POTÊNCIAS NA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO**

RECIFE

2015

JULYA SANTANA DE VASCONCELOS

**A MEMÓRIA DO ABISMO: CORPO, CATÁSTROFE E OUTRAS
POTÊNCIAS NA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais das Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, na linha de pesquisa História, teoria e processos de criação em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Roberta Ramos Marques

RECIFE

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

V331m Vasconcelos, Julya Santana de
A memória do abismo: corpo, catástrofe e outras potências na obra de Regina José Galindo / Julya Santana de Vasconcelos. – Recife: O Autor, 2015.
101 f.: il.

Orientador: Roberta Ramos Marques.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Universidade Federal da Paraíba. Programa Associado de Pós – Graduação em Artes Visuais, 2015.
Inclui referências.

1. Arte. 2. Performance (Arte). 3. Mulheres - Artistas - Guatemala. 4. Galindo, Regina José - Crítica e interpretação. I. Marques, Roberta Ramos (Orientador). II. Título.

700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-220)

JULYA SANTANA DE VASCONCELOS

**A MEMÓRIA DO ABISMO: CORPO, CATÁSTROFE E OUTRAS
POTÊNCIAS NA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO**

Aprovado em 6 de julho de 2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Roberta Ramos Marques – Membro Titular Interno (UFPE)

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares – Membro Titular Externo
(UFPE)

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho – Membro Titular Interno (UFPE)

Para meu filho, Antônio.

AGRADECIMENTOS

A Fellipe, pelo amor, pelo carinho, pelo zelo e pelas conversas constantes e trocas de experiências e leituras durante os nossos mestrados.

À minha mãe, Zuleica, pelas mãos sempre estendidas e por todo o amor. E por me receber em sua casa na reta final da escrita.

Ao meu pai, Joaquim, e meu irmão, Vinícius, por todo o apoio e amor sempre.

À minha avó Lola e meu avô Walter (in memoriam), pela referência e doçura

Às minhas grandes amigas e inspirações Lia Beltrão, Gabriela Monteiro e Isabel Meunier por me ensinarem a pensar nas mulheres como seres complexos, fortes e dotados da capacidade constante de reinvenção e prática no mundo.

A João Vale, amigo-herói, que perto ou longe é sempre um norte. Pelos mantras, pela sabedoria, pelo coração aberto.

A Antônio, meu pequeno, pelos beijos, pelas risadas, por existir e por, sabendo ou não, ter tido paciência com a mãe trabalhando ininterruptamente em frente ao computador.

A Vicente, Rodrigo e Miguel por chegarem na família e me lembrarem que sorriso e liberdade podem ser constantes

Aos amigos Moema, Fabiana, Rodrigo, Chico, Olívia, Fábio, Rafaela, Nadir, Paula, Renata, Ricardo e João, e tantos outros, pela amizade, pelos sorrisos.

A Regina José Galindo, pela atenção na troca de e-mails e pelo trabalho forte e inspirador que realiza com o seu corpo.

À professora e orientadora Roberta Ramos, pela paciência com todos os percalços enfrentados na jornada e pelas orientações e leituras sempre instigantes.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE, por me proporcionar a feitura deste trabalho.

À Capes, pela bolsa concedida que permitiu a realização deste trabalho.

À Professora Maria Betania e Silva, por seu constante apoio e atenção com os assuntos referentes à coordenação do curso, e a todo o PPGAV por me receberem de braços abertos no programa.

Aos professores Paulo Marcondes e Marcelo Coutinho, pela presença inspiradora e indicações preciosas no exame de qualificação, e por estarem, novamente presentes na banca de defesa.

Nada mudou.
O corpo sente dor,
necessita comer, respirar e dormir,
tem a pele tenra e logo abaixo sangue,
tem uma boa reserva de unhas e dentes,
ossos frágeis, juntas alongáveis.
Nas torturas leva-se tudo isso em conta.

Nada mudou.
Treme o corpo como tremia
antes de se fundar Roma e depois de fundada,
no século XX antes e depois de Cristo,
as torturas são como eram, só a terra encolheu
e o que quer que se passe parece ser na porta ao lado.

Nada mudou.
Só chegou mais gente,
e às velhas culpas se juntaram novas,
reais, impostas, momentâneas, inexistentes,
mas o grito com que o corpo responde por elas
foi, é e será o grito da inocência
segundo escala e registro sempiternos.

Nada mudou.
Exceto talvez os modos, as cerimônias, as danças.
O gesto da mão protegendo o rosto,
esse permaneceu o mesmo.
O corpo se enrosca, se debate, se contorce,
cai se lhe falta o chão, encolhe as pernas,
fica roxo, incha, baba e sangra.

Nada mudou.
Além do curso dos rios,
do contorno das costas, matas, desertos e geleiras.
Entre essas paisagens a pequena alma passeia,
estranha a si própria, inatingível,
ora certa, ora incerta da sua existência,
enquanto o corpo é, é, é.
e não tem para onde ir

Wisława Szymborska

RESUMO

Este trabalho pretende refletir sobre a obra da artista performática guatemalteca Regina José Galindo sob a luz das discussões a respeito da potência do corpo e seus usos na arte contemporânea, assim como a transposição dos seus limites e a elaboração das suas marcas traumáticas. As discussões a respeito das dificuldades de narrar o trauma e a catástrofe e as implicações políticas de uma arte da memória e do choque fazem parte do eixo central dessa pesquisa. A história de violência da Guatemala, como alegoria de uma marca comum a toda a América Latina pós-colonial e as questões relativas a opressão da mulher também permeiam as reflexões a respeito da obra da artista.

Palavras-chave: Performance. Trauma e catástrofe. Corpo. Regina Galindo.

RESÚMEN

Este estudio tiene como objetivo reflexionar sobre la obra de la artista performática guatemalteca Regina José Galindo Guatemala a la luz de las discusiones sobre el poder del cuerpo y sus usos en el arte contemporáneo, así como la aplicación de sus límites y el desarrollo de sus marcas traumáticas. Las discusiones sobre las dificultades de representar el trauma y los desastres, y las implicaciones políticas de un arte de la memoria y del choque son parte del eje central de esta investigación . La historia de la violencia en Guatemala como alegoría de una marca común a toda Latinoamérica poscolonial, y la opresión de las mujeres también impregnan las reflexiones sobre la obra del artista .

Palabras-clave: Performance. Trauma y catástrofe. Cuerpo. Regina Galindo.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Registro da performance <i>Tierra</i> (2013), foto de Bertrand Huet.....	25
Imagem 2 - Registro da performance <i>Tierra</i> (2013), foto de Bertrand Huet.....	25
Imagem 3 – Imagem de fossa com corpos indígenas na Guatemala. Imagem sem crédito. Acessada em http://www.tercerainformacion.es/spip.php?article50884	26
Imagem 4 - <i>Asas do Desejo</i> (Win Wenders, 1987).....	32
Imagem 5 – <i>Lunares</i> (2004), performance de Pilar Albarracín. Acessada em: http://www.pilaralbarracin.com	45
Imagem 6 - Um das quatro fotografias, tiradas por membros do <i>Sonderkommando</i> analisadas por Didi-Huberman em <i>Imagens apesar de tudo</i>	53
Imagem 7 - Frame do vídeo da performance <i>Confesión</i> (foto: Julian Stallabrass).....	63
Imagem 8 - Frame do vídeo da performance <i>Confesión</i> (foto: Julian Stallabrass).....	64
Imagem 9 – Registro da performance 150,000 voltios (foto: David Pérez)	65
Imagem 10 - Performance <i>Balkan Baroque</i> , de Marina Abramovic (foto: Sean Kelly Gallery New York). Acessada em: http://www.marinaabramovic.com	67
Imagem 11 - Registro da performance <i>Un espejo para la pequeña muerte</i> (foto: Donna Conlon)	71
Imagem 12 - Performance <i>Lo Voy Gritar al Viento</i> (fotos: Marvin Olivares y Ron Mocán)	74
Imagem 13 - Performance "Suelo Común".....	78

Imagem 14 - Registro da performance "Reconocimiento de un cuerpo" (foto: Paulo Jurgelenas)	80
Imagem 15 - Registro da performance "Quien puede borrar las huellas?" (foto: Victor Pérez).....	82
Imagem 16 – Registro da performance El peso de la sangre (foto: Belia de Vico).....	85
Imagem 17 - Registro da performance "Looting" (foto: Marlon García).....	86
Imagem 18 - Registro de "Perra".....	89
Imagem 19 - Registro de Mientras ellos siguen libres (foto: David Pérez).....	92
Imagem 20 - Registro de <i>Recorte por la línea</i> (foto: Alejandra Herrera).....	94

Todas as imagens de registro de performance ou vídeo de Regina José Galindo foram retiradas do seu site www.reginajosegalindo.com

SUMÁRIO

1. Introdução.....	14
2. Primeira Parte – Corpo tabu, corpo totem.....	19
2.1 O homem em suas costelas, joelhos, espáduas.....	20
2.2 1.2 Em um corpo sem desejo é possível avançar até a nudez	23
2.3 Quando o corpo rasga o tecido do poder.....	31
2.4 A insurgência das formas de dizer: performance e performatividade.....	37
3. Segunda Parte - “Como se quisesse abafar um grito”.....	46
3.1 A geografia de um choque ou a memória do abismo.....	47
3.2 Como representar o irrepresentável ou isto é inimaginável: o apesar de tudo de Didi-Huberman.....	52
3.3 A fascinação da arte contemporânea pelo trauma e pela memória.....	57
3.4 A abjeção, o curto-circuito e o real.....	67
4. Terceira Parte – O fazer-dizer de Regina José Galindo em três atos contínuos.....	73
4.1 Prólogo.....	74
4.2 Ato 1: Reconhecimento de um corpo (A Morte).....	77
4.3 Ato 2: Liberdade condicional (Guatemala e Política).....	82
4.4 Ato 3: A dor em um lenço (A Mulher).....	87
5. Considerações finais.....	96
Referências.....	98

1. Introdução

A arte, assim como a cultura de um modo geral, obedece atualmente a uma tendência de afinar-se cada vez mais a uma expressividade transnacional. Quando falamos de uma poética ligada à memória coletiva de uma nação, aos choques e catástrofes vividas dentro de um espaço geográfico específico, e toda a posterior reverberação desses traumas através de sua necessária e controversa representação, nos vemos impossibilitados de escapar do lugar desde onde a fala injeta seu espaço no mundo. Diz Andreas Huyssen: “(...) ainda é importante enfatizar que, a despeito de sua codificação amiúde transnacional ou até universalizada, os discursos sobre as lembranças traumáticas também continuam ligados à história de um Estado ou uma nação específicos” (HUYSSSEN, 2014, p.168)

Regina José Galindo, artista performática e poeta guatemalteca, nascida em 1974, e nosso objeto de análise nesta pesquisa, endossa:

Eu falo como mulher e o meu trabalho está invadido por minha condição, já que ela é inevitável. O fato de ser mulher latina, mulher guatemalteca, evidentemente me marcou e me fez o que sou agora. Todos somos resultados de nossa história e nosso contexto, do espaço onde nos desenvolvemos. Eu vivi somente na Guatemala com uma problemática muito grande de violência em geral e uma violência de gênero fora de todos os limites (GALINDO, 2008)¹

A Guatemala foi, até 1821, uma colônia espanhola. A partir da segunda metade do século XX foi tomada por uma longa dança de diferentes governos militares e civis, dentre os quais o de Jacobo Arbenz, que foi retirado à revelia do poder por propor realizar uma reforma agrária em terras da *United Fruit Company* (multinacional norte-americana que entre 1899 e 1970 se dedicou à produção e comércio de frutas tropicais

¹ Entrevista concedida a Eli Neira, publicada na Revista Escaner Cultural, disponível em <http://revista.escaner.cl/node/917>.

Tradução nossa, do original em espanhol: “*Yo hablo como mujer y mi trabajo está invadido de mi condición, ya que es inevitable. El ser mujer latina, mujer guatemalteca, claro que me marcó y me hizo lo que soy ahora. Todos somos resultados de nuestra historia y nuestro contexto, del espacio y el ambiente endonde nos desarrollamos. Yo solamente he vivido en Guatemala con una problemática muy grande e violencia en general y una violencia de género fuera de todo límite*”

em plantações no terceiro mundo). Em 1953, o país sofreu um golpe com intervenção estadunidense, iniciando também uma guerra civil que durou nada menos que 36 anos. Durante este período, mais de cem mil pessoas morreram, quase um milhão refugiou-se. Galindo nasce e vive por muito tempo em plena guerra civil, e parece criar a sua poesia e sua arte gestadas em um caldo grosso de rancor, violência e desrespeito à vida, assim como muitos artistas latino-americanos. O alimento traumático está posto com requintes por sobre a mesa.

Dentro de um cenário pouco produtivo no campo das artes, Galindo estudou secretariado comercial e escrevia poesia em seu tempo livre, até que começou a se interessar por *body-art* ao explorar a biblioteca do fotógrafo guatemalteco Luis González Palma. A partir daí, já no mesmo ano (1999), Regina Galindo realiza a sua primeira performance, *Lo Voy Gritar ao Viento*.

Sua proposta artística, marcada por uma linguagem pouco conhecida na Guatemala àquela época, surge em um contexto de relativa abertura contracultural, em parte possibilitada pelos Acuerdos de Paz, firmados entre o governo e a Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) entre os anos de 1991 e 1996, com o objetivo de por fim ao prolongado à guerra civil que assolava o país há mais de trinta anos. O enfrentamento deixou ao país um saldo de mais de 250 mil mortos e desaparecidos. Neste período se integra um grupo de artista no país, distantes dos poderes públicos e apoiados sobretudo por Ongs e organismo de cooperação internacional, renovando finalmente as linguagens, os temas e as relações entre arte e política no país. Esta geração de artistas pós-guerra, pós-catástrofe, estava formado por Galindo, Aníbal López, Alejandro Paz, Colectivo Caja Lúdica, entre outros artistas, assim como por críticos e curadores, como o caso de Rosina Cazali (FIENGO, 2010). Diz a curadora, na introdução de um mapa da cultura contemporânea na Guatemala, que traça no seu livro *Pasos a desnivel* (2003), a respeito dos artistas que surgiam naquele contexto:

Uma atitude beligerante frente às forças moralistas, aquelas que desejariam apagar desta geografia a raiva dos escritores que publicam em revistas contraculturais, as feministas que lograram abrir espaços de opinião com as suas próprias vozes, aqueles que celebram um dia pela dignidade lésbica e gay,

ou aos homens que se sentam em pena via pública para opinar sobre a situação do país (...) a única coisa que corresponde às nossas inquietudes é fazer arte a partir da rebeldia que outorga a marginalidade (CAZALI, 2003, p.15).²

A dissertação que se desenvolve nas próximas páginas não busca esgotar a obra de Regina José Galindo e nem as discussões a respeito do corpo, da memória e do trauma como possíveis potências discursivas e estéticas dentro da obra de arte, e da sua obra especificamente. A tarefa foi, antes de mais nada, da ordem da contaminação: tentar compreender a prática de Galindo através do seu cruzamento com algumas leituras a fim de integrá-la numa inteligibilidade mais ampla. Textos de filosofia, literatura e história da arte foram postos em pé de igualdade com a leitura das performances de Galindo a fim de articular um caminho mais ou menos articulado na busca pela compreensão dessa artista.

Há dois eixos, que na observação da obra de Galindo, se impuseram como basilares para pensar a sua arte: o corpo e os traumas coletivos. Estes dois eixos se desenvolvem, respectivamente, no primeiro e segundo capítulos deste trabalho. O primeiro capítulo segue uma linha temporal, que explora o desdobramento das discussões filosóficas a respeito do corpo a partir de Nietzsche, passando pelo pensamento de Foucault e a centralidade do conceito de biopolítica para observar o corpo contemporâneo investido pelo poder, até chegar à biopotência e a insurgência de novas formas de “fazer-dizer” o corpo através da performatividade. Optamos por não mergulhar em uma linha histórica dos usos do corpo na obra de arte assim como também não empreendemos uma recuperação da história da performance. Pareceu-nos mais profícuo, diante do arcabouço que elegemos e do nosso objeto de pesquisa, observar a potência de um corpo desautomatizado e inventor de formas de “fazer-dizer”³ (SETENTA, 2008), e sobretudo compreender de forma mais ampla como a arte deixa de ser mensagem ou representação a ser recebida e compreendida para ser o

2 Tradução nossa do original em espanhol: *“una actitud beligerante frente a las fuerzas moralistas, aquellas que desearían borrar de esta geografía la rabia de los escritores que publican en revistas contraculturales, a las feministas que han logrado abrir espacios de opinión con su propia voz, a quienes celebran un día por la dignidad lésbica y gay, o a los hombres que se sientan en plena vía pública para opinar sobre la situación del país [...] lo único que responde a nuestras inquietudes es el hacer arte desde la rebeldía que otorga la marginalidad”*

3 Este conceito, desenvolvido pela pesquisadora da UFBA, Jussara Setenta, assim como o conceito de performatividade de Butler serão discutidos no final do primeiro capítulo.

terreno “sem lei” no coração da experiência radical que coloca o artista, o espectador, o ambiente e o tempo-sempre-presente como loci de um evento sensível, onde a experiência passeia entre os corpos e o ambiente e as suas fronteiras abertas.

O segundo capítulo é uma espécie de força centrípeta do trabalho, para o qual tudo converge. É nele que desenvolvemos a ideia que dá título ao trabalho e a qual nos acompanha até o final da pesquisa: a memória do abismo. Pensando o abismo enquanto o espaço do desnorteio, da incapacidade de apreensão, da queda e da inefabilidade, buscamos condensar nessa expressão a ideia da experiência do artista diante do material advindo das grandes catástrofes, da memória coletiva. A grande questão, principalmente para a literatura de testemunho e para as artes em geral, é uma reflexão nos moldes kantianos: como expressar o inefável? E incluímos: como relatar a queda ao abismo? Ou nas palavras do escritor chileno Roberto Bolaño: como seguir alguém que não se mexe? Como capturar as memórias, as imagens de uma experiência limite, impossível de ser absorvida em sua totalidade?

No terceiro capítulo, mais decisivamente ligado ao nosso objetivo de explorar a obra de Galindo, destrincharemos a sua obra como a corpo único, mirando-o em sua inteireza, e o que percebemos é a coerência absoluta da sua obra. Desde as suas primeiras produções de 1999 até hoje, há um fio condutor coeso, que orienta as suas performances a partir de dois eixos que quase sempre aparecem paralelos ou imiscuídos. São eles: a catástrofe, o trauma e/ou a memória coletivos e os limites corporais.

A partir destas duas chaves da sua poética, optamos, nesta pesquisa, por dividir toda a produção da artista (1999 a 2014) em três atos (não cronológicos) levando em consideração uma reincidência insistente no campo do tema e do fazer-dizer da performance, e para cada um destes atos selecionamos obras importantes, que de alguma maneira alegorizam o trabalho de Galindo, sem contudo ter a intenção de definir a sua obra em termos estáticos e temáticos.

Serão os atos:

Ato 1: Reconhecimento de um corpo (A Morte)

Ato 2: Liberdade condicional (Guatemala e Política)

Ato 3: Enquanto isso eles continuam livres (A Mulher)

A escolha pela compartimentação das obras definidoras se dá por questões metodológicas inerentes a esta pesquisa. Em cada um destes atos pairam invariavelmente as questões relativas às catástrofes coletivas e aos limites do corpo, discutidas nos dois primeiros capítulos desta dissertação. É preciso observar que por vezes os temas se entrecruzam, rompem as barreiras uns dos outros, dada a coesão dos trabalhos de Regina: em primeiro plano ou em planos secundários, praticamente, todos os temas falam em coro, articulados dentro da sua poética.

Primeira parte

Corpo tabu, corpo totem

2.1 O homem em suas costelas, joelhos, espáduas

“o corpo, ele devia deslumbrá-los mais”

Lacan

“Basta eu acordar, que não posso escapar deste lugar que Proust, docemente, ansiosamente, ocupa uma vez mais em cada despertar”, diz Foucault em conferência proferida em 1966, intitulada “O corpo utópico”⁴. Foucault evoca Proust pelo recorrente retorno, em sua narrativa, à dimensão do corpo nas primeiras horas da manhã. No breve momento de despertar, dilatado pela lentidão de não saber-se com exatidão, Proust dilui as fronteiras – que ele mesmo costuma evocar em sua obra – entre corpo e alma, entre o físico e o espiritual. Sua memória está em seu corpo, e como ele mesmo diz, em suas costelas, joelhos, espáduas. Ser, ao despertar, é ser-corpo⁵, finalmente:

Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, lhe apresentava sucessivamente vários dos quartos onde havia dormido, enquanto em torno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas. E antes mesmo que o meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunido as diversas circunstâncias, ele, - o meu corpo -, ia recordando, para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor, e isso com os pensamentos que eu ali tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar (...) (PROUST, 2007, p. 13)

4 A conferência foi publicada postumamente no livro, traduzido para o espanhol e ainda inédito em português, “El cuerpo utópico. Las heterotopias”. A citação utilizada é uma tradução do Cepat, retirada do site do Instituto Humanitas Unisinos, e por este motivo as referências ao texto carecem de página, já que está publicado como texto corrido na página citada.

5 Christine Greiner fala das construções frasais que evocam um corpo recipiente, como “o meu corpo”. Defende o eu-corpo, a existência colada na imanência.

Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais poderoso, um guia desconhecido, chama-se “eu sou”. Habita no teu corpo; é o teu corpo (NIETZSCHE, 2011, p. 34)

Foucault diz que pode-se ir até o fim do mundo, esconder-se, mover-se, mas o corpo sempre estará onde está, invariavelmente e irreparavelmente colado a quem se atreve estar vivo (FOUCAULT, 2013). Esta afirmação pode, numa leitura apressada, parecer de um materialismo pueril, mas exige uma quebra retrospectiva de séculos de teorias filosóficas que constituíram um pensamento ocidental dicotômico (já revirado sobretudo por Nietzsche antes de ser novamente desconstruído por Foucault, Deleuze, Agamben, dentre outros pensadores contemporâneos), que relaciona corpo e alma (entende-se por alma também o mental, espiritual) em grau de importância: primeiro a alma, asséptica, pura e transcendental. Depois o corpo, sujo, indigno, passível da morte.

De acordo com a reflexão socrático-platônica, marco constituinte do pensamento ocidental, o corpo é considerado como uma parte inferior do homem em relação à alma, entendida esta como a parte superior e qualificada. O homem é separado em aspectos aparentemente contraditórios como corpo-alma, sentido-razão, esquecimento-memória, falsidade-verdade. O dualismo privilegia um dos termos da dicotomia: alma, razão, memória, verdade; enquanto o corpo, por sua vez, é desprestigiado vinculando-se a tudo o que é falho no homem. (AZEREDO, 2008: p. 27)

Nietzsche, já no século XIX constrói uma verdadeira máquina de guerra contra o pensamento socrático-platônico, que para ele também se desenhava no pensamento judaico-cristão⁶, e foi propagado praticamente por todo o mundo ocidental moderno. O corpo até então encontrava-se descrito por um modo de pensar que colocava o mundo das ideias e uma posterior transcendência da alma como motor de um empobrecimento moral do estar no mundo e como consequência, um achatamento do corpo e da experiência. Em outras palavras, a trilha aberta por Nietzsche empreende uma

⁶ É importante destacar que existe uma generalização por parte de Nietzsche do pensamento judaico-cristão, que em algumas correntes não reproduz com exatidão o platonismo descrito pela sua teoria.

desconstrução do ideal moderno de razão, elevado sobre o edifício frágil da ideia de transcendência e, sobretudo, da ideia de verdade. Eis a pergunta-afirmação que faz Zaratustra, em meio ao anúncio do Super-Homem: “Mas também vós, irmãos, dizei-me: o que conta vosso corpo sobre vossa alma?” (NIETZSCHE, 2011, p.14).

Evocamos imediatamente Alejandro Jodorowsky, cineasta, poeta e psicólogo chileno, sentado nu em seu escritório, em um vídeo onde promove o seu filme “La Danza de la realidad”. “Não vejo nenhuma diferença entre desnudar o corpo e desnudar a alma”, diz. Ao desnudar seu corpo Jodorowsky sente-se exposto em totalidade. Todo o seu ser está ali, em frente à câmera, com as mãos cobrindo e descobrindo o sexo enquanto gesticula. Se há alma, ela é alguma coisa engendrada no corpo (NIETZSCHE, 2011).

Ainda na conferência evocada no início deste capítulo, Foucault insiste: não há escapatória, a existência se dá no nível do corpo. “Depois de tudo, creio que é contra ele e como que para apagá-lo, que nasceram todas as utopias”, provoca. Através da utopia, o homem pode habitar outros lugares, sobretudo os lugares fora dos lugares. “É bem possível que a utopia primeira, aquela que é a mais inextirpável no coração dos homens, seja precisamente a utopia de um corpo incorpóreo” (FOUCAULT, 2013). A alma, inimiga histórica do corpo. No entanto, espantosamente, chegando ao final do texto, Foucault revela que a “topia desapiedada” - esse corpo que engendrou a alma utópica e eterna a qual aspira livre de si mesmo, que desfaz a si mesmo com afinco - é, na verdade, ele mesmo utopia!

Também ele possui lugares sem-lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que a tumba, que o encanto dos magos. Tem suas bodegas e seus celeiros, seus lugares obscuros e praias luminosas. Minha cabeça, por exemplo, é uma estranha caverna aberta ao mundo exterior através de duas janelas, de duas aberturas – estou seguro disso, posto que as vejo no espelho. E, além disso, posso fechar um e outro separadamente. E, no entanto, não há mais que uma só dessas aberturas, porque diante de mim não vejo mais que uma única paisagem, contínua, sem tabiques nem cortes. E nessa cabeça, como acontecem as coisas? E, se as coisas entram na minha cabeça – e disso estou muito seguro, de que as coisas entram na minha cabeça quando olho, porque o sol, quando é muito forte e me deslumbra, vai a desgarrar até o fundo

do meu cérebro –, e, no entanto, essas coisas ficam fora dela, posto que as vejo diante de mim e, para alcançá-las, devo me adiantar. (FOUCAULT, 2013)

Incompreensível, aberto e fechado. O corpo é utópico, e não é necessária alma ou morte: finalmente, para Foucault, toda utopia tem origem no corpo, nasce dele, volta-se contra ele, mas essa dissonância não é natural. Antes da alma, a maior utopia é a utopia dos corpos gigantes (FOUCAULT, 2013). O corpo poderoso, soberano, carregado de toda a potência real e utópica e que, fruto do acaso⁷, é muito mais surpreendente do que a consciência e o espírito (DELEUZE, 1976, p. 21). Como não ver no corpo, isso que é coisa e vida ao mesmo tempo, toda a potência que lhe é inerente? “O meu corpo é como a Cidade de Deus, não tem lugar, mas é de lá que se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.” (FOUCAULT, 2013).

Mais uma questão se impõe: se o devir é o mínimo, se estar em transição em um mundo em transição é o moto-contínuo da vida, subentende-se corpo e ambiente como espaço livre de troca. “(...) O corpo e a realidade [são] frutos sempre provisórios das trocas permanentes que fazem. Os nomeares sobre o corpo se ajustam e se desajustam em relação aos contextos que vão sendo produzidos nessa relação, ao longo do tempo”, diz Helena Katz (2010, p. 24). O conceito de Corpomídia, explicado em parte pela ideia contida na frase de Katz, propõe que não há existência fora da cultura, sendo ambiente e corpo codeterminantes e coemergentes. A cognição passa a ter origem na motricidade, o corpo é sempre uma realidade experimental possível e viva, “a mente é corpórea” (GREINER, 2010, p.51).

2.2. Em um corpo dócil é possível avançar até a sua nudez

- ¿Cómo mataban gente? –preguntó el fiscal.
- Primero ordenaban al operador de la máquina, al oficial García, que cavara un hoyo. Luego los camiones llenos de gente los parqueaban frente al Pino, y uno por uno, iban pasando. No les disparaban. Muchas veces los puyaban con

⁷ Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que entrem em relação; por isso o corpo é sempre o fruto do acaso, no sentido nietzscheano

bayoneta. Les arrancaban el pecho con las bayonetas, y los llevaban a la fosa. Cuando se llenaba la fosa dejaban caer la pala mecánica sobre los cuerpos.⁸

O testemunho acima narra uma das formas brutais como o exército guatemalteco abria valas e assassinava e enterrava indígenas maias, perseguidos durante a Guerra Civil da Guatemala, que durou nada menos que 36 anos. Foi tomado durante o julgamento por genocídio contra o ex-ditador Ríos Montt y Sánchez Rodríguez, em 2013. Com a justificativa de que simpatizavam com a guerrilha e que eram inimigos da pátria, cerca de 200.000 Ixis⁹ foram assassinados brutalmente e jogados em enormes valas comuns (hoje, maiores evidências da veracidade desses crimes). A pá da retroescavadeira pressionava os corpos que já estavam dentro das covas, a fim de que coubessem mais e mais pessoas. A quantidade de ossos encontrados em cada um desses grandes buracos no meio da floresta é muito superior ao que se poderia cogitar ao pensar no volume médio de um corpo humano. O genocídio se estendeu entre março de 1982 e agosto de 1983.

O testemunho serve de ponto de partida para a performance *Tierra (2013)*, de Regina José Galindo. Nu em um descampado, sozinho, um corpo feminino completamente privado de ação aguarda o cavar pesado de uma retroescavadeira. A performance estende-se, dilata o tempo. Os que foram enterrados de fato ali nos anos 1980 também viram o cavar paulatino de suas valas, em câmera *lenta*. Resta a Galindo um quadrado de terra abaixo dos seus pés e um fosso fundo ao redor. A imagem da agonia e do corpo exposto ao que Giorgio Agamben chama vida nua (1997) é o quadro eternizado dessa ação.

8 Tradução nossa: - Como matavam gente? – perguntou o promotor.- Primeiro ordenavam ao operador da máquina, ao oficial García, que cavasse um buraco. Em seguida os caminhões cheios de gente estacionavam em frente ao Pino, e um por um, iam passando. Não disparavam contra eles. Muitas vezes os furavam com a baioneta. Fera-os o peito com as baionetas e os levavam à fossa. Quando estava cheia deixavam cair a pá da retroescavadora sobre os corpos.

9 Um dos 22 povos maias que em seu conjunto conformam aproximadamente metade da população guatemalteca

Imagem 1 - Tierra (Les Moulins, França. 2013)



Fonte: HUET, 2013

Imagem 2 - Tierra (2013)



Fonte: HUET, 2013

Imagem 3 - Restos mortais do genocídio Maia na Guatemala



Fonte: Site Tercera Información

Nos anos 70, Michel Foucault inicia a sua genealogia dos micropoderes disciplinares, que acaba por desaguar nos conceitos de biopolítica e biopoder. O filósofo passou a investigar como esses poderes disciplinares dominavam o corpo individual através de instituições sociais como a escola, as fábricas, os hospitais, que nasceram no século 17. A ideia de corpos dóceis, fáceis de manipular, surge na análise desses espaços de contenção.

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por um lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 1987, p. 119).

Os conceitos de biopolítica e biopoder nascem quando da observação de Foucault do século 19, quando o poder disciplinador passa da esfera do individual e

concentra-se na figura do Estado, e as políticas estatais passaram a administrar a vida e os corpos da população. Em outras palavras, a partir do século 19, já não importava apenas disciplinar as condutas individuais, mas, sim, implantar um gerenciamento planejado da vida das populações. Os micropoderes cedem novamente espaço ao Estado e ao poder soberano, que, a partir do século 19, são responsáveis por gerir a vida em sua totalidade. É aqui que está a grande questão do poder sobre o corpo na sociedade moderna. O corpo passa de tabu, de relegado, ao topo da importância. Nada há de mais importante do que garantir a segurança, a assepsia, a melhoria da vida. Uma verdadeira blindagem do corpo, que não pode se expor a riscos. A genialidade do pensamento de Foucault está justamente em perceber que a contrapartida desse *modus operandi* é a fabricação de uma obsessão pela segurança e a vida transformada em elemento político. Para Foucault, toda biopolítica é também tanatopolítica, pois é na garantia das mortes de milhões (em guerras, genocídios, medidas higienistas) que o “fazer viver” pode se realizar para alguns, e não para todos, como a ilusão é propagada e aceita em grande escala. Produção de vida e morte andam juntas, sob o véu da promessa de proteger a vida.

As guerras já não se travam em nome do soberano a ser definido; travam-se em nome da existência de todos; populações inteiras são levadas à destruição mútua em nome da necessidade de viver. Os massacres se tornam vitais. Foi como gestores da vida e da sobrevivência dos corpos e da raça que tantos regimes puderam travar tantas guerras, causando a morte de tantos homens. E, por uma reviravolta que permite fechar o círculo, quanto mais a tecnologia das guerras voltou-se para a destruição exaustiva, tanto mais as decisões que as iniciam e encerram se ordenaram em função da questão nua e crua da sobrevivência. (...) Se o genocídio é, de fato, o sonho dos poderes modernos, não por uma volta, atualmente, ao velho direito de matar; mas é porque o poder se situa e exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços da população (FOUCAULT, 1999: p.129)

Podemos chamar o episódio do genocídio na Guatemala, que inspira a performance de Galindo, de um “cruzamento extremo entre soberania e biopoder”, como afirma Peter Pál Pelbart a respeito do nazismo, pois faz viver ao máximo a elite

branca guatemalteca e seus generais e “faz morrer ao máximo as raças ditas inferiores, um em nome do outro” (PELBART, 2002, p.59).

Os Maias, e mais tantos outros povos indígenas dizimados por todo o continente americano, são a repetição incessante do *Homo Sacer* (AGAMBEN, 2007) e da figura do mulçumano nos campos de concentração nazista (AGAMBEN, 2008). No antigo direito romano, o *Homo Sacer* era o homem que se incluía na legislação e, concomitantemente, estava totalmente desprotegido por ela. Esse indivíduo poderia ser morto por qualquer pessoa sem que sua morte fosse um crime, um delito, bastando que tal morte não fosse o resultado de um sacrifício religioso ou de um processo jurídico. O *Homo Sacer* é a figura diametralmente oposta à do soberano, o que implica que, enquanto houver poder soberano, haverá vida exposta à morte. E com relação a estas vidas, todas as outras podem se portar como soberanas.

A ‘politização’ da vida nua é a tarefa metafísica por excelência na qual se decide sobre a humanidade do ser vivo homem, e ao assumir esta tarefa a modernidade não faz outra coisa senão declarar sua própria fidelidade à estrutura essencial da tradição metafísica. O par categorial fundamental da política ocidental não é o de amigo-inimigo, mas antes o da vida nua-existência política, zoé-bios, exclusão-inclusão. (AGAMBEN, 2007, 17-18)

Ao pensar o nosso tempo, Agamben observa que o estado de exceção tornou-se regra, então não há espanto que na política contemporânea possam conviver fenômenos controversos como Guantánamo, campos de refugiados ou presídios com condições de existência sub-humanas. A intensidade do regime biopolítico atual, para Agamben, ameaça chegar em seu ponto máximo. Para Agamben, “o campo de concentração se tornou o paradigma do espaço político da modernidade”, e está, sim, presente sob outras formas nos regimes democráticos: o que conclui-se é que a biopolítica não exclui completamente a vontade soberana, mas a torna oculta, sob um disfarce. O biopoder contemporâneo produz a sobrevida, reduz o homem à biologia, à dimensão residual, à vida nua (PELBART, 2002, p. 60).

“O poder tomou de assalto a vida”, diz Pelbart (2007, p. 57). Com esta frase ele quer reforçar o que disseram Foucault e Agamben, e, utilizando a sua fala, desejamos

fechar um pouco o plano, trazer a reflexão para a esfera da vida comum, de regimes ditos democráticos. O poder está em cada passo, em cada ação, no modo como eu me relaciono com o outro, como o meu corpo, com o mundo? Pelbart diz que sim: “desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade” (PELBART, 2007, p.57). O poder é tentacular, ondulante, interno, externo, vem de todos os lados. É quase impossível precisarmos, hoje, onde estão os nossos espaços de real autonomia. “Para resumi-lo numa frase simples: o poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota a nossa vitalidade social de cabo a rabo” (PELBART, 2007, p. 58). A ideia essencial de Pelbart é que somos todos os mulçumanos aos quais refere-se Agamben, ou seja, vivemos todos, em certa medida, a vida nua, vazia, amortecida e mecânica dos homens mantidos encarcerados nos campos de concentração nazista. Não experimentamos o devir, e mergulhamos numa espécie de niilismo. Tornamo-nos corpos dóceis, no sentido foucaultiano, ou seja, nos tornamos de fácil submissão, utilização, transformação.

A ideia de “devir”, presente em toda a filosofia grega pré-socrática como a característica suprema da vida, é o que alimenta e dá sentido à existência, segundo Nietzsche. O “devir” é o estar em constante mutação, em constante estado de vir a ser. É o motor da reflexão de Heráclito de Éfeso (535 a.C. - 475 a.C.), por exemplo, que torna impossível a repetição de um simples mergulho por um mesmo homem em um mesmo rio, pois nada é estável, nem o homem e nem o rio. E no lugar de ser achatado pela grandiosidade dessa intensidade imprevisível que é a vida, o homem então, finalmente, pode ser em uma instância livre da idealização e presunção. Diz Deleuze que “não há ser além do devir, não há um além do múltiplo, nem o devir são aparências ou ilusões (...) o múltiplo é a afirmação do um, o devir, a afirmação do ser” (DELEUZE, 1976, p.27). A própria definição do conceito para em estado líquido, pronto para escapar.

Ora, é preciso refletir longamente para compreender o que significa fazer do devir uma afirmação. Sem dúvida significa, em primeiro lugar, que só há o devir. Sem dúvida é afirmar o devir. Mas afirma-se também o ser do devir, diz-se que o devir afirma o ser ou que o ser se afirma no devir. (DELEUZE, 1976, p. 27)

Um indivíduo, etiquetado antropologicamente como masculino, pode ser atravessado por devires múltiplos e, aparentemente, contraditórios: devir-feminino que coexiste com um devir-criança, um devir-animal, um devir-invisível etc. (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 382)

E é ao descolar a existência do devir, do eterno e necessário vir a ser, que o homem tira a sustentação da vida e o substrato que engendra o corpo (FUGANTI, 2007). Se desfaz os laços do corpo com o devir, passo a deixá-lo em estado de inanição. Para Fuganti, nosso modo de vida atual é o principal inimigo da vida plena, atravessada pelo devir. O niilismo reativo (DELEUZE, 1976), que negava esta vida visando o paraíso, onde a alma poderia estar livre das mazelas do corpo é substituído pelo niilismo negativo, que no entendimento de Deleuze é a versão moderna do primeiro, onde o futuro toma as rédeas da promessa e a vida toma um valor de nada (FUGANTI, 2007). É esse niilismo negativo, confuso, que dá origem à crise contemporânea do vazio e da deriva (CHARNEY, 1998). Nietzsche, quando decreta a morte de Deus, a compreende como um simbolismo do ápice do iluminismo e da fixação no progresso, ou mais amplamente, no futuro. *Deus* é destronado. O homem, antes tutelado pela ideia religiosa do pós-morte, simbolizado no céu ou no paraíso, onde só aqueles de conduta impecável poderiam adentrar, agora é subjugado pela esperança, também redentora, em um futuro. Vive-se pensando na acumulação que redundará em uma vida confortável, por exemplo. Vive-se de aspiração do momento posterior, que nunca chega, talvez à semelhança do paraíso. E vive-se da memória nostálgica do passado que também está impossibilitado de ser revivido. Temos aqui um espaço vazio, fértil para as ações de deriva. “A história da modernidade é sobre vazio, deriva e tédio”, atesta Leo Charney, em contraposição à ideia ultrapropagada da modernidade como o lugar do excesso.

“Everyone says modern life, coming out of the late nineteenth and early twentieth centuries, was about too much happening, things moving too fast, assaulting you, too much stimulation, too many distractions”, diz Charney, e completa: “All those things going on were a cover, to mask emptiness (CHARNEY, 1998, p. 13).

Essa crise contemporânea do vazio também é observada por Boaventura de Souza Santos, que acredita ser a repetição homogênea do presente que implicaria o fim

das interrogações permanentes, eliminando todas as ambiguidades e desestabilizações. Por isso, sem a tensão do tempo, diz Santos, não dá para pensar em transformação social, apenas em conformismo e passividade. A seu ver, é preciso “recuperar a capacidade de espanto.” (SANTOS, 1996, p. 16) ¹⁰

Penso, pois, ser necessária uma outra teoria da história que devolva ao passado a sua capacidade de revelação, um passado que se reanime na nossa pela imagem desestabilizadora que nos fornece do conflito e do sofrimento humano. Será através dessas imagens desestabilizadoras que será possível recuperar a nossa capacidade de espanto e de indignação e de, através dela, recuperar o nosso inconformismo e a nossa rebeldia [...] Só o passado como opção e como conflito é capaz de desestabilizar a repetição do presente. Maximizar essa desestabilização é a razão de ser de um projeto educativo emancipatório. Para isso, tem de ser, por um lado, um projeto de memória e de denúncia e, por outro, um projeto de comunicação e cumplicidade (SANTOS, 1996, p. 16-17)

2.3 Quando o corpo rasga o tecido do poder

Na Berlim pós-guerra um anjo observa a cidade do alto de uma igreja. Em preto e branco os corpos movem-se, tocam-se. Os ônibus lotados parecem friccionar a existência, uma criança contorce o corpo para trás no bagageiro de uma bicicleta e respira. *Damiel*, o anjo, observa do alto da sua existência amortecida, esvaziada de desejo e devir: um não-corpo que é na verdade uma metáfora do etéreo, eterno e utópico, mas que a partir do momento que liga a sua existência à observação apaixonada do mundo dos homens, tem a necessidade de afetar-se. Sua existência clama a fabricação de um corpo. *Damiel* fixa o chão e abandona-se à queda. É no limite do corpo que ele encontra o corpo intenso, enquanto lambe o sangue das próprias mãos. Vemos a queda de *Damiel* como a metáfora para uma reconexão do homem com a sua existência através da redescoberta e afetação do corpo (ser corpo é o que todo anjo

¹⁰ No segundo capítulo serão discutidas mais detidamente as questões relativas às catástrofes, traumas e memórias coletivas e sua representação na obra de arte como forma de resistência política.

aspira, o corpo é utópico, como compreendeu Foucault). O filme é *Asas do Desejo* (1987), do diretor alemão Wim Wenders, e conta a história de um anjo que se apaixona por uma trapezista (metáfora maior do ser que mantém seu corpo em constante afetação e risco), e para viver a paixão por ela e pelo mundo, abre mão da imortalidade e da assepsia tediosa dos anjos.

Imagem 4 - Asas do Desejo (Win Wenders, 1987)



Fonte: WENDERS, 1987

Para Suely Rolnik o corpo é feito de desejo. Ou seja, o desejo tem a tarefa de produzir corpo, “operadores de intensidade”, “formas de expressão”, para conseguir suprir sua gama de afetos (ROLNIK, 2007):

O 1º movimento do desejo: no encontro, os corpos, em seu poder de afetar e serem afetados, se atraem ou se repelem. Dos movimentos de atração e repulsa geram-se efeitos: os corpos são tomados por uma mistura de afetos. Eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos... E seu corpo vibrátil vai mais longe: tais intensidades, no próprio movimento em que surgem, já traçam um segundo movimento do desejo, tão imperceptível quanto o primeiro. Ficam ensaiando, mesmo que desajeitadamente jeitos e trejeitos, gestos, expressões de rosto, palavras... É que, você sabe, intensidades buscam formar máscaras para se apresentarem, se “simularem”; sua exteriorização depende de elas tomarem corpo em matérias de expressão. Afetos só ganham espessura de real quando se

efetuam (ROLNIK, 2007, p. 31).

Em outras palavras, o corpo é moldado pelos desejos que o engendram, então se eu cesso a produção de desejo dos corpos, se eu ponho véus no seu poder de contaminação, sua capacidade vibrátil (ROLNIK, 2007), eu abaixo a intensidade desse corpo até que ele seja um corpo de fácil manipulação por parte do poder. É uma vida nua que pode ser ainda melhor caracterizada, contemporaneamente, como “vida besta”, com seus “cyber zumbis, pastando mansamente entre serviços e mercadorias”, numa depreciação da vida (PELBART, 2006, p. 61). De um corpo esvaziado o poder pode enfim sequestrar a sua potência. É importante recuperar, sempre, a pergunta de Espinoza: “o que pode o corpo?”. O que pode essa utopia de carne e osso?

Em um trabalho exemplar que defende a tese de que a “resistência se consubstancia como ação cultural e não como ação política, na medida em que a ênfase não é mais no fim a ser alcançado e sim no processo como agente transformador” (OLIVEIRA, 2006, p.8), Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira compreende e demonstra a possibilidade da resistência como alargamento do ser. *Critical Art Esemble, Zapatistas, Greenpeace, Critical Mass*, dentre outras ações são material de análise de Oliveira.

Sob a égide de um biopoder, como é possível resistir? O capital penetrou profundamente a vida humana, inscrevendo-se nos corpos, nas subjetividades, nos afetos, nos desejos. “Como compor linhas de força que se consubstanciem em um antipoder? A oposição agora foge à esfera do político e se inscreve na da cultura, na medida em que visa outras conquistas e cria novas potências de vida, novas sinergias coletivas” (BARBOSA, 2006, p.8)

Segundo a teoria das TAZ¹¹ (BEY, 2011), existe uma impossibilidade de enfrentamento direto com o poder nos formatos tradicionais, como no da revolução, por exemplo. Para Hakim Bey determinadas ações não são mais possíveis porque não há como reportar-se a um núcleo de poder na sociedade biopolítica. Não é possível aspirar mais a uma “tomada de poder”, porque o “poder”, nos moldes que ele é efetivado, é sempre negativo, como acredita Deleuze, quando analisa a letra “p” do seu abecedário.

Efetuar algo de sua potência é sempre bom, o negativo é exercer o menor grau

11 Em tradução: Zonas Autônomas Temporárias.

de potência, que é grau do poder. “Portanto não há potências ruins, há poderes maus. E talvez todo poder seja mau por natureza” (DELEUZE, 1988). Já que não é interessante para a vida aspirar ao poder, o que existem são possibilidades de enfrentamento que podem redundar na abertura de uma Zona Autônoma Temporária, uma espécie de brecha, de linha de fuga, de bolha de ar dentro do tecido espesso e rizomático do poder pós-moderno, já discutido por nós anteriormente. A abertura dessas brechas promove mudanças reais no tecido social, além de ressensibilizarem os corpos (por isso a ênfase no processo, na tese de Lucia Oliveira). Em suma, é preciso não aspirar ao poder, mas à efetivação plena das potências.

Levante e insurreição são palavras usadas pelos historiadores para caracterizar revoluções que fracassaram - movimentos que não chegaram a terminar seu ciclo, a trajetória padrão: revolução, reação, traição, a fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo -, a volta completa, o eterno retorno da história, uma e outra vez mais, até o ápice: botas marchando eternamente sobre o rosto da humanidade. Ao falhar em completar esta trajetória, o levante sugere a possibilidade de um movimento fora e além da espiral hegeliana do "progresso", que secretamente não passa de um ciclo vicioso. Surgo: levante, revolta. Insurgo: rebelar-se, levantar-se. Uma ação de independência. Um adeus a essa miserável paródia da roda kármica, histórica futilidade revolucionária. O slogan "Revolução!" transformou-se de sinal de alerta em toxina, uma maligna e pseudo-gnóstica armadilha-do- destino, um pesadelo no qual, não importa o quanto lutamos, nunca nos livramos do maligno ciclo infinito que incuba o Estado, um Estado após o outro, cada "paraíso" governado por um anjo ainda mais cruel (BEY, 2011, p. 15)

No entanto, as Zonas Autônomas têm tempo de duração, pois essas bolhas de ar costumam ser fagocitadas pelo poder, que se alimenta inclusive do dissonante, depois que encontra uma maneira de capitalizá-lo. Um bom exemplo são as manifestações de julho de 2013, no Brasil, iniciadas pelo grupo Passe Livre, que partia de uma pauta específica: era contra o aumento da tarifa de transporte público na Grande São Paulo. Duramente reprimidas, noticiadas pela mídia como uma manifestação que pregava a desordem, deram aos seus manifestantes o rótulo de vândalos. Em um determinado momento, o poder, que lutava bravamente para desqualificar o movimento que abria

brechas em seu tecido, cessa de combatê-lo e o aceita. A grande mídia muda o discurso: de vândalos são agora filhos da classe média que sofreram com a truculência policial. A nação inteira veste as cores da bandeira e vai às ruas em marchas que tomaram dezenas de cidades. O movimento do passe livre foi completamente anulado quando fagocitado pelo poder, e as passeatas viraram verdadeiras marchas cívicas, pacíficas, com direito a entoação do hino nacional e com pautas amplas e vazias, que em nada pressionavam o poder. A potência dos estudantes que gritavam pelas tarifas mais baixas foi sequestrada. A Zona Autônoma Temporária foi rapidamente localizada nesse caso.

Tomando ainda *Damiel* como metáfora do corpo que parte da desestabilização para intensificar a vida, é possível pensarmos nele, ainda, como o corpo artista (2005) da pesquisadora Christine Greiner¹², o corpo indócil por excelência. Nesse momento, vale a pena refazer a pergunta-chave de Greiner em relação a esse classe específica de corpos: “qual a especificidade do corpo artista? Qual a função da arte no processo evolutivo da humanidade?” (GREINER, 2005, p.109). Para a pesquisadora, não é o caso responder a essa pergunta explicando como o corpo cria arte, mas sim discorrer sobre a importância da arte para a sobrevivência da espécie humana e para a compreensão do corpo (GREINER, 2005, p.109).

A compreensão de que a arte é um movimento sempre inaugural, pois desestabiliza o corpo, também está presente no pensamento de Rolnik:

(...) O Godard tem uma frase muito bonita que diz “a cultura é a regra e a arte é a exceção”. A cultura, o que ela quer é a morte da exceção, porque a cultura é a manutenção desse código compartilhado e a exceção é o que vem desse movimento, que cria uma diferença nesse campo e faz ele se reordenar, se transformar em nós mesmos. Isso constituiu um espaço fundamental na subjetividade, que é o espaço de uma alteridade em nós mesmos. Não seria a alteridade do outro que está fora, mas seria a alteridade desse campo em que meu corpo é atravessado por essas forças, a alteridade do mundo como um campo intensivo presente na minha subjetividade – uma relação dele com meu código, meu comportamento, minha estrutura nesse código – é isso que

12 O pensamento de Greiner, especialmente nos livros “O Corpo” e “O Corpo em Crise”, é influenciado pelas obras dos americanos Lakoff e Johnson, através sobretudo do livro *Philosophy in the flesh* (2000), que olham para o corpo como um sistema e não como um recipiente, em constante coemergência com o ambiente (GREINER, 2008).

propulsa meus devires. (ROLNIK, 2010)¹³

Esse corpo é aquele permanentemente aberto às trocas com o mundo, aquele que é capaz de atirar-se do alto de uma igreja em um filme em preto e branco, ser machucado em uma performance como fizeram Vito Aconcci, Santiago Cao, Marina Abramovic ou Letícia Parente. Ou de empreender sua desorganização para uma reestruturação, como fez Lygia Clark na sua radical “Estruturação do Self”. Ou romper os limites do corpo modificando-se como Stelarc, ou em uma peregrinação de dias, ou no ordenar e reordenar, exaustivamente, objetivos prosaicos, para dar relevo à vida amortecida, como o fez a colombiana Maria Teresa Hincapié.

Hincapié realizava performances em que parecia traçar rotas “falhas” por sobre as rotas preestabelecidas da vida moderna. Em outras palavras, recriava a vida através do alentecimento dos gestos emanados do seu próprio corpo, como se buscasse uma espécie de colapso através de uma suavidade extremada. Seria, acompanhando o pensamento de Pélbart, como se na radicalização da *vida nua* (a vida de deriva por excelência, pois vazia de presença), colocando lentes por sobre ela, descobríssemos a *uma vida* da qual fala Deleuze:

(...) poderíamos dizer o seguinte: *uma vida*, como diz Deleuze, é a vida pensada como gênese, como virtualidade, como diferença, como invenção de formas, como potência impessoal. *Vida nua*, ao contrário, tal como Agamben a teorizou, é a vida reduzida ao seu estado de mera atualidade, indiferença, impotência, banalidade biológica. (PELBART, 2002, p. 65)

“Nele [o corpo artista], aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de qualquer corpo (acionando o sistema límbico) vai perdurar”, criando uma experiência necessariamente arrebatadora, como a queda de *Damiel*, e dessa experiência nascem as metáforas imediatas e complexas que, por sua vez, serão “operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco torna-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes

13 Entrevista para a revista Redobra.

durante estas experiências artístico-existenciais” (GREINER, 2005, p. 122-123).

Quando *Damiel* toca o solo e seu mundo passa de preto e branco a colorido, ele requalifica seu corpo na mesma medida em que modifica o mundo. Isso é biopotência, é o corpo finalmente conectado com seu genital inato, do qual falava Artaud, capaz de engendrar o corpo sem órgãos recuperado por Deleuze (1996). Ou seja, um corpo munido da capacidade de renascimento constante, de devir constante, e portanto em estado de efetivação de suas potências (DELEUZE, 1988).

2.4 A insurgência de formas de dizer: performatividade e experiência

“A arte não traduz o visível, mas torna-se visível.”

(Paul Klee)

Diante de toda a discussão que empreendemos até aqui a respeito da potência do corpo e do exercício político da sua presença, é inevitável, ou melhor, é desejável que examinemos a questão da representação e da ação na obra de arte contemporânea. Para discutir a questão, vemos a importância de visitar a reflexão a respeito da transição do “Regime Representativo” ao “Regime Estético” no pensamento do filósofo Jacques Rancière (2012) e o pensamento de John Dewey sobre a arte como campo da experiência, além das ideias de performatividade em Jussara Setenta, Judith Butler e Homi K. Bhabha.

Ao referirmo-nos especificamente à arte performática e seus desdobramentos mais radicais, que enredam o espectador em tipos de situação e sensibilização diversas, a ideia da experiência na obra de arte toma ares mais acentuados. Optamos aqui por não empreender uma recuperação da história da arte da performance ou do uso do corpo na obra de arte para discutir o lugar de Regina José Galindo nessa história, mas compreender de forma mais ampla como a arte deixa de ser mensagem ou representação a ser recebida e compreendida para ser o terreno “sem lei” no coração da experiência radical que coloca o artista (alertou Marina Abramovic: “the artist is present”), o espectador, o ambiente e o tempo-sempre-presente como loci de um evento sensível,

onde a experiência passeia entre os corpos e o ambiente.

Rancière identifica que o regime representativo da arte é ancorado na noção aristotélica de *mimesis*. Os modos de fazer artísticos consagrados pelo regime representativo eram solidários com o que Rancière chama de uma “partilha policial do sensível”, ou seja, policial no sentido de manutenção de uma ordem estável no que diz respeito aos temas da arte, ao seu lugar, sua relação com outras atividades, ou a suas lógicas do fazer. Essa ordem estabelecida do regime representativo vai ser abalada no quadro do que o filósofo chama de uma revolução do regime estético, quando a arte deixa de se fundar em um princípio identificador (a *mimesis*), e é na ausência desse princípio que é permitido reconhecer como sendo da arte aquilo que é próprio da vida e afirmar a flutuação da identidade paradoxal entre artes e não-artes (Rancière, 2004, p.91). Em uma entrevista ao caderno de cultura do jornal “O Globo”, Rancière diz que o universo da representação é essencialmente hierárquico, ele funciona por meio de uma seleção que diz que certas coisas pertencem a ele e outras não, já o regime estético “oferece uma definição da arte como mundo autônomo, mas também, ao mesmo tempo, postula a arte como um espaço desierarquizado, aberto a qualquer um e no qual não há separação rígida entre formas artísticas” (RANCIÈRE, 2012). No regime estético, autonomia e heteronomia são inseparáveis.

A arte existe como um mundo à parte a partir do momento em que o que quer que seja pode entrar nele. E tal é um dos objetivos deste livro. Mostrar como um regime de percepção, de sensação e de interpretação da arte se constitui e transforma ao acolher as imagens, os objetos e as performances que mais parecem opostas à ideia de bela arte [...]. Mostrar como a arte, longe de soçobrar com estas intrusões da prosa do mundo, não cessa de se redefinir no seu seio, trocando por exemplo as idealidades da história, da forma e do quadro pelas do movimento, da luz e do olhar, construindo o seu domínio próprio baralhando as especificidades que definiam as artes e as fronteiras que as separavam do mundo prosaico. (RANCIÈRE, 2011, p. 10-11).

Não há episódio, descrição, frase que não acolha a potência da obra. Porque não há coisa que não acolha a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, é igualmente importante, igualmente significativo. (RANCIÈRE,

No regime estético, inclusive, a arte é também imprevisível em seus efeitos, e essa questão para Rancière desdobra-se em uma discussão a respeito da relação entre política e estética na obra de arte. Já não se quer a compreensão do que se produz em arte, mas a experiência sensível, e a experiência sensível é autônoma.

Para Rancière, um dos maiores problemas de uma parcela da arte dita política é certa servidão ao que ele chama de regime representativo. No pensamento do filósofo há uma recusa da dicotomia política e estética: ele reconhece, pelo contrário, a imbricação constitutiva entre ambas. Então, uma obra de arte de intenção política em um sentido pedagógico, para Rancière, é ligada a uma lógica representacional. No entanto, certo realismo e intenções de sensibilizar o espectador para uma causa política, por exemplo, na obra Galindo, não a torna uma obra de um regime representacional no nosso entendimento, por alguns motivos:

- 1 – porque se trata de ação, da criação de ação por um corpo performativo, em pleno ato de fala;
- 2 – porque ele subverte o princípio mimético na base do regime representativo, ou seja, subverte por completo os pressupostos hierárquicos da representação;
- 3 – Porque o material de referencial político é utilizado através do fazer-dizer do corpo, inauguralmente, como uma espécie de tiro no escuro e com a intenção de, para além de uma mensagem política, estabelecer uma fruição estética nos termos do “sublime” e do “abjeto”, conceitos que trabalharemos no segundo capítulo;
- 4 – A obra de Galindo, como veremos mais adiante, não trabalha apenas com a representação da vivência do choque, mas ela realiza o choque com a intenção de reinaugurá-lo ineditamente. O que se espera do espectador não entra no campo do autoritário, como discute Rancière ao falar do espectador emancipado, mas no campo mesmo do imprevisível da experiência do abismo.

E para a construção desse corpo-artista (GREINER, 2010), nessa perspectiva insurgente de dizer a si e ao mundo no sentido de construir a ambos através de suas fronteiras abertas, a ideia de performatividade desenvolvida por Judith Butler com base nos estudos do filósofo inglês J.L Austin e de Jacques Derrida, e a sua posterior

aplicação ao campo da dança por Jussara Setenta (aplicação esta que, por sua vez, deslocamos para o campo da arte performática) é um norte. Também cruzamos as discussões de Bhabha a respeito do binômio performativo e pedagógico e sua temporalidade disjuntiva (BHABHA, 1998).

O conceito de performatividade de Judith Butler parte da teoria do filósofo inglês J.L. Austin, que, em conferências publicadas em 1962, inaugura o termo *performativo*, propondo uma discussão sobre enunciados que não são referenciais, que não servem para informar ou descrever, mas que são inaugurais, que realizam algo. Ao questionar a linguagem como aquilo que diz o verdadeiro ou o falso, o valor ou o fato, Austin defende a ideia de uma fala performativa: ou um ato de fala, ou seja: quando dizer é fazer. A performatividade pra Butler tem a ver diretamente com uma ideia de uma vulnerabilidade do corpo à linguagem (há de se pensar aqui, conforme defende Butler, a linguagem em contraposição à fala: a fala é corpo, a linguagem é exterior ao corpo).

Enxergamos, nesta pesquisa, a performance como a criação de novos discursos para o corpo, no sentido de criar para si novas performatividades, que sejam insurgentes em relação aos espaços de poder instuídos através da linguagem. Numa perspectiva feminista e *queer*, Butler estuda bastante a performatividade, sobretudo, em relação à criação do corpo da mulher no que diz respeito a uma ideia discursiva de gênero. A partir da fabricação de uma vulnerabilidade do corpo de sexo feminino ao poder do discurso, da linguagem, esboçam-se formas de ser e de construir corpos, mundos, gestos, pensamentos. De algum modo tudo é performatividade. Ao construir uma performatividade inaugural, a performance, assim como a dança, escapa, cria sua zona autônoma a partir do corpo. Ao desestabilizar e desierarquizar as formas de apresentar o corpo na obra de arte a performance torna-se uma representante diletta do regime estético, no qual política e estética estão imbricadas desde sua origem.

Ao explorar as falhas constitutivas do ato de fala, Butler observa que esses deslizamentos, esses pontos descontínuos dentro desses atos deixam clara a performatividade do corpo.

No entanto, explorando a falha constitutiva do ato¹⁴, Butler argumenta que o ato de fala evidencia a performatividade do corpo ao produzir espaços de articulação, de deslizamento, e pontos de descontinuidade. A indeterminação ou indecidibilidade linguística cria espaço para novas formas de performar. Essa vulnerabilidade tanto dos corpos quanto da linguagem

Quando Setenta pensa no corpo do dançarino como um corpo que fala no seu fazer, que forja nesse ato de fala colado no presente a sua própria construção, ela tira de campo o ato de fala linguístico e traz o ato de fala corporal para a cena. Aqui Setenta casa as teorias de Austin e Butler com a perspectiva de Katz e Greiner sobre o corpo, colocando o corpo como enunciador e produtor de significados (SETENTA, 2008)

“Pode-se entender, então, que a ação dos enunciados performativos – seja na linguagem verbal, seja na linguagem corporal – possui característica marcada por um verbo que está sempre no presente do indicativo e na primeira pessoa” (SETENTA, 2008, p. 25). À essa enunciação através do corpo Setenta chama “o fazer-dizer do corpo”:

Tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção causa/efeito e da moldura fato/prova. Vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar idéias no corpo (SETENTA, 2008, p. 18).

Quando Setenta fala do fazer-dizer do corpo que dança, nós tomamos emprestada essa aplicação da teoria de Butler para falar do fazer-dizer do corpo em performance. Na realidade, não seria incorreto dizermos que falaremos da performatividade de um corpo que performa artisticamente. A arte parece ser um local privilegiado para a construção de novos discursos.

Para o filósofo John Dewey não há experiência mais intensa do que a arte.

14 Derrida oferece dois conceitos complementares: a iterabilidade e a citacionalidade. Derivada do sânscrito *itara*, “outro”, a iterabilidade é a propriedade do signo de ser sempre outro na sua mesmidade, a repetição na alteração; a citacionalidade é a propriedade do signo de ser retirado de seu contexto “original” e deslocado para outro, produzindo, por isso mesmo, significado. Derrida argumenta que tais propriedades não são eventuais ou acidentais, mas constitutivas dos signos, portanto, dos atos de fala, e, delas, os atos tiram sua força. (PINTO, 2007)

“Muitas vezes (...) a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular” (DEWEY, 2010, p. 109). Quando Dewey fala de experiência singular ele se refere a uma experiência que teria um percurso marcado por um percurso que redunde em uma unidade, e que seu encerramento seja consumação, e não uma cessação. Esta seria a experiência singular, que estaria dotada de uma qualidade estética. Para o autor de *A arte como experiência* (2010), “toda obra de arte segue o plano e o padrão de uma experiência completa, fazendo com que ela seja sentida de maneira mais intensa e controlada” (DEWEY, 2010, p. 116). E completa que “nenhuma experiência de nenhum tipo constitui uma unidade, a menos que tenha qualidade estética”, e que essa qualidade estética não tem como inimigos “o prático nem o intelectual. São a monotonia, a desatenção, a submissão às convenções na prática e no procedimento intelectual” (DEWEY, 2010, p. 117). Nesse sentido, entendemos que o fazer-dizer do corpo na obra de arte entraria no campo do que Dewey chama de “uma experiência” ou “experiência singular”, tanto no que diz respeito à experiência do artista quando à do espectador. Dewey lamenta a inexistência de um termo em inglês que possa referir-se a um só tempo ao artístico (o trabalho do artista) e ao estético (a experiência do espectador), e apesar do filósofo não tocar na arte da performance (o livro foi publicado pela primeira vez em 1934) essa ideia de uma só palavra que envolva artista e espectador nessa experiência compartilhada parece afinada a arte performática nos termos de um gestar de novas performatividades.

Em 2009, no Memorial da América Latina em São Paulo, Regina José Galindo, a espanhola Pilar Albarracín e a brasileira Laura Lima expuseram registros de seus trabalhos performáticos na mostra *Corpos Estranhos*. Um dos registros trazidos por Galindo foi o da performance (279) *golpes*, que havia realizado em 2005 na 51ª Bienal de Veneza. Encerrada em um cubículo, sem que ninguém possa vê-la, Galindo disfero contra si um golpe por cada mulher assassinada na Guatemala de 1 de janeiro a 9 de junho de 2005. Em outra, intitulada *Perra* (2005), Galindo, sentada em uma cadeira, rasga calmamente a própria pele das pernas com uma pequena faca, escrevendo a palavra *perra* (ou cadela, em português). A obra é uma denúncia contra casos de violência contra a mulher, recorrentes em seu país (surgiram na Guatemala vários

corpos de mulheres brutalmente assassinadas e com palavras obscenas talhadas pelo corpo). Nesta mesma mostra, em um vídeo de Pilar Albarracín, pode-se ver a artista dançando flamenco, trajando o típico vestido, na cor branca. Enquanto dança, de posse de uma agulha, com movimentos rápidos, imprime a agulha contra seu corpo, formando no tecido a tradicional estampa de lunares (luas) tingida com seu próprio sangue.

O que faz dos corpos dessas artistas “corpos estranhos”, como os acusa o nome da mostra? Estrangeiros, alheios, singulares, extraordinários? Excessivos, esquisitos? São corpos dotados de uma performatividade singular. Estas artistas trazem das bordas esses corpos para dentro do seu fazer-dizer. Os corpos das mulheres violentadas, mortas, acuadas. O que paira na seleção destas obras são as questões relativas ao corpo feminino, a violência, ao sofrimento ou a sua exotização, como é o caso de boa parte da poética de Albarracín.

O teórico indiano Homi K. Bhabha observa que a história das nações ocidentais foram escritas baseadas em um tipo de temporalidade linear, horizontal. Sendo assim, sempre está contemplado na história aquele acontecimento que corresponde às ideias previamente fixadas. A nação se converte em um único acontecimento, monocórdico, homogêneo, onde todos os acontecimentos relegados acumulam-se às bordas da sua narrativa. Assim como o “Regime Representativo” do qual fala Rancière no campo das artes, a *Temporalidade Linear* no campo da história tem como que uma maneira de contar que não desliza para outros lados, é radícula, não permite transformar-se em rizoma, como compreenderia Deleuze, calcado fundamentalmente na ideia de diferença, que é tão rica para pensarmos em outras formas de enunciar.

Para escrever a história da nação a partir das suas margens, é preciso um tipo distinto de temporalidade, levando em conta as narrativas silenciadas dessas bordas. Isso seria o que Bhabha chama de *temporalidade disjuntiva* (BHABHA, 1998). Nessa nova temporalidade, os retalhos e os fragmentos são todos incorporados à narrativa da nação. E essa nova escrita esboçada dentro dessa nova temporalidade é ambivalente: traz em si o pedagógico e o performativo. Bhabha traz para o contexto da nação o conceito de performatividade de Butler, aliando-o ao seu contraponto, que seria o pedagógico. O que nos interessa aqui diante do nosso corpus é exatamente a ideia desse “entre” que é a *temporalidade disjuntiva* e de como a ideia da performatividade se dá

nessa configuração. Parece bem apropriada a uma arte performática que alia o regime estético a um compromisso político e histórico bem definido (como é o caso das artistas supracitadas), inclusive ligado a questões relativas a identidade e nação¹⁵. O disjuntivo, o performativo, o estético e a experiência singular são conceitos que andam de mãos dadas. A arte de Galindo, Albarracín, Mendieta, Tania Bruguera e outras artistas estariam como que na fronteira entre estes conceitos e o compromisso pedagógico com as suas identidades marginais: como as figuras do povo exótico, do colonizado ou da mulher. Seria uma performance disjuntiva. Diz Bhabha:

Como afirma Kristeva, as fronteiras da nação se deparam constantemente com uma temporalidade dupla: o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica (o pedagógico) e a perda da identidade no processo de significação da identificação cultural (o performativo). O tempo e o espaço da construção da finitude da nação, segundo Kristeva, são análogos ao meu argumento de que a figura do povo emerge na ambivalência narrativa de tempos e significados disjuntivos. (BHABHA, 1998, p. 216).

Analisemos a performance *Lunares*, de Albarracín (Imagem 5). Nesta obra estão discutidas, através do corpo da artista, dos seus fluidos e de sua performatividade, questões relativas a um esteriótipo folclórico (a dançarina de passodoble) e a violência de gênero. O folclórico, quando aprisionador de uma suposta identidade nacional, serve de base linguística para uma determinada pedagogia, que leva à margem muitas complexidades de um povo. Albarracín, ao perfurar seu corpo com agulhas, criando a estampa do seu vestido tradicional, faz o seu corpo dizer (ou melhor, fazer-dizer) outras questões através desse “corpo estranho”, engendrado inauguralmente, insurrecto. A questão da exotização é frequente na poética de Albarracín. No entanto, além deste discurso há também a figura hispânica feminina por excelência, que exala todo o gestual

15 Com toda a carga obscura e controversa dos termos, e levando também em consideração o caráter instável deles. Neste caso, talvez fosse mais acertado utilizar o termo *Localidade da Cultura*: “Essa *localidade* esta mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que e mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que “sociedade”, mais conotativa que “pals”, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que “o sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identidades culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (BHABHA, 1998, p. 199).

e o drama que caracterizam uma visão estreita (performativa) do feminino. A aparente coerência da dançarina de *passodoble* é abalada pelo alfinetar sutil de Albarracín durante a sua performance. A artista está vestida de branco, e a cada investida da agulha contra seu corpo, uma lua de sangue brota estampando o vestido, assim como as vestimentas tradicionais das mulheres da Andaluzia. O vestido embebido em sangue dá a ver a violência gênero, cinicamente invisibilizada e, muitas vezes, naturalizada.

Imagem 5 - Lunares, performance de Pilar Albarracín



Fonte: www.pilaralbarraacin.com, 2004.

Segunda parte
“Como se quisesse abafar um grito”

3.1 A geografia de um choque ou a memória do abismo

“O desastre cuida de tudo” - Maurice Blanchot

“Como Freud afirmou – na linha de Nietzsche: o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação” - Laplanche e Pontalis

O abismo é persistente na sua espécie de ausência. É escuro, profundo, faminto e silencioso. Só é possível visualizar a sua existência, a realidade do seu vazio, a partir do momento em que nos pomos à sua beirada, e a sua presença confunde-se com a ausência de tudo o mais. Não se sabe do abismo até que estejamos diante dele, não há como antevê-lo, assim como não há como desenvolver uma estrutura psíquica para absorver um acontecimento que foge excessivamente à nossa capacidade de apreensão, conforme alerta a psicanálise.

A palavra advém da grega *ábyssos*, que em latim tornou-se *abyssus*, e significa “sem fundo”. Na geografia é a cavidade vertical, cuja abertura está na superfície da terra e cujo fundo é desconhecido; é o precipício, a voragem. A metáfora que usamos aqui não é de modo algum a do abismo nietzschiano, parceiro da águia e do homem forte, que o olha com certa arrogância e destemor. Não é do abismo como potencializador da força que falamos aqui, mas do seu contrário. É, pois, o abismo que leva à queda e ao trauma da queda, ao vazio, ao esquecimento, ao desaparecimento e, por vezes, à morte, “o espaço de solidão essencial”, conforme o definiu Blanchot em sua *L'écriture du désastre*¹⁶ (BLANCHOT, 1990). O abismo para o qual somos empurrados à revelia. Remetemos, aqui, às catástrofes e aos posteriores silêncios e buscas incessantes pelos seus traumáticos fundos-sem-fundo, pelas memórias dessas quedas solitárias e coletivas. Interessa-nos, nesse caso em especial, as memórias das catástrofes relacionadas à história política dos países latino-americanos. Interessa-nos o abismo segundo as muitas cosmogonias e teogonias, onde geralmente aliam-no à ideia de caos, de indiferenciação,

¹⁶ Obra sem tradução para o português. Para a pesquisa, o livro foi consultado em sua tradução para o espanhol: BLANCHOT, Maurice. *La Escritura Del Desastre*. Caracas: Monte Avila, 1990.

quando não inclusive à ideia de inferno.

O romancista e poeta chileno Roberto Bolaño, que seria um exemplo do que podemos considerar uma literatura latino-americana pós-traumática, ou pós-ditatorial¹⁷, que viveu os momentos de choque e de pós-choque do 11 de setembro chileno e da entrada da ditadura de Pinochet no país, que veio a durar décadas. Em *Amuleto*, publicado em 1999, ele relata a história de Auxilio Lacouture, artista uruguaia, andarilha, autoproclamada “mãe de todos os poetas”, e inspirada na pintora Alcira Soust Scaffo, que de fato escapou da repressão do exército mexicano durante o Massacre de Tlatelolco, em setembro de 1968, ao se esconder por semanas em um banheiro feminino da Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM.¹⁸ Uma imagem poderosa de um abismo que atrai a jovem militância política do México encerra o livro, discutindo a um só tempo a catástrofe coletiva, os desaparecimentos em massa característicos das ditaduras, a vertigem da incompreensão, a impossibilidade de descrever a queda. E como não há fundo, a queda está sempre em curso, é sempre princípio e ato, nunca fim. O abismo é duração. Os jovens somem no horizonte:

As crianças, os jovens, cantavam e se dirigiam para o abismo. Levei a mão à boca, como se quisesse abafar um grito, e estendi a outra, os dedos trêmulos e esticados como se pudesse tocá-los. Minha mente quis recordar um texto que falava de crianças que marchavam para a guerra entoando canções, mas não conseguiu. Estava com a mente às avessas. A travessia pelas neves tinha me transformado em pele. Talvez eu sempre tenha sido assim. Não sou uma mulher muito inteligente. (...) E embora o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heróicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que acima de tudo falava do destemor e dos espelhos(...). (BOLAÑO, 2008, p. 130).

O abismo é justamente o espaço onde a linguagem falha: como dizer o abismo? Antes, durante ou depois? Heidegger define abismo como a incompreensão e o desconhecimento que temos do espaço que a linguagem alcança. “Falamos de abismo

17 Para Idelber Avelar, o pós-modernismo na América Latina confunde-se com o pós-ditatorial.

18 Para aprofundar-se no massacre histórico, através de uma obra de referência da literatura de testemunho, cf.: PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. Ediciones Era: Mexico, 1998

quando o fundo desaparece, quando nos ressentimos de um chão, quando buscamos um fundamento na suposição de que há um fundo a ser alcançado.” (HEIDEGGER, 2003, p.9).

Cair nesse incompreensível abismo é viver a catástrofe ou a experiência do choque no seu sentido freudiano. A catástrofe e o trauma são, para Freud, algo como experiências transbordantes, que não podem ser experimentadas plenamente. Uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido (FREUD, 2014). Pela impossibilidade de ser compreendido e absorvido pela economia psíquica, o trauma retorna sempre, e sempre, como um fantasma que insiste em ser plenamente vivenciado por esse retorno.

É como se houvesse uma falha, uma ausência súbita, ou uma temporalidade peculiar, pois o trauma seria um acidente que chega rápido demais para ser explicado (Caruth, despertar traumático). O trauma para Freud se instaura por uma quebra do *Reizschuiz* (pára-excitação), ocasionada por um susto (*Schreck*) que não pode ser amparado pela nossa *Angstbereitschaft* (estado de prevenção à angústia).

A palavra "catástrofe" vem do grego e significa, literalmente, "virada para baixo" (kata + strophé). Outra tradução possível é "desabamento", ou "desastre"; ou mesmo o hebraico Shoah, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer "ferimento". "Trauma" deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: "friccionar, triturar, perfurar"; mas também "suplantar", "passar através". Nesta contradição - uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa. (SELIGMANN-SILVA E NESTROVSKI, 2000, p. 8).

Esse conceito central para a psicanálise povoa as obras de Freud desde os anos 1890, em suas primeiras conferências, nas quais analisa, sobretudo, experiências traumáticas manifestas através da histeria, e, posteriormente, a sua recorrência em sonhos, como o célebre caso do pai que sonha com o filho que queima enquanto está sendo velado, depois de ter falecido vítima de febres altíssimas; chegando em “Para

além do princípio do prazer”, de 1920, onde pensa o tema a partir das pulsões¹⁹ até “Inibição, sintoma e angústia”, de 1926, onde descreve o total desamparo do indivíduo na situação de choque e, em 1939, retornaria, diante de outra guerra, ao tema sob outra perspectiva com “Moisés e o monoteísmo”.

Conforme elucidada Werner Bohleber, em um artigo fundamental sobre recordação, trauma e memória coletiva, “a psicanálise começou como uma teoria do trauma” (BOHLEBER, 2007, p.154). A virada se deu justamente quando Freud deixa de lado a histeria e as cenas sexuais traumáticas vividas na infância, para um campo mais ampliado, com o conceito de transferência, quando descobre uma nova dimensão da recordação: a repetição da ação.²⁰ No entanto, as recordações permaneceram sendo um problema na âmbito da traumatização de pessoas, especialmente depois da catástrofe da Primeira Guerra Mundial (BOHLEBER, 2007, p. 155), quando Freud estuda o caso de soldados que retornaram da guerra atormentados pelas suas lembranças, mas incapazes de relatar verbalmente o que havia acontecido. No entanto, apesar de toda a centralidade dos estudos referentes ao trauma, Freud não chegou a sistematizar uma teoria propriamente dita. O conceito relativamente flutuante e concomitantemente fundador da psicanálise, passou por diversos autores, e, durante o século XX, mais precisamente após as catástrofes da Segunda Grande Guerra e do Shoah, tomou um lugar de destaque ao lado também da memória, não só na psicanálise, mas em inúmeras áreas do conhecimento.

As catástrofes e as experiências extremas vividas e sofridas pelos homens durante o século XX fizeram do trauma a marca desse século. Não somente a psicanálise mas também outras ciências humanas viram-se diante da necessidade de recuperar o atraso na investigação e na compreensão ainda não realizadas a respeito desses acontecimentos. As duas últimas guerras mundiais levaram a uma série de conseqüências psíquicas que obrigaram os respectivos profissionais a se ocuparem

19 Conforme bem alerta Márcio Seligmann-Silva, dentro dos estudos contemporâneos sobre o trauma, especialmente sua expressão na obra de arte, o que nos interessa é “a relação que ele destaca entre o trauma e o pavor (ou susto, *Schreck*) que representaria uma quebra na nossa *Angstbereitschaft* – uma angústia que tem o valor positivo de nos preparar para o desconhecido – e do nosso pára-excitações (*Reizschutz*). O trauma é descrito como uma fixação psíquica na situação de ruptura” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 66).

20 O que pode ser interessante para pensar, por exemplo, em sociedades que mantêm ações violentas contra a população negra, indígena e periférica, como é o caso do Brasil, do México e da Guatemala (para dar três exemplos ligados ao contexto desta pesquisa).

terapêutica e teoricamente dessas traumatizações. No entanto, o interesse nessa questão logo se extinguiria. Somente após a guerra do Vietnã o diagnóstico de transtorno pós-traumático foi incluído na nomenclatura psiquiátrica, estimulando uma grande quantidade de pesquisas sobre essa síndrome. O que marca principalmente o século XX é o Holocausto, esse crime nacional-socialista contra a humanidade. O confinamento em campos de concentração e o massacre de milhões de judeus causaram estragos e sofrimentos inimagináveis para as vítimas. A ajuda terapêutica aos sobreviventes obrigou a um confronto com experiências extremas e suas conseqüências, até então ignoradas. O trauma e a sobrepujança de sua recordação não afetavam apenas as próprias vítimas sobreviventes mas tinham conseqüências específicas para seus filhos e netos. (BOHLEBER, 2007, p.155).

Depois de Freud, Lacan também teve uma contribuição fundamental para uma reinterpretação do conceito de trauma dentro da psicanálise, além de outros teóricos definitivos para a compreensão contemporânea que temos do fenômeno psíquico e, por que não dizer, social, como Otto Fenichel, Cathy Caruth, Niederland, H. Krystal, Dori Laub, J. Cohen e Geoffrey Hartman, dentre outros.

No entendimento de Lacan, conforme explicita em seu primeiro seminário, reinterpretando a demonstração de Freud de que, para ocorrer um recalque, é necessário que haja um primeiro núcleo recalcado, que embora imperceptível é para ele que convergem, como um ímã, todos os recalques posteriores. Esse recalque, ou trauma primário, para Lacan, é exatamente a transição do sujeito para a dimensão simbólica. Ou seja, o Real é, por si, traumático. Diz Lacan, em seu 11º Seminário: “Não é notável que, na origem da experiência analítica, o real seja apresentado na forma do que nele há de mais inassimilável – na forma do trauma, determinando toda a sequência e lhe impondo uma origem na aparência acidental? (LACAN, 1990, p. 57). Neste mesmo seminário, proferido em 1964, Lacan trabalha os conceitos de *Tiquê* e *Automaton*, que são fundamentais para a sua teoria do trauma. Para ele, o *Tiquê* seria o encontro com o Real, que está para além do *Automaton*, que seria a rede de significantes, a repetição segura, submetido ao princípio do prazer. O trauma seria justamente o encontro falho ou faltoso com o *Tiquê*.

“O Real se estabelece com o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida” (Lacan, 1990, p. 56).

Esse deslocamento do trauma/choque como acontecimento de ruptura para essa espécie de onipresença cotidiana também vai influenciar os estudos sobre o assunto, o que Seligmann-Silva (2000, p.73-98) vem a chamar de “A história como trauma”. É justamente tomando como base a teoria freudo-laciana que também Hal Foster vai falar sobre a arte contemporânea em seu “O Retorno do Real” a partir dos conceitos de *tiquê*, *automaton* e *a posteriori*, conforme trabalharemos mais adiante.

A perspectiva terapêutica do trauma serve aos estudos psicanalíticos e aos tratamentos que visam a sua superação pelas vítimas diretas e indiretas das catástrofes do século XX. A nós serve como um ponto de partida conceitual para discutir a importância da memória e do confronto com as catástrofes e os traumas do nosso século. Deixa de ser apenas uma questão terapêutica para ser uma questão de resgate da história, culpabilização dos responsáveis e a tentativa de que, ao gerar essa memória, o futuro não repita o passado.

A grande questão, principalmente para a literatura de testemunho e para as artes em geral, é uma reflexão nos moldes kantianos: como expressar o inefável?

3.2 – Como representar o irrepresentável ou Isto é inimaginável: o apesar de tudo de Didi-Huberman

Meu amigo Henri, que me acompanhava – e cuja impassível serenidade me fizera decidir dar o passo dessa viagem -, me contou ter me ouvido dizer: *isto é inimaginável*. Foi o que eu disse, claro, como todo mundo. Mas se devo continuar a escrever e ajustar o foco, fotografar, montar minhas imagens e pensar isso tudo, é precisamente para tornar uma frase desse tipo incompleta. Cumpriria dizê-la: *Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo*. Para representar alguma coisa pelo menos, um mínimo do que é possível saber. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 111)

Este trecho faz parte de um ensaio escrito pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, em 2011, e publicado no Brasil pela Revista Serrote, quando resolveu visitar os campos de concentração nazistas de Birkeneau e Auschwitz. Nesse

ensaio Didi-Huberman trata da contínua presença da catástrofe nos antigos campos de concentração da Alemanha. Utiliza a todo o tempo a metáfora das cascas das árvores, do chão e da sua capacidade de permanência. A ideia de que a catástrofe não se encerra no momento do seu acontecimento propriamente dito, mas que tem, sim, a terrível capacidade de alastrar-se no tempo e entranhar-se no espaço, assim como o letão Benjamin Wilkomirski, que foi mantido em um campo de concentração até os cinco anos de idade, descreve perfeitamente uma ida ao parque de diversões, no seu romance de testemunho *Fragmentos* : "Dei mais uma olhada na direção dos meninos, do outro

Imagem 6 - Uma das quatro fotografias, tiradas por membros do Sonderkommando analisadas por Didi-Huberman em "Imagens apesar de tudo"



Fonte: Autoria desconhecida. DIDI-HUBERMAN, 2004.

lado. (...) Eles agora estavam bem junto do balcão, e com um choque terrível eu vi que um deles segurava um revólver. Tem crianças-soldados aqui?" (WILKOMIRSKI, 1998).

A catástrofe ocupa todos os espaços.

O ensaio soa como uma continuação do livro “Imagens apesar de tudo – memória visual do Holocausto”²¹, no qual analisa quatro fotografias tiradas por membros judeus do *Sonderkommando* e enviadas, em um ato de resistência, para fora dos campos de concentração, numa tentativa desesperada de fazer o mundo enxergar os horrores a que estavam submetidos (DIDI-HUBERMAN, 2004). Os membros desse “comando especial” são os mesmos personagens que serviram à análise de Agamben a respeito do *Homo Sacer* e a vida nua, ou de Primo Levi sobre a *Zona Cinzenta*. Eram judeus responsáveis pelo envio de seus iguais às câmaras de gás e aos crematórios, não podendo nunca alertá-los a respeito dos horrores que lhes aconteceriam, sob pena de morte e tortura (DIDI-HUBERMAN, 2005). Viviam talvez o ápice do horror, se é que é possível mensurar o horror, dentro dos campos nazistas.

Este livro marca a posição de Didi-Huberman em relação à discussão sobre a impossibilidade de representar o Holocausto, e, por conseguinte, todas as grandes catástrofes humanas que possam equiparar-se ao massacre judeu na Alemanha. Para Didi-Huberman, conforme afirma na passagem acima, mesmo diante de todos os horrores destas e outras catástrofes históricas, é preciso um contínuo e incansável trabalho de representar, fotografar, escrever, pintar, expressar o horror:

Para saber é preciso imaginar. Devemos tratar de evocar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo – posto que é verdade -, não podemos fazê-lo, que não poderemos fazer até o final (...). Assim, pois, apesar de tudo, imagens: apesar do inferno de Auschwitz, apesar dos riscos corridos. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 17).

Em entrevista a Antonio Guerreiro, do jornal português *Público*, Didi-Huberman acusa os “platônicos” de acharem que as imagens são uma mentira, e critica o discurso da “infigurabilidade”, “irrepresentabilidade” e “inimaginabilidade” do Holocausto. Para

21 Para esta pesquisa foi consultada a tradução da obra para o espanhol. A saber: Didi-Huberman, Georges. *Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual Del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004. Todas as citações ao livro, quando em português, são tradução nossa.

ele, é um sintoma muito eloquente o fato de as quatro imagens trabalhadas em seu livro não terem sido olhadas com a justa atenção, e assim se tenha feito como se elas de fato não existissem. A discussão do livro de Didi-Huberman causou uma violenta polêmica (com Gérard Wajcman e Elisabeth Pagnoux, na revista *Temps Modernes*, dirigida por Claude Lanzmann, o autor de *Shoah*) onde se manifestou, mais uma vez, a primazia da linguagem sobre a imagem. “É preciso criticar esta ideia: as imagens também podem prestar testemunho, como no caso destas quatro imagens”, reflete na entrevista (DIDI-HUBERMAN, 2014).

Para o teórico da arte, recuperando Hanna Arendt, a ideia de inimaginável era inclusive usada como uma espécie de trunfo nazista. Estariam eles plenamente convencidos de que uma das probabilidades de êxito do holocausto estava justamente no fato de que ninguém, fora dali, poderia crer na existência do horror que se empreendia. E, para o teórico, isso pode ser confirmado quando da chegada de algumas informações que foram rechaçadas justamente por sua “enormidade”: sofrer, sobreviver, contar – e então não acreditarem porque é inimaginável, “como se uma injustiça fundamental seguisse perseguindo aos próprios sobreviventes em sua vocação de testemunhar” (DIDI-HUBERMAN, 2014).

Apesar da posição firme de Didi-Huberman, a inefabilidade do Holocausto foi (e ainda é em algumas correntes de estudo) uma espécie de ponto pacífico. Em *Catástrofe e Representação*, Márcio Seligmann-Silva e André Negrovski recuperam essa linha do tempo da representação e não-representação da catástrofe. Para os autores, a contradição residente nas ideias de que sem catástrofe não há o que representar, mas que a mesma dificulta ou mesmo impede a representação, “define, desde logo, uma questão central da literatura, da arte e das disciplinas humanas em geral, em nossos dias” (SELIGMANN-SILVA E NEGROVSKI, 2000, p. 7).

Catástrofe, trauma e memória traduzem-se uns aos outros nessas histórias que não se deixam capturar pelo pensamento, nem pelo discurso. Para o leitor, ou intérprete, o dilema é não desistir do conhecimento, sem trair a natureza do vivido. Não contar perpetua a tirania do que passou; e sua distorção gradual, à distância do tempo, acaba pondo em xeque as certezas da memória, precárias como são. Mas como sustentar esse tipo de conhecimento, que não pode ser

falsificado pela reflexão, nem tornado consciente de todo sem distorções? Como fazer do leitor uma testemunha do evento? E para quem narra: como se tornar, narrando, uma testemunha autêntica do acontecido e uma testemunha autêntica de si? (SELIGMANN-SILVA E NEGROVSKI, 2000, p. 9).

Replicando a pergunta que Seligmann-Silva e Negrovski fazem sobre a representação da catástrofe e do trauma: existe catástrofe sem representação, uma vez que só seu retorno figurado permite, a posteriori, uma imagem, ou uma palavra ativa? “A temporalidade do evento traumático é complexa e envolve construções recíprocas do passado e do presente.” (SELIGMANN-SILVA e NEGROVSKI, 2000, p. 9).

Desde o *Shoah*, os estudos a respeito da representação da tragédia que ceifou a vida de milhares de judeus durante a segunda guerra mundial, criou-se a máxima de que o Holocausto era impassível de representação. A célebre frase de Adorno, que afirma que escrever poesia depois de Auschwitz seria uma barbaridade, funciona como um aviso. Ou como um equívoco. O embate em torno da própria história do *Shoah* (compreendido aqui como a catástrofe por excelência, um superlativo), dos limites da sua representação, criou um terreno um tanto arredo, que acabou por impor algumas regras não apenas estéticas, mas éticas em torno de como representar uma grande catástrofe. Saul Friedlander pergunta: "A exterminação dos judeus da Europa pode ser objeto de discussões teóricas? Não seria inaceitável debater-se temas abstratos e formais em relação a essa catástrofe?" (FRIEDLANDER apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 77). Não é que os limites não possam ser transgredidos. O que Friedlander defende é que eles não **deveriam** ser.

Com George Hartmann chegamos a uma outra perspectiva, que ele chama de virada freudo-kantiana, e tem ligação direta com a teoria de trauma psicanalítico que apenas apontamos no início do capítulo. Como para a teoria freudiana a cena traumática é fantasmática, pode-se abandonar uma visão positivista do evento, já que a própria experiência se dá nos moldes do inexperienciável. Para Hartmann a representação é, sim, possível. A questão que se impõe para ele é se ela é desejável, e como deve se dar.

A questão central se torna, de fato, não se uma arte realista é possível (ela é), mas se a experiência é possível e em que condições. Esta virada kantiana já é

sugerida pelo comentário de Adorno sobre o extremo que escapa ao conceito. A teoria do trauma levanta a mesma questão. (HARTMANN apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 222).

Para Hartmann, depois do Holocausto, há uma caça espiritual para desestetizar tudo - a política e a cultura, tanto quanto a arte. A arte criaria um efeito de irrealidade que, para o autor, *não é* alienador ou dessensibilizador. No melhor dos casos, ela também fornece algo como uma casa segura para a emoção e para a empatia (HARTMANN apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p.222). Hartmann assegura-se sobretudo na poesia de Paul Celan para afirmar esse lugar de acolhimento da arte. A diferença é que quando pensamos em obras brutais, como as de Regina José Galindo, não é arriscado dizer que elas rompem inclusive com esse princípio ético. Não há um respeito ao outro, mas um compromisso com o choque e com a elaboração a posteriori, que redonda muito mais numa ressensibilização e politização através da dor de observar a dor.

Para Didi-Huberman, assim como para Andreas Huyssen e outros estudiosos contemporâneos, o exercício da representação da catástrofe não é inócuo, mas um ato de resistência (DIDI-HUBERMAN, 2011)

(...) dada a riqueza das representações do Holocausto ao longo das décadas, fui ficando cada vez mais cético em relação às exigências que postulam por princípio uma estética e uma ética da não-representabilidade, amiúde recorrendo a uma leitura equivocada da declaração de Adorno, pós-1945, sobre a poesia depois de Auschwitz. Quando o reconhecimento dos limites da representação torna-se uma ideologia, ficamos imprensados numa derradeira defesa da pureza modernista contra o ataque de novas e velhas formas de representação que não corresponda ao padrão suposto. (HUYSSSEN, 2014, 159)

3.3 – A fascinação da arte contemporânea pelo trauma e pela memória

A sociedade contemporânea vive dois tipos de relação com os choques coletivos. A primeira relação diz respeito ao desenrolar traumático das grandes catástrofes

referentes às guerras, aos massacres e, no caso específico da América Latina e do terceiro mundo como um todo, aos regimes ditatoriais, aos resquícios persistentes do colonialismo, às guerras civis e os massacres de minorias.

Trauma, luto e melancolia (o golpe como trauma, o luto como perda do objeto e a melancolia como suspensão não resolvida do luto) são as figuras que, extraídas do repertório freudiano, emprestaram sua tonalidade afetiva ao pensamento da pós-ditadura, como um pensamento marcado pela problematidade de uma tensão, entre a perda do saber (da confiança no saber como fundamento seguro) e o saber da perda (a reivindicação crítica do rejeito, do resto, do vestígio, que expressam um ‘depois de’, já irreconciliável com os anteriores modelos de finitude e totalização da verdade e do sentido). (RICHARD, 2002, p. 109).

A segunda diz respeito ao trauma experienciado cotidianamente. Sobre a segunda relação, diz Seligmann:

A consciência da catástrofe modifica o nosso modo de perceber e representar, mas também de nos contrapor ao mundo. A exposição rotineira à violência talvez nos obrigue a aceitar, agora, a ampliação dos meios, e acatar o excesso como instrumento de sensibilização. Cada um de nós sobrevive como pode a uma dose diária de exposição traumática, na tela da televisão ou no sinal de trânsito (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 11).

Vivemos em uma cultura fascinada pelo trauma (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 23), cujo reflexo paira cada vez mais assertivamente sobre o campo artístico. Andreas Huyssen chega a dizer que a nossa sociedade contemporânea é obcecada pela memória, observando a existência de uma “máquina da memória na indústria cultural” (HUYSSSEN, 2014). Essa indústria da memória reflete-se no consumo massivo de produtos *vintage*, retrô, ou que artificialize um passado. Ou ainda, como bem observa o pesquisador, numa museologização da vida, através do registro constante nas redes sociais, por exemplo.

Para Huyssen, destrinchar a discussão a respeito da memória e da traumatização

social, implica tocar nas noções de modernidade, pós-modernidade e globalização. Para ele, mesmo após o pós-modernismo e a globalização, os conceitos de modernidade, modernismo e memórias, com todas as complexidades históricas e geográficas que os constituem não perderam suas potências. A ideia de um modernismo global único, ou de uma cultura global, é ilusória, como também defende o pensamento pós-colonial.

Nos últimos tempos o enfrentamento das nações com suas histórias e traumas históricos tornaram-se políticas transnacionais. Os passados sombrios vêm sendo sistematicamente revirados pelas comissões da verdade e tribunais, e o silêncio em torno dos traumas do passado têm sido cada vez menos frequentes. No entanto, em algumas nações, ainda há uma sustentação do poder por parte de ideologias em alguns aspectos afinadas com os regimes de exceção. No Brasil, por exemplo, apesar da instituição de uma Comissão de Verdade e de um claro compromisso do Partido dos Trabalhadores em revirar esta história, punir os culpados e conhecer a verdade a respeito do Regime Militar que se instaurou no país entre 1964 e 1985, há uma clara resistência e boicote de setores políticos que ainda detêm o poder no país. É importante pensar também nesta conclusão de Huyssen a respeito de uma sociedade obcecada pela memória nos moldes de uma modernização desigual. Apesar da grande história global, os ritmos e histórias locais seguem com suas particularidades, especialmente no que diz respeito à política.

Depois da queda do Muro de Berlim, a política global dos memoriais cristalizou-se, na década de 1990, em torno de três grandes fatores: o discurso sobre o Holocausto e debates políticos mais intensos sobre o 50 e 60 aniversários de eventos relacionais com a Segunda Guerra Mundial; as transições para a democracia, após o colapso dos regimes de terrorismo de Estado na América Latina e do apartheid na África do Sul; e a recorrência da limpeza étnica e do genocídio, na atualidade, nos Bálcãs e em Ruanda (HUYSEN, 2014, p. 139).

A arte contemporânea que nasce desse contexto, a qual Hal Foster chama de “arte do trauma” ou “realismo traumático” (FOSTER, 2001, p. 126-127), parece engajada em algo que Walter Benjamin (1985, p. 189) chama 'terapia do choque'

(refere-se em seu estudo especificamente ao cinema, mas transpusemos a observação para um contexto ampliado). Para o autor, assim como para Lacan e Freud, só que em outro termos, existiria um núcleo traumático primário, que, para Benjamin, estaria no princípio do que chama de um “violento abalo” que estaria na origem na era pós-aurática. Para o autor, o *phármakon* para este núcleo seria um novo abalo. Assim seria possível uma leitura das feridas. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 28)

Em seu *O Retorno do Real*, Hal Foster empreende uma análise das obras de Warhol, como a série *Marylins* e *Death in America*. Para ele as repetições características da Pop Art, e de Warhol mais especificamente, não apenas reproduzem os efeitos traumáticos, mas os produzem. O que acontece é que, nessas repetições, que por muitos são lidas como um acordo tácito com o vazio e a reprodução em massa da cultura e do bens de consumo, para Foster elas são lidas como um casamento de contradições que acontecem ao mesmo tempo: “uma evasão do significado traumático e uma abertura para ele, uma defesa contra o afeto traumático e sua produção” (FOSTER, 2013, p. 126-127). Foster elucida esse modo de retornar do real recorrendo ao conceito formulado por Barthes do *punctum* fotográfico, encontrando nestas obras o equivalente ao *tiquê* lacaniano:

Em alusão à idéia de causalidade accidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de tiquê; em *A câmara clara* (1980) Barthes o denomina *punctum*. ‘É ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transparassar’, escreve Barthes. ‘É aquilo que acrescento à foto e que todavia já está nela.’ ‘É agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua.’ Essa confusão a respeito da localização da ruptura, tiquê, ou *punctum*, é uma confusão entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. É um aspecto do trauma; na realidade, talvez essa mesma confusão seja o traumático. (FOSTER, 2013, p.168).

Foster dilui a separação constante, com base na fotografia, da arte do pós-guerra, de categorizar a imagem enquanto referente ou enquanto simulacro. A leitura do simulacro em Warhol é efetuada por diversos autores pós-estruturalistas, como Barthes, Deleuze e Braudrillard, enquanto autores como Thomas Crow, por exemplo, aplicam à sua obra uma visão referencial, com base em temas (FOSTER, 2013, p. 124). O que ele

chama de “realismo traumático”²² ou “arte do trauma”, como citamos anteriormente, seria justamente uma terceira via de leitura para a arte contemporânea.

Diante disso, defendemos, dentro da obra de Regina José Galindo e de alguns outros artistas dessa “arte do trauma”, a ideia de uma *Performance da Re-Catástrofe*. Nesse tipo de arte performática, empreende-se, através da exposição de um corpo em choque real, uma espécie de traumatização de si e do espectador como testemunha, através da repetição de uma ação. Esse jogo de choque e trauma, traz à tona uma modalidade de arte que foge categoricamente da ideia de representação, ao passo que trabalha necessariamente com uma referenciação política ou histórica de traumas coletivos anteriores. Sendo assim, é uma arte sempre política e que busca discutir as questões referentes à memória através do abalo constante de si e do outro, fazendo uso do *phármakon* a que se referia Benjamin a fim de ler essas marcas. Podemos colocar nesta categoria artistas tais como as cubanas Ana Mandieta e Tania Bruguera, a sérvia Marina Abramovic ou a italiana Gina Pane.

O artista contemporâneo é quem revisita o abismo/trauma deliberadamente e convida o espectador para uma espécie de mergulho, como um Altazor - o personagem da poesia do creacionista Vicente Huidobro, que se joga no abismo como metáfora do próprio curso da vida (HUIDOBRO, 1991). Esse “impulso ao abismo”, não como desistência, mas como uma trágica realização conciliatória entre arte e natureza, como em Holderlin.²³ A remissão ao abismo memorial da catástrofe através da obra de arte gera uma conexão catastrófica entre natureza (no sentido de realidade, diferentemente de Holderlin) e estética (no sentido da arte). Essa conexão através do choque, que tomamos emprestada do poeta alemão, é central na obra dos artistas da re-catástrofe. O impulso do poeta ao abismo, para Holderlin, é ambíguo, porque ao mesmo tempo em que existe uma pulsão de morte presente, existe também um outro impulso que “é na verdade anseio obstinado por vida em toda a sua plenitude”. O conflito entre o real e a arte é solucionado no corpo do artista em queda, como um tipo personagem mesmo

22 “Por razões que ficarão claras, não pode existir um realismo traumático em si mesmo. Mas funciona como noção heurística - ou pelo menos como modo de sair das oposições estanques entre a nova história da arte (métodos semióticos versus métodos histórico-sociais, texto versus contextos) e a crítica cultural (significante versus referente, sujeito construtivista versus corpo naturalista)” (FOSTER, 2013, p. 126).

23 Maurice Blanchot é responsável por algumas das análises a respeito da obra de Holderlin que consultamos para extrair a análise do impulso ao abismo.

trágico:

La teoría de 'performance' viene de estudios antropológicos que se enfocan en dramas sociales y colectivos y de estudios teatrales. Incluye múltiples tipos de eventos en vivo-puestas teatrales, bailes, ritos, manifestaciones políticas, deportes, fiestas (entre muchos). Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior* (repertorio reiterado de conductas repetidas). Crea un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y memoria. Trauma, y sus efectos 'post-traumáticos,' siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. Trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque 'performance' no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo re-iterado. Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación. (TAYLOR, 2005).

Na sua busca por essa memória do abismo, Galindo, por exemplo, lança-se. Nesse momento de criação, a artista se esvanece assim como a cena real da catástrofe. O corpo-artista (GREINER, 2010) seria o momento extremo da oposição cujo instante coincide com o aparecimento do poema/obra. O corpo, apesar da sua presença incontestável e avassaladora, traumática, dá lugar à arte, e à criação de novas metáforas.

Galindo é uma das mais representativas artistas contemporâneas da América Latina e usa o seu corpo como ferramenta para despertar os traumas, as memórias, e rearranjar as ruínas da história do seu país. No entanto é preciso observar que no caso de Galindo, esse passado a ser revisto não habita apenas a sua obra sem um projeto de futuro, como Huyssen acusa a sociedade contemporânea em sua análise. A obra de Galindo, assim como as obras de Nalini Malani, Shirin Neshat e Doris Salcedo²⁴, por exemplo, buscam a “memória do abismo” com que injetam discurso em seus trabalhos

24 Nalini Malani é uma artista visual indiana, que trabalha com questões relativas a gênero e política na Índia. Shirin Neshat é iraniana e trabalha sobretudo com videoarte, e produz obras críticas em relação à repressão feminina e da história violenta no seu país. Por fim, Doris Salcedo é uma das artistas latino-americanas mais importantes da atualidade. Suas instalações impactantes em grande escala, tratam principalmente da violência e da banalização da morte na sociedade contemporânea.

em confronto direto com o presente, como forma de discutir o futuro de seus meios através inclusive do que Huyssen chama de uma memória transnacional. Mas é preciso não confundir com a aceitação de uma arte dita global. O cerne da ideia da memória transnacional é antes a circulação abundante da experiência ao mesmo tempo em que as questões históricas e geográficas não podem ser ignoradas. É preciso descartar qualquer compreensão simplista de arte global, como algo que poderia vir a transcender as tensões constitutivas de uma arte impregnada de histórias locais. Isso não é possível e nem desejável.

Imagem 7 - Frame do vídeo da performance Confesión (Caja Blanca. Palma de Mallorca, España. 2007)



Fonte: STALLABRASS, 2007.

Imagem 8 - Frame do video da performance "Confesión"(Caja Blanca. Palma de Mallorca, España. 2007)



Fonte: STALLABRASS, 2007.

Em 2006 e 2007, respectivamente, Galindo realizou duas performances que são bastante alegóricas como obras de re-catástrofe: *Confesión*, apresentada na Espanha, na Bienal de Cuenca; e *150,000 voltios*, apresentada na Itália. A primeira performance consiste em uma sessão de tortura empreendida por um voluntário a Galindo, que mete sua cabeça inúmeras vezes consecutivas em um tonel cheio de água. Chamada de *waterboarding* (na América latina é conhecida como Submarino), a técnica é utilizada massivamente em interrogatórios abusivos e sessões de tortura, e causa uma sensação aterradora de afogamento ao passo que não deixa marcas visíveis do abuso. Nesta obra podemos enxergar três vias narrativas de acesso, que acabam por exemplificar bem o que Andreas Huyssen chama de Memórias Transnacionais (HUYSSSEN, 2014), pois são questões de memória que se desprendem do contexto nacional, mas apontam para várias direções do globo: podemos dizer que é uma performance de memória transnacional. A tortura à qual foi submetida a população guatemalteca durante os regimes militares e a guerra civil. As recentes acusações contra o governo norte-americano de utilizar a técnica no Iraque e contra prisioneiros em Guatánamo (na época em 2007). E numa camada um

pouco mais profunda, a violência de gênero que é uma das grandes questões de Galindo: um homem tortura e violenta uma mulher.

Durante poucos minutos, que parecem longuíssimos, podemos ouvir o silêncio da cabeça posta dentro da água, o debater-se das pernas e braços de Galindo, e sua posterior respiração e funda e desesperada. Regina expõe o seu corpo a um situação limite, arriscada, e brutal. É violentamente forçada a suportar essa série de imersões em uma água que está dentro de um tonel. O que é performativo e o que é real confunde-se. Esse limite, na obra, está perfeitamente manchado, cinzento. É difícil assistir à sessão, inclusive porque esse tipo de prática geralmente nos é contada/escrita/literarizada através de testemunhos, e muito raramente somos expostos a um registro em imagem. É como se olhássemos o que não deveria ser visível, ou compreensível. Regina acaba jogada ao chão violentamente. A artista, através da desestabilização do seu corpo, usando o espaço metafórico concedido à arte, refaz o percurso da memória e do trauma, de alguma forma rearranjando, ao menos em seu pacto com o espectador, a narrativa histórica. É como se a obra de Galindo perseguisse a mesma literariedade da catástrofe.

Imagem 9 - 150,000 voltios (Iglesia San Mateo. Lucca, Italia. 2007)



Fonte: PÉREZ, 2007.

Finalmente, em *150.000 voltios* (Itália, 2007), Galindo performatiza um segundo método de repressão: recebe, sem opor qualquer resistência, três descargas elétricas perpetradas por um assistente armado com uma espécie de pistola com elétrica, até terminar completamente abandonada no asfalto, aparentando inconsciência.

O tema e as implicações políticas destas obras de Galindo não estão isoladas. Influência declarada do seu trabalho, não há como não pensarmos na performance *Balkan Baroque*, de Marina Abramovic, nascida em Belgrado em 1946. Abramovic também dialoga com os horrores dos conflitos bélicos do seu país. Apresentada em 1997 na Bienal de Veneza, *Balkan Baroque* é comovente. Durante quatro dias e seis horas, a artista, sentada à frente de um fundo negro e abaixo de fotos projetadas de seus pais e dela mesma, empreende a infinita e dolorosa limpeza meticulosa de 1500 peças de ossos, ainda cobertos de sangue, que formam uma montanha sobre a qual senta, vestida com uma bata branca, que ao longo dos dias vai tomando uma coloração rósea. Enquanto desenvolve o trabalho estarrecedor, Abramovic canta a capela canções populares da antiga Iugoslávia. Assim como Galindo em *Quien puede borrar las huellas?*, Abramovic se põe viva diante da morte através de uma melancolia infinita, fruto da memória do inapreensível horror da guerra civil e da limpeza étnica que dominou sua terra natal durante a guerra dos Bálcãs na década de 1990.

A imagem a seguir ilustra a performance, e lembra-nos imediatamente os quadros de Francis Bacon, figura alegórica para pensarmos o próximo subcapítulo sobre a arte da abjeção.

Imagem 10 - Performance Balkan Baroque, de Marina Abramovic



3.4. A abjeção de Kristeva e o real em Foster: uma relação

A pedra, o metal, a terra, o barro (o corpo com a sua pele e os seus fluidos) também entram em cena como ingredientes de re-memorialização (retemporização e espacialização) da obra de arte. Se é verdade que todo objeto de cultura testemunha uma bárbarie – catástrofes, traumas, etc. -, esse movimento de 'revolta das matérias' a que assistimos na cena artística e a relação (metonímica ou metafórica) que a obra estabelece com a nossa memória explicitam esse teor testemunhal da arte contemporânea (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 29).

A arte de retorno ao corpo e seus fluídos, à história e suas marcas: o retorno do real. Bebendo na fonte da teoria do *tiquê* e *autômaton* de Jacques Lacan, Hal Foster observa uma tendência de retorno, a partir do anos 90, à experiência individual e histórica enquanto “trauma”, com a rejeição de muitos artistas à estética da razão cínica,

que o autor vai chamar de uma virada para o real. Segundo Foster, houve duas direções abertas pela rejeição do cinismo convencionalista dos anos 80: a primeira acabou por levar a razão cínica ao extremo, forçando sua atitude de indiferença até o desencanto e desafiando o cinismo com a abjeção. “Aqui, a defesa mimética já não é esquizofrenia simulada e sim imbecilidade, infantilismo ou autismo simulados – mais uma vez a defesa paradoxal do que já está danificado, derrotado ou morto” (FOSTER, 2014, p. 121). A segunda direção confronta a razão cínica, reclamando a figura do *engagé*, defendendo uma extroversão etnográfica do trabalho do artista.

No entanto, por mais diferentes que sejam, as duas direções convergem em um ponto: ambas desejam romper com o modelo textualista dos anos 1970 e igualmente com o cinismo convencionalista dos anos 1980. Nesse despertar de uma crise do signo artístico, essas tendências marcam uma virada enfática para o corporal e o social, o abjeto e o site-specific (FOSTER, 2014, p. 122).

No final do século XVII, surge a teoria do conceito de sublime. A ideia neoplatônica de que as manifestações artísticas deveriam necessariamente servir ao império da verdade, do bom e do belo, começa a ser posta em questão. Pela primeira vez começa a surgir uma preocupação com a recepção da obra de arte. Márcio Seligmann-Silva (2005) destaca duas modalidades de sublime que começaram a ser conceituadas na época. Para chegarmos a teoria da abjeção de Julia Kristeva, optamos por seguir uma das vias deste duplo circuito de Selligman, que são o sublime sensualista de Burke e o sublime espiritual de Mendelsohn. A ideia de sublime teorizada por Burke tem características que a aproxima determinantemente da ideia de abjeto. É através de um deslizamento do sublime que surge o abjeto.

Para Burke o sublime é uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos. Seria a manifestação do ilimitado, que se daria através de um abalo de grande intensidade, provocando o deleite ou o “horror deleitoso”. A emoção máxima, a experiência do sublime em Burke não é dividida nos termos da beleza e do horror, da experiência positiva ou negativa. O único critério unificador é a “perda do controle”.

Em 1980 Julia Kristeva escreve *Powers of Horror*. Para Kristeva o abjeto é a

manifestação do que há de mais primitivo na nossa economia psíquica, é anterior ao surgimento do eu: o abjeto não é o objeto e nem o sujeito, é uma espécie de primeiro não-eu, uma negação violenta que instaura o eu; trata-se, em suma, de uma fronteira. Como define Kristeva: nem sujeito nem objeto ²⁵(KRISTEVA, 1980, p. 17).

O abjeto pode então aparecer como a mais frágil (de um ponto de vista sincrônico), a mais arcaica (de um ponto de vista diacrônico) sublimação do “objeto” ainda inseparável em unidades. O abjeto é aquele pseudo-objeto que é feito antes, mas só aparece com as lacunas de uma repressão secundária. O abjeto seria então o “objeto” da repressão primária. Mas o que seria a repressão primária? Vamos chamá-la da habilidade do ser discursivo, sempre já assombrado pelo Outro, de dividir, rejeitar, repetir. Sem uma divisão, uma separação, um sujeito/ objeto, ter sido constituído (não ainda, ou já não mais). Por que? Talvez por conta da angústia materna, incapaz de ser saciada com o contexto simbólico. O abjeto nos confronta, por um lado, com aqueles estados frágeis com os quais o homem vagueia nos territórios animais. Então, pelo caminho da abjeção, sociedades primitivas determinaram uma área precisa de sua cultura com a intenção de removê-la do ameaçador mundo dos animais ou animalismo, que eram pensados como representativos do sexo e do assassinato. O abjeto é a violência de se lamentar por um “objeto” que sempre esteve perdido. O abjeto estilhaça o muro da repressão e seus julgamentos. Ele leva o ego de volta às suas fontes no limite abominável, que, para ser, o ego teve que quebrar – ele atribui-lhe a fonte do não-ego, unidade e morte. Abjeção é a ressurreição que atravessou a morte (do ego). Ela é uma alquimia que transforma a unidade da morte num começo de vida, de novas significações (KRISTEVA, 1980, p15)²⁶

Em diálogo com Winnicott, Freud, Bataille, Lacan, dentre outros teóricos, Kristeva cria uma teoria onde o sublime e o abjeto estão sempre aproximados sem que

25 Neither subject nor object.

26 Tradução nossa do original em inglês: The abject might then appear as the most fragile (from a synchronic point of view), the most archaic (from a diachronic one) sublimation of an "object" still inseparable from drives. The abject is that pseudo-object that is made up before but appears only within the gaps of secondary repression. The abject would thus be the "object" of primal repression. But what is primal repression? Let us call it the ability of the speaking being, always already haunted by the Other, to divide, reject, repeat. Without one division, one separation, one subject/ object having been constituted (not yet, or no longer yet). Why? Perhaps because of maternal anguish, unable to be satiated within the encompassing symbolic. The abject confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of animal. Thus, by way of abjection, primitive societies have marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder. The abject is the violence of mourning for an "object" that has always already been lost. The abject shatters the wall of repression and its judgments. It takes the ego back to its source on the abominable limits from which, in order to be, the ego has broken away—it assigns it a source in the non-ego, drive, and death. Abjection is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance (KRISTEVA, 1980, p. 15).

haja uma diferença estabelecida entre eles: os conceitos se interpenetram. Assim como para o abjeto, para o sublime também não existe objeto possível:

O objeto “sublime” se dissolve nos espasmos de uma memória sem fim. É tal memória que, de ponto de parada em ponto de parada, de recordação em recordação, de amor em amor, transfere o objeto para o refulgente ponto de deslumbramento em que vagueio com a intenção de ser. (KRISTEVA, 1980, p. 12).²⁷

E, assim como o sublime, a abjeção está intimamente ligada à falta como fundadora do ser. Enquanto o sublime rompe os limites para cima, o abjeto representa esse não-limite, por assim dizer, “para baixo” (SELIGMAN-SILVA, 2005, p.40). Mas uma vez a metáfora do abismo parece fazer sentido. Enquanto o sublime remete ao espiritual, o abjeto remete ao nosso corpo.

Kristeva vê na arte uma das modalidades de purificação do abjeto: a sua aparição teria o papel de controlar a sua força (KRISTEVA, 1980, p. 24); nesse movimento a arte remontaria às fundações do edifício simbólico. O abjeto e as suas manifestações nas artes no nosso século teriam a função de violentar os limites – os tabus – numa espécie de reencenação da *Urspaltung*, dentro de uma sociedade marcada pela dissolução das regras e dos tabus (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40). O abjeto na arte se dá numa arte-ação não simbólica (KRISTEVA, 1980, p. 89) que se diferencia da representação que está ligada ao paradigma da imitação: o abjeto é o inenarrável que apenas pode ser apontado por um *gestus*; ele brota, irrompe como a lava que jorra de uma fenda (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40).

A pele, os seus orifícios, dejetos e fluidos são os suportes privilegiados dessa arte abjeta; o corpo é um campo semiótico, dividido em zonas – a base sobre a qual se desenvolveu e se assenta o discurso simbólico da linguagem (KRISTEVA, 1980, p. 87). Se o corpo só se torna limpo com a perda da matéria fecal, essa separação reencena a separação originária (KRISTEVA, 1980, p. 127).

27 Tradução nossa do original em inglês: The "sublime" object dissolves in the raptures of a bottomless memory. It is such a memory, which, from stopping point to stopping point, remembrance to remembrance, love to love, transfers that object to the refulgent point of the dazzlement in which I stray in order to be (KRISTEVA, 1980, p. 12)

Imagem 11 - Registro da performance "Un espejo para la pequeña muerte", de Regina Galindo (Estrecho Dudoso. Teorética, Costa Rica. 2006)



Fonte: CONLON, 2006.

Na performance *Un espejo para la pequeña muerte* (2006), Galindo, grávida de seis meses, permanece horas nua, atada pelas mãos e pelos pés, sobre uma poça de sua própria urina. Aqui, o uso da abjeção como efeito de perturbação do espectador é evidente. O abandono do corpo feminino, o esvaimento dos seus fluídos, a sua condição especialmente vulnerável. A função corrosiva de ser abjeto. Os fluídos corporais como forma de esvaziar completamente esse corpo, vulnerável em sua condição de carregar a um outro

Hal Foster fala que com frequência o corpo aparece como um duplo direto do sujeito violado. As partes expostas em resíduo, os vestígios do trauma. Já que não se pode recuperar tudo, que ao menos possamos ver a “ferida”, o “cálculo aparente” (FOSTER, 2014, p.146). Na cena da “pequena morte”, não vemos a tortura, não vemos a dor, mas todos os índices da abjeção próprios de um corpo ultrajado.

A arte abjeta, ainda segundo Foster, seguiu duas direções principais: a primeira

consiste em “se identificar com o abjeto, de alguma forma aproximar-se dele – investigar a ferida do trauma, tocar o olhar-objeto obscuro do real” (FOSTER, 2014, p. 149). A segunda seria representar “a condição da abjeção com o fim de provocar sua operação – flagrar a abjeção, tornando-a reflexiva, até repelente em si mesma” (FOSTER, 2014, p. 149).

Segundo o autor (e é aqui precisamente que localizo Galindo nesse campo da arte abjeta), nas mais recentes enunciações do pós-modernismo há uma dominação da estrutura melancólica, associada a uma “ordem simbólica em crise” (FOSTER, 2014, p. 156).

(...) muitos artistas parecem impulsionados por uma ambição de habitar um lugar de afeto total e serem completamente esvaziados de afeto, de possuir a vitalidade obscena da ferida e ocupar a niquilidade radical do cadáver. Essa oscilação indica a dinâmica do coque psíquico bloqueado pelo escudo protetor que Freud desenvolveu em suas discussões do instinto de morte e Walter Benjamin elaborou em suas discussões sobre o modernismo em Baudelaire – mas agora levada para muito além do princípio do prazer. Puro afeto, nenhum afeto: Dói, não sinto nada. (FOSTER, 2014, p. 156)

O corpo deteriorado, enfermo, traumatizado é, para muitos na cultura contemporânea, uma espécie de centro da verdade: é esse corpo machucado pelas quedas nos abismos que trazem consigo a verdade dos testemunhos, as discussões sobre o poder. Mas segundo Foster, há perigos nessa localização da verdade nesse corpo, no sentido de criar uma espécie de restrição do nosso imaginário político a dois campos: os abjetores e os abjetados: para não serem algozes (os sexistas, os racistas, os assassinos) esses corpos precisam se tornar “o objeto fóbico desses sujeitos” (FOSTER, 2014, p. 157).

Tomamos de empréstimo a questão de Foster: Seria a abjeção uma recusa do poder, seu estratagema ou sua reinvenção? É amparada principalmente nessa questão, que dialoga estreitamente com as questões que já tocamos em relação ao poder do corpo e sua performatividade, que estará a análise do próximo capítulo. Que potência têm o trauma, o abismo, a catástrofe, a abjeção e os estilhaços da obra de Galindo?

Terceira Parte
O fazer-dizer de Regina José Galindo em três atos contínuos

4.1 Prólogo

*-y yo prefiero mi infierno-
mi país de demonios
de mentes perversas
de gente mala.
Porque acá se respira caliente
pero se respira en paz
-y yo no soy paz-
soy guerra bomba lacrimógena bala perdida*

Regina Galindo

Imagem 12 - Performance "Lo Voy Gritar al Viento"(II Festival del Centro Histórico. Arco de Correos. Guatemala. 1999)



Fonte: OLIVARES & MOCAN, 1999.

Regina José Galindo nasceu na Cidade da Guatemala, em 1974, em um país marcado pela violência política e urbana, pelas catástrofes das guerras civis e de uma violenta ditadura militar. Em um relato extraído do livro *A Revolução Guatemalteca (2004)*, o historiador Greg Grandin descreve os pormenores da política de terrorismo de Estado promovida pelos governos dos EUA, aliado ao poder local, contra os movimentos de resistência da nação maia nos anos 70 e 80:

Na Guatemala, o terror se transformou num espetáculo: soldados, comissionados e patrulheiros civis estupravam as mulheres diante dos maridos e dos filhos. O zelo anticomunista e o ódio racista se disseminaram no desempenho da contrainsurgência. As matanças eram inconcebivelmente brutais. Os soldados matavam crianças, lançando-as contra rochas na presença dos pais. Extraíam órgãos e fetos, amputavam a genitália e os membros perpetravam estupros múltiplos e em massa e queimavam vivas algumas vítimas. (GRANDIN, 2004, p. 104).

Dentro de um cenário pouco produtivo no campo das artes, Galindo estudava secretariado comercial e escrevia poesia em seu tempo livre, até que começou a se interessar por *body-art* ao explorar a biblioteca do fotógrafo guatemalteco Luis González Palma. A partir daí, já no mesmo ano, Regina Galindo realiza a sua primeira performance, *Lo Voy Gritar al Viento*, que traz consigo uma marca forte da contaminação do seu trabalho como poeta. A ação foi noticiada nos jornais e funcionou como um marco no que diz respeito à cena da arte contemporânea no país. Dependurada por um cabo suspenso a vários metros do chão, a artista pairou por horas sobre uma rua do centro da cidade atada ao imponente arco do edifício dos correios. Gritou seus poemas escritos em um caderno, que a cada leitura rasgava e lançava as páginas aos transeuntes.

Sua proposta artística, marcada por uma linguagem pouco conhecida na Guatemala àquela época, surge em um contexto de relativa abertura contracultural, em parte possibilitada pelos *Acuerdos de Paz*, firmados entre o governo e a *Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca* (URNG) entre os anos de 1991 e 1996, com o objetivo de por fim à prolongada guerra civil que assolava o país há mais de trinta anos. O enfrentamento deixou ao país um saldo de mais de 250 mil mortos e desaparecidos. Neste período um grupo de artistas começa tomar forma, distante dos poderes públicos e apoiados sobretudo por *Ongs* e organismos de cooperação internacional, renovando finalmente as linguagens, os temas e as relações entre arte e política no país. Esta geração de artistas pós-guerra, pós-catástrofe, contava com Galindo, Aníbal López, Alejandro Paz, Colectivo Caja Lúdica, entre outros artistas, assim como por críticos e curadores, como o caso por exemplo de Rosina Calazi.

Ao destrincharmos a obra de Regina José Galindo, o que eclode ao primeiro plano é a sua coerência absoluta. Desde as suas primeiras produções de 1999 até hoje, há um fio condutor coeso, que orienta as suas performances a partir de dois eixos que quase sempre aparecem paralelos ou imiscuídos. São eles:

- A catástrofe, o trauma e/ou a memória coletivos (nesta pesquisa eu chamo de “memória do abismo” a essa massa meio nebulosa com a qual a artista trabalha);
- Os limites do corporal.

Os dois eixos funcionam na poética de Galindo como chaves do seu projeto estético. Insisto aqui em referir-me nos termos de estética, mas sempre no sentido de uma indissolubilidade entre estética e política e nos termos do regime estético de Rancière e da experiência estética/singular de Dewey. A questão política/biopolítica é presente (para não dizermos onipresente) em sua poética, mas não como um projeto político, de militância exata, e sim com um projeto discursivo no campo das artes e, obviamente, como compromisso social e resistência. Para a própria Regina Galindo, esta questão se coloca de maneira clara:

Cada ação é uma tentativa de expor um aspecto da realidade, são atos que querem denunciar ou questionar. Mantenho uma atitude crítica e talvez por aí estejam filtrados os termos políticos, não como politicagem, mas como compromisso social. São pequenos atos de resistência. O corpo individual em confronto e resistência como metáfora do corpo global. (GALINDO, 2008)²⁸

A partir destas duas chaves da sua poética optamos nesta pesquisa por dividir toda a produção da artista (1999 a 2014) em três atos (não cronológicos), levando em consideração uma reincidência insistente no campo do tema e do fazer-dizer da

28 Tradução nossa, do original em espanhol: “Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político, no como politiquería, sino como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global”

29 Entrevista concedida por Galindo à revista Escáner Cultural, em 2008. Disponível em: <http://www.escaner.cl/revista/node/917>

performance. E, para cada um destes atos, selecionamos obras importantes, que, de alguma maneira, alegorizam o trabalho de Galindo, sem contudo ter a intenção de definir a sua obra em termos estáticos e temáticos.

Serão os atos:

Ato 1: Reconhecimento de um corpo (A Morte)

Ato 2: Liberdade condicional (Guatemala e Política)

Ato 3: Enquanto isso eles seguem livres (A Mulher)

A escolha pela compartimentação das obras definidoras se dá por questões metodológicas inerentes a esta pesquisa. Em cada um destes atos, pairam, invariavelmente, as questões relativas às catástrofes coletivas e aos limites do corpo, discutidas nos dois primeiros capítulos desta dissertação. É preciso observar que, por vezes, os temas se entrecruzam, rompem as barreiras uns dos outros, dada a coesão dos trabalhos de Regina: em primeiro plano ou em planos secundários, praticamente todos os temas falam em coro, articulados dentro da sua poética.

4.2. Ato 1 - Reconhecimento de um corpo (a morte)

A duração das cerimônias para velar um corpo depois da I Guerra Mundial diminuíram radicalmente, quando o número de mortes tornou-se tão grande, que não era mais possível respeitar o tempo da aceitação e internalização da perda, próprios do luto. A morte foi ficando invisível. Segundo Christine Greiner, “a morte moderna tornou-se rápida e isolada em hospitais ou asilos e grande parte das cerimônias de velório desapareceram, foram encurtadas, ou até consideradas patológicas” (GREINER, 2007, p.12).

Essa invisibilização da morte não é generalizada, ela é restrita aos corpos que importam, para usar uma expressão de Judith Butler (2002). Já a morte é cultivada dentro dos campos (AGAMBEN, 2008) sobreviventes da democracia, onde os corpos estão à margem: nas favelas, nas tribos indígenas, nos refúgios das minorias, nas prisões, nos guetos, nas comunidades gays. Butler enfatiza que estes seriam corpos

abjetos, que não deveriam existir dentro de determinado espaço.

Imagem 13 - Performance "Suelo Común"



Fonte: www.reginajosegalindo.com

Na Guatemala, a presença da morte como perigo eminente é palpável. Todo o histórico de guerras e regimes de exceção, que subexistiram até meados dos anos 90, quando a morte foi administrada como instrumento político, parece agora fantasmático na sociedade democrática do país. São assassinadas cerca de 14 pessoas por dia, e o país é considerado o terceiro mais violento do mundo. A morte é um dos temas mais tocados por Galindo em sua obra. Os limites do corpo, a banalidade da vida, o túmulo, a cova e, sobretudo, a imagem do cadáver, o corpo imóvel, sem cor, frio, abandonado, por vezes enterrado ou posto dentro de um caixão, é algo recorrente na obra da artista, em especial nos anos seguintes a 2008, culminando em 2012 e 2013, quando nove das treze performances que realizou no biênio discursava sobre a morte. Aqui reside a manifestação privilegiada do abjeto na obra de Galindo: o cadáver. Para Julia Kristeva, o cadáver é o abjeto por excelência:

Um corpo decadente, sem vida, completamente abatido, indiscernível entre o inanimado e o inorgânico, uma multidão transitória, inseparável forro de uma natureza humana cuja vida é indistinguível do simbólico – o cadáver representa fundamentalmente contaminação. Um corpo sem alma, um não-corpo, assunto inquietante, está para ser excluído do território de Deus assim como o é do seu discurso (KRISTEVA, 1980, p.109) ²⁹

Seligmann-Silva (2005, p.40) observa que a palavra cadáver vem do latim *cadere*, cair: um corpo que cai. É o objeto sempre perdido, o abismo, “a noite arcaica da relação pré-objetal”, conforme vimos no capítulo anterior, realmente ligada à desimportância, à vida nua.

Quando Galindo toca na questão da morte, performatizando um cadáver (algo que se repete, sem nenhum exagero, em pelo menos duas dezenas de trabalhos seus), e não tangenciando a sua presença através de índices como a dor, o sangue ou a apatia, há sempre um entorno de limpeza. Os ambientes são assépticos, frios, acinzentados ou remetem à terra, ao ato de ser enterrado, a desaparecer.

Em uma entrevista em vídeo para o museu Guggenheim, a artista dá uma pista do que significa sua fixação pela morte:

Em meu trabalho eu parto da Guatemala. O que não foi dito, o que se nega, o que se esconde, o que se mente. Mas me interessa ir mais além do meu país, me interessa mostrar que a morte é a mesma na Guatemala, nos Estados Unidos ou Rússia. Que a dor é a mesma no primeiro ou no terceiro mundo (...) somos os mesmos, sentimos o mesmo e estamos todos interconectados (GALINDO, 2015).

29 Tradução nossa do original em inglês: a decaying body, lifeless, completely turned into dejection, blurred between the inanimate and the inorganic, a transitional swarming, inseparable lining of a human nature whose life is undistinguishable from the symbolic—the corpse represents fundamental pollution. A body without soul, a non-body, disquieting matter, it is to be excluded from God's territory as it is from his speech (KRISTEVA, 1980, p.109).

Em *Reconocimiento de un cuerpo*, performance de 2008 apresentada no Centro Cultural de España, na Argentina, Galindo deita-se nua sobre uma plataforma obituária, anestesiada. Sobre si, um cobertor branco. Os espectadores repetem um único gesto:

Imagem 14 - Registro da performance "Reconocimiento de un cuerpo" (Centro Cultural de España. Córdoba, Argentina. 2008)



Fonte: JURGELENAS, 2008

levantar o lençol, reconhecer o corpo. Como reconhecer um corpo inédito? Como reconhecer um corpo desconhecido? A obra é trágica, e o corpo sob o fundo negro lembra a dramaticidade de uma quadro de Caravaggio. Não há sangue, não há drama ou dor, mas há o impacto absoluto do vazio e do silêncio e a possibilidade de encarar um corpo morto-não-morto, e reconhecê-lo por um único motivo: nada nos iguala mais, nada é mais radicalmente banal, como sugere Galindo na entrevista supracitada. Talvez, além dessa igualdade, Regina Galindo queira aludir a algum estado de letargia, lassidão, própria da baixa intensidade, da vida besta, da morte que se entranha na vida (PELBART, 2007, p. 27). É preciso examinar essa letargia.

Quem está realmente vivo hoje? E se somente estivermos realmente

vivos, se nos comprometermos com uma intensidade excessiva que nos coloca além da "vida nua"? E se, ao nos concentrarmos na simples sobrevivência, mesmo quando é qualificada como "uma boa vida", o que realmente perdemos na vida por a própria vida? E se o terrorista suicida palestino a ponto de explodir a si mesmo e aos outros estiver, num sentido enfático, "mais vivo"? (ZIZEK, 2003, p. 108).

Em entrevista ao jornal El Clarín, à época em que a performance foi apresentada em Córdoba, Galindo declara que "é uma ação muito simples, extremamente passiva. Na América Latina, o povo, ao ver um corpo coberto, sabe imediatamente o que tem que fazer"³⁰. A banalização da morte, a realidade traumática em seu país e nos países latino-americanos. Na mesma entrevista, Galindo diz: "possivelmente para a Argentina a obra tenha um tom 100% político, mas se a realizamos na Guatemala, a fala sobre o dia a dia. Que família guatemalteca já não teve que reconhecer corpos, se há 30 mortos por dia?"³¹.

Em *Suelo Común* (2013), e *Piel de Gallina*, a ação (ou não-ação) de Regina consiste em algo semelhante. Convidar o espectador a observar seu corpo devir-cadáver, com a estranheza de quem se olha no espelho pela primeira vez. Em todas essas performances, assim como em muitas outras, Galindo torna-se um cadáver, empreendendo uma visita à dor humana por excelência, ao abjeto por excelência, com referências a sua dor local e à dor universal da perda e do desaparecimento.

Na primeira performance citada no parágrafo anterior, e ilustrada na imagem 13, é explorada a relação da morte e do corpo em seu retorno à terra. "Enterrado" em uma cova rasa, o corpo de Galindo repousa de braços, nu, sobre a terra. Alinhado com a superfície, um vidro transitável sustenta o peso das pessoas que desejem caminhar por sobre o corpo de Galindo. A discussão a respeito do visível e do invisível, a metáfora de caminhar por sobre a banalidade da morte, e ainda a discussão sobre a invisibilidade das fossas comuns, resultantes de assassinatos e desaparecimentos está presente na obra.

30 Tradução nossa, do original: "(...) es una acción muy simple, sumamente pasiva. En Latinoamérica, la gente, al ver un cuerpo cubierto, sabe inmediatamente lo que tiene que hacer" Entrevista concedida por Galindo ao caderno *Sociedad* do jornal Clarín, em 2008. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2008/08/05/sociedad/s-01730300.htm>

31 Mesma entrevista citada anteriormente. Tradução nossa do original: "posiblemente para Argentina la obra tenga un tinte 100% político, pero si tú lo haces en Guatemala, la obra te habla del día a día. ¿Qué familia guatemalteca no ha tenido que reconocer cuerpos? Si hay 30 muertos al día?"

Em *Piel de Gallina*, performance de 2012 que veio a nomear também uma grande mostra da sua obra na Espanha em 2013, a ação gira em torno de um fenômeno muscular chamado *musculus erector pili*: uma resposta natural ao frio, ao medo, e a algumas emoções. Nesta performance, Regina mantém-se dentro de uma câmara mortuária refrigerada, a qual o público deve abrir, sacar a bandeja, e observar o fenômeno na pele da artista. A autonomia de um corpo aparentemente inanimado, a pele, o corpo em sua superfície e materialidade como topos da relação com o mundo.

4.3. Ato 2: Liberdade condicional (Guatemala e Política)



Fonte: PÉREZ, 2003.

A Guatemala foi, até 1821, uma colônia espanhola. A partir da segunda metade do século XX, foi tomada por uma longa dança de diferentes governos militares e civis, dentre os quais o de Jacobo Arbenz, que foi retirado à revelia do poder por propor realizar uma reforma agrária em terras da *United Fruit Company* (multinacional norte-

americana que, entre 1899 e 1970, dedicou-se à produção e comércio de frutas tropicais em plantações no terceiro mundo). Em 1953, o país sofreu um golpe com intervenção estadunidense, iniciando também uma guerra civil que durou nada menos que 36 anos. Durante este período, mais de cem mil pessoas morreram, quase um milhão refugiou-se. Galindo nasce e vive por muito tempo em plena guerra civil, e parece criar a sua poesia e sua arte gestadas em um caldo grosso de rancor, violência e desrespeito à vida, assim como muitos artistas latino-americanos.

Em uma performance realizada em 2003, intitulada *Quién puede borrar las huellas?*, Galindo caminha da Corte de Constitucionalidad até o Palacio Nacional de Guatemala carregando uma bacia de sangue. De tempos em tempos mergulha os pés e deixa pegadas vermelhas na sua trilha, em memória das vítimas do conflito armado na Guatemala, em rechaço “a candidatura presidencial do ex-militar, genocida e golpista Efraín Ríos Montt”, em suas próprias palavras. Aliada à força política da sua ação, cria-se um traçado vermelho de rara beleza estética por sobre o concreto da Ciudad de Guatemala. Kristeva pergunta se o belo pode ser triste, e se ele pode ser aquele que volta depois das guerras e das destruições testemunhando uma imortalidade possível (KRISTEVA, 1989, p. 95). Na obra de Galindo, o discurso sobre as catástrofes coletivas do seu país e seus horrores tangenciais, como a imobilidade e a dor, está em primeiro plano, no entanto, há uma força estética absurda nas pegadas vermelhas deixadas ao longo do passeio público do centro da Guatemala, sob o olhar atento dos seguranças dos prédios do governo. Nesta performance, o ato de caminhar, mergulhar os pés no sangue humano, sob o sol da cidade enquanto o poder estabelecido tenta ignorar os corpos das vítimas de um regime escuso, e pintar sobre este asfalto as pegadas dos invisíveis é um exemplo perfeito de uma obra de arte política dentro de uma ideia de uma ética da representação da catástrofe.

Cada pegada deixada por Galindo em seu percurso é um exercício de recuperação da memória coletiva, marcando “repetidamente o trauma como tal, em sua mesma impossibilidade. Quem pode esquecer as pegadas, agora que eu as tirei da imaterialidade da memória e as trouxe literalmente ao mundo? O psicanalista Dori Laub acredita que a arte talvez seja a única maneira para efetivar as representações do trauma, como uma espécie de

antídoto para a aniquilação (LAUB, 1995).

Segundo o historiador Sergio Villena Fiego, dois dias depois de que Regina Galindo realizou a sua performance, a candidatura presidencial de Ríos Montt foi rechaçada pelos órgãos jurídicos competentes, não sem que fosse produzida uma mobilização de simpatizantes do falido candidato para protestar violentamente contra a sua inabilitação. Dez anos após as pegadas de Galindo, em 2013, Ríos Mott foi condenado por genocídio a 50 anos de prisão.

Es imposible saber en qué medida esa puesta en escena contribuyó a esa decisión, pero sí se puede señalar que el trabajo de anamnesis que en esa ocasión realizó la artista guatemalteca causó un impacto que trascendió esa coyuntura particular. Al hacer irrumpir la memoria de los vencidos, de las víctimas de la violencia estatal en Guatemala, al condensar la indignación de buena parte de la población guatemalteca, nos mostró, en un caso particular, cómo las artes visuales pueden contribuir a “preservar la huella de todos los traumas, sueños y catástrofes históricos que la ideología imperante del ‘fin de la historia’ preferiría obliterar (FIENGO, 2010 p. 56).

A presença do sangue na obra de Galindo é marcante, apesar de figurar ativamente em poucas obras. Funciona como uma metáfora da violência social, dos assassinatos em massa pelo Estado guatemalteco. Ao lado de *Quien puede borrar las huellas?*, podemos colocar *El peso de la sangre*, de 2004, quando verteu gota a gota um litro de sangue sobre a sua cabeça na Plaza Central da Guatemala. A ação fala sobre o peso da violência na Guatemala, do derramamento de sangue generalizado, em uma alusão ainda mais direta ao sofrimento das vítimas da ditadura. Na gravação em vídeo da performance vemos Galindo sentada sob o sol possivelmente de um meio-dia, recebendo estoicamente uma série sincopada de gotas de sangue sobre a cabeça. A artista aplica a si, sob a luz mais intensa do dia e em uma praça pública, a vista de todos, um método de tortura muitíssimo conhecido desde a antiguidade, mas substitui a água pelo sangue, criando um dramatismo que irrompe contra o discurso político e entra numa estética do choque, operando no espectador algo como uma segunda tortura. Ela cria testemunhas, tortura seu espectador com a recordação dos crimes e o peso do sangue, da memória, do trauma e da melancolia daqueles que sobreviveram.

Márcio Seligmann, em um dos seus estudos sobre o trauma moderno, afirmou que “estar no tempo 'pós-catástrofe' significa habitar essas catástrofes. E é claro, para qualquer um de nós, que a continuidade das mesmas não permite que sequer 'tomemos pé' após cada evento novo e aventemos uma mudança de curso. A catástrofe choca-se sempre novamente contra nós: vamos de encontro às catástrofes” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 63). Sangrar, estar presa, morrer, ser violada. Regina vai ao encontro das catástrofes, com insistência.

Em *Libertad condicional*, *Cepo*, *Peso*, *Camisa de Fuerza* e *Yesoterapia*, dentre outras obras, observamos um retorno constante ao tema do corpo encerrado, privado de liberdade ou de sua plena mobilidade. Às vezes atada com correntes, ou amarrada com cordas, presa em cubículos. Os regimes de exceção trazem consigo a existência do prisioneiro e do desaparecido político, do cativo. Galindo volta ao cativo, assim como volta à morte, dezenas de vezes na sua obra. Seu corpo pequeno, por vezes, parece sucumbir ao peso das correntes. Outra vez, Galindo espera que o espectador a liberte. Podemos dizer, com segurança, que são suas obsessões corpo-poéticas: o corpo

Imagem 16 - Performance "El peso de la sangre"(Plaza Central. Ciudad de Guatemala, Guatemala. 2004)



Fonte: DE VICO, 2004.

morto e o corpo aprisionado e torturado da memória coletiva guatemalteca.

Já *Looting* (2010) é uma obra que trata da Guatemala numa perspectiva mais ampla, localizando o país no coração dos sistemas de poder e da exploração global, assim como todos os países colonizados e explorados pelo primeiro mundo. O ouro das

Imagem 17 - Registro de "Looting" (produzida por House der Kulturen der Welt. Berlín, Alemanha. 2010)



Fonte: GARCÍA, 2010.

américas, desta vez, habita o corpo de uma mulher guatemalteca. O exercício simbólico de movimento extraterritorial da riqueza, retirando o ouro da Guatemala (através de obturações feitas em seus dentes) e levando-o à Alemanha, uma das maiores potências do primeiro mundo. Em Berlim, um médico extrai as peças de ouro do mais alto teor de pureza. As imagens desta performance são o testemunho de um saque milenar. Ao final, as pequenas esculturas, no total de 8, são exibidas como objetos de arte.

Todas as catástrofes que pairam sobre a memória coletiva dos guatemaltecos se mostram recorrentes na obra de Galindo, tornando-se parte essencial do seu discurso político e estético. A própria artista, em entrevista à *Boom Magazine*³², faz uma espécie

32 Revista eletrônica especializada em arte. Entrevista disponível em: <http://bombmagazine.org/article/2780/regina-jos-galindo>

de recuperação cronológica das catástrofes nacionais, revelando sua inquietação:

Meu país sofreu uma eternidade de calamidades de todas as formas e tamanhos : a colonização mortal, os maus-tratos de aldeias indígenas e a negação dos seus direitos ao longo de toda a nossa história, a intervenção norte-americana, uma guerra infernal de 36 anos, os maus governos, níveis arrepiantes de corrupção, um exército assassino, histórias de violência que são um pesadelo diário de desigualdade, fome e miséria (...). Como é possível tal karma? (GALINDO, 2006).³³

4.4. Ato 3: Enquanto isso eles seguem livres (a mulher)

O corpo feminino é ferido, simbólica e literalmente, pelo poder dos regimes de exceção, e pelo poder normatizador das sociedades de inclinação patriarcal, mesmo em regimes democráticos. Na obra de Regina Galindo, o que observamos foi uma cisão clara entre duas subtemáticas quando a questão é o corpo feminino. A primeira seria intimamente ligada à violência física, à violação e à morte, ou seja, ao trauma, e quase sempre tomando como base o lugar que a Guatemala ocupa historicamente e atualmente em relação a questão.

Segundo a pesquisadora Emilia Barbosa, do Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Kansas, a persistência da violência na Guatemala tem sido descrita por figuras como Philippe Bourgois, Manolo Vela, Alexander Sequén-Mónchez e Hugo Antonio Solares, dentre outros estudiosos que concluem que os problemas sociais básicos nacionais que existiam na gênese dos conflitos armados permanecem ainda hoje. Uma vez que os acordos de paz de 1996 não conseguiram resolver os problemas da maioria da população no âmbito das políticas neoliberais de ajustamento estrutural, a violência tem subido em uma população que ainda está armada, lidando com a culpa e a retaliação, e em busca de alívio e de sobrevivência.

33 Tradução nossa. Texto original em inglês: “my country has suffered an eternity of calamities of all shapes and sizes: a mortal conquest, the maltreatment of indigenous villages and the negation of their rights throughout our entire history, the Gringo intervention, an infernal 36-year war, evil governments, spine-chilling levels of corruption, a murderous army, histories of violence that are a daily nightmare of inequality, hunger, misery—and now this, which unlike the aforementioned things is a natural disaster. How is such karma even possible?”

(BARBOSA, 2013).

O continuum da violência sexual contra as mulheres na Guatemala começou com os conflitos armados entre 1960 e 1996 e continuou, também, posteriormente à assinatura dos acordos de paz. Também o uso generalizado e sistemático da tortura sexualizada e a violação de mulheres por parte do Estado da Guatemala, durante o 36 anos de conflito armado interno, é um fator que normalizou essas formas de violência, especialmente quando se considera que este tipo de violência foi institucionalizada no treinamento militar. O núcleo do tecido social guatemalteco é tramado por crenças que levam à subalternização sistemática de mulheres, entre elas um machismo profundamente enraizado, que se reflete na falta de oportunidades e progresso para as mulheres. A reprodução cultural dos estereótipos de gênero encontra a sua expressão máxima na forma do feminicídio. Rosa Linda-Fregoso e Cynthia Bejarano estimam que mais de três mil e quinhentas mulheres e meninas experimentaram formas brutais de violência no período pós-conflito (apud BARBOSA, 2013).

A segunda chave para nossas análises são as imposições ligadas a uma performatividade inscrita nesses corpos, e tratam geralmente de assuntos ligados a uma estética ideal ou a tabus que se guiam pelo machismo e por certo falso puritanismo, muito característico em sociedades machistas, mas que falam diretamente à sociedade patriarcal global. Analisaremos *Himeneoplastia* (2004) e *Recorte por la línea* (2005), como exemplos desta segunda chave proposta; e *El dolor em un pañuelo* (1999), *Perra* (2005) e *Mientras, ellos siguen libres* (2007), como exemplos da primeira.

Observamos, pois, que, para chegar ao que deseja fazer-dizer, Galindo, por vezes, profana o seu corpo de mulher, assim como o profanam seus algozes. Performatiza o seu corpo, pressionando os seus limites e a sua integridade, em um procedimento re-catastrófico, no qual, por fim, encontra outro corpo reinventado a partir do esfacelamento do primeiro: retalha em suas coxas a palavra "perra", reconstrói seu hímen em um procedimento cirúrgico.

De acordo com Agamben, o contra-dispositivo mais eficiente é profanar, tirar o corpo do âmbito do sagrado (AGAMBEN, 2007). A autoprofanação desse corpo, como que num procedimento irônico, de algum modo o libera de uma esfera de poder, deixando-o momentaneamente dentro do que chamamos de uma Zona Autônoma

Temporária. A partir daí, a artista propõe um novo nascimento, um ato inaugural, uma quebra que não é um retorno a um essencialismo ou um modo feminino por excelência ou por natureza, na perspectiva biologizante que criticam as teorias feministas como a de Judith Butler, mas na perspectiva da reinvenção absolutamente livre.

Agamben defende que onde a genealogia teológica dos dispositivos consagra e separa, uma operação contrária, um gesto, pode profanar e unir. Em seu *Profanações* (2007) Agamben define: “profano diz-se, em sentido próprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Traz de volta o que indisponível, o exclusivo. A insurgência pelo gesto de profanar restabeleceria ao vulgar aquilo que foi colocado em uma esfera apartada, sagrada – ou seja, aquilo que se tornou, propriamente, um dispositivo por meio do ato de sacrifício (este último sendo o dispositivo a priori, que gera os outros).

Imagem 18 - Registro de "Perra"



Fonte: www.reginajosegalindo.com

Perra é talvez a performance de Galindo mais claramente inscrita em um discurso feminista. Em um pequeno recinto, e com uma cenografia minimalista,

formada apenas por uma pequena cadeira metálica, a artista executa a sua performance *Perra*. Os cabelos estão soltos, e o vestido é preto³⁴ Tudo soa um pouco solene. A silhueta do corpo da artista marca um contraste absoluto com o fundo claro. Até que, finalmente, põe-se a cortar-se com calculada e cerimonial parcimônia, descobrindo sua perna esquerda, empunhando uma pequena faca. Lentamente aproxima a linha de corte, e a pressiona com firmeza por sobre a pele, que começa a servir de superfície para a escrita. À medida que o sangue emana dos cortes superficiais torna-se possível ler a palavra PERRA, que significa “cadela” ou uma variante para “puta”. Assim como em outras obras aqui analisadas, a contenção de movimentos, dos gestos faciais e certa impassividade são recorrentes em Galindo.

O seu corpo em performance é um corpo letárgico, amortecido pelo horror da violência. Ao mesmo tempo que pode inspirar também uma atitude assertiva em relação à decisão de se autoimputar a dor. A tensão dramática que se impõe à medida que a performance avança provoca sentimentos diversos no espectador, mas que possivelmente transitam entre o choque, a vertigem, a fascinação, a repugnância, a pena, o mal-estar.

O que Galindo diz em sua obra? Por qual motivo escrever “perra” em sua coxa, em grandes letras? Em 2005, na Guatemala, começaram a aparecer corpos de mulheres torturadas, violadas e assassinadas. Muitos corpos tinham inscrições abusivas, às vezes produzidas com canetas, às vezes com navalha: “maldita perra”, “muerte a todas las perras”, “odio a las perras”.

Em uma entrevista, Galindo fala sobre a questão, recuperando seu histórico:

Durante el conflicto armado el daño a la población femenina era parte de la estrategia de guerra para infundir temor en la población, porque al matar a una mujer se mataba también la posibilidad de vida. En la actualidad, desde hace algunos años, esto ha vuelto a ser parte de la realidad guatemalteca, solo que a mayores índices. Diariamente son asesinadas mujeres de las formas más brutales. Generalmente los cuerpos de los hombres aparecen degollados, con un tiro de gracia, apuñalados, asfixiados, pero el de las mujeres

34 Não é a primeira vez que a artista se veste de luto. É como se o seu reinvestimento em uma experiência de choque viesse acompanhada já do luto e da melancolia

presentanevidencias de haber sido violadas y torturadas, previamente a ser asesinadas.(Galindo, 2008)³⁵

Realizar la acción era una manera de revertir el poder de quienes nos mantienen en la zozobra. Una mujer, al inscribirse ella misma la palabra PERRA con un cuchillo, dejando una marca que permanecerá, les quita a otros el poder de hacerlo. Nadie puede marcarla, ella ya lo ha hecho. (Galindo, 2008).³⁶

A violência autoinfligida, aqui, é um ato extremado de subjetivação artística. Mais uma vez, Galindo parece completamente consciente das suas intenções:

A mi me interesan las relaciones de poder. Me interesa subvertirlas, y ahí es donde creo que entra el juego, porque se trata de una subversión de factores no muy evidente. En la primera lectura parece que soy cruel con mi cuerpo, pero luego el espectador se puede dar cuenta de que no soy una víctima, porque planifico toda la acción y, por lo tanto, aunque esté sedada o como sea, tengo el poder de haber ordenado todo. El poder está en mis manos, aunque a primera vista yo sea la víctima. Hay un juego macabro de confusión de roles (Galindo, 2009)

Reivindicar a identidade da "perra" é um ato de rebeldia que, encenado tanto no campo artístico quanto no âmbito político dos movimentos sociais (por exemplo, a marcha das vadias ou as recentes falas, principalmente nas redes sociais, que utilizam o "somos todos..."), opera como forma de resistência à estigmatização, como uma forma de desestabilização. A apropriação e inversão da injúria "perra" em Galindo pode ser comparada com o que Butler pondera sobre a apropriação que alguns ativistas do movimento "queer"³⁷ nos estados unidos fazem desse termo:

Paradoxalmente, embora também implique uma promessa importante, o sujeito estereotipado como "queer" no discurso público através de interpelações homofóbicas de vários tipos retoma o mesmo termo como base discursiva para

35 Entrevista concedida por Galindo à revista Escáner Cultural, em 2008. Disponível em: <http://www.escaner.cl/revista/node/917>

36 Entrevista concedida por Galindo à Revista Cultural Adn, em 2008. Disponível em: www.adncultura.com.ar

37 No Brasil seria algo como "bicha" ou "veado". Ao pé da letra significa "esquisito".

exercer a oposição. Tal citação se manifesta como algo teatral na medida em que imita e hiperboliza a convenção discursiva que também inverte. O gesto hiperbólico é essencial para por em evidência a "lei" homofóbica que já não pode controlar os termos específicos de suas próprias estratégias de abjeção (BUTLER, 2002, p. 326)³⁸

Imagem 19 - Registro de "Mientras ellos siguen libres"



Assim como *Perra*, a performance *Mientras ellos siguen libres* é uma recuperação de todo o contexto nacional de violência contra a mulher. Em português significa “enquanto eles seguem livres”.

Grávida de oito meses, Galindo ata-se pelas mãos e pelos tornozelos com cordões umbilicais, da mesma forma que as mulheres indígenas grávidas eram amarradas e estupradas durante o conflito armado na Guatemala. Era uma maneira de

38 O livro *Bodies that Matter*, de Judith Butler, não está traduzido para o português. Para esta pesquisa utilizamos a tradução para o espanhol da Editora Paidós. Portanto as traduções referentes a este livro são nossas. Segue o trecho em espanhol: “De manera paradójica, aunque también implica una importante promesa, el sujeto encasillado como ‘queer’ en el discurso público a través de interpelaciones homofóbicas de diverso tipo retoma o cita ese mismo término como base discursiva para ejercer la oposición. Esta clase de cita se manifiesta como algo teatral en la medida en que imite y haga hiperbólica la convención discursiva que también invierte. El gesto hiperbólico es esencial para poner en evidencia la “ley” homofóbica que ya no puede controlar los términos propios de sus propias estrategias de abyección”

induzir o aborto e subjugar. Mais uma vez a imobilidade do corpo de Galindo em performance é desconcertante. Abaixo seguem trechos de depoimentos de mulheres indígenas utilizados na obra de Galindo, disponíveis em seu site:

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. - C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. Guatemala: Memoria del Silencio.³⁹

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté
- C 16246. Marzo, 1982. Chinique, Quiché. Guatemala: Memoria del Silencio.⁴⁰

A outra face da performance de Galindo que toma a violência de gênero como tema é a que exemplificaremos com o vídeo *Himeneoplastia* e a performance *Recorte por la línea*. O vídeo, que concedeu a artista o Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2004, é sem sombra de dúvidas o momento mais radical da obra da artista, especialmente no que diz respeito ao uso quase drástico da profanação no seu corpo-artista, borrando completamente as fronteiras do real e da representação.

Em uma clínica clandestina na Guatemala, Regina se submeteu a uma reconstrução do seu hímen para recuperar a virgindade, filmou todo o procedimento e o lançou no mundo como arte. Várias mulheres guatemaltecas submetem-se ao procedimento como forma de corresponder a uma configuração social misógina e também violenta no campo sutil. Mais uma vez a profanação como reconstrução de um corpo possível vem à tona. O outro trabalho que busco por em diálogo com este é o *Recorte por la línea*, que realizou em Caracas, em 2005. Nua, Regina convida um cirurgião plástico famoso na Venezuela, que tem a tradição de “fabricar” miss mundo

39 Depoimento colhido de uma vítima de estupro durante a ditadura guatemalteca pela *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (CEH). O informe “Guatemala:memória del silencio” está disponível na íntegra em: <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeCEH.htm>

40 Idem

hiper-plastificadas, para traçar em seu corpo todas as intervenções cirúrgicas às quais deveria se submeter para obter um corpo perfeito. A artista termina a ação com o corpo completamente pintado com linhas e círculos que envolvem seus músculos e traços, criando uma interessante peça estética que grita, ironicamente, contras os padrões estéticos opressores que colonizam os territórios livre do corpo.

Imagem 20 - Recorte por la línea(Primer Festival de Arte Corporal. Caracas, Venezuela. 2005)



Fonte: HERRERA, 2005.

A ideia do corpo feminino como território de disputa é desenvolvida pela intelectual feminista Rita Segato, que se ocupa em traçar um mapa da violência de gênero em toda a América Latina. Segato, a partir de 2003, quando começou a estudar o caso de Ciudad Juárez, no México, que ficou famosa pelo número alarmante de mulheres assassinadas desde 1993, passou a ver o corpo das mulheres como uma função territorial, relacionado com a ideia de soberania. O corpo das mulheres como o próprio campo de batalha onde se plantam as bandeiras do controle territorial, jurisdicional, onde as novas corporações armadas nas modalidades mafiosas da guerra não

convencional emitem signos de suas sempre fugazes vitórias, de sua capacidade de soberania jurisdicional e impunidade.⁴¹ E especificamente sobre a violência sexual, Segato é muito precisa quando diz que ela tem componentes muito mais expressivos que instrumentais:

(...) não persegue um fim, não é para obter um serviço. A violência sexual é expressiva. A agressão ao corpo de uma mulher, sexual e fisicamente expressa uma dominação, uma soberania territorial, sobre um território-corpo emblemático (SEGATO, 2014)⁴²

O corpo-político, o corpo-feminino e o corpo-cadáver parecem preencher a poética e a performatividade do corpo-artista de Galindo. Se é improvável mensurar as reverberações políticas efetivas da sua obra (nos termos de uma política dos direitos humanos na Guatemala, ou de segurança para a mulher, por exemplo), é inegável observar as aberturas constantes de *Zonas Autônomas Temporárias* (BEY, 2011) que seu trabalho realiza em diversos níveis. A partir destas análises é possível observar sobretudo a construção de um corpo indisciplinado (OLIVEIRA, 2007), dotado da capacidade de esgarçar as fronteiras e os espaços de poder e normatividade.

41 Entrevista com Rita Segato (disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html)

42 Entrevista com Rita Segato disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html). Tradução nossa do original em espanhol: “no persigue un fin, no es para obtener un servicio. La violencia sexual es expresiva. La agresión al cuerpo de una mujer , sexual, física, expresa una dominación, una soberanía territorial, sobre un territorio–cuerpo emblemático”

5. Considerações Finais

Ao final desta pesquisa a massa que precipita desse caldo de cruzamentos de leitura e observações, que buscaram de alguma maneira orientar o olhar dentro de uma produção artística incrivelmente volumosa e praticamente ininterrupta desde 1999, é esse oferecimento do corpo, essa abertura (muitas vezes, não metaforicamente, de entranhas) à observação do outro tanto enquanto fruição estética quanto em despertar político.

O trabalho de Regina José Galindo se caracteriza por um tratamento crítico das escuridões, dos abismos, dos choques, ao mesmo tempo em que aponta para uma ideia de futuro, circunscrita ao seu revirar do passado.

Em uma mostra do seu trabalho em Milão, realizada entre março e junho de 2014, Regina intitula a performance inédita que apresenta no Pac Milano, *Exhalación (Estoy Viva)*. Pela primeira essa afirmação aparece obscenamente em um trabalho de Galindo. É como se dissesse o que sempre disse, em relação direta com a filosofia de Didi-Huberman: é preciso dizer, é preciso narrar, apesar de tudo. Poderíamos completar: *estoy viva, pese a todo*. A afirmação de Galindo não é uma esperança sentimental, talvez muito pelo contrário, seja uma indicação de que enquanto há vida, há possibilidade de morte e sofrimento. Mas enquanto há vida também há corpo, brechas, potências e construção de presente e de futuro. Na performance, Galindo está deitada, nua, em um ambiente quase monocromático, gelado. Uma torneira pinga água numa superfície metálica, uma luz branca ilumina o corpo de Galindo. No entanto, diferentemente das outras performances que trazem o corpo-cadáver na sua impossibilidade de retorno, na sua queda, desta vez os espectadores recebem um pequeno espelho, que repousam logo abaixo do nariz da artista. A opacidade resultante da respiração que preenche o espelho é a prova: está viva!, apesar de tudo. É possível ver seu ventre inchar-se e refluir. Desta vez Regina não foi dopada, por exemplo, como em *Reconocimiento de un cuerpo*, que analisamos neste trabalho. Está viva.

Em entrevista para o vídeo da mostra, Regina afirma:

Cheguei a essa escultura depois de haver presenciado o processo contra Rios Montt, e durante esse processo eu experimentei uma série de emoções muito estranhas. Eu conhecia a história, e embora eu já a conhecesse, ouvir das bocas das vítimas me fez enxergar a história do meu país de uma outras perspectiva. A questão é que quando se anula o processo eu fiquei espantada como é possível passar por cima daquelas histórias, daquelas vítimas. Não pude evitar, e as lágrimas me saíram. Uma das vítimas se aproximou de mim e disse: não chore. Não há porque chorar. Nós estamos vivas, e isso é suficiente. E essa frase me ficou gravada e começo a ver a vida de maneira distinta. Entendi que as vítimas naquele processo não buscavam vingança, mas sim queriam dizer ao mundo a sua verdade, e isso era suficiente para elas⁴³

A intensa paixão pelo Real que atravessa a obra de Galindo do princípio ao fim, e a incansável, apesar de tudo, utilização do corpo e das catástrofes humanas como matéria-prima e potência para a construção de sua poética, calcada na reinvenção e libertação do corpo, é o mais próximo que podemos chegar de uma conclusão. Vemos aqui, ainda antes de uma conclusão, uma primeira vereda aberta para compreender a obra desta artista e também uma primeira incursão na inclusão da América Latina dentro da discussão a respeito da performance das memórias traumáticas e da importância da arte para engendrar e processar essas narrativas sem que sejam neutralizadas em sua importância política e humana.

43 Transcrição e tradução nossa. O vídeo pode ser acessado no site da mostra: <http://www.pacmilano.it/en/exhibitions/reginajosegalindo/>

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGRA, Lúcio. **Porque a performance deve resistir às definições: na indefinição do contemporâneo 2.0**. Projeto Performance: corpo, política e tecnologia do Programa Cultura e Pensamento, v. 2010, 2009.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad do Brasil, 2011.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCHOT, M.. **La Escritura Del Desastre**. Caracas: Monte Avila, 1990.

BOHLEBER, W. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 41, n. 1, p. 154-175, 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php_script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000100015>. Acesso em 10 de dez de 2014.

BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora Record, 2003

_____. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CAZALI, Rosina. **Pasos a desnivel: Mapa urbano de la cultura contemporanea en Guatemala**. Guatemala: Curandería, 2003.

CHARNEY, Leo. **Empty Moments: Cinema, Modernity, and Drift**. Duke University Press, 1998.

CONSTANTINO, Roselyn. **Holy terrors: Latin American women perform**. Duke University Press, 2003.

DEWEY, John. **Arte Como Experiência**. SÃO PAULO: MARTINS, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia, vol.**

3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche a filosofia**. Tradução: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio fevereiro de 1976.

_____. "O abecedário de Gilles Deleuze, entrevista a Claire Parnet." *Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva* (1988).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto**. Barcelona: Editorial Paidós, 2004

_____. **Cascas**. *Revista Serrote*, São Paulo, mar 2013, n. 13, p.99-133.

FIENGO, Sergio. **Regina Galindo: El Arte De Arañar El Caos Del Mundo. El Performance Como Acto De Resistencia**. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede México, 2010.

FREUD, Sigmund. **Conferencias Introdutórias à Psicanálise: Obras completas vol. 13**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

FOSTER, HAL. **O Retorno do real**. Tradução Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade, vol. I A Vontade de Saber**. 13a ed. Rio de Janeiro: 1999.

_____. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Vigiar e Punir**. 3a ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Rio de Janeiro: n-1 ed

GRANDIN, Greg. **A revolução guatemalteca**. São Paulo: Unesp, 2004.

GREINER, Christine. **Corpo (o)-Pistas Para Estudos**. Annablume, 2006.

_____. A desfronteirização das metáforas ontológicas no corpo artista. **Kinokaos**, 2014. Disponível em: <<http://kinokaos.net/tfc/geral20042/index.htm>>. Acessado em 7 de fevereiro de 2013.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. Annablume, 2008.

GREINER, Christine. Org.; AMORIM, Claudia, Org. **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

- _____. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.
- GOLDMAN, Francisco. Regina José Galindo. **Bomb Magazine** 2006. Disponível em: <<http://bombsite.com/issues/94/articles/2780>>. Acessado em 7 de fevereiro de 2013.
- HUIDOBRO, Vicente. **Altazor e outros poemas**. São Paulo: Art Editora, 1991.
- HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2014.
- KATZ, Helena. **O papel do corpo na transformação da política em biopolítica**. Revista Trama Interdisciplinar, v. 1, n. 2, 2011.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1980.
- _____. **Sol negro: depressão e melancolia**. Rio de Janeiro:Rocco, 1989.
- LACAN, J. **O seminário XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LAUB, Dori; PODELL, Daniel. Art and trauma. **The International Journal of Psychoanalysis**, 1995. Disponível em: <<http://psycnet.apa.org/psycinfo/1996-13916-001>>. Acesso em 15 de fev de 2015.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Cia das Letras, 2011
- OLIVEIRA, Lúcia MB. **Corpos indisciplinados. Ação cultural em tempos de biopolítica**. São Paulo: Beca, 2007.
- PELBART, Peter Pål. **Biopolítica e biopotência no coração do império**. In: LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2002. p. 251.
- _____. Biopolítica. **Revista Sala Preta**, v. 7. São Paulo: PPGAC; Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>>. Acesso em 27 de setembro de 2013.
- _____. Vida nua, vida besta, uma vida. **Revista Trópico**, 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>>. Acesso em 27 de setembro de 2013.

PINTO, Joana Plaza. **Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades.** Delta, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2007.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann.** São Paulo: Ed. Globo, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005;

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético.** São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem.** In: Direitos Humanos? O que temos a ver com isso? p. 103. Rio de Janeiro: Conselho Regional de psicologia, 2007

_____. **Cartografia Sentimental.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença.** São Paulo: Editora 34, 2005.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008.

TAYLOR, Diana. **El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. El despertador.** Teoría política, 2005.

Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>>. Acesso em 17 de outubro de 2014.

Entrevistas:

GALINDO, Regina. El Peso del dolor. **Revista Escáner Cultural**, 8 de maio de 2008. Entrevista concedida a Eli Neira. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/revista/node/917>>. Acesso em 8 de março de 2015.

_____. Sangre, sudor y lágrimas. **La Nación**, Buenos Aires, 16 de ago. de 2008. Revista Cultural ADN. Entrevista concedida a L. Tarifeño. Disponível em: <www.adncultura.com.ar>. Acesso em 22 de agosto de 2014.

_____. Una obra de arte que consiste en "morir" y ser reconocida. **Clarín**, Buenos Aires, 5 de ago. 2008. Entrevista concedida a Emanuel Rodríguez. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/diario/2008/08/05/sociedad/s-01730300.htm>>. Acesso em 6 de março de 2015.

RANCIÈRE, Jacques. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. **O**

Globo, Rio de Janeiro, 15 de mar. de 2015. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

SEGATO, Rita. Mujer y cuerpo bajo control. **Clarín**, Buenos Aires, 10 de out. de 2014. Revista Ñ. Entrevista concedida a Karina Bida Seca. Disponível em: <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Rita-Segato-Mujer-cuerpo-control_0_1081091894.html>. Acesso em 20 de abril de 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sentir o tempo e ver a História nas imagens. **Jornal Público**, Lisboa, 11 de abril de 2014. Entrevista concedida a Antonio Guerreiro. Disponível em <<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/sentir-o-tempo-e-ver-a-historia-nas-imagens-332932>>. Acesso em 22 de abril de 2015.

