

Encontros intersubjetivos entre um corpo e uma porta: análise de uma instalação pelo viés da corporeidade¹

Cláudia Maria França da Silva²

Resumo: O texto discute aspectos da corporeidade, que é basicamente, a relação corpo-mundo. São abordados aspectos da corporeidade fenomenológica em Merleau-Ponty e da corporeidade construcionista em Michel Foucault, de modo a percebê-las em manifestações em arte contemporânea, notadamente dos anos 1960/1970. Tais considerações, por sua vez, são a base para a discussão de um trabalho artístico realizado pela própria autora do texto, a instalação *Entrevista*, apresentada entre 2007 e 2010 em Uberlândia, Goiânia e Campinas.

Palavras-chave: Corporeidade. Arte contemporânea. Processo de criação.

Abstract: This text presents aspects of embodiment, that is the relation between the body and his ambient, basically. Here, are studied phenomenological embodiment's Merleau-Ponty, as well as constructionist embodiment, came from Michel Foucault's thoughts. The purpose is the perception of how these manners of embodiment constituted some contemporary artworks of 1960/1970 decades. These considerations are used for taking basis of discussion about *Entrevista*, an installation made by the author of this text. This artwork was presented at 2007 at Uberlandia, and represented at 2008 and 2010, at Goiânia and Campinas.

Keywords: Embodiment. Contemporary art. Process of creation.

¹ Este texto é fragmento de parte da tese defendida em 2010. SILVA, Cláudia Maria França. Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autor-representacionais. 2010. 357 p. (Tese de Doutorado em Artes). Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.

² Artista visual, Doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Artes Visuais pela UFRGS e Bacharel em Artes Plásticas pela UFMG. Professora Adjunta pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atuando na Graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes. Email: claudiamfsg@yahoo.com.br

Considerações iniciais

O enfrentamento do corpo tem sido uma das grandes questões do viver contemporâneo, cujos avanços tecnológicos nos permitem dizer de um “adeus ao corpo”³. O corpo, para David Le Breton, tem sido pensado como “rascunho”, algo a ser corrigido para que se atinja nele uma “pureza técnica”, distanciando-o da fragilidade e da morte. Isto pelo excesso de interferências físicas corporais, o que tem retirado grande parte de seu naturalismo. Diariamente os meios de comunicação noticiam avanços em técnicas e procedimentos científicos capazes de deter doenças radicais e de desenvolver drogas que tornem o corpo humano mais resistente aos problemas gerados pelo mesmo avanço científico. Percebido como “máquina”, nosso corpo fisiológico presta-se como objeto científico, cuja dinâmica interna tem sido esquadrihada, monitorada, reconfigurada pela tecnologia científica. As atuações da engenharia genética têm ocupado posição de destaque nas pesquisas e em sua divulgação; sendo o modo mais invasivo de manipulação corporal, podem mapear o genoma humano, gerar clones e outras alterações gênicas, ao nível da estrutura elementar do corpo.

Francisco Ortega comenta que é a biomedicina que mantém hoje a utopia modernista de que a ciência resolverá

os grandes problemas da humanidade. Ortega diz: “apesar das interpretações pós-modernas dos recentes avanços da biomedicina, a medicina é ainda um projeto moderno, no qual verdade, ordem e progresso continuam sendo as virtudes cardinais”⁴. Além de nos fazer crer que os recursos da medicina manterão a saúde, a longevidade e a potência do corpo, até mesmo sua transformação completa e autonomia em relação aos ciclos da natureza - o discurso científico suplanta a eficácia de outras instituições em seus desejos de normatização do comportamento humano:

embora família, religião, trabalho ou política não funcionem mais como meta-relatos transcendentais com força normativa universal, a ciência (e mais especificamente a medicina) ocupa hoje o lugar do universal, falando em nome da “Verdade” e fornecendo regras de comportamento moral válidas para todos⁵.

Mesmo diante desse quadro, David Le Breton percebe que o homem contemporâneo tem os mesmos recursos corporais básicos de que dispunha o homem do Neolítico. Tais recursos permitem-lhe as mais simples ações, como caminhar, por exemplo. O que mudou foi a relação corpo-mundo, ou seja, a corporeidade. Se antes o corpo mediava a relação do homem com a

³ LE BRETON, David. Introdução: o corpo no rascunho. In: _____. *Adeus ao corpo*: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

⁴ ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto*: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, p.217.

⁵ ORTEGA, Francisco, Idem., p.217.

natureza, hoje, “a ancoragem corporal da existência perde seu poder”⁶, visto que as próteses técnicas exteriores ao corpo - como as escadas rolantes, por exemplo - fazem com que utilizemos pouco nosso corpo sensorial (e o processamento reflexivo dessas sensações), reduzindo experiências como as sensações de cansaço, calor, resistência e outras. Ao comentar sobre suas práticas de alpinismo e caminhada, o filósofo Michel Serres alinha-se ao dizer de Le Breton:

Quando saem de seu automóvel-concha, o que é raro, os homens contemporâneos caminham sobre o terreno plano e, com isto, suas cabeças permanecem na lua, ou seja, separadas de suas pernas, que caminham automaticamente. Faz muito tempo que as técnicas eliminaram das calçadas até mesmo os mais tênues obstáculos⁷.

Serres continua, descrevendo uma caminhada na montanha, em que deve haver a concatenação do olho com o pé:

o passo constrói um ciclo cujo bom funcionamento une a visão ao toque das plantas dos pés para, em seguida, reenviá-lo rapidamente a ela que, depois de algum controle e antecipação, o projeta novamente no circuito; o olho acaricia a rocha antes que, em resposta à velocidade dos deslocamentos, o toque a confirme. [...] Segunda inversão: a visão toca e o tato vê. Se romperem por um só momento este ciclo, vocês

cairão. A visão caminha ou a vida cessa. Quem não sabe andar, coloca um pé na frente do outro, quem sabe coloca um olho diante de cada sapato⁸.

Destacamos, nesses comentários dos filósofos, tanto a necessidade do uso mais consciente dos sentidos quanto a percepção fragmentária do corpo, mesmo em tarefas simples, quando estas foram facilitadas pelas próteses. Estes autores nos fazem pensar sobre a despotencialização do uso do corpo desde a modernidade, pelo excesso de mediações entre o corpo e o mundo. A questão é: podemos ainda vivenciar o mundo simplesmente por meio de nosso corpo? Até que ponto estamos excessivamente mediados por dispositivos supostamente facilitadores de nossa vida diária? Tais mediações têm restringido ou não nossa percepção das experiências mais simples e corriqueiras?

Este texto se propõe a refletir sobre o corpo, tema tão extenso e tão genérico, mas importante ponto de toque entre várias ciências e, de modo singular, na arte. Refletir sobre o “corpo” implica saber que há várias acepções, conceitos e possibilidades signícas que coabitam a mesma unidade física. Mesmo concordando com David Le Breton, quando ele equaliza o homem primitivo ao homem atual (ambos possuindo a mesma estrutura corporal) – consideramos que cada época da história construiu uma ideia própria de “corpo”. Embora o corpo humano seja antes de

⁶ LE BRETON, David. Op. cit, p. 20.

⁷ SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 27 et seq.

⁸ SERRES, Michel. Idem.

tudo uma realidade biológica, ele também é um produto cultural e relacional; sua realidade responde a uma série de questionamentos - dicotomias históricas - internos e externos ao ser. Algumas dessas acepções são radicalmente distintas entre si; são essas relações dialéticas que complexificam o conceito, bem como a diversidade de maneiras em que é abordado, em todas as áreas do conhecimento. Viver essa multiplicidade e experimentá-la na própria “pele” é um fato. Compreendê-la em sua totalidade é uma utopia.

Nesse sentido, importa questionar novamente: *de que “corpo” se fala aqui?*

A complexidade do século XX trouxe diversos modos de perceber e estudar o corpo, não somente em seu aspecto fisiológico, mas como modo de construir relações com o mundo. Conforme Francisco Ortega, o pensamento do corpo como “máquina” leva ao que ele denomina de “cultura somática”, cultura em que são exacerbados os cuidados com a forma e a saúde do corpo, revelando, nesse extremo, uma “suspeita [...] que se transfigura em “pavor da carne”, desconfiança da materialidade corporal e desejo de sua superação”⁹. Tais cuidados, ao deixarem de ser meios para uma qualidade de vida melhor, tornam-se fins em si mesmos. A “cultura somática” de Ortega equivale-se à expressão “extremo contemporâneo”, de David Le Breton. Para o autor francês, o extremo con-

temporâneo refere-se ao conjunto de discursos contemporâneos entusiastas de uma ideia de que o corpo tende a ser melhor, se submetido às novas tecnologias. O extremo contemporâneo “faz do corpo um lugar a ser eliminado ou a ser modificado”¹⁰ por meio de um conjunto de técnicas e ações da ciência, que tendem a provocar alterações radicais nas sociabilidades e em nossas sociedades.

À luz de José Cabral Filho, é muito difícil nos dissociarmos de algumas dessas manipulações tecnológicas na vida contemporânea, “pois todos nós somos de uma forma ou de outra, cyborgues pela aceitação da invasão tecnológica sobre nossas vidas”¹¹. Mesmo conscientes dessa colocação e da dominância do discurso tecnocientífico (com suas ramificações) sobre as práticas e reflexões sobre o corpo, gostaríamos de acenar para outras possibilidades de leitura do corpo, admitindo-o em sua plasticidade própria e no caráter relacional com outros sujeitos.

Buscamos definir certos lugares desde os quais o texto fluirá: 1) modos de lidar com a corporeidade. Para tal, gostaríamos de apontar a *corporeidade fenomenológica*, com base no pensamento de Merleau-Ponty, e a *corporeidade deconstrucionista*, com base em Michel Foucault. Tais eixos não são aleatórios: são indicados por meio da ob-

¹⁰ LE BRETON, David, op. cit., p.15.

¹¹ CABRAL FILHO, José dos. Sacrifício digital: cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 247.

⁹ ORTEGA, op. cit, p. 13.

servação do processo de criação de uma instalação, produzida por mim e nomeada de “Entrevista” - apresentada em Uberlândia, Goiânia e Campinas, entre 2007 e 2010. Essa relação define outro lugar importante: 2) a relação dessas corporeidades com um momento da produção em arte contemporânea (anos 1960/70), o que por sua vez determina outro campo ainda mais específico: 3) o autor do texto é o mesmo autor do trabalho artístico em exame, e por isso ele se vale do uso do pronome pessoal reto, primeira pessoa do singular, para descrever ações e estabelecer inferências. Em outras áreas do conhecimento afins à arte e mesmo no interior do campo da pesquisa em arte, ainda não é ponto pacífico a permissão de que o artista se expresse textualmente sobre o fazer de seu próprio trabalho, embora ele seja o agente que mais tem conhecimento sobre esse fazer. Confundem-se ainda as atribuições da crítica de arte e da estética com as análises críticas do processo, persistem temores acerca de uma “subjetividade extremada” no texto do artista, o que destituiria seu texto de uma função social. Não cabe ao artista fazer juízos de seus objetos artísticos; cabe-lhe descrever etapas, relacionar objetos aparentemente distantes, contextualizar seu fazer. O uso dos pronomes pessoais “eu”, “meu”, “minha” são bastante temidos no meio acadêmico. Abolimos essas normativas, acreditando que o artista está apto sim a realizar análises processuais, inferências e reflexões acerca de um trabalho de sua

própria autoria; o jogo da distância e da proximidade é um indicativo da complexidade desse trabalho, em que é possível tramar com as figuras do eu-autor do texto com o eu-autor do trabalho.

A expectativa é que a singularidade desses lugares anunciados - o ponto de vista pessoal na análise do objeto, algumas relações de objetos de arte contemporânea e a corporeidade fenomenológica + foucaultiana- possa tocar o sujeito que lê o texto, cujo conhecimento provém de outras áreas do conhecimento, ou mesmo do campo da arte.

Corporeidades e a arte contemporânea dos anos 1960/70

Pode-se afirmar que há, por parte do artista contemporâneo, um enfrentamento do corpo. A autonomia do trabalho em relação ao seu autor é um dado que diferencia os profissionais de Artes Plásticas de áreas afins, como a Música, a Dança ou o Teatro. Estes últimos vinculam o trabalho à própria imagem do autor, por conta mesmo da *performance*, que viabiliza o contato presencial do intérprete com a presença da manifestação.

Historicamente, o trabalho de um artista plástico poderia estar em um lugar e ele em outro; o que indicaria sua presença seria qualquer outro índice e não sua presença física nele. Essa presença em outros índices nos remete à prática do autorretrato, subgênero que tem suas normativas. A condição posta no fazer tradicional de um autorretrato

é a coincidência de um mesmo artista duplicando seus papéis nesse fazer: o artista que se autorrepresenta, é o ator que executa essa imagem e ao mesmo tempo, o modelo a partir do qual se dá essa representação. Essa imagem, por sua vez, deve ter um grau de correspondência formal com o modelo de tal modo que satisfaça, na percepção de um espectador, o conhecimento que ele tem do sujeito (artista) em representação. Com relação ao modo de construção dessa imagem autorrepresentacional e considerando-se como seu próprio modelo, o artista necessita do uso de próteses para captar a sua imagem; valendo-se normalmente de um espelho para captá-la, “o eu reconhece-se através do outro, que é a própria imagem-reflexo”¹².

A partir da modernidade do século XX, a desterritorialização de vários conceitos fundamentais à práxis - memória, subjetividade, autoria e mesmo a mimese – promoveu a abertura do campo das práticas autorrepresentacionais para além do autorretrato, dando a tônica de nossa vida atual. Vivemos em um contexto em que a própria noção de “sujeito” não cabe mais em um paradigma de unificação da identidade. Enfim, vivemos em um contexto que problematiza enormemente as condições iniciais para o estabelecimento e construção de um “autorretrato”. Um dos fatores que também promoveram a

abertura de possibilidades de manifestação autorrepresentacional foi o modo como os artistas passaram a encarar o “corpo” no interior de suas poéticas. Isto porque, anteriormente, o corpo era considerado apenas como tema, seja em retratos ou autorretratos. Frayze-Pereira escreve que na arte contemporânea, a relação com o corpo transcende sua condição temática.

Os artistas utilizam o corpo não apenas como tema, mas como tela, pincel, moldura, suporte e material vivo de seus trabalhos. Na arte surgida após a Segunda Guerra, a idéia de um self físico e mental e estável e unitário passa a ser questionada plasticamente, sobretudo em performances, instalações e objetos que tematizam a solidão existencial, o estilhaçamento da identidade e as possibilidades de transcendência das situações disciplinares¹³.

A presença do “corpo” na arte contemporânea coincide com o *topos* arte-e-vida, em inúmeros aspectos. A perda da especificidade entre as linguagens reaproximou as Artes Visuais com o Teatro e a Dança, linguagens do corpo por excelência, gerando manifestações híbridas, como os happenings e performances, a *bodyart* em geral. Nada como o corpo e seus regimes de presença para desfazer esses limites. As manifestações artísticas dos últimos 50 anos abrem-se à temporalidade do efêmero

¹² CANTON, Kátia. Auto-retrato: espelho de artista. *JORNAL MAC/USP*, São Paulo, n. 5, mar/abril 2001, s./p.

¹³ FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 222.

e do movimento, gerando outras possibilidades para o entendimento de “forma”, pensando-a aqui como um sistema agregador de elementos técnicos, materiais e composicionais com os quais o artista lida, na construção de seu trabalho. Os trabalhos que têm o corpo como suporte aproximam-se demasiadamente dos contornos das manifestações autorrepresentacionais ao ponto de uma interpenetração, pois eles apresentam o corpo do sujeito em plena ação; o público, assistindo ou participando de uma dessas manifestações -no calor daquelas presentidades efêmeras e não repetíveis - não consegue precisar os limites entre “apresentações” de corpos e “representações” de sujeitos, entre o real e o ficcional naquelas situações, entre os papéis sociais vislumbrados e o desejo de ainda ter uma identidade una.

Os anos 1960 e 1970 são palco de diversas manifestações políticamente contraculturais, como guerras, movimentos ditatoriais, estratégias de ação estudantis, que são respostas à polarização política entre o capitalismo e o socialismo. Em meio às turbulências sócio-culturais, textos importantes como “Eros e Civilização”, de Herbert Marcuse, “O Anti-Édipo” de Deleuze e Guattari e “Sociedade do Espetáculo” de Guy Debord são balizadores de uma nova erótica e de uma nova sociabilidade. Esse contexto político-social repercute na esfera da arte contemporânea, pois proporciona um entendimento de corpo cada vez mais como portador de experiência e como agente de libertação,

ao mesmo tempo em que abre voz para discursos críticos sobre as discriminações sociais e de gênero no interior das instituições.

Corporeidade construcionista

É também nesse período que se dá a recepção de textos de Michel Foucault, dentre os quais “A História da Sexualidade”¹⁴. O filósofo está interessado em estudar o corpo desde uma perspectiva histórica, mas detectando os poderes que se exercem sobre ele, os “discursos” que são construídos sobre o corpo, em função de um determinado contexto político-social. Para Foucault, sobre o corpo:

se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam e entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito¹⁵.

O corpo é o lugar de incidência de inúmeras correlações de forças, as quais o submetem e o conformam. Foucault percebe a “sensorialidade corpórea” como “um palco no qual os saberes e poderes se articulam, produzindo a

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

¹⁵ MACHADO, Roberto, apud SILVEIRA, Fernando de Almeida; FURLAN, Reinaldo. Corpo e alma em Foucault: postulados para uma metodologia da Psicologia. *PSICOLOGIA USP*, São Paulo, v. 14, n. 3, 2003, p. 171-194.

individualidade. A sensorialidade corpórea não está imersa apenas em fatores biológicos; está interpenetrada de história¹⁶. Nesse sentido, o corpo é produto do conhecimento, um fenômeno que tem sua historicidade.

O autor vale-se de uma série de termos para designar o jogo de forças sobre o corpo na modernidade: dominação, docilidade, submissão, controle. Há uma série de ações de cunho disciplinar sobre o corpo, como a coação, a vigilância, os castigos e punições. São ações de poder, de “biopoder”. O corpo é o depositário de marcações na pele e de posturas, sinais que o tornam “campo de prova dessas verdades”. Assim como o corpo sofre essas ações, a alma “moderna”, para Foucault, é efeito de tais saberes e poderes.

A corporeidade seria então a visibilidade desse corpo/alma assujeitado a relações de poder, mas também a visibilidade de um mesmo corpo/alma que *resiste* a esses jogos de dominação político-social. Corpo, poder e disciplina são indissociáveis na modernidade, em função da necessidade de organização das grandes massas de indivíduos que constituem “multidões confusas, inúteis e perigosas”: essa é uma questão a ser resolvida pela tecnologia científica e pelos dispositivos de vigilância que se apresentam aos aparelhos políticos.

O fato de a corporeidade em Fou-

cault relacionar-se ao binômio resistência/sujeição aos jogos de poder gera o termo “micropolítica”, ou seja, cada um de nós exerce sua própria ação micropolítica na vivência cotidiana, cada um de nós exerce uma micropolítica no trato com o outro e com as instituições.

Em outro texto, “Vigiar e Punir”¹⁷, o autor salienta o aspecto do corpo percebido como objeto a ser visto e manipulado, em que uma série de ações e estratégias disciplinares constrói os “corpos dóceis”. A sociedade iluminista, que se constitui a partir do século XVIII, Foucault a denomina de “sociedade disciplinar”, onde impera a vigilância e o adestramento do corpo. A disciplina, antes restrita aos campos militar e eclesiástico, alastra-se para quaisquer instâncias onde a normatização do comportamento é necessária, como as escolas, os hospitais e as fábricas. Ocorre um controle minucioso e ininterrupto dos gestos corporais, dos comportamentos, dos espaços ocupados pelos indivíduos. A disciplinarização do corpo exige a delimitação espacial, seu esquadramento e separação por finalidades, o uso das coordenadas espaciais e as hierarquias:

A unidade não é portanto nem o território (unidade de dominação), nem o local (unidade de residência), mas a posição na fila: o lugar que alguém ocupa numa classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma colu-

¹⁶ SCORSOLINI-COMIN, Fábio; AMORIM, Kátia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. *PSICOLOGIA EM REVISTA*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, jun. 2008, p. 189-214.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In.: _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117-142

na, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente. A disciplina, a arte de dispor em fila, e da técnica para a transformação dos arranjos. Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações¹⁸.

Podemos perceber que a noção de espacialidade introduzida pela disciplina favorece o distanciamento entre os indivíduos, o resguardo de uma distância específica que mantenha sua “integridade física”, sua individualidade e a possibilidade de sempre ser percebido pelo outro por meio da visão ou por próteses visuais. A espacialidade percebida nas sociedades de vigilância propõe-se a organizar e dimensionar o espaço de maneira racional para que se possa ver o indivíduo e controlar sua conduta. Estabelece dispositivos de visualização do corpo, seja em sua dimensão interna, seja do corpo no espaço. As sociedades de vigilância favoreceram o nascimento de determinados saberes em que o modelo prioritário de estabelecimento da verdade é o exame, pelo qual se instaura um modo de poder em que a sujeição se realiza no modo sutil da produção positiva de gestos, atitudes e hábitos que definem o indivíduo ou o que se espera dele segundo a “norma” prescrita¹⁹.

Francisco Ortega percebe que o pensamento foucaultiano está na base da “cultura somática”, pois nesta ocorre uma prática ascética distinta de outras

épocas. Os ascetas históricos, por seu isolamento das questões mundanas, adquiriam “sabedoria” e tinham por função a mediação política, atuando como patronos, árbitros ou intercessores em querelas entre cidadãos. Há uma vontade do asceta em exercitar sua alma e seu corpo; para isso, vale-se da disciplina e da ordenação de exercícios e afazeres para atingir um estágio espiritual. Abioascese contemporânea encaminha-se em outra direção. Por meio de exercícios corporais que buscam o ideal da juventude, longevidade e saúde, os bioascetas submetem seus corpos a um “narcisismo conformista”, às normas comportamentais e aos preceitos científicos, minimizando a espontaneidade de suas ações e relações sociais, que passam a se constituir numa “socialibilidade apolítica”, em que os indivíduos não se reúnem por interesses de grupos maiores, mas por interesses privados, como “critérios de saúde, performances corporais, doenças específicas, longevidade, entre outros”.²⁰

Para uma “cultura somática”, a subjetividade confunde-se com o culto ao corpo, ocorrendo um “desinvestimento simbólico” do próprio corpo: já não é o corpo a base do cuidado de si; agora o eu existe para cuidar do corpo, estando ao seu serviço. Força e falta de vontade referem-se exclusivamente à tenacidade e à constância, ou ao desânimo e à inconstância na observação de uma dieta, na superação dos limites biológicos e corporais, entre outros.

¹⁸ FOUCAULT, Michel, op. cit., 1987, p. 125.

¹⁹ FRAYZE-PEREIRA, J., op. cit., p. 114.

²⁰ ORTEGA, Francisco, op. cit., p. 30.

A própria subjetividade e interioridade do indivíduo são deslocadas para o corpo; a alma se torna uma relíquia e descrições fiscalistas são adotadas na explicação de fenômenos psíquicos.²¹

Corporeidade fenomenológica

Mesmo sendo escrito por Maurice Merleau-Ponty em 1945, a recepção de “A Fenomenologia da Percepção”²² é bem intensa nos anos seguintes, especificamente ao fim dos anos 1950 no Brasil e durante o início dos anos 1960, com o Minimalismo nos Estados Unidos. Por meio desse e de outros textos, Merleau-Ponty vai construindo sua superação do dualismo cartesiano corpo/alma, para dizer tanto da inseparabilidade do corpo e do sujeito quanto do corpo-sujeito com o mundo, por meio da percepção dos sentidos. O filósofo nos faz compreender que a corporeidade é uma reversibilidade do corpo, que atua ao

mesmo tempo como ser vidente e ser visível ao outro, como ser tangível e ser tangente. É essa condição singular do homem – sua capacidade de sentir e “ser sentido” – o que definiria corporeidade.

Supostamente, o excesso de influências externas e ambientais em nosso corpo poderia caracterizá-lo como “receptáculo passivo” dessas forças. O pensamento de Maurice Merleau-Ponty compreende a positividade dessa situação intrínseca do homem, pois nossa condição vai além de sermos um “objeto” sobre o qual os fenômenos se dão. Nossa condição de sujeito nos permite senti-los, percebê-los, inferindo sobre as relações de distância e de proximidade, de calor ou frio, ou de outras relações táteis. Ainda: mesmo na dependência que temos do ambiente, não somos passivos em nossa percepção do mundo e de nós mesmos. O sujeito se encontra inserido no mundo, encontra-se em atividade, tornando-se “sujeito de” alguma coisa, “sujeito em” um ambiente.

Merleau-Ponty vai à raiz da subjetividade com sua concepção do corpo-sujeito, corpo este que estabelece com o mundo uma reação pré-objetiva, pré-consciente, de caráter dialético. Para o autor, o sujeito é seu corpo, seu mundo e sua situação. O corpo é sua expressão e realização da existência. Porém, segundo ele, não se deve reduzir um ao outro, já que o corpo pressupõe o sujeito e vice-versa. O corpo é um conjunto de significações vividas e a produção de

²¹ Ibidem, p. 43. Esse interesse exacerbado no próprio corpo favorece, segundo Ortega, uma “atrofia social” e o corpo continua a ser objeto de manipulação da ciência e de tecnologias de otimização das performances corporais. É nesse sentido que Ortega percebe a conexão do pensamento de Foucault com a “cultura somática”, entendendo que esta conexão seria a mais recente das recepções que se faz ao pensamento do filósofo francês. Ortega comenta que nos anos 1980, o interesse pelo pensamento de Foucault sobre o corpo concentrava-se na questão da disciplina dos indivíduos e posteriormente no corpo como sujeito a um discurso. Nos anos 1990, os estudos de gênero beneficiaram-se do pensamento foucaultiano, principalmente os discursos feministas, que focalizam suas leituras do corpo como “efeito” de um contexto, de uma condição social, histórica e cultural.

²² MERLEAU-PONTY, M., *A Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

novas significações se dá no corpo enquanto situado em um mundo.²³

O autor percebe uma reversibilidade na corporeidade humana, que é a capacidade de tocar e ser tocado, resgatando ao corpo sua condição ativa em relação ao ambiente. O corpo como unidade biológica (Körper) possui uma dimensão objetual que está aquém da dimensão de corpo vivido (Leib) ou vivente. Nesta dimensão, a realidade vivida sobrepõe-se a qualquer conhecimento apriorístico. O fato de o sujeito estar no mundo por meio do seu corpo, com seu corpo, gera nele uma percepção dos fatos marcada por uma sincronicidade de elementos vitais, ambientais e culturais.

É nesse sentido que percebemos e vivemos (com) nosso corpo, de acordo com Merleau-Ponty. A reflexividade refere-se não somente a um novo olhar que o sujeito lança para si após a experiência sensorial, retirando dali novo conhecimento sobre sua condição subjetiva e sua corporeidade, mas reflexividade implica ainda o movimento pendular entre ser vidente e ser visível, o que aproxima o mundo de si mesmo, ao mesmo tempo em que o sujeito se joga no mundo, tornando-o uma extensão de si, “fazendo parte de sua definição plena, sendo o mundo feito do próprio estofo corporal”²⁴. Essa dupla reflexividade na relação sujeito-mundo dota os termos de uma incompletude, o

que Merleau-Ponty denominará de “fissuras”, ou seja: assim como não conseguimos nos perceber totalmente – e por isso não somos completamente “objetos”, também não percebemos o mundo em sua totalidade, dando-se essas “descobertas” por perfis, por facetas, em que cada percepção soma-se à anterior, num movimento de descortinamento, de desvelamento paulatino do mundo e também do sujeito, que está intrincado nesse processo. Nesse sentido, há sempre um interesse no mundo porque sempre há algo a descobrir, algo que se corporifica no sujeito. Vem daí também a relação conceitual entre ilusão e desilusão, no movimento perceptivo. Uma primeira mirada para o objeto dá-nos uma ilusão do que ele seria, mas a próxima mirada desfaz aquela ilusão inicial, trocando-a por uma nova ilusão. Cada percepção de um dado traz consigo sua função de substituir outra percepção anterior do “mesmo” dado. Assim, a “desilusão” nada mais é do que “a perda de uma evidência porque é a aquisição de outra evidência”²⁵.

O enigma, para o filósofo francês, é o fato de que o corpo toca, ao mesmo tempo em que é tocado. Por meio desse enigma, fica impossível estabelecer uma “origem” para a relação corpo-mundo, já que as fissuras, pertencentes a ambos, favorecem a porosidade do processo. Não há como perceber, de imediato, quem é passivo e quem é ativo nessa relação do tangível. E esse enigma refere-se à reversibilidade de

²³ SCORSOLINI-COMIN, F; AMORIM, K., op. cit., p. 189.

²⁴ MERLEAU-PONTY apud FRAYZE-PEREIRA, op. cit, p. 47.

²⁵ Idem., p. 91.

funções na relação entre as mãos e a descontinuidade entre a sensação e a compreensão.

No texto “A mão e o espírito” (homenagem ao último livro de Merleau-Ponty, “O olho e o espírito”), Jean Brun faz uma diferenciação interessante entre o sentido da tutilidade e a atividade de tocar. A função de apreensão das mãos é algo que já foi conquistado por diversos tipos de próteses, mas não há nenhuma prótese que substitua as mãos quando a questão é o tocar. Essa questão define a singularidade desse órgão duplo, traduzindo a imprescindibilidade das mãos em relação ao corpo, porque o tocar é algo que só se faz com elas, “é uma experiência vivida que elimina toda a possibilidade de ser transferida”²⁶, pois o “tacto permite ao tocar exercer-se, mas não o constitui. O tocar é, com efeito, muito mais do que um sentido de contacto: é o sentido de presença e leva à experiência do encontro”²⁷

Balizando-se em Minkovski, quando aponta que, no tocar, o “ser a dois” coloca-se em primeiro plano, Brun compreende que nessa experiência, o homem comprova o que é distância, seja pela consciência de alteridade, pela proximidade e pelo espaçamento entre um e outro; a noção de espaço é uma dimensão humana porque é provada por meio de seu corpo, de suas mãos.

Pela mão que toca, o eu dirige-se ao outro; pela sua mão tocada volta a si. Nesse entre-os-dois encontra-se toda a Dimensão do mundo. A mão que toca constitui, juntamente com a linguagem, a suprema tentativa de ser tudo, para abolir a separação espacial fisicamente vivida por cada eu que encarna sempre um aqui de que não se pode despojar. Pela mão que toca e quer tocar, o homem explora o campo de mundo que a diáspora dos seres desenrola e na qual ele se move²⁸.

Postos esses dois modos de vivenciar o corpo, podemos perceber vários modos em que tocaram a produção em artes visuais. No caso da fenomenologia, ocorre um resgate da experiência subjetiva e intersubjetiva; isso é um fator a distanciar o caráter ativo do corpo-sujeito das discussões sobre o enfraquecimento do sujeito, na visão estruturalista. No entanto, no campo das realidades vividas, essas separações não são tão nítidas assim. É interessante pensar como “incorporamos” hoje essas noções de corporeidade, tanto na perspectiva fenomenológica quanto na perspectiva foucaultiana. Se nesta perspectiva o corpo não é natural e nem é natural nosso acesso a ele, esta postura se resente da perspectiva fenomenológica, que promove o interacionismo do sujeito com os outros e com o ambiente, em que o autoconhecimento do sujeito dá-se a partir de seu próprio corpo.

O fato é que tais corporeidades deflagram outros modos de o corpo se

²⁶ BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 120.

²⁷ Idem, p. 128.

²⁸ Idem, p. 129.

colocar como objeto artístico, suscitando outros modos de ação do espectador. É perceptível, por exemplo, que a fenomenologia teve impacto no Brasil e nos Estados Unidos, respectivamente no movimento neoconcreto e no minimalismo. Ferreira Gullar formula o Manifesto Neoconcreto e após a Teoria do Não-objeto, ambos com forte acento na subjetividade, seja do artista, seja do espectador; ficaram assentados os limites entre a experiência neoconcreta e a de seus antecessores (os concretistas de São Paulo), mais envolvidos com as questões lógicas e matemáticas. Em Teoria do Não-objeto, Gullar escreve:

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretendia realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.²⁹

O pensamento foucaultiano, por sua vez, encontra relação com o Conceitualismo de meados dos anos 1960 em diante, focalizando tanto nas experimentações cujo foco é a linguagem, como em Joseph Kosuth e o grupo Art&Language, como em manifestações de cunho mais político, como alguns happenings realizados pelo grupo Rex ou o Porco Empalhado de Nelson Leirner, ambos no Brasil. Já a partir dos anos 1980, o pensamento foucaultiano

ganha uma nova guinada com temas como o feminismo, conteúdos étnicos e a homossexualidade.

Mas no contexto dos anos 1960 e 1970, diversas manifestações artísticas abordam tais aspectos dessas corporeidades, sem que exista um distanciamento temporal entre elas que nos esclareça exatamente se o empoderamento do espectador nessas manifestações vem estritamente como reação ao poder disciplinador das instituições ou se o que ele deseja é um entendimento maior de seu corpo no mundo.

Vejamus como exemplo, o trabalho de Yoko Ono, “Cut Piece”, realizado pela primeira vez em Tóquio, em 1964.



Fig. 1 Yoko Ono, Cut Piece, Tóquio. Fonte: <www.artnet.com>, acessado em 24.03.2010.

Ajoelhada em um palco, a artista submete-se às ações dos outros que estão sentados na plateia. A cada momento, alguém, portando uma tesoura, corta um pedaço de sua roupa, tornando tensas as expectativas de sua nudez. A artista procura não encarar seus “desafiadores”, tentando manter-

²⁹ GULLAR, Ferreira, Teoria do não-objeto. In: RIBEIRO, Marília. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, 1960. Belo Horizonte. C/Arte, 1997, p. 63.

-se conformada à situação, como um corpo passivo à intervenção do outro. Persiste, na ação, a ideia de hierarquia entre indivíduos; Ono compõe com o outro um híbrido em que os papéis se invertem, havendo uma delegação de poder para o outro. Ela quase se torna um mero objeto.

Mas também é de 1964 o trabalho “Caminhando”, de Lygia Clark.



Fig. 2 Lygia Clark, Caminhando, 1964. Fonte: Lygia Clark. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980, p. 25.

Trata-se de um conjunto de instruções para que qualquer pessoa o realize; basta uma tesoura e uma fita de papel cujas pontas são coladas invertidamente, formando uma fita de Moebius. A partir de uma pequena incisão com a ponta da tesoura na superfície da fita, pode-se cortar continuamente, no sentido do comprimento, multiplicando as fitas em unidades cada vez mais finas, mas não destacadas entre si. Para a artista, o importante não é o resultado, mas o ato em si, realizado pelo participante.

Em ambos os trabalhos, temos um

instrumento de corte e materiais sensíveis a esse corte (tecido e papel). E temos também o participante, ao qual é dado o poder de alterar a situação inicial. Em Yoko Ono, temos o jogo da desigualdade de papéis sexuais e sociais, explicitado na situação dicotômica força/fragilidade, ou conforme nos coloca Kristine Stiles:

“CutPiece” acarretou o desenlace da reciprocidade entre o exibicionismo e os desejos escópicos, entre a vítima e o assaltante, entre o sádico e o masoquista: e como um sujeito heterossexual, Ono desvelou o relacionamento feminino-masculino por meio de objetos respectivos a cada gênero³⁰.

Em “CutPiece” a tesoura passa a ser percebida como arma, ao passo que em “Caminhando”, ela é o instrumento desvelador de caminhos, de momentos de decisão do participante, conforme nos coloca a própria artista:

De saída, o ‘Caminhando’ é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes³¹.

Na relação estabelecida entre esses dois trabalhos, ressaltadas diferenças geopolíticas e culturais, ambas vêm de experiências cada vez mais abertas

³⁰ Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/cut-piece>> . Acessado em 01 abr. 2010.

³¹ CLARK, Lygia. 1964: Caminhando. In: _____, *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980, p. 26.

à temporalidade, sendo mais situações do que produção de objetos, propriamente ditos: Fluxus, no caso de Ono; as experiências desdobradas do Neoconcretismo, mas em processo adiantado de desmaterialização, no caso de Clark. Mas também podemos pensar de que modo o feminino se apossa daquelas experiências, que compartilham do mesmo “espírito de época” de reivindicações de gênero. Nelas, o tátil se sobrepõe ao visual, à presença da mão na elaboração das ações, mas é por essa época também que temos repercussões dos textos de “O segundo sexo”, de Simone de Beauvoir, de 1949; bem como “A mística feminina” de Betty Friedan, de 1963, que geraram uma profunda crise na confiança do poderio masculino como um todo³².

Há um forte conteúdo político e de discussão sobre identidade no trabalho de Yoko Ono, pois ele também se refere ao jogo corporal de cima para baixo que ocorre entre os dispositivos do macropoder, mas também diz dos jogos de poder cotidianos, sutis e ocultados nos interiores domésticos. Mas o sujeito que constrói o seu caminho na fita de papel,

também tem seu empoderamento e também repensa sua identidade, no sentido em que pode, ele mesmo, construir os materiais da ação e pode, também, decidir as direções dos caminhos da tesoura. Em ambas, o corpo está em evidência; os trabalhos são estratégias para descobri-lo, literal ou metaforicamente.

A instalação “entrevista”

Este trabalho tem sua historicidade. Talvez aclarar alguns pontos de seu processo de instauração possa torná-lo mais compreensível para o leitor.

Entrevista faz parte de um projeto mais amplo, que consubstanciou a pesquisa experimental do doutorado em artes.³³ Entre os anos 2000 e 2002, organizei uma coleção de roupas brancas usadas, pertencentes a diversas pessoas que fizeram parte da minha vida. A coleção provinha da doação dessas pessoas, por meio da elaboração de uma extensa lista de nomes e modos de contato com cada um. Por meio dessa coleção, elaborei um empilhamento em ordem crescente de conhecimento da pessoa (representada por sua peça de roupa), nomeado “Coluna de Tecidos”, que foi apresentado na defesa da dissertação do mestrado em artes.³⁴ Desde então, a coleção permaneceu com um contin-

³² Linda Nochlin, uma crítica de arte norte-americana, coloca: “Com a crítica do patriarcado, a teoria feminista enfatizava que aquelas polaridades que pareciam caracterizar diferenças naturais nas qualidades essenciais do homem e da mulher – intelecto/intuição, dia/noite/ Sol/ Lua, cultura/natureza, público/privado, fora/dentro, razão/emoção, linguagem/sentimento – só tinham significado dentro da cultura. As reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha”. NOCHLIN, Linda apud ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 126.

³³ Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Marco do Valle, entre 2006 e 2010.

³⁴ GOZZER, Cláudia Maria França Silva. *Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação*. 2002. 161 p. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2002. Pesquisa orientada pela Prof.^a Dr.^a Sandra Rey, entre 2000 e 2002.

gente de 270 roupas, que forneceram a materialidade para a elaboração de outras montagens com as roupas, nos anos subsequentes.

A proposta de pesquisa no doutorado partiu da ideia de vestir cada uma delas em meu próprio quarto. Vestir cada roupa seria “entrar” na pele do outro, um exercício demorado de alteridade. O trabalho resultaria em uma ação orientada para fotografia, uma cronofotografia, cujo roteiro, basicamente, seria: nua em meu quarto, ao lado de uma grande pilha de roupas, pegaria uma peça de roupa, a vestiria, retiraria a roupa, jogando-a ao lado oposto ao da pilha inicial. E assim, sucessivamente, até que teria, ao final da ação, uma pilha do outro lado do enquadramento fotográfico, dada pelo esvaziamento da pilha inicial.

Como esse seria um dos últimos trabalhos a se realizar, dentro da pesquisa experimental, fazia esporadicamente ensaios em frente ao espelho do banheiro, experimentando-as. Abria aleatoriamente um saco de roupas e me punha a vesti-las, de olho na imagem especular. Algumas roupas cabiam-me facilmente; outras, nem tanto. Algumas me sufocavam e outras eram impossíveis de vestir. No entanto, houve uma delas que me levou muito tempo e cuidado para “desvencilhar-me” sem estragá-la. Fiquei sufocada e marcada por hematomas; após um longo tempo de “luta” com a roupa, encontrava-me exausta. Percebi que o enfrentamento do meu corpo com aquela velha blusa

de rendas tinha sido uma “experiência”. Disso surgiram algumas questões: como uma velha peça de roupa branca pode enfrentar a força de um corpo? O tempo gasto naquele ensaio fez-me pensar também em todas as outras roupas, no tempo provável que gastaria com cada uma; pensei nas dificuldades que teria de passar para ser “outra”, mesmo que momentaneamente. Essas dificuldades demandariam um tempo ainda maior na performance fotográfica? Assim, qual seria a dimensão de meu esforço físico para ser, metaforicamente, outra pessoa? Essa questão me faz recordar a experimentação de Lygia Clark, “Túnel”, realizada em 1973.



Fig. 3 Lygia Clark, Túnel, 1973. Disponível em: <http://cantarapeledelontra.zip.net/arch2006-06-25_2006-07-01.html> Acessado em 23 out. 2009.

Clark constrói um túnel de tecido elástico de 50 metros de extensão, pelo

qual as pessoas podem entrar por uma extremidade e rastejarem com seus corpos, até alcançar a outra extremidade. Clark escreve:

Entrando pelo túnel, as pessoas muitas vezes se sentem sufocadas. Então eu abro frestas no pano com uma tesoura que trago à cintura. As pessoas ‘nascem’ através desses buracos. É a sensação de um ‘nascimento verdadeiro’, com a pessoa de fora ajudando a de dentro a sair.³⁵

A questão do tecido-roupa tornou-se muito importante por meio daquele ensaio, pois havia percebido naqueles momentos de tensão, que a roupa exercia mais funções do que a de proteger o corpo, ocultar a nudez ou mesmo ser signo indicador de identidade, estado de espírito ou tendência de moda. Era uma espécie de “casca”, pele de difícil desvencilhamento. De fato, senti-me exausta, mas “renascida”, conforme relata Clark em seus experimentos com seus alunos na Sorbonne.

Maurice Frechuret, em seu livro “Le mou et ses formes”, estuda alguns ready-mades de Duchamp que são feitos de matérias moles, bem como obras mais recentes de outros artistas, a partir de ações que se fazem com tecidos, como amarrar, dependurar e amontoar. Na introdução do livro, o autor comenta que hoje,

mais do que qualquer outra época, o artista tem escolhido em deixar à matéria e à sua própria realidade energética, uma grande liberdade de ação. A

evolução do material – o amolecimento, liquefação, compressão, dilatação, condensação... – é aceita e integrada à própria história da obra.

E complementa que a história da forma só teve a ganhar com a “história do informe”; essa nova prática com materiais moles “modificou notavelmente o vocabulário formal” ao introduzir “novas noções no campo artístico como as de reversibilidade, mobilidade, permeabilidade, relatividade e [...] o aleatório”³⁶.

No entanto, ao desejar traduzir aquela experiência de vestir as roupas para um trabalho artístico, o material que mais se aproximou de minha sensação de “prisão” dentro de uma roupa foi a madeira, e não o tecido. Optei pela madeira porque queria manter a dicotomia entre o duro e o macio na instalação.

É dessa experiência do jogo entre o duro e o macio, entre o conteúdo e o recipiente que nasce “Entrevista”³⁷. Trata-se de

³⁶ FRECHURET, Maurice. Introduction. In: _____. *Le mouettes forms: essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe. siècle*. Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 19.

³⁷ Partindo do significado do verbete “entrevista”, percebo que, se de um lado, o termo corresponde a um “encontro marcado” em data e local específico, o termo pode também se relacionar ao verbo entrever, que significa “ver confusamente”, bem como “ver-se de passagem”. Dessa maneira, busco um resgate desses sentidos para a concepção da instalação, pois há uma valorização do acesso à galeria, uma valorização do encontro intersubjetivo e a tentativa de se ver algo em uma situação de penumbra. Pode-se pensar no título desta instalação como pretexto para os encontros que se dão nas visitas de quaisquer manifestações culturais: não somente encontros de pessoas, mas de sujeitos com os fenômenos culturais. Muito próprios desses encontros, é a sensação de que nossos limites ou contornos foram alargados, transformados em função da experiência estética.

³⁵ CLARK, Lygia, op. cit., p. 45.

uma instalação realizada na Sala de Pesquisas Visuais do Museu Universitário de Arte - MUnA, Uberlândia, 2007. Esta sala é pequena e de formato irregular; perfaz uma área aproximada de 20 m². O acesso à sala dá-se por uma abertura, sem barreiras, de aproximadamente 100 cm de largura.³⁸ A instalação altera esse acesso por construir ali uma parede de MDF que se integra à alvenaria. Essa parede, por sua vez, possui uma abertura pela qual o espectador pode adentrar o espaço.



Fig. 4 Cláudia França. *Entrevista*, 2007. Museu Universitário de Arte, Uberlândia. Foto: Cleber Ramos.

³⁸ Mesmo que o trabalho tenha sido pensado a partir das condições espaciais do MUnA, ele não é um trabalho para campo específico, já que seu núcleo reside em uma situação de atravessamento. Assim, foi possível reapresentá-lo em Goiânia, assim como para a exposição de defesa da pesquisa de doutorado, em Campinas. No entanto, para cada lugar, cria-se uma situação distinta para o habitat do trabalho.

A abertura, na verdade, é o recorte do contorno de meu corpo em posição vertical, em escala real. A fonte de luz é mais intensa do lado de fora da sala do que em seu interior. Ao passar “por mim”, o espectador vislumbra uma situação interna de penumbra, havendo somente uma tênue luz de lanterna, apoiada no chão. Esta luz é direcionada para cima, para uma frase posta a 150 cm de altura, em um dos cantos do espaço interno: “obrigada por ter passado por mim”. O trabalho seria a totalidade de um plano matricial que acusa uma falta, um buraco que deverá ser a nova porta do lugar. Escurecer a sala permite que esse buraco seja negro, evidenciando as relações de alto contraste entre os termos da escala de valor, o dentro e o fora, o plano e a profundidade.

O sujeito que inicialmente contempla a forma-buraco precisa atravessá-la se quiser participar de fato da instalação; meu contorno ou presença ausente define-se como “buraco da fechadura”, portal para que seu corpo possa se oferecer como promessa de preenchimento da forma-buraco. A ação de encaixar pertence ao trabalho como um horizonte, expectativa de coincidência, de identidade corporal completa entre “mim” e outra pessoa, o que somente poderá verificar-se na experiência do contato.

Após a travessia, o outro percebe algo escrito no canto da sala: a frase “obrigada por ter passado por mim”, colada e enunciada na altura de minha boca, é outro signo de minha ausência presente. O tamanho da letra e a situ-

ação de penumbra solicitam a aproximação do outro, como se eu lhe falasse baixinho. Essas ações de permitir o contato e a aproximação entre corpos (o corpo do espectador/atravessador com o corpo de madeira recortada, novamente o corpo do espectador/leitor com o corpo escrito na parede) – reafirmam o caráter intimista da instalação, que solicita encontros um a um.

A materialidade densa do corpo faltante – um recorte de madeira implantado em uma abertura para o acesso a outro lado de um espaço físico - funciona como uma porta singular, um contorno-porta. Passar por uma “porta” pode exigir mais do que gestos e posturas costumeiras com o corpo; a ideia é que ocorra uma resignificação da relação corpo-espço, já que temos em nossa memória-hábito, cálculos de distância e postura corporal com os quais lidamos cotidianamente em uma disposição habitual de objetos pelos espaços que ocupamos. Geralmente, quando mudamos móveis de lugar, ou

passamos por portas mais estreitas, tendemos a esbarrar nos objetos porque a memória-hábito torna-se imprópria para essa novidade, e em função da intensidade inadvertida de nossos movimentos, podemos nos machucar. Esta abertura diferenciada exige-nos outro jogo de corpo para ultrapassá-la; permite-nos pensar como determinados movimentos que fazemos em nosso cotidiano já pertencem ao campo do hábito e quiçá da banalização do gestual.

Essa questão pode nos levar a reflexões sobre as dificuldades dos encontros intersubjetivos, na medida da dificuldade de ajustar um contorno-corpo ao outro contorno-porta. Os recursos utilizados na diferenciação do espaço (iluminação, alteração do acesso) propõem gerar reflexões sobre tais dificuldades no “entrevistado”, os ajustes necessários para que os encontros intersubjetivos aconteçam e se mantenham as trocas e as gentilezas, assim como a dialética “rigidez x flexibilidade”, próprias dos esforços de contato.



Figuras 5,6,7. Pessoas participando da instalação *Entrevista*, 2007. Fotos: Cleber Ramos.

Considerações finais

Entrevista é um trabalho que traz sua leitura de corporeidade. A representação de meu corpo se dá por sua ausência, o que solicita a complementação do elemento faltante, por meio do corpo do outro. No entanto, o que dá singularidade a essa complementação é a combinatória de seres-corpos distintos. Essa questão da complementação pode nos remeter à leitura incompleta que fazemos de nosso próprio corpo. Talvez seja mais fácil conhecer e mensurar o corpo do outro do que reconhecer um grau de irredutibilidade na apreensão de meu próprio corpo. Temos aqui um dado singular no campo da percepção corporal, um paradoxo apontado por Maurice Merleau-Ponty, em *A estrutura do comportamento*:

sei que jamais verei meus olhos diretamente e que mesmo num espelho não posso captar seus movimentos e sua expressão viva. Minhas retinas são para mim um absoluto desconhecido. [...] Jamais poderei fazer corresponder à significação corpo humano, tal qual a ciência e as testemunhas me fornecem a respeito dele, uma experiência atual de meu corpo que lhe seja adequada³⁹.

Jo Takahashi complementa que alcançamos cerca de um terço da dimensão real de nosso corpo, quando nós mesmos o percebemos visualmente: “Nosso corpo existe, dentro de nós, enquanto estrutura imagética e

até tridimensional, como um figurino intangível”⁴⁰. Desse modo, a conclusão sobre o formato integral de nosso corpo vem de testemunhos alheios, imagens obtidas e capturadas por meio de diversos suportes e canais, como o espelho, as fotos e os vídeos. Todos esses fragmentos são coletados e processados em nosso banco de imagens, para formar o que nós imaginamos ser o nosso corpo.⁴¹

O corpo do outro pode ser pensado como mediação do mundo, pois nos valemos também dele para o entendimento de nosso corpo. Considerando a autopercepção – o quanto conseguimos nos ver, nos tocar, nos cheirar, provar nosso hálito – e isto como muito aquém do que nos imaginamos; e se este imaginário contém relatos e imagens de outros corpos-sujeitos (mediações), então a autopercepção corporal é expandida porque abrange mais corpos e outros elementos do que uma “simples” unidade física. Ao mesmo tempo em que nossa percepção corporal é um “figurino intangível”, indicando com isso uma limitação, ela também é expansível, por conta mesmo dessa limitação, que a impele a agregar alteridades para constituir essa percepção corporal: temos a ideia de um “corpo expandido”. A corporeidade de Merleau-Ponty é importante nesse aspecto, pois ela de-

³⁹ MERLEAU-PONTY apud FRAYZE-PEREIRA, op. cit., p. 104.

⁴⁰ TAKAHASHI, Jo. Dimensões do corpo contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 156-7.

⁴¹ Idem, p. 157.

fine nossos comportamentos como atos da percepção consciente, para além do que responderia simplesmente o corpo físico. Mas a corporeidade de Michel Foucault também pode ser evocada, no ato de o espectador se deter, antes de atravessar o contorno-porta. Houve pessoas que não o atravessaram; ficaram paralisadas diante daquela mancha preta. Algumas delas me relataram: “senti medo, medo do escuro”, uma me disse. E outra: “meu medo veio principalmente porque eu achei que o meu corpo não ia caber naquele buraco; tive medo de ficar entalado ali.” Acredito que o recorte duro se impôs em sua força matérica e visual, coibindo o aspecto lúdico da experiência. Retrair-se pode ter sido a sua reação primeira. Mas penso também que pode ter acontecido o que Francisco Ortega detecta com relação à “cultura somática” como um desdobramento da cultura da sociedade disciplinar, com relação a Foucault. O interesse exacerbado na dietética e no emagrecimento do corpo tem sido relacionado a transtornos da percepção do próprio corpo, sempre maior e mais gordo, exigindo a privação alimentar e o excesso de exercícios físicos.

A partir de uma apreensão física do espaço instaurado do contorno-porta, alguém pode se perguntar: qual é a dimensão do esforço físico para que eu seja, momentaneamente, outra pessoa? Há uma dimensão erótica aqui que não se encontra numa expectativa de nudez física, mas na nudez dos encontros e no contato físico de uma pele com ou-

tra pele. Houve um desejo de passar essas sensações para o espectador em *Entrevista*, com devidas diferenças, dadas principalmente pela dureza da parede de MDF com a fragilidade de sua pele, ou mesmo o contorno de seu corpo. Essa situação de contraste (geradora do esforço do contato) pode gerar reflexões sobre alteridade, identidade, exclusão, solidão e gentileza, pois sua “recompensa” (ou retribuição de sua dádiva) é algo imaterial, um simples “obrigada por ter passado por mim”.

Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991.

CABRAL FILHO, José dos. Sacrifício digital: cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 241-51.

CANTON, Kátia. Auto-retrato: espelho de artista. *JORNAL MAC/USP*, São Paulo, n. 5, mar/abril 2001, s./p.

CLARK, Lygia. 1964: Caminhando. In.: _____. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis.

- In.:_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117-142.
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- FRECHURET, Maurice. Introduction. In: _____. *Le mou et ses formes: essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe. siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 15-23.
- LE BRETON, David. Introdução: o corpo no rascunho. In:_____. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- RIBEIRO, Marília. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, 1960. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- SCORSOLINI-COMIN, Fábio; AMORIM, Kátia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, jun. 2008, p. 189-214.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SILVA, Cláudia Maria França. *Desliza-mentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais*. 2010. 357 p. (Tese de Doutorado em Artes). Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- SILVEIRA, Fernando de Almeida; FURLAN, Reinaldo. Corpo e alma em Foucault: postulados para uma metodologia da psicologia. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 14, n. 3, 2003, p. 171-194.
- STILES, Kristine. In: <http://www.medienkunstnetz.de/works/cut-piece>. Acessado em 01/04/2010.
- TAKAHASHI, Jo. Dimensões do corpo contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 147-164.