

CORPOSTECIDOS – A performance como pesquisa incorporada

Anna Carolina Coelho Cosentino

Faculdade de Belas Artes/ Universidade do Porto

No mestrado em Artes Visuais, realizado na Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da professora Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, analisei a situação cultural das mulheres ocidentais tomando por base, minha história pessoal e familiar. Discuti sobre Educação Artística e Autoeducação inspirada numa repetição geracional de uma tragédia na vida das mulheres da minha família, a partir do ato de engravidar. Como se engravidar trouxesse sempre uma memória negativa, relacionada à morte e isso reverberasse de modo a impedir a criatividade em toda a vida das mulheres em questão.

Transformei esses argumentos familiares em performances artísticas, como um processo autoeducativo para aprender a desconectar-me da tragédia repetida. Trabalhei por meio da arte para romper com o ciclo de repetições, elaborando outras/novas imagens para o legado familiar, questionando se a arte, a criação de imagens através dos meios expressivos, poderia funcionar como corte interventivo nas repetições trágicas. Apropriei-me da noção de que a Educação Artística, por permitir o acesso ao sensível na formação dos sujeitos, permite a elaboração de questões vitais para aqueles que a experimentam.

Minha abordagem da performance foi uma, dentre as tantas possíveis. Ela amparou o que existencialmente busquei sem cessar: “uma coerência que desse sentido à minha vida. Talvez, se eu enlouquecesse, conseguisse dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de exprimir” (CANÇADO, 2016, p. 66, 67). Foi por esta porta que entrou a prática da performance na minha vida, como parte de um processo de elaboração de profundos anseios. Cada ação que realizei é como um fragmento de um processo único e continuado, que é a própria vida. Estava sublinhada uma vontade de integrar opostos, partes contraditórias de mim mesma; não para que o equilíbrio fosse um ponto de repouso, mas como parte de um devir ainda desconhecido.

Para minha surpresa, com o desdobramento da pesquisa do Mestrado, “a contradição apareceu no próprio seio daquilo que me levava a ‘superar’ minhas contradições” (MORIN, 1997, p. 58). A criação foi me situando “a meio caminho entre o possível e o impossível, mas sempre no terreno da abertura

e da possibilidade, aproximando-se às vezes do paradoxo” (FERNÁNDEZ-CAO, 2006, p. 09). Por intermédio da performance e do paradoxo foi que liberei ou aprendi a lidar, com a excessiva carga afetiva com a qual sentia estar impregnada, herdada de meus antepassados.

Eram estes aspectos herdados, memórias transgeracionais? Ou o questionamento sobre quem eu sou, independentemente de sociedade, cultura, educação, etc.? Foucault subtrai o caráter de originalidade das vivências subjetivas, evidenciando que são “fruto de uma fabricação histórica, social, médica, psicológica, psiquiátrica, institucional, discursiva. Por isso, o ‘pessoal’ é aí fruto de uma fabricação inteiramente histórica” (PELBART, 2013, p. 211). Apesar dessas constatações, nas intermediações entre subjetividade e cultura, emoções atravessam meu corpo e foi com elas que escolhi trabalhar.

Então as transcrevi para o texto escrito e para a performance; realizei uma reelaboração afetiva e do pensamento; promovi uma autoeducação. Marina Abramovic, pioneira na arte da performance, comenta igualmente como superou medos por meio do ato performático: “o que eu estava fazendo em Ritmo 0 – como em todas minhas performances – era atuar estes medos para a audiência: usar esta energia para empurrar meu corpo o mais longe possível. No processo, liberei-me de meus medos” (ABRAMOVIC, 2016, p. 71). Comigo foi assim também. A arte foi facilitadora do processo de desidentificação que busquei.

Com as performances não pretendi uma cisão com as mulheres, mas com a morte nas circunstâncias já descritas. Por isso senti-me fortalecida ao conhecer a vida e os trabalhos das artistas mulheres. São muitas as imagens criadas por estas artistas, que oferecem o potencial de romperem com estereótipos culturais sobre o gênero. Por exemplo, Ana Mendieta (1948-1985) e VALIE EXPORT (1940-) são apenas algumas das que utilizam seus corpos para refletir sobre a vastidão e profundidade que é ser mulher.

Mesmo artistas como Camille Claudel (1864-1943) e Frida Kahlo (1907-1954)¹, para o que foi possível ser feito entre o século 19 e início do século 20, quando não se falava

ainda em feminismo, recusaram-se a lidar apenas com a imagem de mulher musa.

Com grande capacidade para retratar emoções, Camille Claudel esculpiu obras que exibiam conteúdos dificilmente expressos na arte de seu tempo, como o abandono ou o corpo na velhice (Delbée, 1988). Por meio da pintura, Frida refletiu sobre a impossibilidade de ter filhos, seus problemas de saúde e afetivos, sua luta contra o colonialismo.

Trazer estas artistas para o debate atual é lembrar das mulheres que não se esquivaram “das dicotomias patriarcais que cindiram conhecimentos públicos e privados, cotidianidade e excepcionalidade, mente e corpo” (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 211). Outrossim, lidaram com estas questões por meio da expressão artística.

A pesquisadora Luciana Loponte (2002) averigua de que forma o corpo da mulher tem sido delineado no imaginário da arte ocidental; constata a existência de uma espécie de pedagogia visual que naturaliza e legitima este corpo como objeto de contemplação. Segundo a autora, o corpo e a sexualidade da mulher são postos em discurso, no campo das artes visuais, não por elas mesmas, mas a partir de um determinado modelo do olhar dos homens.

Assim como ocorreu com muitas artistas pesquisadas, recorri à arte para dialogar com o que percebia como imposição social para meu ser: escolhas feitas para mim, não por mim. Apenas no campo da arte encontrei espaço para e-laborações, do verbo laborar, trabalhar esses assuntos. Pude colocar tudo à vista para uma re-leitura, para alcançar novos pontos de vista, reformular o pensamento, minha visão de mundo. O trabalho por meio do simbolismo foi minha contrapartida às causas e efeitos das repetições, a seu caráter destrutivo.

Objetivando igualmente romper com um ciclo de repetições que envolvem o passado (a hierarquia de gênero no campo das artes visuais), as Guerrilla Girls atuam no mesmo sentido das primeiras ativistas feministas da Califórnia. Elas desenvolvem estatísticas sobre a participação da mulher no terreno artístico. Na militância por igualdade

¹ <https://www.fridakahlo.org>

de gênero, o grupo, formado por antropólogas, sociólogas e artistas, veste máscaras de gorila para privilegiar o debate, independentemente de suas personalidades individuais.

Segundo informações postadas no site oficial das Guerrilla Girls, entre 1985 e o ano 2000, aproximadamente 100 mulheres trabalharam coletiva e anonimamente para questionar a imagem da mulher nas artes visuais. Em suas pesquisas, ainda constata a recorrente presença de uma hierarquia de gênero. Sobre essa questão, Louise Bourgeois fala da ausência de um papel de artista para a mulher dentro da sociedade, que possa fazer valer essa necessidade vocacional.

BOURGEOIS (2002, p. 47) afirma que “não elegemos nossos papéis – obedecemos à chamada e aceitamos seus termos”. Esse ambiente é, no entanto, um local onde estas hierarquias podem ser transgredidas, onde podem ser fomentadas iniciativas que questionem a naturalização entre os gêneros ou a fixação de padrões para o que se compreende por ser mulher. Eu mesma me aproprio deste espaço com esse objetivo. Se não na arte, então, em que lugar?

É importante ressaltar que

Quando emprego as palavras ‘mulher’ ou ‘feminino’ não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: ‘no estado atual de educação e dos costumes’ (BEAUVOIR, 2016, p. 07).

Rosemary Betterton (2011) vai um pouco além no debate sobre a mulher no campo das artes, sugerindo um desvio do olhar que está sempre direcionado a obras e artistas; que esse olhar possa voltar-se para a maneira como os significados das obras são construídos e para quem. Com isso, estaríamos mais próximos da compreensão inclusive de como os textos de arte são mobilizados e tornados significativos.

A autora defende a legitimação de variadas possibilidades de interpretação dos trabalhos; alerta para a urgência de se pensar sobre “como teorizar os afetos, a identificação e o investimento em imagens feitas por mulheres e outros grupos sociais” (BETTERTON, 2011, p. 20).

Entusiasmada com a possibilidade de visionar partes de um duplo de mim mesma, foi que, além da produção das autoimagens (performances e re-performances), passei a ler sobre mulheres artistas, textos autobiográficos e descrições de seus trabalhos. Com isso quis inclusive desenvolver noções de aproximação e distanciamento entre o que eu estava desenvolvendo com a pesquisa e o trabalho prático das mesmas.

Quis conhecer o percurso de suas vidas, histórias pessoais e principalmente, sua escrita, a maneira como falavam de si mesmas. Busquei seus relatos como forma de sair de mim mesma, como forma de contágio.

Inspirei-me em Lygia Clark, para quem a “obra” tornou-se cada vez “menos importante e o recriar-se através dela” é que passou a ser o essencial (CLARK, 1996, p. 56). Este fator de recriação foi a própria força que atuou sobre meu ser, nos momentos em que concebi as performances, impelindo-me às contravenções necessárias, à libertação de muitos daqueles fantasmas internos (separação entre mães e suas crias).

Segundo TARKOVSKI (1998, p. 49), “é errado dizer que o artista ‘procura’ o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto...”. O modo como este parto acontece é de fundamental relevância.

No meu caso, foi necessário um trabalho de aterramento e introspecção, sempre. Performances e re-performances foram realizadas como contra-ritos, como desmanche de aspectos culturais do meu grupo.

Corpostecidos, por exemplo, foi uma performance criada com este propósito. Realizada de maneira ritualística e filmada, foi posteriormente editada para compor uma videoarte. O trabalho foi realizado durante uma residência

artística no Peligro – Espaço de arte e ciência (Recife/Brasil)² em cujo atelier mantive um baú contendo materiais de trabalho e tecidos. Entre os tecidos haviam camisolas de núpcias minhas, de minha mãe e avó materna, assim como algumas roupinhas de recém nascida.



IMAGEM 01: Corpostecidos. Local: Praia de Boa Viagem, Recife. Foto: Maria Salgueiro.

Anos antes da residência artística, havia pedido a uma amiga artista que fizesse oficinas de arte individuais comigo. Queria costurar aqueles tecidos, recortá-los, transformá-los. As oficinas nunca aconteceram e eu tinha medo de mexer sozinha naquelas vestimentas. Medo de experimentar as linhas desconhecidas de meu próprio corpotecido refletido nelas; e modificá-lo. Por trás do medo, o desejo de encontrar respostas, desejo de clareza para minhas insistentes trevas.

No atelier de artes, vesti as tais camisolas de frente para um espelho. Talvez porque eu buscasse algo através daqueles trajés, pensamentos giraram bagunçados. Dei passos sem direção, até que a confusão foi se organizando na composição de um roteiro para uma performance a ser filmada. Na sequência dos dias, modifiquei o plano de ação em mínimos detalhes.

A primeira parte do ritual performático aconteceu dentro do espaço de arte e ciência onde estava realizando a residência artística. Iniciei já vestida com todas as camisolas sobrepostas. “No ato imanente nós não percebemos limite

² Espaço cultural independente, composto por galeria de exposição e ateliês de artistas, que em 2014 estava sendo coordenado pelo fotógrafo Luiz Santos e cujos principais interesses situavam-se entre arte e ciência. No período em que participei do programa de residências artísticas do espaço, aconteceram exposições, debates, cursos, exibição de filmes, outras residências artísticas e atividades colaborativas para a inclusão de pessoas de comunidades populares circunvizinhas.



IMAGEM 02: Corpostecidos. Local: Peligro - Espaço de Arte e Ciência, Recife. Foto: Maria Salgueiro.

temporal. Passado, presente e futuro se misturam” (CLARK, 1965, p. 05). À medida em que fui relacionando-me com as camisolas, com os bordados, rendas, sons de minha pele em contato com os tecidos, sons dos mesmos se rasgando, fragilizados, fui também me despindo até a nudez.

Pele, corpocasa descoberto, o ser remanescente. Para George Bataille (2014), a nudez se opõe à vida, ou seja, se abre para a morte/para a união com o Todo Universal. O autor afirma que o desnudamento, em certas sociedades, tem equivalência com o sacrifício. Elaborando sobre a História das Religiões em Mircea Eliade, Rocha Pitta coloca que podemos

(...) entender a simbólica do sacrifício como um momento de inversão alquímica entre um ‘desmembramento’ que encontra seu ápice na morte do sacrificado e um ‘relembroamento’ simultâneo, uma subida gloriosa ao sagrado que faz dessa morte uma vitória, uma ressurreição (...) (ROCHA PITTA, 2017, p. 56).

Para o início dos trabalhos com a performance, eu quis estar entregue, por isso despi-me. Com a chama de uma vela, iluminei o corpo nu, revelando-o. “Às vezes, o fogo é o princípio formal da individualidade” (BACHELARD, 2008A, p. 75) e acena para o desejo de mudar. “Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal” (BACHELARD, 2008A, p. 11). Depois de relacionar-me com o fogo, segui até a praia de Boa Viagem para entregar ao mar, como oferenda, os corpostecidos (camisolas) carregados de simbolismo, de energia ancestral. Teriam o mar como derradeira morada.

Exatamente como me movimentaria na beira do mar, deixei em aberto para a livre criação no momento. Em intenção e ato simbólico, comecei a liberar as mulheres da família, a mim mesma e todas aquelas que são parentes no mesmo sentir, de uma cativa mágoa; ferida, no que pode existir de mais íntimo e feminino. Tudo isso significou transgressões ao modelo do que era possível para mim até então: o corpo nu, na arte, no espaço público, o mexer com afetos tão enraizados.

A transgressão difere da morte. Não busquei suprimir os interditos como um todo, social, cultural ou familiares. Problematizei suas noções de verdade, entrelaçamentos e efeitos no que diz respeito à educação social/coletiva para a mulher, dentro da minha experiência subjetiva.

Na praia, proferi preces, dancei com os tecidos, mergulhei-os na água, retirei-os de lá. Concebi um percurso irregular na quebrada das ondas. Como rito de separação de uma situação anterior, há ritos de ‘purificação’ onde a pessoa se lava. De modo semelhante, “Gilbert Durand diz que ‘toda transcendência se acompanha de métodos de distinção e de purificação’ (ROCHA PITTA, 2017, p. 31). Transcendência: elevar-se sobre, ir além dos limites de...

A performance Corpostecidos aconteceu numa noite de agosto. Na segunda parte do ato, transcorrida na praia de Boa Viagem, ventava. Não senti frio. Feito imagem de um poema vivo, senti desespero quando duas das camisolas desapareceram da minha vista, levadas pela

correnteza do mar, para não mais retornarem. Senti-me atordoada. Silenciei interiormente.

Na obscuridade, o ouvido pode mais que os olhos. “O ouvido é assim o sentido da noite” (DURAND, 2012, p. 92). Alardava o agitado barulho das ondas quando tentei, sem sucesso, reencontrar os tecidos dentro d’água. Desde o início, pretendia entregá-los ao mar, pois

(...) para que algo verdadeiramente novo possa começar, é necessário que os resíduos e as ruínas do velho ciclo estejam completamente liquidados. Por outras palavras, se se deseja obter um começo absoluto, o fim de um Mundo deve ser radical (ELIADE, 2000, p. 49).

No entanto, um imprevisto desejo de controle emergiu como reação da minha parte, tentando reencontrar os tecidos. Mas ali mesmo ficou claro que não seria exatamente meu o domínio durante as ações. Estava também aberta ao inesperado, ao descontrole.

Ao mesmo tempo, não posso ignorar que “o primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar (...) É o abysus feminizado e o materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (DURAND, 2012, p. 225). Ah...“retorno às fontes originais da felicidade”... Que o mencionado rito tivesse efeito apotropaico, de desidentificação com a tristeza.

O assunto não se esvaziou imediatamente a partir da ação, como imaginei que fosse acontecer. No dia seguinte, senti calafrios, dores em todo o corpo, não saí da cama. Imaginei as camisolas imersas no mar noturno, abandonadas. Sofri ao refletir sobre minha dificuldade em lidar com a herança materna. “O que acontece conosco quando, desintoxicados, descobrimos o que somos?” (BATAILLE, 1992, p. 06). Estava eu também desamparando o legado familiar?

A escrita favoreceu uma reflexão mais limpa emocionalmente, ajudou a elaborar os processos vividos. A linguagem “(...) gera o fenômeno da autoconsciência como a experiência mais íntima do ser humano” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 256). Não abandonei minha história, é

que é difícil mesmo desfazer-se de afetos com os quais se convive por tanto tempo, mesmo afetos tristes como estes.

Conforme mencionado, durante a pesquisa, realizei também re-performances. Trabalhando fenomenologicamente, contemplei e imergi nos trabalhos³ compostos por Yoko Ono, VALIE EXPORT, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Lygia Clark, Joseph Beuys e Ben Patterson.

Paralelamente ao estudo das performances feitas pelos mencionados artistas, mantive a atenção voltada para a precariedade de informações sobre a existência, em minha genealogia materna, de uma antecessora da ordem das avós, desaparecida desde a segunda metade do século 19. À procura de seus vestígios, realizei buscas em cartórios, cemitérios, igrejas e nos arquivos da prefeitura do Recife. Nenhum documento foi encontrado.

A informação que consegui levantar com a pessoa mais idosa da família foi de que Adele Plessman engravidou entre 12/13 anos de idade de um homem muito mais velho do que ela, o qual tomou-lhe a criança (registrando-a em nome de outra mulher como mãe). Adele foi proibida até de ver sua filha. Repetições dessa natureza, em que mães foram separadas de suas crias alcançam a contemporaneidade entre as mulheres da minha família.

Observei a existência de um vazio de informações em ambas as situações: tanto na intimidade das fontes de pesquisa familiares, como no levantamento das informações acerca das performances que escolhi refazer. Muitas vezes encontrei apenas fotografias dos trabalhos realizados por Yoko Ono e VALIE EXPORT, por exemplo. Esse vazio de informações funcionou como estímulo à minha criação.

Como estou fazendo nova leitura, reescrevendo a história das mulheres da minha família e inventando para mim um modo de vida que presumivelmente não existiu para elas, refleti que poderia, da mesma maneira, re-performar as referidas ações, criadas por Yoko Ono e

VALIE EXPORT, sem necessariamente preocupar-me em reproduzi-las exatamente. Considerarei importante frisar o desaparecimento de uma mulher. Por meio da arte, quis afirmar uma voz feminina como contraponto a este desaparecimento; se a voz de Adele Plessman esteve ausente, dispus a minha para ser utilizada através das ações performáticas. Quis utilizar a voz (vigorosa) de mulheres artistas, para dar voz a mulheres onde esta força esteve ausente.

Refiro-me à ausência de oportunidade/condição de elaboração afetiva. Voz não através da palavra, mas por meio do gesto artístico. Coloquei-me como intermediadora dessa tradução que ocorreu por meio da re-performance. Imbuída desse desejo, *Cut Piece*⁴ foi minha primeira re-performance. Antes de fazê-la, cheguei a pensar que não teria a potência do gesto realizado por Yoko Ono em 1964. Apenas ao deparar-me diante dos indivíduos que a realizaram comigo, cortando partes do vestido, pude constatar que a ação nasce do instante presente, mesmo sendo paradoxalmente uma forma de repetição.

Fazer *Cut Piece* em sala de aula⁵ foi para mim surpreendente, além de ter sido também um ato inaugural. Levantou muitos debates, inclusive sobre feminismo. Um dos rapazes da turma vendou meus olhos durante a ação, e isso gerou intensa reação por parte das mulheres presentes. Expressando raiva, retiraram rapidamente a faixa que foi colocada sobre minha cabeça e olhos. Usaram-na para criar adereços, laços e flores nos trapos que restavam da minha vestimenta e beijaram-me a face.

³ No presente texto apenas abordarei a performance *Cut Piece*, da Yoko Ono.

⁴ Performance realizada pela primeira vez por Yoko Ono em 1964. A artista ofereceu uma tesoura para que o público de um teatro no Japão, em cujo palco ela estava sentada, cortasse partes do seu vestido.

⁵ Disciplina: Arte Contemporânea. Curso Design (UFPE), 2016.2. Professor: Gentil Porto Filho.



IMAGEM 03: Cut Piece. Local: UFPE.
Foto: Luciene Torres.

No site do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), consta uma página sobre Cut Piece, com informações e um áudio de Yoko Ono, comentando seus insights sobre o trabalho. A artista afirma entrar num transe sempre que faz esta ação, e que por isso não sente tanto medo. No referido áudio, Yoko Ono comenta que existem muitas camadas de significação para essa performance.

Uma delas é que, com o ato, estava dizendo aos participantes: “hei, vocês estão fazendo isso com as mulheres. (...) quando alguém está cortando você, geometricamente é uma linha. Mas nossos corpos são curvos. Estão tentando cortar curvas com uma linha, o que é muito estranho. É o que fazem na vida” (ONO, mp3, s. d.). Com esta ação, Yoko Ono pretendia que as mulheres notassem que estão todas inseridas nesse tipo de comportamento ou hábito, mas que não é preciso lutar, que podem “deixar ser”. Ela diz que, ao não lutar, a mulher mostra que existe um mundo inteiro que pode ser pacífico.

Yoko Ono modificou suas performances ao refazê-las, e na década de 1960 elaborou textos com instruções para a releitura de suas ações. Segundo Concannon (2008), a artista definiu sua primeira realização de *Cut Piece* como uma forma de comprometimento à vida de artista, assim como um desapego ao ego artístico. Este último no sentido de não ser ela, enquanto artista, a definir a completude do trabalho, mas de colocar-se numa posição de disponibilidade para o mesmo e para o público.

Em junho de 2017, refiz novamente *Cut Piece* como parte do *Dark Show 07*: uma fâsca das trevas do séc.

XXI, evento idealizado e organizado por Gentil Porto Filho⁶. O *Dark Show* vem acontecendo desde 2016, sempre às sextas-feiras, à meia noite, em lugares variados do centro do Recife. O evento é um mix de performance, intervenção artística e atuação urbana. Na primeira edição de 2017, da qual participei, o *Dark Show* aconteceu na esquina da Rua Imperatriz com a Rua Bulhões Marques (Recife).

Neste evento, *Cut Piece* fez parte da re-performance de *Seven easy pieces* (Marina Abramovic), que refiz juntamente a *Touch Cinema* (VALIE EXPORT), *Caminhando* (Lygia Clark), *Lightning* (Yoko Ono), *Body Tracks* (Ana Mendieta), *Shaving* (Joseph Beuys) e *Paper Music* (Ben Patterson).



⁶ Artista e professor da UFPE.



IMAGENS 04, 05, 06: Cut Piece. Local: Centro do Recife, Dark Show. Fotos: Transeuntes.

Esta re-performance de *Cut Piece* (2017) me trouxe o sentimento de que não estava mais problematizando meu ser, mas afirmando algo sobre a mulher. De acordo com Concannon, a partitura criada por Yoko Ono para *Cut Piece* aparece, juntamente a diversos outros trabalhos, num documento de janeiro de 1966, chamado *Strep Tease Show*. Interessante notar na citação abaixo que suas intenções não eram simplesmente assegurar a existência/manutenção da obra ao longo dos anos, mas que ela fizesse sempre a diferença no tempo presente. Yoko Ono

(...) desde o começo compreendeu que em cada um desses tempos presentes o trabalho poderia ser transformado – não a partir de nenhum original autêntico, mas a partir de uma ideia em direção a uma experiência – cada uma sendo distinta das outras (CONCANNON, 2008, p. 83)102.

Cada experiência de *Cut Piece* é distinta das outras não apenas para as propositoras, mas principalmente em relação aos participantes, mostrando sempre, porém, conforme relato de Yoko Ono, a relação cultural com o corpo da mulher.

(...) Marina Abramovic essencialmente repetiu esta ideia na sua performance *Rhythm 0*, dez anos depois, onde sentou atrás de uma mesa posta com uma variedade de 74 objetos incluindo tesouras, uma arma, um bisturi, uma rosa e um chicote convidando a audiência a usá-los como desejassem (MIALONDONBLOG, 2016).

Desde então Marina Abramovic tem estado na vanguarda da arte da performance, reivindicando o título de pioneira. A artista argumenta, em palestra oferecida no James T. Demetrian Lectures (Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden), que a performance é uma arte imaterial, pois constrói algo que não pode ser pendurado numa parede, ou tocado, como outros objetos, mas que se pode sentir. "Em performance tudo é real. A situação é real, o sangue é real, a vida é real" (ABRAMOVIC, 2011). De minha parte, a arte foi facilitadora do processo de desidentificação que busquei. Na pesquisa do Mestrado realizei diversas outras performances, não apenas *Cut Piece* e *Corpostecidos*. O conjunto reunido dos trabalhos realizados contribuiu para a in-corporação de íntimas contradições. Pude me ver como uma mulher autônoma e ao mesmo tempo criadora. Realizar as performances juntamente ao estudo teórico funcionou como uma forma de resistência contra a morte do laço afetivo entre mães e suas crias/criatividade. Resultaram ao mesmo tempo na morte de um jeito de ser que existia antes em mim que negava qualquer espécie de criação. Com isso, minimamente modifiquei o legado familiar.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. *Walk through walls*. Marina Abramovic. A memoir. New York: Crown Publishing Group, 2016.

_____. Palestra no James T. Demetrian Lectures, at the Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Washington (DC), 2011. Disponível em: <https://youtu.be/Abk44swuaro>. Acesso em: 03/02/2016.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*, 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2008A.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1992.

_____. *O Erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. 1a Ed.; 1a Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo, Vol. 1. Fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. – 3ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BETTERTON, Rosemary. Olhar feminista: olhar o feminismo. In: Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica. Org. Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner. Universidade do Minho. Famalicão: Edições Húmus, 2011.
- BOURGEOIS, Louise. Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Traducción Rafael Jackson y Pedro Navarro. Madrid: Editorial Sintesis S.A., 2002.
- CANÇADO, Maura Lopes. Hospício é Deus: Diário I. 5ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CLARK, Lygia. Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo. 1965. Disponível em: Associação O mundo de Lygia Clark. <http://www.lygiac Clark.org.br/defaultpt.asp>. Acesso em: 12/05/2016.
- CLARK, Lygia. OITICIA, Hélio. Cartas 1964-1974. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- CONCANNON, K. Yoko Ono's Cut Piece: from text to performance and back again. In: Journal of Performance and Art. PAJ 90, Volume 30, Number 3, p. 86-93, September 2008. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/244759>. Acesso em 20/03/2016.
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ELIADE, Mircea. Aspectos do mito. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70 Lda., 2000.
- FERNÁNDEZ-CAO, Marian López. VALENCIA, Antonia Fernández. Coordenadoras. Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina. 1a Edição, Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.
- _____. Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social. Marian López Fdz. Cao (Coordinadora). Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidade, Artes Visuais e Poder. Pedagogias visuais do feminino. Revista Estudos Feministas, vol. 10, n. 2, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104_026X2002000200002&lng=pt&nrm=iso&userID=-2. Acesso em: 06/09/2015.
- MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J., A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana. Tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MIALONDONBLOG. Reviews of the latest exhibitions of moving image arts in London, 2016. Disponível em: <https://mialondonblog.wordpress.com/2016/09/20/grandmother-of-performance-art-yoko-ono-or-marina-abramovic/>. Acesso em setembro 2017.
- MORIN, Edgar. Meus demônios. Tradução Leneide Duarte e Clarisse Meireles. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 1997.
- ONO, Yoko. Moma Learning. Cut Piece, mp3 audio by YOKO ONO. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/audio_le/audio_le/7331/eng_606.mp3. Acesso em 29/03/2017.
- PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento. Traduzido por John Laudengerger. Edição bilíngüe português/inglês. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- ROCHA PITTA, Danielle Perin. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. 2a ed. – Curitiba: CRV, 2017.
- TARKOVSKI, A. Esculpir o tempo. Tradução Jeferson Luiz Camargo. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.