

Adentrando os poros abertos de Cláudia Paim

Entering the open pores of Cláudia Paim

ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015.

* Artista visual: Doutora em Engenharia de Produção (2005) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Artes Visuais (1999) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Graduada em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Instituto de Letras e Artes, Cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais. Avenida Itália, km 8 – Campus Carreiros, Rio Grande, RS, CEP 96201-900, Brasil. Email: anamaio@terra.com.br

Resumo: Este artigo aborda a produção artística de Cláudia Paim no contexto das performances Carta, Amálgamas e Fluoxetina. Analisa como a artista problematiza questões sobre gênero, narrativa e memória por meio de discurso corporal consciente e intencional, que adota a dispersão como técnica de performar. Para tanto, partimos da premissa que o corpo que performa é um corpo com os poros abertos.

Palavras chave: performance / corpo / dispersão.

Abstract: *This paper discusses the artistic production of Cláudia Paim in the context of her performances in Carta, Amálgamas and Fluoxetina. It examines how the artist discusses issues such as gender, narrative and memory through conscious and intentional bodily speech, which adopts dispersion as technique perform. Therefore, we assume that the body that performs is a body with open pores.*

Keywords: performance / body / dispersion.

Claudia Paim (1961-) é artista visual brasileira, com produção em performance, vídeo, instalações sonoras e fotografia. Vive e trabalha na cidade do Rio Grande, Estado do Rio Grande do Sul, onde atua como professora no Curso de Artes Visuais – Bacharelado, do Instituto de Letras e Artes, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Desenvolveu doutorado com ênfase em História Teoria e Crítica da Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pesquisando sobre os modos de fazer de coletivos e iniciativas

coletivas de artistas ou multidisciplinares na América Latina.

Neste artigo, a performance será abordada, conforme Diana Taylor, como uma prática onde o artista usa o seu próprio corpo como material, e interpela o Outro produzindo experiências estéticas sensíveis, para criar sentidos e gerar inquietações (Taylor, 2012: 11). *Carta* foi primeiramente performada em julho de 2007, em São Paulo, na Galeria Vermelho, durante a 'VERBO 07 – Mostra de performances, vídeos e instalações', e reperformada em Porto Alegre, em 2010, no evento Plataforma Performance promovido pela Galeria de Arte do DMAE. (Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br>)

A performance *Carta* foi criada a partir da apropriação do livro *Carta ao Pai* (1919), de Franz Kafka. A dimensão biográfica da longa carta que Kafka manuscreeveu para o pai – mais de cem páginas –, expôs seus sentimentos em relação ao caráter autoritário da figura paterna. A carta de Kafka nunca foi enviada ao destinatário.

Carta parte da ação de manuscreever uma cópia do texto de Kafka sobre um suporte de papel, substituir o gênero masculino pelo feminino, originando uma carta de filha endereçada à mãe. As vozes de Kafka e Paim interagem entre si, resguardando a autonomia uma da outra. A carta do escritor e da artista tem um conteúdo existencial que, por meio de uma narrativa confessional, expõem uma lembrança que passa pelas figuras tiranas do pai e da mãe, para abordar as relações conflituosas regidas pelos sentimentos de medo, opressão e culpa. Refletem, portanto, sobre os efeitos de uma educação opressora. Theodor Adorno (1998) diz que quando alguém mergulha em si mesmo, não encontra uma personalidade autônoma, desvinculada de momentos sociais, mas sim as marcas de sofrimento do mundo alienado.

Carta levanta questões sobre o caráter ambíguo da educação e do amor que pode ferir, deformar e conformar, tornando os corpos resignados e sem resistência. As performances da artista podem ser pensadas como meio de resistência ao corpo conformado, aquele que mostra-se em acordo com certos modelos sociais, adaptado, que não oferece resistência. Para Paim, o corpo conformado é um

corpo que se dobra a modelos que lhe são estranhos, mas aos quais se rende – porém não pacificamente, sempre algo escapa e se manifesta intempestivamente causando estranhezas – (Paim, 2011: 363)

A performatização do documento de Kafka parece um modo da remetente dar voz as suas inquietações, mediante o endereçamento da correspondência à Outros sujeitos. Ao performar *Carta*, o corpo da artista era parcialmente encoberto com uma blusa branca. Sentada em um banco de madeira, iluminada por

uma lâmpada que descia por um fio sobre a sua cabeça, com as pernas juntas, os pés amarrados por uma corda e acomodados dentro de uma bacia, ela lia em voz alta, pausadamente, e na íntegra, o texto manuscrito, enquanto seu corpo despejava jatos frescos de urina, formando delicadas poças pelo chão.

Somos educadas para expelir urina em ambiente privado, se possível, sem a emissão de som. Em *Carta* nos deparamos com um corpo que elimina urina publicamente. Um corpo destradicionalizante, desobediente, que opera um desvio na conduta social de continência da micção. Um corpo que desassossegado, se esvazia.

Os presentes focavam o singelo gotejar ácido da artista. O corpo, em diluição, espalhava o líquido de cor amarelo citrino, de aspecto límpido, empapando de aroma cada uma das páginas da carta que, após a leitura, ficavam suspensas no ar pelos braços da performer, por um pequeno instante, até serem lentamente abandonadas no espaço. A quem seria endereçada aquela carta? A carta reservaria um processo de reconciliação com o tempo?

Em *Carta* a artista busca ressaltar a fragilidade humana e refletir sobre a carne, o sangue e outros fluídos corpóreos. Ao término da leitura, a performer erguia seus braços e os sustentava, simbolicamente em cruz, levando o corpo ao limite da capacidade de suportar a posição. O arfar da artista deslizava sonoramente pelo espaço, evidenciando a vulnerabilidade do corpo, até o momento em que os presentes se lançaram sobre ela, abaixando os seus braços e desamarrando os seus pés. A exaustão do corpo determinou o final da performance (Figura 1 e Figura 2). Para Paim, em *Carta* o corpo oscila entre o cristal e o aço: a fragilidade e a vulnerabilidade pautando a sua forma de apresentação, mas a ação final testando a resistência de seu material – pode ser pensado também como corpo martirizado – (Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/p/textos-sobre-performance.html>).

A artista pensa a dispersão como técnica de performar, com o intuito de obter o contrário, a condensação da atenção (Paim, comunicação pessoal: Poros abertos: corpo em ação e dispersão. Arquivo digital fornecido à autora, 15 dezembro 2014). Assim, os presentes focavam o corpo em diluição através da urina, enquanto a performer abria os seus poros e pulmões, e os presentes sentiam o cheiro da urina e escutavam o seu arfar com os poros e as narinas também abertos.

Em *Amálgamas*, performance realizada durante a exposição 'Modos de Ser e Estar no Mundo', na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, em Porto Alegre em novembro de 2013, a técnica da dispersão foi usada com objetos e narrativa. A performance consistia em posicionar duas conchas sobre os ouvidos dos presentes, após ter sussurrado uma pequena, porém, densa história.



Figura 1 · Claudia Paim, *Carta*. Performance, Brasil (2010).

Figura 2 · Claudia Paim, *Carta*. Performance, Brasil (2010).

Amálgamas, de modo semelhante a *Carta*, também há a presença de um texto. A intenção de Paim era explorar relações entre uma performance presencial e uma fotografia. Formar um todo, juntando diferentes partes. O espaço expositivo acolhia a imagem de uma fotografia (Fotografia colorida, papel matte, 116×154 cm) e a performatização do corpo que, pacientemente, tentava proporcionar uma experiência de escuta.

Na fotoperformance vemos o corpo de uma mulher disposto de maneira horizontal, deitado sobre a areia, em meio a outros corpos despedaçados em madeira. Possíveis fragmentos de navios que erguem suas sobras pontiagudas em direção ao céu azul. A paisagem, quase desértica, abriga o silêncio da imensidão. O corpo afundado, quase desprovido de si mesmo, experimenta a memória dos naufrágios. Esta fotografia integra a série denominada 'corpopaisagem', onde há um corpo vibrátil em sua composição viva com o outro, no caso, a paisagem (Figura 3).

Amálgamas hibridiza fotografia e performance. Nela, a ação de sussurrar implicava na aproximação entre o corpo da artista e os corpos dos presentes. O equilíbrio térmico surgia no balanço entre a perda e a aquisição de calor. A transferência de calor por condução ocorria na medida em que os corpos emitiam e recebiam energia através da pele. Uma transferência de molécula a molécula. O calor era potencializado no e pelo murmúrio de uma narrativa inquietante, desprovida de linearidade, que aos bocados, era balbuciada no ouvido dos sujeitos que abriam os seus poros nesta trama relacional. Ao sussurrar da brisa, estava estabelecido o fluxo com o Outro. A artista ao escrever o texto desta experiência, pensou na apreensão de um fragmento pulsante de vida, o qual transcrevo a seguir:

...ela vive à beira mar... Em uma praia imensa e deserta... Ali não há nada além de navios naufragados... e margaridas amarelas... Aos seus ouvidos o barulho do mar... às vezes é canção... às vezes é ruído.

Nesta performance, a artista explora relações entre processos de escrita e situações de escuta. Após o sussurrar do texto e o posicionar das conchas, a performer buscou proporcionar aos presentes a sensação de imersão no seu próprio universo sonoro. Ela permaneceu segurando as conchas até perceber no Outro uma escuta particular de sonoridade (Figura 4). A dimensão temporal foi um dado técnico relevante. Paim estendeu o tempo de duração da ação, realizando-a lentamente, para se distanciar das ações cotidianas.

Em Fluoxetina, semelhante a Amálgamas, a aproximação entre o corpo da performer e dos presentes exigia uma disposição em receber o contato com a pele do Outro, conduzindo a uma troca sensível de temperatura entre os corpos.



Figura 3 · Claudia Paim, Corpopaisagem #1.
Fotoperformance, Brasil (2012).

Figura 4 · Claudia Paim, Amálgamas.
Performance, Brasil (2013).

Figura 5 · Claudia Paim, Fluoxetina.
Performance, Brasil (2013).

Esta performance consistia em os presentes receber nas mãos um pequeno embrulho de tecido, ainda quente, devido ao que continham – a saliva da artista. Diferentemente das demais performances analisadas, em Fluoxetina eu estava presente. O meu corpo narra a experiência do vivido.

Lembro a entrada de Claudia Paim no hall do prédio de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, onde ocorria o ‘Encontro ruído. gesto ação & performance’. Os presentes, em pé, formavam uma espécie de círculo humano. Claudia trajava um longo vestido preto, de tecido suave que convidava ao toque. Ela posicionou-se no centro do círculo e começou a descalçar a sandália de salto alto, um gesto que, metaforicamente, aludia a um corpo inconformado com certos modelos sociais, ali representado no traje de festa.

O espaço era cartografado pelo corpo da artista. O território era resultante do imaginário e da identidade sobre o espaço. A construção do território passava, necessariamente, pela apropriação concreta e simbólica do espaço. Nesta geografia, os presentes observavam os gestos da artista ao realizar as seguintes ações: recortar com uma tesoura um pedaço do elegante vestido preto, cuspir dentro do fragmento do retalho, dobrar cautelosamente o embrulho com a saliva, colocá-lo nas mãos dos presentes e sussurrar uma lista de medos por meio de uma fala suave, sem voz cheia, ao ouvido dos sujeitos (Figura 5). Ao retornar ao centro do círculo ela gritava: ‘Eu tenho medo!

A interação entre pessoas é constituída, dentre outros fatores, de seus fazeres, de modo que são estruturantes das subjetividades dos partícipes e, determinantes das significações que, entre eles e elas, se estabelecem. Eu segurei o tecido nas mãos, o toquei, e o guardei junto ao peito. Eu ouvi o desabafo confessional da artista e comunguei da vulnerabilidade do seu corpo. Eu também tenho medo. Afinal, naquele instante, isso nos unia.

Suely Rolnik faz referência ao ‘corpo vibrátil’ como sendo aquele que se deixa atravessar pelo Outro, ele não sente e pensa o Outro como seu fora, mas é com ele que produz sua singularidade (Rolnik, 2006). Com base nessa vivência, questiono: como carregar um arquivo confessional? Como conservar, compartilhar e apresentar a memória dessa experiência?

As proposições de Paim lembram as narrativas baseadas na ficção da memória, esquecimento, trauma, identidade e alteridade, que remetem à articulação entre o discurso social e o sujeito psíquico, ou o engendramento do Eu a partir da sua relação com o Outro, cujos contornos problematizam questões sobre a condição humana. Assim, a narrativa autobiográfica inclui a

dimensão social do sujeito, que, renunciando à clausura tranquilizante, mas também

à sufocação da particularidade individual, é atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas, de desesperos coletivos (Gagnebin, 1999: 74)

O que estrutura o enunciado das narrativas de Paim não são suas lembranças pessoais, porque o Eu que nela se diz não fala somente para lembrar de si, mas fala porque deseja encontrar o Outro. O resultado é uma narrativa singular, de imagens do inconsciente, num entrelaçamento da artista com os Outros. Nesse contexto, lembro Benjamin, quando diz que

o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (Benjamin, 1996: 201)

A temporalidade nas narrativas de Paim não se limita ao cronológico, mas apresentam o tempo como formador de representações. Gagnebin define esse tipo de narrativa como

um conjunto de pequenos textos fragmentários que nenhuma diacronia clara organiza, mas que são interligados por uma rede de lugares e de instantes privilegiados [...] lugares prediletos onde [...] o Eu pode se refugiar, desaparecer e se perder, mas também se encontrar e ter acesso ao Outro. (Gagnebin, 1992: 44-45)

É também isso que justifica algo de ficcional nas narrativas de Paim, constituídas de lembranças com outros contornos – no dizer de Benjamin, “figuras inventadas da memória.” Assim, sustento que as performances de Claudia Paim exigem da artista e dos presentes que estejam com os poros excitados, abertos. Os poros no corpo humano são, basicamente, pontos na pele de onde saem a secreção sebácea e os pelos, e têm uma função imprescindível para o organismo – manter a temperatura do corpo.

Referências

- Adorno, Theodor (1998) Anotações sobre Kafka. São Paulo: Editora Ática.
- Benjamin, Walter (1996) “Magia e técnica, arte e política.” In Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense.
- Gagnebin, Jeanne Marie (1992) “Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?” Revista da USP, São Paulo, n. 15, set.-nov.: 44-47.
- Gagnebin, Jeanne Marie (1999) História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva.
- Paim, Claudia (2011) O corpo conformado: a performance como desconstrução. In: Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade: instâncias e práticas de produção nas políticas da própria vida. Rio Grande, RS: FURG.
- Rolnik, Suely (2006) Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.