

A arte de escavar subjetividades em Juliana Notari

Por Beatriz Morgado de Queiroz*



Juliana Notari. Foto: Andréa Rêgo Barros.

Desde que declara “eu não vou carregar essa cruz”, em obra de 2002, a artista pernambucana Juliana Notari vem questionando os mecanismos e instituições que tentam disciplinar, controlar, higienizar e medicalizar o corpo. Isso tudo através de situações nas quais sua própria vida torna-se a principal ferramenta de seus trabalhos artísticos. A artista já expôs seus próprios diários, ficou dois anos sem se depilar, invadiu e limpou um mausoléu abandonado, deixou-se arrastar por um búfalo, entre muitas outras arriscadas experiências. Nesta entrevista,¹ escavamos sua intimidade pra acessar outras possibilidades que sua poética agrega à arte contemporânea.

¹ Está é uma edição das mais de três horas de entrevista com a artista, realizada em 16 de fevereiro, por Skype, conectando Rio de Janeiro a Belém do Pará.

Beatriz Morgado de Queiroz: Pode nos contar um pouco da sua formação e do que te fez querer ser artista, ou melhor, acreditar na arte como uma forma de viver?

Juliana Notari: Eu nunca tive dúvidas sobre ser artista. Meu avô materno era pintor, meu pai era fotógrafo, designer... Mas isso pode não dizer nada, né? Às vezes, você nasce em uma família de médico e é artista. Mas eu já percebia e minha atitude desde pequena era sempre desenhando, pintando e eu não tive dúvidas. Era minha condição. Logo que eu entrei na graduação de Artes na UFPE, saí e passei oito meses em Milão estudando, frequentando ateliês. Fui na Bienal de Veneza, conheci o Antônio Dias, o Michelangelo Pistoletto. Uma experiência maravilhosa que abriu muito o leque. Fui obrigada a voltar para terminar o curso aqui.

Na volta, no ano 2000, em Recife, a gente montou o Ateliê Submarino, que juntou artistas de várias gerações em um mesmo espaço. Foi uma fase muito marcante e apontadora de para onde eu estava indo. Foi quando eu pude ter espaço e condições de expandir e alargar a produção mesmo, tanto conceitual quanto de espaço e de troca. Eu acho que o fato de eu ter trabalhado, ter tido espaço e incentivo para a experimentação em Recife nesse período foi extremamente importante para a minha liberdade, pra minha concepção e minha formação enquanto artista. Eu percebo nitidamente que está ali o germe do que eu faço hoje, aquele germe que o Frederico de Moraes fala muito que já está ali desde o começo...

Depois eu saí de Recife e passei três anos em São Paulo. Eu pude perceber as instituições de uma outra forma. Foi quando eu delimiti meus espaços, onde eu quero estar e onde eu não quero estar. Concomitante à minha atividade de artista, eu estou sempre permeando outras coisas. Eu tenho uma experiência que é desde a montagem até a direção do espaço. Isso muito por uma questão de decisão mesmo de não ficar refém do mercado. Eu tenho uma questão com

o mercado muito complicada, difícil. Hoje em dia todo mundo tem galeria e eu tô na contramão. Até eu entender que eu não estava me boicotando, foi muito sofrimento. Então, por conta dessa minha insatisfação com o mercado que eu busquei outros... como busquei a academia. Eu me sinto menos violentada dessa forma. Eu souo mais força com essas outras áreas do que estando só no mercado. Não que o mercado não seja importante. Mas eu não tenho muita facilidade de lidar com ele. Eu pedi pra sair da galeria Amparo 60 depois de 15 anos, no ano passado. Sabe quando um casamento já está desgastado? Mas sigo sempre sem deixar de ser artista. Por mais que eu esteja fazendo essas coisas todas sempre. Tudo é concomitante. Então, não tem como sair disso, porque pra mim artista é condição. Não tem que ter medo de deixar de ser, porque é. Não é aquela coisa romântica, vocação ou chamado, é condição mesmo.

B.M.Q.: Como é criar no campo da arte a partir do nordeste do país? Quais as singularidades de ocupar o lugar de artista, mulher e nordestina, vivendo no sudeste?

J.N.: Antes do Rio de Janeiro, essa experiência de sair do nordeste, eu já tinha sentido diferente quando fui pra São Paulo, mas numa outra fase. Eu estava recém-formada e o impacto foi bem maior, porque São Paulo é bem diferente do Rio, né? O impacto do mercado naquele momento era muito forte, então foi mais marcante. No mal sentido. E isso, eu percebi logo na primeira feira de arte que eu fui lá, representada pela Amparo 60, de Recife. Foi quando eu percebi... Aquele ambiente, a forma como estavam as obras, aquilo tudo foi me angustiando, foi muito difícil pra mim. Eu saí dali arrasada, querendo sair da galeria. Antes estava tudo muito junto ainda. Em Recife, eu tinha uma possibilidade de experimentação que é uma questão muito forte dos estados que estão fora do eixo sudeste, onde simplesmente não tem mercado. Em Recife, o que tem de mercado é a galeria e a gente tem a sorte de ter um fundo de cultura —os artistas experimentam sem ficar refém do mercado—. Por um

lado porque tem uma dependência completa do incentivo do governo, mas, ao mesmo tempo, tem uma certa liberdade de experimentar sem o compromisso da venda, sem direcionar. E foi isso que eu senti muito quando eu fui pra São Paulo, em 2003. Aquilo me irritou completamente. Ter saído de um polo de experimentação como Recife, com ateliê grande, com incentivo pra trabalhar...

Lá eu percebi o que era meu trabalho em relação a uma produção paulistana de arte. Eu olhei meus trabalhos e pensei 'oh, meu Deus, o que é uma pessoa pegar 30 jabutis e colocar na galeria, pegar a areia toda do quintal da casa dela e jogar dentro da galeria, fazer confusão com Ibama...' Eu jamais faria um trabalho desse se eu morasse em São Paulo. E aí eu comecei a entender o que era a minha produção. É aquela história, quanto mais diferente for o lugar que você vai morar melhor, porque aí você se conhece mesmo. Isso fica bem nítido. Eu dividia ateliê com artistas de São Paulo, trabalhei na FAAP com vários artistas também e eu via que a produção deles era muito centrada na história da arte e isso não acontecia na produção de artistas de Recife, que era muito mais auto-referencial. Mas aquilo me incomodava. Eu pensava: 'que saco, hein, vamos sair disso?' Ali em São Paulo, eu me percebi mesmo enquanto artista do nordeste. A própria poética de quanto o local fazia influência sobre meu trabalho. Foi ali que eu me entendi enquanto pernambucana e mulher. Entendi a questão regional onde estava presente meu trabalho. No Rio, já foi uma coisa diferente, porque eu já fui para um mestrado, eu já tinha uma estrada e mais consciência do próprio trabalho. Fui com uma pesquisa pra ser desenvolvida.

B.M.Q.: Por quê a opção por fazer residência artística no Pará? Como a geografia, o contexto e a paisagem deste estado interferem no seu processo inventivo?

J.N.: Eu gosto de viver no Rio. Eu sinto que me equilibra em termos emocionais. Mas, em termos de produção e de criação, não é um lugar que me

alimenta. Não é à toa que eu estou aqui em Belém, porque quando eu estava no Rio fazendo mestrado, o único trabalho que eu fiz veio de onde? Veio de mim. Foi um processo em que eu me senti tão enclausurada... A cidade é tão forte e tão exuberante que ela termina me tolhendo. É muita referência. Eu me fechei em mim no meio desse esplendor todo... e criei um trabalho que foi o *Sorterro*, que é meio que essa coisa soterrada, que eu comecei a deixar meus pelos crescerem por dois anos e foram todos os pelos do corpo, cabelo e tudo, e aí passei a conviver com isso...

Quando eu tava aí no Rio, muito enclausurada, vim pra Belém, em 2013, pra participar de uma exposição e aquilo foi libertador. Em quatro dias, eu senti que eu precisava voltar praquele lugar. Foi uma questão de apostar na intuição mesmo. Tinha alguma coisa. E eu vim me embora e passei no final das contas seis meses, porque eu ganhei uma bolsa do primeiro Prêmio Funarte – Mulheres nas Artes Visuais. Abriu-se todo um universo aqui muito grande... E aí juntou a questão das pessoas e do lugar que é altamente impactante, de uma cultura forte. Aqui tem uma outra chave que move que é muito interessante.

Eu não conhecia o norte do Brasil, então a primeira impressão que eu tive foi sobre as pessoas... Senti uma coisa libertária nas pessoas. Tem uma sensibilidade aqui que ela é estranha e eu ainda não consigo definir, talvez seja pela mistura indígena... As pessoas tem uma sensibilidade... Como se diz? É uma sensibilidade que é resistente e muito genuína. Em quantas situações aqui... É como se a força do capital ainda não tivesse... óbvio que é muito grande, mas a resistência é maior e essa resistência vem dessa sensibilidade. Eu ficava brincando que aqui a sensibilidade está na água... só pode vir daí. E, ao mesmo tempo, tem toda uma cosmologia que o [João de Jesus] Paes Loureiro trabalha em relação à essa questão da água que uma vez eu tava lendo e eu digo, 'cara, ele explicou de onde que vem isso'. E essa sensibilidade, eu pude constatar vivendo... Segui minha intuição e fui

descobrimo essas questões. Tive que acreditar na intuição sem medo. Se você visse o panorama na época, não era pra eu vir. Foi toda uma corrente que eu tive que atravessar pra poder estar aqui... e deu super certo. Porque aí os trabalhos começaram.

Tem parceiros muito legais que eu fiz aqui por conta dessa sensibilidade, que independe de classe social. Aqui existe uma coisa que você fala do seu projeto e as pessoas entendem como uma necessidade. Acho que eu não posso descartar também essa questão religiosa de Belém. Essa questão da crença e da fé faz com que uma sensibilidade aflore também na compreensão do que é um processo artístico, uma necessidade artística. Você se sente entendida, acolhida por qualquer classe social. E isso está muito junto da cultura daqui, da questão do ritual. Existe uma questão estética também, né? Que vem dos indígenas. Então é um lugar complexo, encantado. Tem todo um processo cultural que alimenta essa sensibilidade que eu percebi logo. E durante todo o processo do trabalho eu me debato com ela. Nas filmagens de *Mimoso*, na hora que eu tinha que comer o testículo —isso não tava no script—, então a equipe queria ir pra outro lugar. Veio a dona do lugar lá e sentiu. Ela me disse: ‘você vai comer esse testículo!’. Pegou a melhor toalha da casa dela, forrou a mesa e me ajudou a escolher os talheres mais lindos. Ela percebeu. Uma pessoa altamente humilde que percebeu que eu precisava disso. É uma compreensão assim que pro artista é muito sedutora e acolhedora.



Mimosa, videoperformance, 2014. Divulgação.

B.M.Q.: A experiência de *Sorterro* foi uma estratégia de resistência para habitar uma cidade onde os padrões de beleza femininos são tão marcados socialmente? Como a negação à imposição social pela depilação feminina transformou sua relação com o seu próprio corpo?

J.N.: Isso foi uma estratégia de adaptação que eu não posso de forma alguma desconsiderar nessa questão do Rio de Janeiro. A cidade sempre teve essa questão dos corpos, da beleza, da praia. Fui contra isso. Acho que foi uma forma de determinar, marcar presença, marcar posição. Um processo de se firmar mesmo e se colocar de uma certa forma. Inclusive eu me deparei em situações na cidade... Houve nesses últimos anos uma crescente desse terceira fase feminista em que as coisas já estão diferentes. Mas, naquele momento ali ainda não tinha. Eu enfrentava sempre muitos olhares no ônibus e houve umas questões que eu achei assim muito interessantes que surgiam na praia. Fui à praia com os amigos artistas e eles ficaram com vergonha de mim. Artissstas!

Na hora que eu ficava de biquíni, ficavam incomodados. E isso me impactou. Ao mesmo tempo, percebi como é cultural isso de achar que a beleza está nesse ponto da pessoa não conseguir nem suplantar a questão da experiência estética em detrimento da beleza. Às vezes, eu tinha que botar um paninho e eu botava pelo outro, né? Porque eu sentia que eu tava incomodando, pelo respeito até ao amigo, sabe? Porque a perna —a questão do braço não, eu acho até sensual— mas a questão que eu percebi mesmo era perna e virilha. A perna é onde você diz, é tudo igual, homem e mulher, entendeu? É onde o bicho pega da questão estética, porque vai na questão do gênero feminino. Então, foi engraçado, porque foi uma experiência até de conhecer o outro. Eu não imaginava que ia causar tanto incômodo dentro daquele meu grupo também. Mas enfim, isso já foi um confronto com a cidade. Acho que na França, por exemplo, não teria sentido. Tem uma relação assim muito de confronto mesmo... de confrontar o espaço e me confrontar em relação a esse espaço.

A relação com meu corpo mudou total. Não só o cuidado de estar ali no processo artístico, de registro e experimentação estética, mas tem o cuidado da própria higiene mesmo. Ao mesmo tempo, você se sente diferente porque é muito mais feromônio. Eu me senti muito mais feminina. Uma coisa completamente diferente. Você passa a sentir muito mais porque o feromônio bomba e você fica mais sensual mesmo. É libidinal. É completamente diferente, seus odores mudam, então, é muito feminino. Eu nunca me senti tão feminina, tão sensual, porque aflorou realmente isso. Apesar de ir contra a questão estética, ao mesmo tempo, tem uma questão animal que é um processo...

Com Bataille, você entende que o erotismo depende da questão animal. Bataille diz que se uma mulher não apresenta “uma parte pilosa”, ela não vai despertar o desejo. As pessoas hoje fazem depilação, então não tem mais pelo... daqui a pouco só vamos ter cabelo na cabeça, que é o único cabelo que é enaltecido. E tem um culto aí. E que no final das contas é tudo morto. Isso foi uma coisa que entendi. O único lugar onde o cabelo tá vivo é no bulbo, na raiz, então a gente

fica cultuando uma coisa morta, né? Não à toa tem aquela coisa de dar vida aos seus cabelos... é porque o cabelo está morto mesmo. Entender essa natureza do cabelo, a questão biológica do cabelo, também me fez entender que nesse processo em que eu estava deixando os pelos crescerem, talvez eu estivesse num processo de morte... Já que essa cidade é tão aberta assim e eu mais fechada, então, talvez, eu tive que me mortificar um pouco, sabe? Foi uma experiência, né?



Fotografia da série *Sorterro*, 2013.

B.M.Q.: Como se dá o processo de desdobrar este repertório de experiências de vida em obras de arte que podem ser apresentadas em uma exposição para ativar outras subjetividades?

J.N.: A partir do momento em que eu venho pra cá (Belém), eu começo a desenvolver outra forma de trabalhar que é a partir da videoperformance. Isso envolve toda uma outra maneira de se criar e a poética muda, em termos até da

questão da lida com o outro, porque tem essa inclusão do outro. Eu me abro, porque eu lido com uma equipe, com o olhar do outro. Eu vou invadir também uma urna, um cemitério (*Soledad*), eu vou até um búfalo e como o testículo (*Mimoso*)... Há toda uma abertura aí muito grande, como se eu tivesse perdido o controle e deixado o ambiente e as situações me atravessarem. Essa nova maneira de criar pela situação geográfica e pela natureza do lugar, que eu encontrei, me fez inventar esse tipo de obra e esse tipo de situação. Eu não tenho como fazer uma performance num lugar e levar as pessoas ao cemitério, à ilha, não sei pra onde... E eu tive que começar a pensar a performance com o pensamento-vídeo e com o pensamento-outro. Desde os outros da equipe, desde os outros do próprio processo onde eu estou inserida. Então, é um processo muito mais complexo —de linguagem, de criação, de percepção mesmo— que tem efeito sobre a minha subjetividade, que muda. Cada trabalho traz toda uma relação minha com meu processo de vida mesmo. Não tem como separar isso.

Em *Mimoso*, quando eu fui ser puxada pelo búfalo, eu vinha justamente desse processo cabeludo, de estar meio anestesiada pelas próprias forças dos cabelos mortos no meu corpo. Eu vim pra cá com uma questão de me trazer vida. Eu sendo arrastada ali como se eu quisesse buscar aquela força daquele animal e, por coincidência, esse animal tinha que ser castrado no outro dia. Como que pode um búfalo que está puxando uma mulher buscando vida, atrás de se revigorar, e esse búfalo vai ser castrado no outro dia? Eu queria isso e não sabia nem o que eu ia fazer com aquelas imagens, mas precisava filmar aquela castração. Aí a decisão de comer foi um dia antes no hotel. Veio o desejo de comer, mas foi um desejo que me veio com tanta vontade... porque eu nem como carne, nem peixe, nada. Mas eu comi com muita vontade. Era aquela coisa, né? Isso vai acontecer e eu vou usar esse acontecimento pra dentro do meu trabalho, pra que ele seja digno do acontecimento, para que ele seja sacralizado no terreno da arte, no terreno da minha própria subjetividade. Então, eu peguei toda aquela energia que ia ser jogada fora. E eu voltei revigorada.



Mimoso, videoperformance, 2014. Divulgação.

Tem um capítulo da minha dissertação justamente sobre esse lugar em que você perde o controle do trabalho... aquilo sai do controle e você começa a aprender como o trabalho e o trabalho com você. É onde começa o crescimento, a possibilidade de perder-se como potência de criação, de reinventar-se, porque vai pra obra e vai pra mim, né? Pra mim a arte é isso, um lugar onde eu entro pelas camadas e tem umas camadas lá que por outras vias eu não atingiria... a comunicação com o outro, comigo, seja com o que for, com a folha, com a planta, e é nesse lugar onde a coisa... né? Realmente há magia, o mágico, a questão do incontrolado acontece. É onde ronda ali uma fé íntima. Não sei explicar direito... É o que escapa. E, no momento, são esses tipos de trabalho que me colocam nesse lugar, com essa linguagem, que me possibilitam chegar nesse lugar que é, pra mim, o mais interessante enquanto artista. Acho que enquanto espectador também deve ser, e é. Deve ser não porque eu também sou espectador. E na performance, uma das coisas mais legais é que você vira espectadora.

Anteontem, quando eu fui escavar uma Samauma (árvore amazônica) na Ilha de Cumbú, eu achava que ia escavar em cinco minutos e levou duas horas. Porque o negócio era muito duro. A cor era completamente diferente. Então são essas surpresas quando você se coloca nas situações que me fizeram entender que eu sou público, e acontece o ritual da performance porque a equipe também funciona como público e também não sabe o que vai acontecer. O ritual se forma por conta disso, por essa questão do mistério, você não tem o controle. Eu não sei o que vai acontecer, embora esteja todo mundo trabalhando na realização de uma obra. O que vai ficar do trabalho é o vídeo, então, o que eu tenho que fazer é trazer o máximo dessa experiência pra que ela seja vídeo. É aí onde entra o videopensamento dentro da performance, porque eu começo a pensar essas experiências a partir de um olhar-câmera, a partir da própria técnica. Então tem questões que não daria pra ver a olho nu, questões geográficas do espaço e a questão mesmo da limitação humana. Então, amparada pelo dispositivo vídeo eu consigo trazer um pouco dessa experiência. Claro que nunca vai ser 100%, óbvio. Nunca chega, porque a emoção daquilo ali é outro processo. Mas a gente tenta se aproximar. É o que eu tento. Um trabalho de montagem exaustivo, um processo difícil. É rico, é complexo. Um processo.

Esse processo vai até chegar na obra que é o produto final, a intenção final. Mas o processo pra mim é mais importante. Eu não suporto exposição. A obra é uma coisa, a exposição é outra. Eu na verdade sou uma artista visual, poderia trabalhar com outras coisas como os rituais sem envolver a obra enquanto obra, mas, mesmo o processo vai ser apresentado... e como tem que estar nesse dispositivo, no espaço, eu me debato muito com isso. Por exemplo, esses trabalhos que eu mostro de vídeo, pra mim eu preciso de umas salas muito mais escuras que eu vou encontrar isso no ambiente do cinema. Ao mesmo tempo, aquela cadeira lá parada não me convence... Então, chegar nesse seu trabalho e no espaço é todo um processo que envolve muitas negociações de você com a própria obra, da obra com o espaço, do espaço com você, todo um processo que demanda e que muda de acordo com os locais e com as linguagens.

B.M.Q.: Em grande parte de sua poética, muitos trabalhos partem ou optam por compartilhar sua intimidade. Na sua prática autobiográfica, onde o sujeito individual atravessa ou se confunde com o coletivo? E de que modo a vida dos outros e as urgências do agora afetam a sua própria vida-obra?

J.N.: É bem interessante, né? Pensar, por exemplo, nesse momento político que a gente tá vivendo. Meu pai foi preso político, ex-torturado, foi o primeiro presidente do PT em Pernambuco... eu via Lula desde pequena... Tive uma infância muito marcada pela política... Tem um fato assim que eu nunca contei nem pro meu pai, que eu levei um tapa do ex-torturador dele —o Miranda—, dono do posto de gasolina da esquina do colégio que eu estudava. Isso tem anos e nunca falei nem em terapia. Voltou agora no Rio, nas manifestações que eu fui ano passado, quando jogaram uma bomba na gente. Aí essa imagem veio na minha cabeça. Então, tem muitas memórias... Eu tô falando tudo isso porque sou uma pessoa que tem uma experiência talvez até traumática em relação à política, que poderia estar muito mais explícito no trabalho. Mas não está, aparece de uma outra forma. Mas existe uma violência no meu trabalho, existe uma relação nesse sentido que você poderia chegar por aí...

Então, se você pergunta se, num momento político desses, essas obras que tratam de uma subjetividade que está lá no umbiguinho vão mexer com alguma coisa? Eu não vejo diferença. Uma experiência hiper pessoal, das entranhas do útero, pode bater num coletivo e passar pelo o que é um ser humano. O que vai importar aí é a qualidade do trabalho. Se a obra é potente ou não. Você pode muito bem estar falando da sua experiência mais pessoal, mas ela pode atingir. Se você usa isso de uma maneira potente, então, continue no seu diário, continue na sua biografia. Eu tenho uma experiência engraçada que é o *Diário de bandeja*. Acho que é o meu trabalho mais biográfico. Um diário que eu escrevia nas bandejas. Mas é o trabalho que as pessoas mais se

identificam. Muita gente queria comprar a tal bandeja dizendo que ‘nossa, isso é a minha cara’. Então, logo o trabalho mais individual, que fala de mim, é um dos que as pessoas mais se identificam. E é aquela coisa: o trabalho atinge? Atinge.



Fotografias do processo de *Amaumas* (2018), performance em que a artista escavou uma “ferida” no tronco de uma árvore amazônica. Divulgação.

B.M.Q.: A imagem de uma fenda/ferida/rasgo vermelha, por vezes desenhada, outras, aberta violentamente, se repete em diversas obras, como a recente escavação que realizou no tronco de uma Samauma, essa semana. Por quê esta imagem persiste e continua a te inquietar? Como percebe que tal imagem possa atuar no contemporâneo?

J.N.: É a ferida. Essa questão da ferida, me acompanha desde 2000, e começou quando... ah não, não sei... a ferida vem antes do espéculo. Eu lembro que, em um ferro velho, lá em Recife, eu achei vários espéculos de aço inoxidável de uma ginecologista e o nome dela era Dra. Diva —tava gravado esse nome—. Eu usei o nome dela pra um trabalho e eu fiquei com aquilo, porque no Submarino eu podia guardar tudo. Só que esta questão da ferida veio concomitante ao espéculo. Eu estava em São Paulo a primeira vez que eu fiz isso na parede do ateliê lá. Eu fiz esse buraco na parede, banhei com sangue de boi e colocava o espéculo. É uma fenda, uma questão muito forte, um estupro. É muito violenta. Depois dali, eu fiz ele na França. Lá, eu coloquei uma coisinha que parece um espermatozoide, ou seja, fecundei a ferida. Depois eu fiz na galeria Vermelho. Sempre essa coisa da ferida e do espéculo. Agora, aqui em Belém, eu volto a fazer a ferida e o espéculo juntando com o meu sangue; porque eu não queria mais usar sangue de boi, ou seja, um sangue masculino, né? Nesse trabalho aqui, eu queria o meu sangue. Aí eu tive um problema no útero e tive que colocar um DIU de hormônio pra não menstruar e resolver o problema —que é uma inflamação, adenomiose—. Mas eu não quis saber, tirei o DIU para voltar a menstruar e colhi o sangue. Mesmo sabendo que poderia me estrear com os efeitos colaterais, porque já estava a ponto de ter que tirar o útero... Mas, eu arrisquei. Aqui, em Belém, eu me dei conta de que foram nove meses certinho, sem eu contar. O tempo de uma gestação.

Agora eu estou com uma psicóloga aqui, que por um acaso é boa e ela me colocou essa questão que ela acha que eu fui abusada quando eu era muito criança, mas eu não consigo lembrar de nada nada nada... então, olha só onde

está dando esse babado... Ela acha que pode ser isso, mas pode não ser. E a maneira como eu estou fazendo o trabalho é lidando com isso, né? É um processo. São camadas que você vai acessando. E esse outro também é um eu profundo meu que também não conheço e passo a conhecer por trabalhos. Esse é um exemplo literal de um processo de autoconhecimento através de um trabalho que está em pleno processo, de ferida, escavação. Agora a ferida está lá aberta na árvore. E hoje eu acordei querendo fechar a ferida... Eu levei todo o material pra fechar a ferida. Uma pomada natural, orgânica, feita justamente para vegetal se regenerar. Eu levei o barro. Um índio me falou que eu tinha que fechar com barro. Não fechei e fui embora. Agora vou ter que juntar essa equipe toda de novo e voltar pra fechar a ferida, já está todo mundo de sobreaviso novamente. Está lá uma ferida desse tamanho, com um espécuro, cheio de algodão, com muito sangue, com uma semente, ou seja, está fecundada a ferida, e tá lá. Vai ficar podre... já deve estar começando a ficar cheia de bicho. Eu vou ter que tirar aquela podridão, limpar e fechar bonitinho. É um processo bem literal do que é um processo psicanalítico, o que é um autoconhecimento, que a própria prática do trabalho está trazendo, de descoberta, de uma experiência de vida. Arte e vida pra mim são uma coisa que não tem separação.

A minha experiência de vida... essa é uma relação que é literalmente um processo de escavar ali, psicanalítico mesmo da prospecção, da escavação arqueológica, de mexer no próprio inconsciente, e trazer tudo isso. Uma ferramenta-arte que é maravilhosa, extremamente potente, uma tecnologia absurda pra você acessar isso e enfim, são dispositivos que eu vou usando e esse trabalho é uma prova disso.



Diário de Bandeja-Cap. 4, instalação, 2008, Galeria de Arte Amparo 60, Recife.
Foto: Claus Lehmann

B.M.Q.: Em 2008, na exposição *Diário de bandeja-Cap. 4*, a vitrine que recebia o público externo da galeria de arte Amparo 60, em Recife, via-se um quarto de casal violentamente destruído. Os únicos pontos de cor vinham do desenho, ao fundo, de uma “fenda” vermelha em uma moldura quebrada e de um pênis erguido em meio à cena, evidenciado por um foco de luz. Dez anos se passaram. Mediante os recentes casos de censura em exposições de arte, acredita que tal mostra seria possível hoje?

J.N.: Na época da exposição foi diferente. Esse trabalho veio depois de um casamento bem traumatizante... A questão do falo ali é a força falocêntrica que destruiu uma relação e que poderia estar muito mais em mim do que no próprio homem. O falo no sentido psicanalítico da coisa. Mas independente disso, tinha uma parada de ônibus na frente da galeria. Enfim... só sei que teve um mulherio que pegava o ônibus nessa parada e que trabalhava numa empresa de telefone, que ficaram encantadas e se apaixonaram pelo trabalho e iam pra

essa parada de ônibus. Isso o vigilante me conta e o pessoal da galeria também. Então, quando a exposição acabou, elas ficaram muito tristes e foram lá reclamar. Tiveram outras demonstrações desse tipo também durante a mostra. Ou seja, causou uma coisa ali. Mas foi justamente o contrário do que se vê hoje. Foi positiva. Hoje em dia, não sei o que ia acontecer... talvez a galeria iria fechar. Agora são outros tempos que vamos ter que engolir resistindo até onde der e indo. A arte se reinventa através dessas situações. Embora eu ache que no momento esses mecanismos de resistência estejam muito fraquinhos num certo sentido, porque a arte está muito influenciada pelo modo do capital. Mas ela ainda é um processo de resistência e não à toa que ela é a primeira a ser atacada. Eu acho que ainda vai piorar... mas sobreviveremos.



Detalhe da instalação *Diário de Bandeja-Cap. 4*, (2008), Galeria de Arte Amparo 60, Recife.
Foto: Claus Lehmann

* Beatriz Morgado de Queiroz é pós-doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ, onde também realizou seu doutorado e mestrado. E-mail: biamorgado@gmail.com