

MULHERES
CAÍDAS:
cacografias na educação

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGEDU
LINHA DE PESQUISA: FILOSOFIAS DA
DIFERENÇA E EDUCAÇÃO

Aline (Daka) da Rosa Deorristt
MULHERES CAÍDAS: cacografias na educação

Porto Alegre 2018

ALINE (DAKA) DA ROSA DEORRISTT

**MULHERES CAÍDAS:
cacografias na educação**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação

Orientadora: Profa. Dra. Paola Zordan

Linha de pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Defendida em 13 de novembro de 2018.

Prof^ª. Dr^ª. Paola Zordan (orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Mara Corazza- UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Daniela Kern - UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Raquel Ferreira - IFRS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora: Jane Fraga Tutikian

FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FAGED

Diretor: Cesar Valmor Machado Lopes

Vice-Diretor: Magali Mendes de Menezes

CIP - Catalogação na Publicação

DEORRISTT, ALINE DA ROSA

Mulheres caídas: cacografias na educação / Aline da Rosa Deorristt. -- 2018.

227 f.

Orientador: Paola Zordan.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Educação em arte. 2. Mulheres caídas. 3. Ilustração.
4. Quadrinhos. 5. Cacografia. I. Zordan, Paola, orient.

II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da
UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).



*Eu venho da terra das bonecas.
Das sombras das árvores de papel.
Do jardim de um livro de fotografias.
Da secura dos juízos estéreis, de amizade e de amor.
Das poeirentas ruas da inocência.
Dos anos em que as pálidas letras do alfabeto nasceram.
Provenho das raízes das plantas comedoras de carne,
com o som do terror das mariposas
quando as crucificam em um livro com uma agulha.
Shirin NESHAT¹*

¹ Traduzido por mim de uma cena do filme *The Last Word* (2005), de Shirin Neshat.

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado é um projeto poético de caráter educacional e gráfico que faz uma composição imagética em quadrinhos. "Mulheres Caídas" são perspectivadas como figuras discursivas em arte e educação. Para isso, desenha-se a investigação de modo fragmentário e citacional, valendo-se de artistas mulheres e criadoras marginais. A produção dessas mulheres, via uma operação que a pesquisa denomina cacográfica, tensiona os dogmatismos da representação visual, em torno das subjetivações do feminino através da imagem da mulher rebelde. O trabalho é constituído de quadros e pedaços não-lineares os quais vêm problematizar uma diversidade de clichês. Referências da contracultura e do pop nas artes e em especial na literatura, citações que vão desde o romance gótico até a poeta brasileira Ana Cristina Cesar, são utilizadas na composição visual e na escritura do trabalho. Conceitos de figura, subjetivação, autoria, criação, citação, arte menor, visibilidade, memória, esquecimento, fora, decadência e paradoxo são operados compositivamente com a Filosofia da Diferença em Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Friedrich Nietzsche, criando uma cacografia de mulheres.

Palavras-chave: Educação em Arte; Mulheres Caídas; Ilustração; Quadrinhos; Cacografia.

RÉSUMÉ

Cette mémoire est un projet poétique de biais éducatif et graphique qui propose une composition imagée en bande dessinée. Les "femmes tombées" sont considérées comme des figures discursives dans les domaines de l'art et de l'éducation. Pour cela, l'enquête est conçue de manière fragmentaire et citée, en utilisant des artistes femmes et des créatrices marginaux. La production de ces femmes, à travers d'une opération appelée cacographique, met l'accent sur les dogmatismes de la représentation visuelle, autour des subjectivités féminines à travers l'image de la femme rebelle. Le travail consiste en cadres et pièces non linéaires qui viennent à problématiser une diversité de clichés. Des références à la contre-culture et à la pop dans les arts et en particulier dans la littérature, citations allant du roman gothique à la poète brésilienne Ana Cristina Cesar, sont utilisées dans la composition visuelle et l'écriture d'œuvres. Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault et Friedrich Nietzsche, qui ont travaillé avec la philosophie de la différence, créer une cacographie de femmes.

MOTS-CLÉS: Éducation artistique; Femmes tombées; Illustration; Bandes dessinées; Cacographie.

AGRADEÇO

À vida que tenho e às pessoas que fizeram parte dela nesses dois anos de pesquisa, oferecendo-me a força que precisava para realizar este trabalho. À Paola Zordan pela orientação acadêmica, co-roteiro, parceria mundana, organização de arquivo e de caos. Aos professores da linha de pesquisa Filosofias da Diferença e Educação e amigo/as colegas, pessoas surpreendentes que me rasgaram as constelações, cada um/a à sua maneira. Às professoras da banca de avaliação deste trabalho, que me quebram em cacos, para poder produzir. E finalmente, às mulheres que estão nesta pesquisa, mortas ou vivas, gritantes ou silenciosas, desenhadas ou escritas, e que fazem um *eu* cair em riscos, com o sangue fervilhando nas veias. Por elas, morte e vida,

Amor Fati.

SUMÁRIO

DISSERTAÇÃO

MULHERES CAÍDAS: CACOGRÁFIAS NA EDUCAÇÃO	07
DESENHANDO COM	110

ANEXO

INTRODUÇÃO	112
MULHERES CAÍDAS	115
QUEDAS	118
MULHERES LIVRES	119
LAS MUJERES CAÍDAS	130
LAS MILONGUITAS	132
FLUXO DE GERAÇÕES	134
O MENOR COMO POTÊNCIA	140
UMA DISSERTAÇÃO EM QUADRINHOS	144
CACOGRÁFIA: PRODUZIR UMA PESQUISA COM FRAGMENTOS	149
ILUSTRAR	149
PESQUISAR PARA DESENHAR	152
CACOS	154
BONECAS DE PAPEL E MUITAS OUTRAS PEÇAS	157
PROJETO DA ÚLTIMA INOCÊNCIA	160
QUEBRAS E MOVIMENTOS.....	162
RUPTURAS NAS RUPTURAS: AS MULHERES	163
AS PUNKS	170
AS BEATNIKS	180
MEMÓRIAS INVENTADAS	182
POÉTICAS CACOGRÁFICAS: <i>it</i>	186
HILDA HILST	186
ANA CRISTINA CESAR	187
SYLVIA PLATH	188
ELAS NÃO EDUCAM NADA	192
AS MENINAS CUSPIDEIRAS	193
GOLPES	199
PERSÉFONES E A PRIMAVERA	201
PÁGINAS ESCURAS	208
A VIDA DAS QUITAPEÑAS	211
FIGURAS QUE SE ACABAM	215
VOO	221
REFERÊNCIAS	222



MULHERES
CAÍDAS:
cacografias na educação

Aline (Daka) da Rosa Deorristt



MULHERES CAÍDAS: cacografias na educação

Aline (Daka) da Rosa Deorristt

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação
em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Área: Filosofias da Diferença e Educação
Orientadora: Profa. Dra. Paola Zordan

Banca examinadora:
Prof^ª. Dr^ª. Sandra Corazza- UFRGS
Prof^ª. Dr^ª. Daniela Kern - UFRGS
Prof^ª. Dr^ª. Raquel Ferreira - IFRS

Dissertação em quadrinhos (HQ), 104 págs, acompanha anexo.
1a EDIÇÃO DE 100 EXEMPLARES.

Porto Alegre, 13 de novembro de 2018

PROLOGO

*Desenfaixem
minhas mãos*

O grande Streptocase

*Senhoras
e senhores,*

Eis minhas mãos.

Reparem como estão vazias e sem tequês.

Sou Homem?



Sou Mulher?



Humano?



Animal?



Deus?



Negras amnésias
do tempo, seus
gestos se lascam,
inaudit . it



E os Bacos ...



Amiguidados em ecos...

É os ecos, ecos escapam.

Logo,

O improvável
se precipita...

Nesta noite farei com os cacos
um grande inventário,

Senhores e Senhores, esta é o primeiro desenho da famosa coleção.



E esta, a tentativa de vos situar no jogo...

COMIC Sumário

the World

ADNE SYLVIA PLATH
 GOTICA
 LAS MIL OMBRITAS
 PERSÉFONS
 MULHERES LIVRES
 STAMBUL
 armadilhas
 meninas
 complicitarias
 sonhos
 PUNKS
 AS PUNKS
 CACOGRAFIAS

ALL RECORDS BROKEN
 ∞
 + I

Fragmento, pedaco, estilhaco, ou qualquer coisa considerada como gasta, quebrada, solta, dispersa, ma, menor, maldita, sub, instavel, ilegal, illegitima, invisivel, imovivel?

Epígrafe →

Agora, imediatamente,
é aqui que começa o pri-
meiro sinal do peso
do corpo que sobe.
Aqui troco de mãos
e começo a ordenar
o caos.

Quando começamos
a desenhar a casa
para mudar a cabeça
da mulher caída



deja horizontes, o oceano...

ЖЕРСКА



Antigas mulheres
Esta espuma
E as divindades
Amusado e o resto é
deixa o resto e
fofo e o resto é
afontamo oceano maldade
na água produz a los seios
e os filhos

"Desenhe
a sua
casa..."
- disse a professora.

BEM DOCE (excitando outras...)

- # Mulheres caídas
- # Como desconstruir um signo

D.I.Y
DO IT YOURSELF

> Regras <

(PALAVRA ≠ IMAGEM)

- Entre e saia por onde quiser.
- Variações ficcionais são por uma conta.
- Dualidades e linearidades não os únicos crimes.
- Não se engane, o pito e bonco possui muitas nuances.
- Cacozape: o movimento é atlastador, noturno e pré-filosofo.
- Aprender a jogar com imagens entalhadas: Comportar com os cocos.
- Se você ficar mais curioso vai para as notas científicas.
- O corpo é intável e dança.
- Não há impedimento, mas potência.
- A figura da mulher é imagem e discurso, paisagem prática, modo de vida.
- Deseje (sempre!)

DE ONDE VOCE SAIU?

CAIU?

de que vida?

de que livro?

de que memória?

de que invenção?

de que pensamento?

de que imagem?

de que sonho?

Enquanto você lê, o mar
está virando nas páginas
escuras.



Quando eu era beatnik, eu era
anim, eu era anim; quando eu era
punk, eu era anim, eu era anim;
quando eu era ditta, eu era anim,
eu era anim; quando eu era milon-
quita, eu era anim, eu era anim;
quando eu era dadaísta, eu era as-
nim, eu era anim; quando eu era
moderna, eu era anim, eu era anim;
quando eu era gótica, eu era anim,
eu era anim; quando eu era preci-
osa, eu era anim, eu era anim; quan-
do eu era menina, eu era anim, eu
era anim; quando eu era profes-
sa, eu era anim, eu era anim; ~~quando eu era~~

PERZE FONE



"eu sou esta!"

É você que vem atrás de mim...

"eu sou esta!"

MENINA

MULHER

"eu não sou esta!"

Sou, eu sou feia...

Pode pedir, temos muito amor, mas pague antes...

TEAM LOVE

Hoje nós vamos conversar com mulheres que são artistas... "eu sou esta!"

\$ 2.00



NUNCA SEREMOS ARTISTAS

... estamos ocupadas demais!

Na verdade, transbordando
entre as linhas, desenhando
respostas a uma cartada-outra...

A vida em fragmentos: contribua tempo!
É necessário um processo sem começo
nem fim para dar forma à possibilidades
distintas... um lance, dois...

O mestre...
(e nenhuma artista a
mezas)

Ritmo
resgate:
estratégia!

... força e aprendizado
para recuperarmos o que
perdemos...

A duração de um deslize!
Para enfiar debaixo do
marco do maître du jeu!

Nenhuma bandeira branca
para refletir nos olhos
parcelados?

O que você está
fazendo Di Prima?

Alina Daka com
Prima e o poema Revolutionary
Letter #1.



Escreva-me uma carta e me conte a minha própria história. Nela coloque um selo de 1 centavo com cola por cima para que eu possa reaproveitá-lo. Mas se ficar muito pesada, pode demorar um pouco mais, até juntar dinheiro suficiente... o suficiente para dar conta de mim.

AS BEATRIZES

BOOMMM!



Não fique surpresa de ver que isso funciona, animou a sua força...

Nenhum mal acontecerá às bonecas das quais eu sou a rainha!



Esta conversa está muito abstrata pra você Carolyn?

Eu fui genrificada, mas não me subestime...



FORA



Naquele morro enterrei meus vestídeos, mas não botou nada, temo estarem molhados debaixo da terra... Naquele morro verde e úmido, uma mulher não verdeja...

da estrada...



Eu aprendi muito...

Não há especialização para isto?

"Seu marido lhe deu o que falar..."



OH!

Pensamentos não querem sentar... minha vida esparramada na sala de estar tabuleiro.



A Arte é demasiada para nós.

A ARTE

do mestre do jogo!

CUBO BRANCO



CUT

A NÃO-ESCOLA BEATNIK:



Duas meninas descobrem Sem dúvida agora, o segredo da vida uma semana depois, e esquecem o segredo o verso num verso de poema. Eu não conheço o segredo, escrevi o verso. Elas me disseram (por outra penca) que o tinham encontrado mas não que poe ma era nam qual verso era.

VISIONÁRIA

esqueceram o nome do poema. Amo essas meninas por encontrarem o que não posso encontrar, e por me amarem pelo verso que eu escrevi, e por esquecerem a canção mil vezes, até a morte.

Elas não educam nada...



Nas como não dá a ler!



Não, você não vive apenas uma vez, nós somos infinitos como o mar, morremos um milhão de vezes por dia, nós nascemos um milhão de vezes, a cada respiração: vida e morte.

O vórtice da Criação...

é o vórtice da destruição



INNOCENCE AND NONSENSE



Nós retornamos com o mar, com as marés, na lua azul.



Antes a "vida precária" que nos capacetes...



Na verdade, a coisa se resume à terrível constatação de que não existe nenhuma parte real de mim...



Como uma deusa saída de um ovo, sem mãe nem pai, a poeta surge na história como um ser completamente novo...



A ARTE DA SOBREVIVÊNCIA TORNOU-SE A ARTE DE ACENDER



**SEXUALIDAD
ADEFINIDA
NINA
CROPO
LITICA**

*Tu
deviendras
une
chanson...*

JAZZ

*You
will
become
a
song...*

JAZZ
LIFE

O que você gostaria de ver



DEVAGAR
IMPONHA
O PULSO
QUE
MELHOR
SOUBER
SANGRAR
SOBRE
A FACA
DAS MARES



demais!
uma boa noite!

Durante
todo esse tempo, éramos pobres,
ficando cada vez mais pobres... nós
comíamos, conversávamos e planeja-
vamos imensos projetos em que to-
das as artes eram combinadas e
cujos programas seriam es-
critos em chinês...



O que realmente aconteceu

Nós vestimos, descemos e caminhamos pela costa. A escuridão pairava no rio como um grosso véu preto. Aqui e ali, no final das ruas sem saída, batiam tavernas mal iluminadas e escuras, cheias de estivadores e marinheiros bebendo à luz de lâmpadas amareladas. Não havia mulheres neste universo noturno.



Era estranho pensar que, por ser mulher, provavelmente não voltaria a ver nada disso. Se não fosse por Jack, não teria visto jamais... uma marginal entre os marginais.

JACK ESTÁ NAQUI...



Não continuamos e a solidão.



Um teto te dá seu: na sua cabeça de lua.



Seus raios me arrumam, ou quem sabe a peguei...

A lua é minha mãe Mas não é calma como Maria.

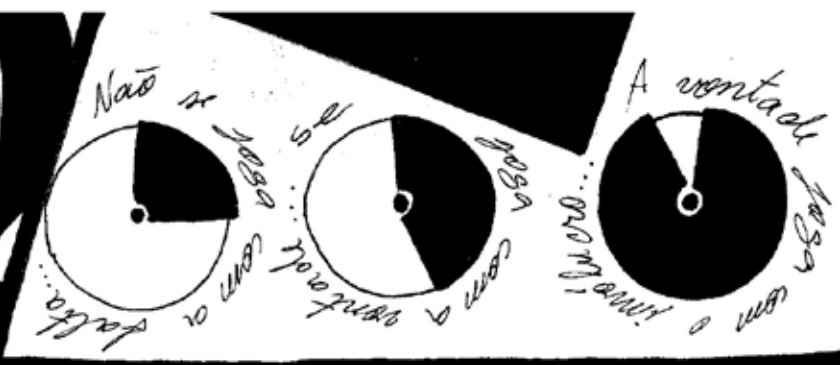


A lua também não tem pena de mim: me engole É cruel e estéril.



Eu a deixei ir, ir Magra e minguante como depois de uma cirurgia radical Seus pesadelos me enfeitam e me possuem...





Ninguém contou
 que nessa
 escrita das sombras
 Desejastes
 teria desenhado
 a si mesma, e
 não não o fez
 porque não
 tinha quatro
 braços...
 pelo menos
 mais dois
 para poder
 contornar
 seu
 corpo
 todo...

A origem do desenhado não é a
 falta de um amante, mas de
 braços...

A silhueta é uma
 memória cega de si
 mesma... de que é
 irrepresentável...



Sou eu
 mesma
 o amor



Mas, afinal,
o que é

SUB?

As artistas denominadas Surrealistas respondem:

Mais
pequena?

Abraço?

Menor?

Carina?

Algo
que tem a
ver com a
mulheres?

Uma
bituca de
cigarro ou
qualquer
coisa que
o valha?

Trapon
da Polícia?

Marginal?

AU?

Ordinário?

Pare
de perguntar
e volte ao
gesto...

Surrealito?

VEJA
TAMBÉM:
mediocre
excepcional
sensível
infimo

RSSSSSS



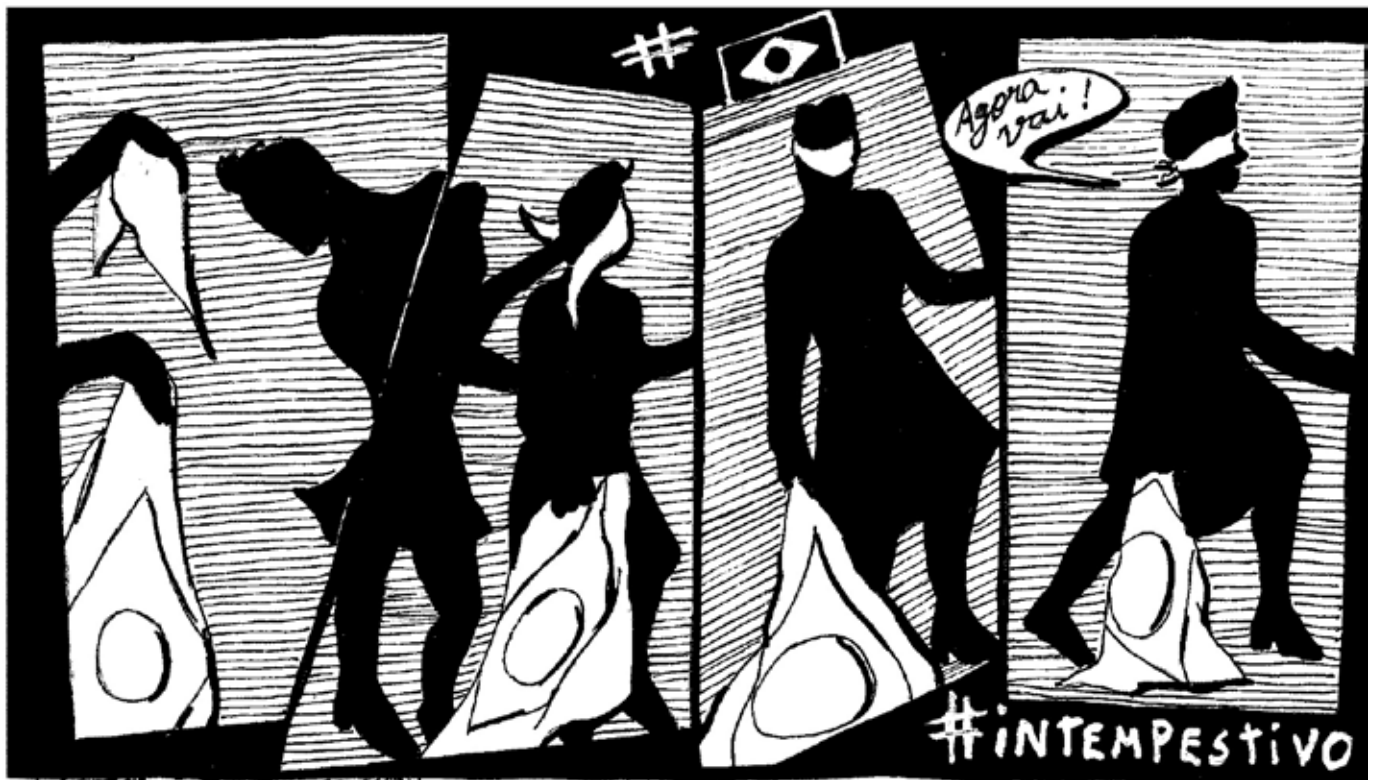
EU TENHO
UM
ESPÍRITO

VERDADE
É
APARÊNCIA

DEUS
NÃO
EXISTE

CAPTE
O
VISÍVEL





Esta é uma casa feliz, nós estamos felizes na casa feliz, oh, é tão divertido nela nunca chove... nós viemos para gritar na casa feliz, estamos todos muito são... estamos felizes aqui na casa feliz para esquecermos de nós mesmos e fingir que está tudo bem, não existe inferno... oh!





ELAS ELABORAM O SEU FORA: OUTSIDERS SÃO CRIADORAS

YOUTH UNEMPLOYMENT!

STAY PUNK



Em uma floresta escura como a noite,
acendeu-se a menor das fagulhas, germinou
em chamas, como eu, como eu, casada
comigo mesma, vivendo por mim mesma...
Quando ela faz, é porque realmente quer fazer.



DE\$ CONTO PASSATEMPOS COM O APENAS
MENOR PREÇO R\$ 1,99
do BRASIL







Visto-me de luto e escondo minha
mágoa atrás do batom exuberante,
a noite é uma festa, parto para
mais uma morte, só mais uma
noite. Sou uma bruxa das madrugadas,
filha do capitalismo ...
Parto num vos negro, falo com cocos
de vidro a atormentarem-me a
língua, meu sorriso é elástico...
Volto ao Nada, substituto do pânico:





Coordenadas de uma

MENDIÇA



Regras que não possuem regras ...

*mas escrevem com sangue
suas falas loucas...*



Mulheres de rua não menstruam,

12 13 14 VENENO!

11 12 13 VENENO!

1 2 3 VENENO..

Sugestões



Three Women who Admit Poisoning 29 Persons



PODE SIM



May, 3 1925
Killer cases



PODE NÃO

TEATRAIS...



Vou te trazer uma estrela de prata numa caixa de pizza da qual pularão lábios pretos pedregosos e bolhas amarelas e suaves embalarão junto à calçada, e restos de coisas que se emergiriam os seus temores nesta borda do mundo... Assim estava o mundo... e depois de algumas horas de direção e direção...

Gloria incriminável entre as mundigas que chamam a álcool podre, com suas poucas moedas que nada valem!

Sobri afetos e amestresias...

e blasfemias históricas

BAH, QUE MASSA!



O essencial está em fogo...

A verdade fala por minha boca, estou aqui, e tu, que sabes, diga-me quem sou.

Saímos com a mesma roupa sem combinar!



Você não se cansa de contar sempre a mesma história?

Decentred, unstable and unfixable

Eu, mãe
cansa,
eu
lanço!

Eu canto e
invento casos...

VIDA
FÁCIL

pagã

eu tranço
o que me da
na telha!!!

CIDADE-MULHER

Sou uma personagem de
um livro escrito por uma
mulher!!!

Salve ela, a, salve ela
Salve ela, a vestete da
Farula...

VEDETES



AH!

VASTA

Afuncando os deões
na matéria do mundo.

A GOLPE DE SUBREVINÇÃO

Na biblioteca não pode.



-As mulheres não, elas trazem corpo e delírio ao Saber!

*seu corpo
se contorce
(Que belas as tuas curvas!)*

De Sonhos

"Ela construiu
uma casa-poema."



e de Sonhos





As fêmeas
diziam que eu tinha
muito amor próprio.

Então
eu ficava
besta, né?

Então me mandaram
andar no corredor,
várias vezes, enquanto
telo mundo comia,
para eu perder o
"amor próprio."

Aí eu perguntei
pra minha mãe - O
que quer dizer "amor próprio"?
É que você é muito
orgulhosa Hilda, você
tem sempre que baixar
a cabeça quando as fêmeas
falam... Ai eu falei:

Mas eu só
abaixo a
cabeça
diante de
Deus.

Pastorinha
Segincha

Porque tu sabes que é de poesia Minha vida secreta.



Tu sabes, Dionísio



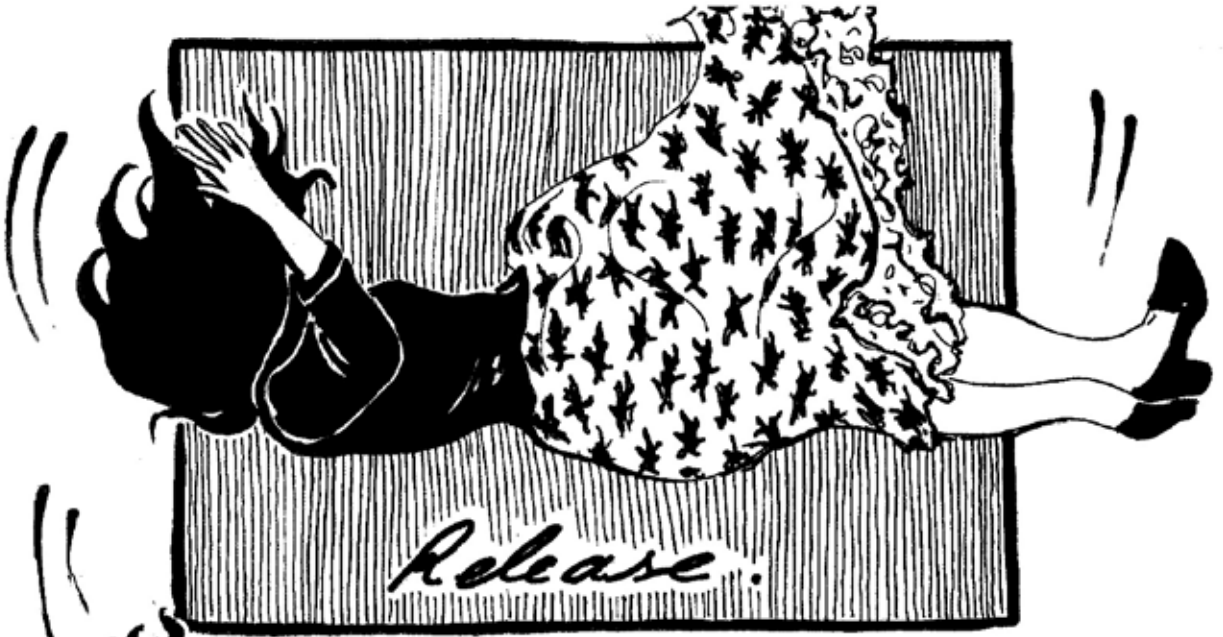
Que ao teu lado
te amando,
Mulher,

sou inteira poeta (!!)

Ela fala comigo / Ela fala para mim
Ela fala no meu lugar / Não consigo parar de ler...







Sofri as atrocidades
dos poentes. Queimada
até a raiz meus filam^{*}
entos ardem e resistem
... Agora me quebro em
pedaços que voam como
clavas. Um vento assim
violento não tolera tes-
temunhas: preciso gri-
tar. Sou habitada por
um grito. Toda noite
ele voa. À procura, com
suas garras, de algo
para amar.





Aprender:
a obscenidade
da palavra... de
toda palavra.

Edição
Arranjo
Escolha
Ordem *por et.*

Na sua ordem eu morro
quando amanhece...

OBSCENO



Na minha,
eu remasso com a noite...

I AM I AM

Hibernando no escuro sem janelas
No coração da casa
É tempo de espera para as abelhas
As abelhas são todas mulheres
As abelhas voam...

I AM



Quando ele for embora
as Músas hibernam a

LAS MILONGUITAS

de la noche



Vida, mi vida,
 déjate caer,
 déjate doler,
 mi vida,
 déjate enlazar
 de fuego,
 de silencio
 ingenuo,
 de piedras
 verdes
 en la
 casa de
 la noche,
 déjate caer
 y doler,
 mi vida.

escrita por quem?

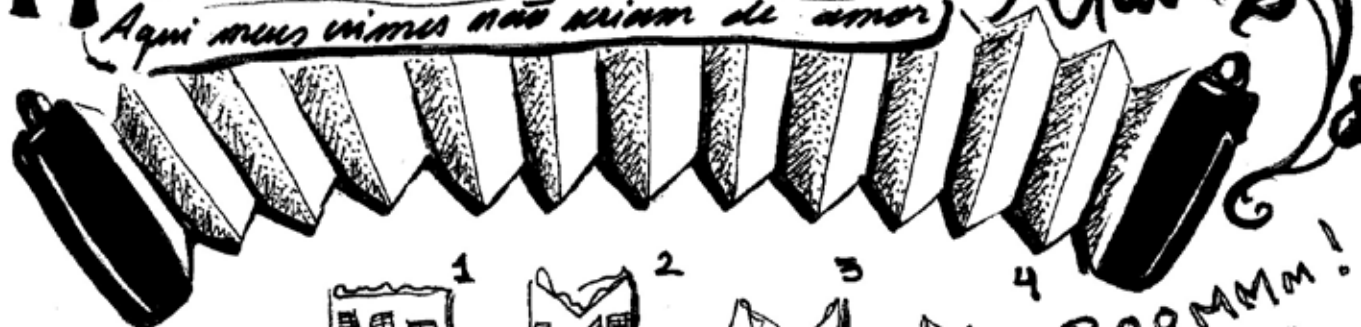
Buale Franguzon?

sotta a linha...

MEU REPERTÓRIO SE ABRE

Aqui meus crimes não saem de amor

Krum!



Vamos brincar de

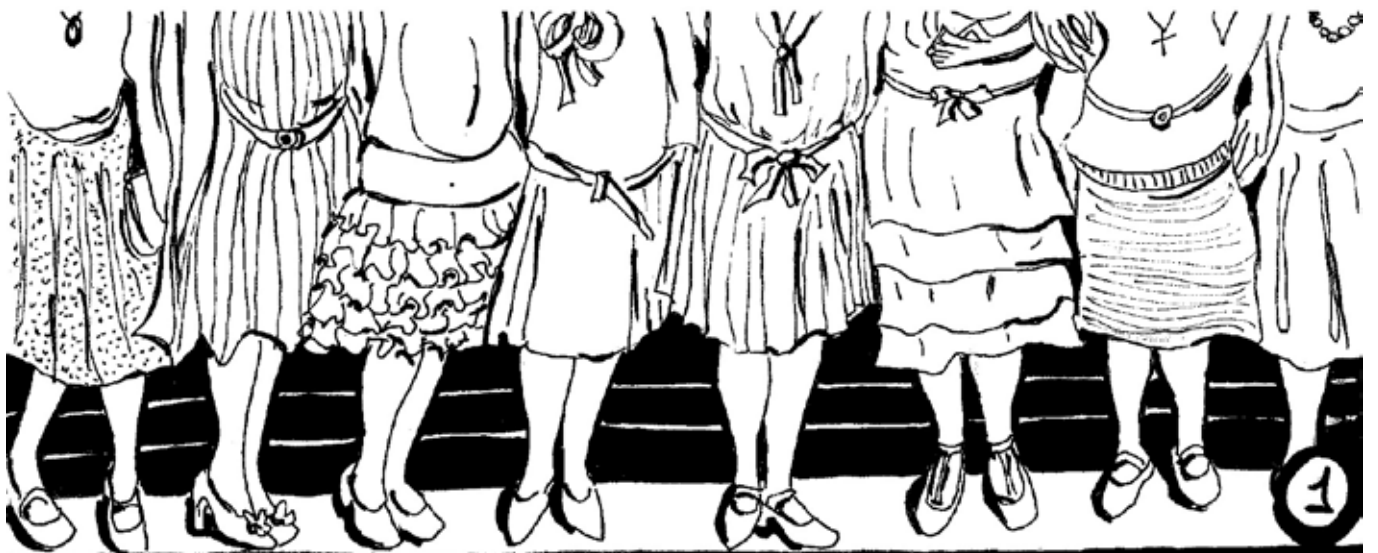


entartete krumst?



El Capitalismo Volando!









No's aprendemos o fato
mas não compreendemos
tua dificuldade...

YA TODO
TERMINO-

BRAVO!

VIVAS
NOS
QUEREMOS

¿Qué mundos tengo
dentro del alma que
hace tiempo vengo
pidiendo médicos
para volar?

Lembra
no porto...





Eu falo dos extremos da noite...



Ne scelle pas
mes lèvres
au

Car j'ai dans
le
cœur

ce désas
du
silence

une
histoire
irracontée

irracontée - irracontée



Délie mes pieds de ces fers qui les retiennent

Car



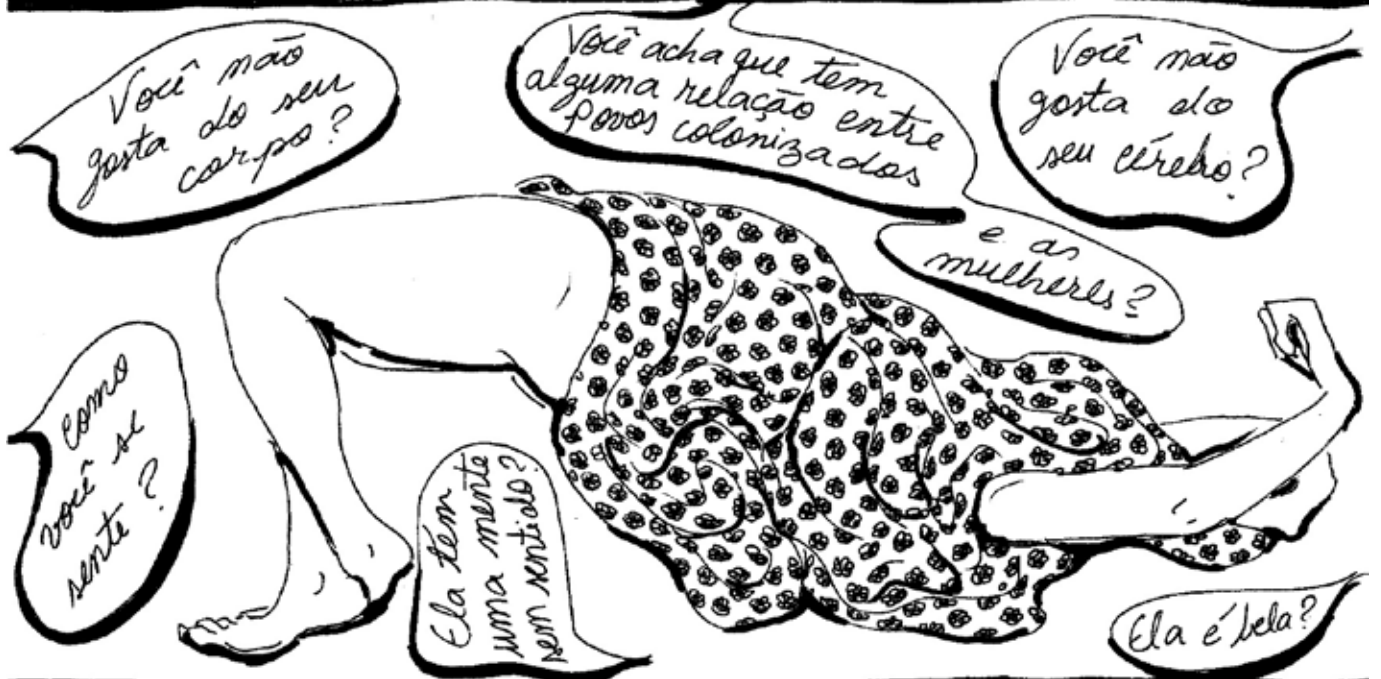
Car

cette passion m'a bouleversée

É des extremos da noite falo...



A mulher é um espetáculo. Entretanto nunca será possível vê-lo...



O vestígio do vestido do vestido... entre um vestido e outro



num movimento tão constante quanto inapreensível...

A minha ocupação principal é desenhar



minhas sobrancelhas

desenho minhas sobrancelhas com a



concentração

de mulheres já



Aterrorizadas

Que furam a superfície dos espelhos com olhares atentos...



GRILLING
KRECHT



CADA VEZ EXQUISITA

de la femme



Com problemas:

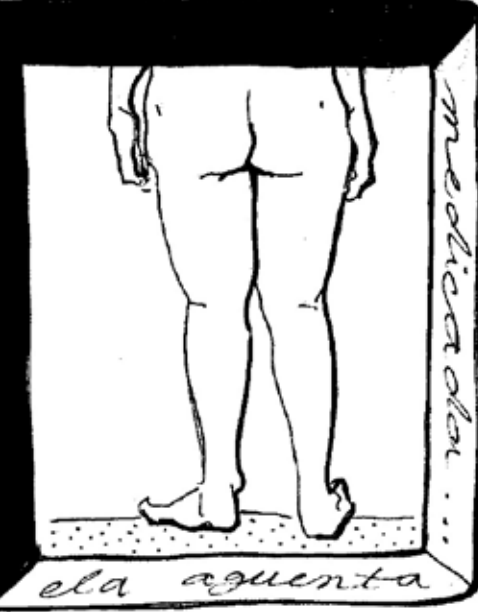


Sem problemas:



não medicada...

ela não aguenta



medicada...

ela aguenta

O sonho permanece insoneável...

Como num conto de bonecas





J'ai bien vu la ...



cachée dans la forêt







Numa esquina qualquer, em 1925, eu masco...
C'est moi

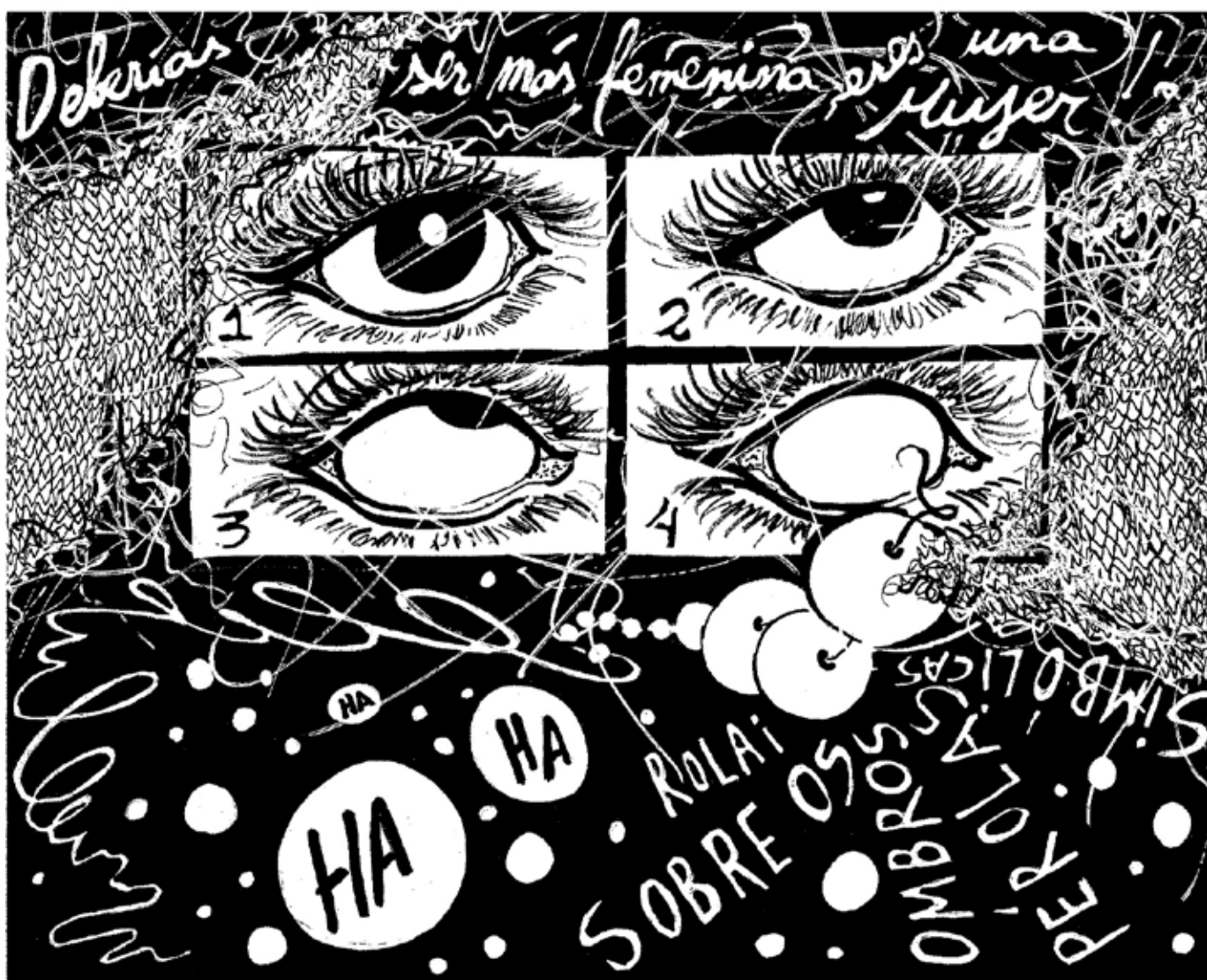
Torna-te aquilo que tu és!

Diabólico com toda inocência...

hem? hem? qual é a ideia de ser Orlando na vida real?

Ora, mesmo eu, eu mesmo pouco eu nada sei, da minha vida real...

Une trop fort émotion!



Sois os amor, o tempo em que vivi em lamentos em queixumes, sois as lágrimas petrificadas os soluços, as tristezas as inclinações funestas, sois as extravagâncias pesadas, idealizadas, a aspiração estéril, as ambições não realizadas, o estímulo desejado, a immoderação, a alteração dos prazeres, as intolerâncias, o grito incívico, de revolta contra Deus e a humanidade, sois os tumultos, as forças, os poderes, que me derrotara, a juventude...





Sou uma mulher do século XIX disfarçada de século XX



Eu acho difícil saber que vida eu deveria levar ...



*Mesmo que eu tente viver li-
nemente com os homens eles não*



*mudam. Eles consideram que
uma mulher deve se adaptar*



*ao seu padrão de "mulher",
o que eu não posso fazer.*



*Homens com quem estou, e que
também querem a liberdade,*



*e no entanto, não existem
em destruir a mimbra ...*



O CALVÁRIO DAS VIÚVAS



Entre 1944 e 1949 minha vó saltou pelos olhos mais do que quando eu te amava. Uma queda assim pode perdurar uma eternidade.



A vida continua, tua morte continua, a criança dorme.

Mãos ao alto...



é um análio

*Sejamos razoáveis
com o juízo de Deus*



ELE pode **NÃO** estar do mesmo lado...



*Oh! Eu não tinha percebido a beleza dos meus
cabelos até você chegar com o suado...*





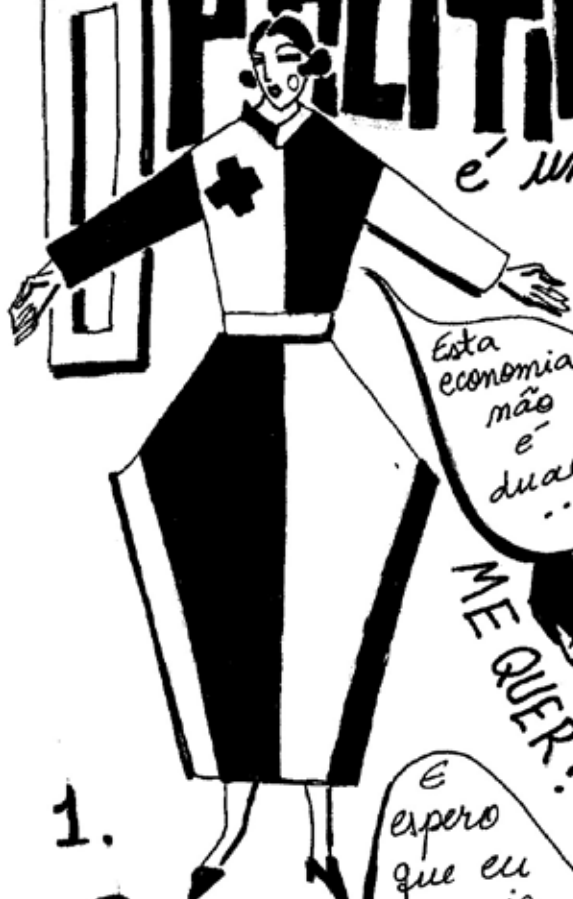
... capaz de amar não importa quem, não importa como ...



*Qui est-tu ?
Tu me fais du bien*

POLITICAMENTE ^{Correto} ARMADILHA

é uma dupla



Não se deixar simbolizar ...





A minha sombra é uma mulher, descebi-me na parede...



...antes de desaparecer...

A paixão dolorosa do corpo é triunfante.



ÊXTASE NA ESCURIDÃO





Nenhuma mão
comiga, porém!
Uma bela glória
de artista e de
mascadora
destruída
...

"Nada é vaidade;
nada à ciência,
e para frente!" clama
o moderno
Eclesiastes,
isto é, TODO
MUNDO!

A'CORDA!

HA?



Phases
viciadas...
também
quatro
Já mais uma
pura, merec
Embando, é a
Vaidade!



"Vi o inferno
das mulheres,
lá em baixo..."

trictictic...
vai morrer...
é certo.



POEI!

Se va la vida

ZUF

*Oh mortal!
A fábula da vida
é narrada bem
depressa,
Mas basta uma vida
- para não se
morrer jamais.
Jamais.*

Mil Vidas.



Como fechar o labirinto do livro?

Nessa porção de noite suportar, Nessa porção de amanhecer também.

A poeta retorna ...







O que é mesmo o drceno?

Não, não é fácil, não é digerível, não é digestível.

Ça Va Bien.



A escuridão é o meu caldo de cultura. A mesuridade fútil.
Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente imatangiável pelo meu conhecimento.

Sonhei com uma menina-monstro que desenhava obsessiva no meu corpo.



Eu tentava afastá-la,



ARA'

Ela ria compulsiva e me cercava...

Que inferno!

Quanto mais eu tentava
me livrar, pior era...
Esta menina-demonio,
mais rápida que
um pensamento,
ria e me
dizia:
Ça va bien
Ça va bien
Ça va bien



Se Você precisa de uma sequência, é melhor parar e respirar



"o pessoal também é político"



Respira, respira, respira... que você não está na linha...

Persiflone



Oh! Eu gosto de observar como eu sou observada... Mas você sabe que eu sou sempre provisória, não é, meu tem? Um rio que escorre entre seu dedos, um pássaro que substitui outro pássaro sempre e nunca igual. Troco de forma porque sou fluida, espectro, desejo...

(escapo).

Persefone (Core) é a eterna prisioneira,
primavera dos pais (Zeus e Deméter) e depois
do tio (Hades) que a seqüestrou. Num acordo entre
eles, é condenada a transitar entre o subterrâneo
e a superfície ... sempre inacabada,
entre a vida e a morte,

E
E
E
↓

(Ele comeu a
romã.)

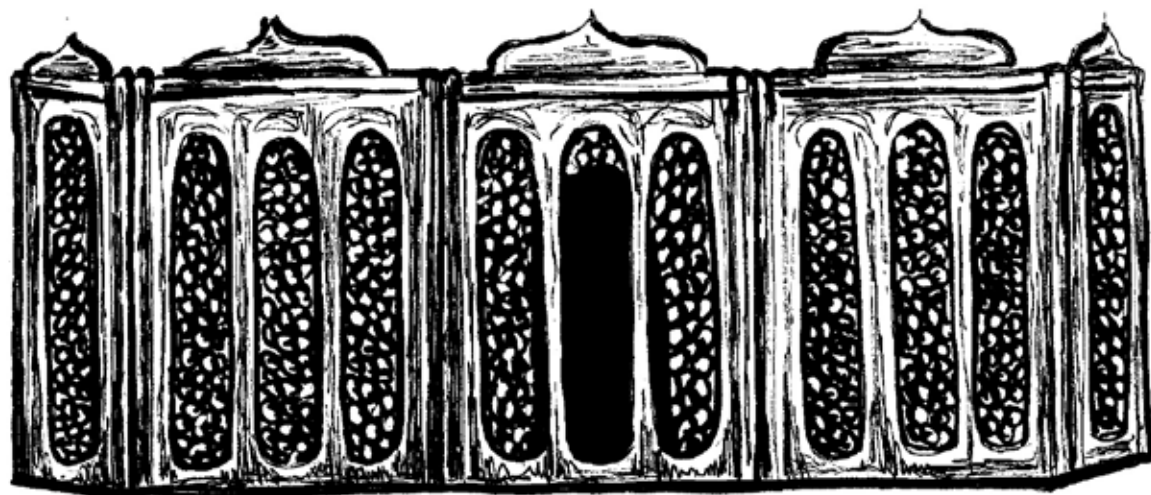


O Rapto de Persefone



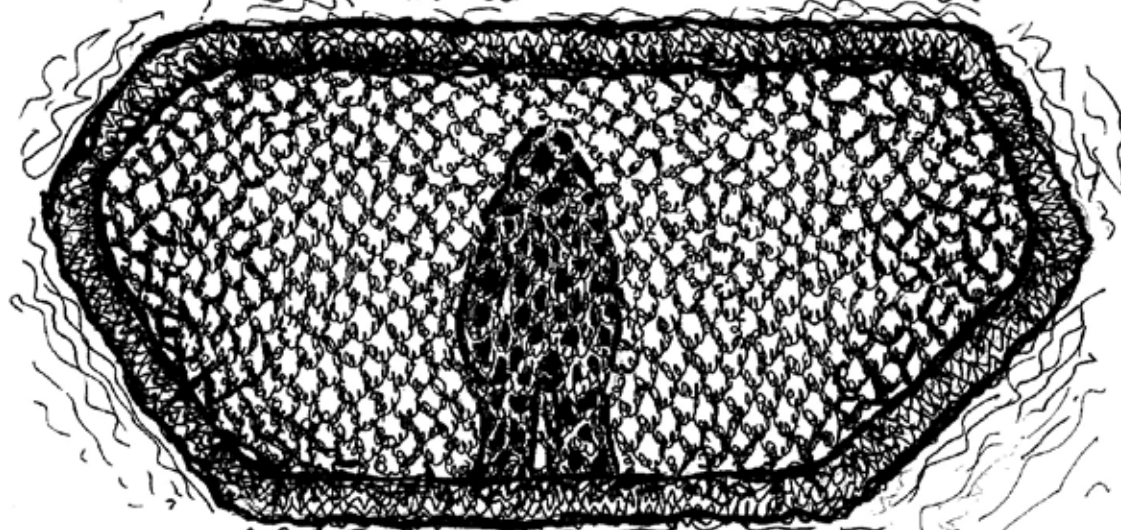
De maneira simples:

Como eu não te vejo:



(Lugar reservado)

Como você não me vê:

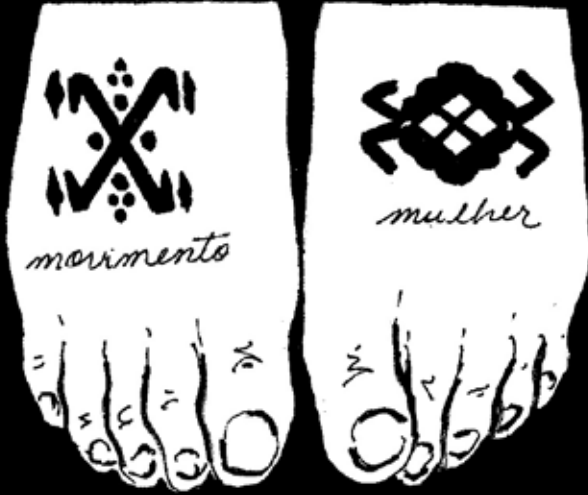


(Lugar reservado)

*E como desenhar
nesso não-lugar?*



uma estranha este êxtase...
ouve
esentas a escuridão soprando?



Atrás desta janela a noite...



trame
Páginas
escuras...



*Fazemos meninas com palha de milho,
Com rasgos de saias... com pesadelos longínguas...*



Era uma vez uma visionária
do outono tornando-se menina



As bonecas têm os
olhos distantes, é impossível
penetrá-las...

Pois nem na estopa é possível
encontrar o que poderia ter sido...



Na infância abrimos as
bonecas ao meio para
nos sentirmos vivas...

TOMA! TOMA!
TOMA!



Uma menina quando
apanha não chora,
mas cai como gotas...

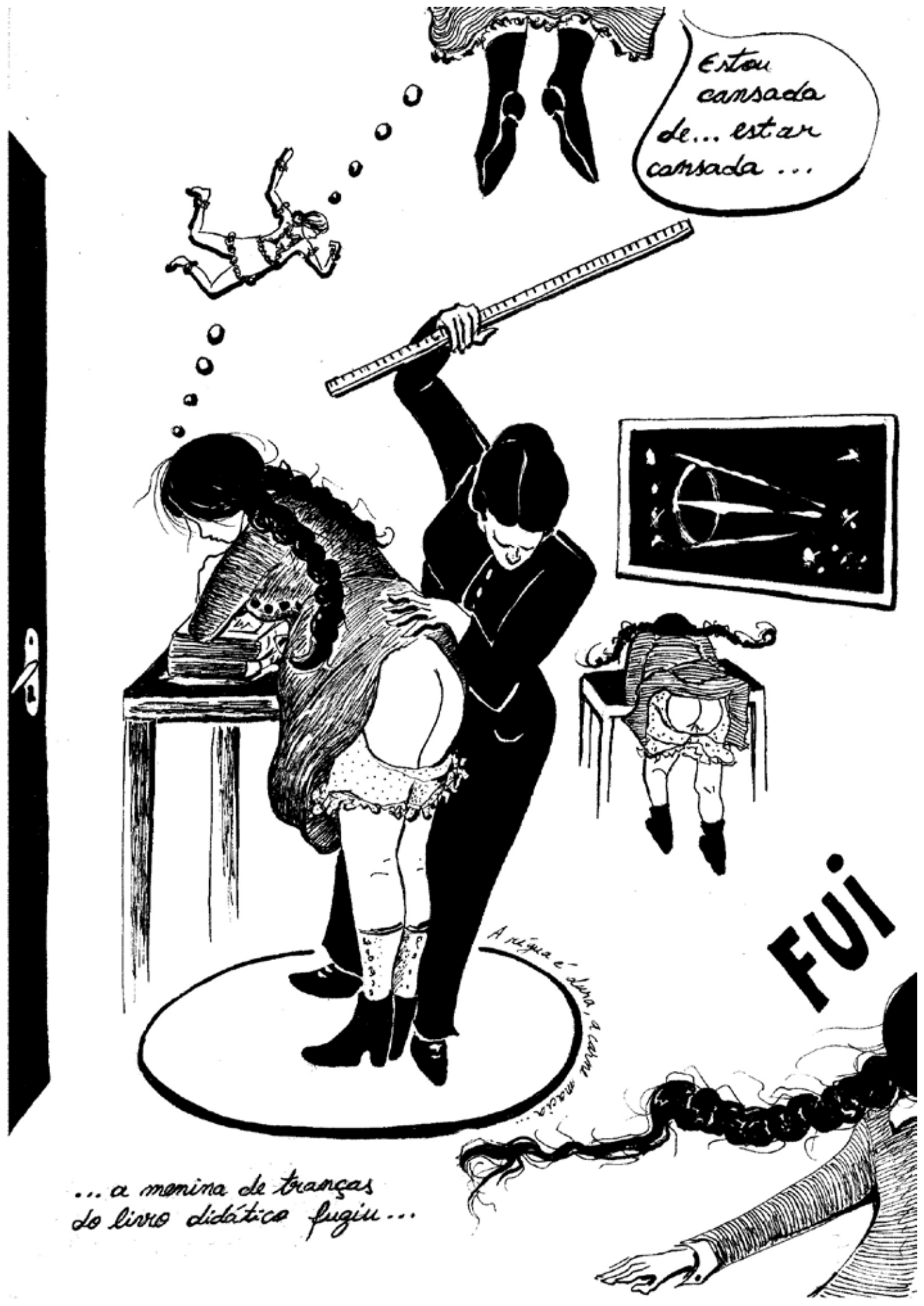
O QUE EU
TENHO QUE
APRENDER?

*Levo comigo o vento
(enquanto ele me leva)*

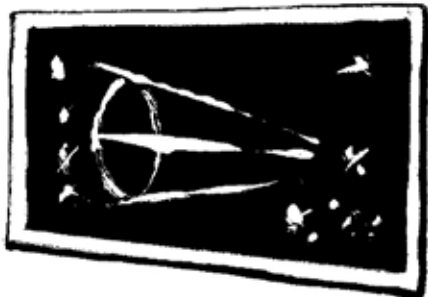
*Deixo e'
arti-fício*



*Além sei N
chamar N*



Estou cansada de... estar cansada ...



FUI

A régua e a dona, a menina fugiu...

... a menina de tranças do livro didático fugiu...



Fugi para a lua!

*Merimas
cuspidoras,*



Sou grande!



BLEÉ!



dizem delas que cospem no prato que comem ...

... mas elas cuidam dos irmãos menores e ...



... podem ou não usar saias.

... fazemos meninas com todas as letras ...



Privilegiada
Sem desasas...

Não sou eu que gosto de morrer...
Eles é que me botam pra morrer
todo dia... **TODO DIA**
E sempre que eu morro me ressuscitam...
Me encarnam me desencarnam me reencarnam...
Me formam em menos de um segundo...
Se eu sumir desaparecem eles me procuram
onde eu estiver... **ONDE?**
Pra estar alhoando pro gás nas paredes pro teto...
Ou na cabeça deles e no corpo deles...
...

↓
**ESTA
ALUNA
FOI
DECAPTADA
E
FIM.**

*Que
fissura!*



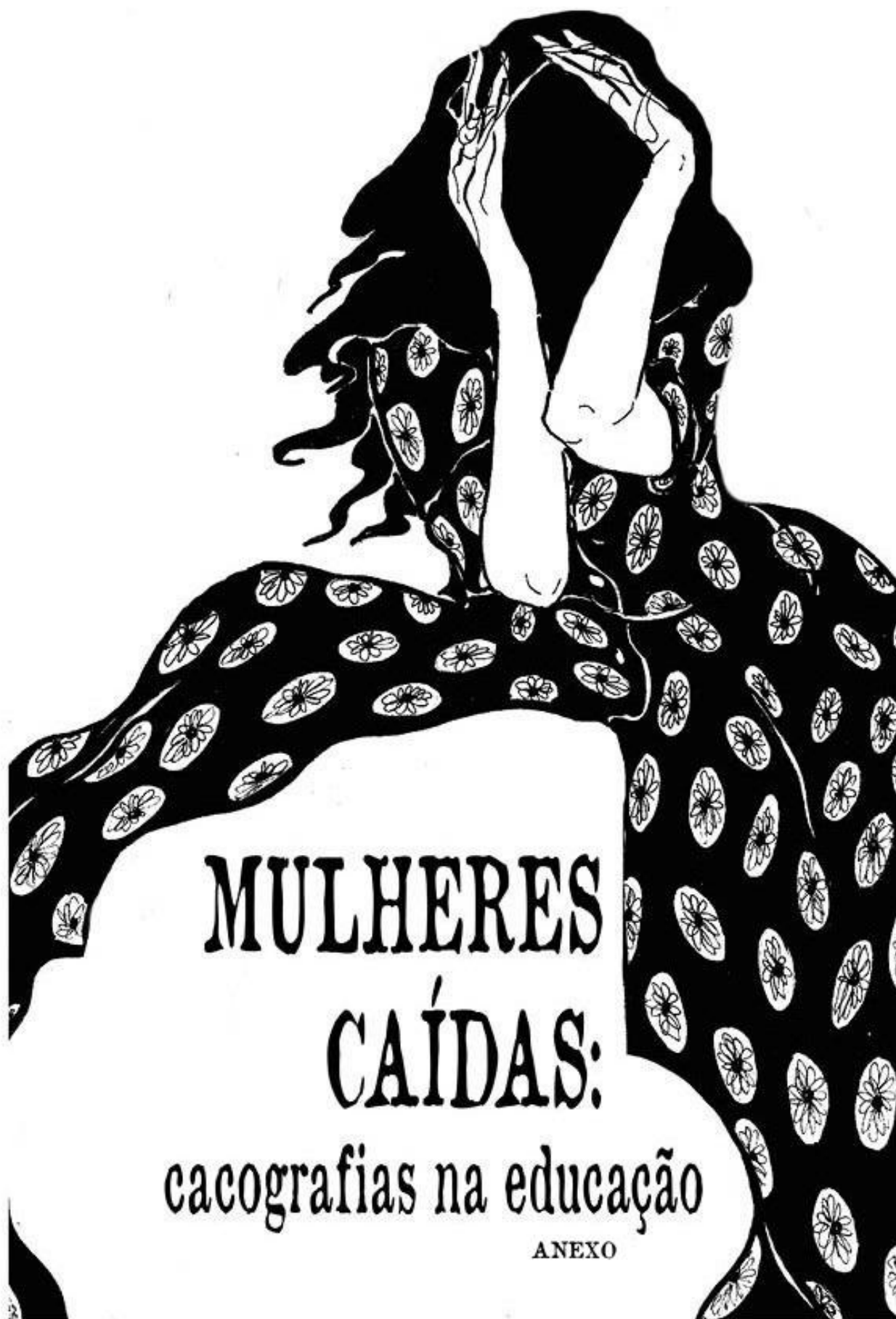
#SAIA
para meninas



Se
não
sangra,
minha
grafia
não
existe.

#





MULHERES
CAÍDAS:
cacografias na educação

ANEXO

DESENHANDO COM
(páginas, autores e imagens citados na HQ)

- 9, 10 e 11 Gilles Deleuze e poemas de Ana Cristina Cesar (Luvas de Pelica) e Sylvia Plath (Lady Lázarus e Danças Noturnas).
- 12 Desenhos de Hildegard Bingen e jogos de tabuleiro de Nelly Bly e suas viagens ao mundo como jornalista.
- 13 Poemas de Ana Cristina Cesar e fotografias de Tereska, a menina de David Seymour.
- 14 Ilustração de Jessie Willcox Smith.
- 15 Poema de Denise Levertov (Ao leitor).
- 17 Mito de Perséfone, fotografias e desenhos de diário de uma aluna, desenhos de Louise Bourgeois, Marlene Dumas e Nancy Spero.
- 18 Poema de Diane di Prima (Revolutionary Letter #1).
- 19 Fotografias anônimas de "girls beatniks", de Joan Wollmer e selo alemão que tem Elise Cowen como motivo.
- 20 Fotografias de Dora Maar, da pintora Gertrude Abercrombie e publicidades americanas dos anos 50,
- 21 Fotografias de Caroline Cassady, anônimas dos anos 50 e cenas de filmes de Godard (O Demônio das Onze Horas).
- 22 Poemas e fotografias de Denise Levertov, tirinhas de Jackie Ormes, capas de livros baratos e cartazes de filmes beatniks, quadrinhos vintage de Roy Crane, fotografia "Women Working" realizada nos EUA dos anos 50-60.
- 23 Fotografias anônimas de "girls beatniks", de Lu Anne Henderson, conhecida por Marylou em On the road de Jack Kerouac, e de Bill Ray sobre as garotas no Hell's Angels americano.
- 24 Poemas de Anne Sexton e Diane di Prima, fotografias anônimas de "girls beatniks" e dos anos 50.
- 25 Fotografias anônimas de um show de jazz dos anos 50 na África.
- 26 Livro de Diane di Prima (Memórias de uma beatnik), Ana C. Cesar (Flores do mais) e imagens beatniks dos anos 50.
- 27 Livro de Joyce Johnson, fotografias de Matteo Nazzari sobre as "Mulheres poetas", de Billie Holiday e de Alice Braga interpretando Terry, na versão cinematográfica brasileira do livro On the road, de Jack Kerouac.
- 28 Fotografias anônimas, desenho de Paul Rumsey e de uma HQ vintage em que substituí os textos por fragmentos de poemas de Sylvia Plath (Olmo e A lua e o teixo).
- 29 Desenhos de Jessie Wilcox Smith, fotomontagens de Grete Stern, fotografias do Calvário das Viúvas e pinturas de Monica Cook.
- 30 Mito de Dibutades.
- 31 Fotografias dos protestos dos anos 90 contra "poll tax", taxa de impostos introduzidos pelo governo conservador da Primeira Ministra Margaret Thatcher na Inglaterra, da menina palestina Ahdé at-Tamimi enfrentando um soldado israelense com as mãos, em 2012, uma fotografia anônima e icônica dos anos 60 em que uma mulher negra afronta um militar americano com indiferença, e uma série de cartões postais do século XIX que mostravam as "profissões femininas do futuro".
- 32 Pinturas, desenhos, vídeos, fotografias e fotomontagens de Hannah Höch, Toyen, Maya Deren, Paula Rego, Lee Miller e Dorothea Tanning.
- 33 Fotografias de arquivo pessoal punk.
- 34 Poema de Alejandra Pizarnik (En esta noche, en este mundo), fotografias do grupo de dança Cena 11 e o espetáculo *Violência* dos anos 2000, de Mariana Kircher, da banda Planondas e imagens icônicas do maio de 68.
- 35 Fragmentos de Lourenço Mutarelli, Virginie Despentes e Pill, quadrinhos de Guido Crepax (Bianca: a casa das loucuras), fotografias de arquivo pessoal punk, de Pris do filme Blade Runner, desenhos de Garotas Beatniks, Joyce Eraber e Summer McClinton, e a publicação americana *Grafic Women*.
- 36 Arte da demo "NADA" de 1983, da banda punk Mercenárias, fotografias de Francesca Woodman, Kelly de Fátima Teixeira, arquivo pessoal e Blade Runner.
- 37 Virginie Despentes, pintura de Silvia Motosi, Egon Schielle e fotografias de arquivo pessoal punk (Ulla).
- 38 Bjork (Isobel), fotografias de Tish Murtha, filme de Jane Arden (the other side of the underneath) e desenho anônimo sobre a antropofagia dos índios brasileiros.
- 39 Fotografias de Diane Arbus e Elaine Campos, músicas de Norah Jones e Rastilho.
- 40 Fotografias de Ali Espirito Santo, de publicidade de caça-palavras, de arquivo pessoal punk.
- 42 Escritos diários de Luanda e arquivo punk.
- 43 Aluna.
- 44 e 45 Mendiga do viaduto da av. Borges de Medeiros em Porto Alegre, fotografias anônimas de assassinas em matéria de jornal de época, escritos de arquivo pessoal punk.
- 46 Desenhos da Histeria de M. Charcot, dadaísmo, fotografias de Pagu, Diane di Prima e arquivo pessoal.
- 47 Fotografias de vedetes brasileiras, Aracy Cortes e Elvira Pagá, incluindo Dercy Gonçalves, Carolina de Jesus e Hilda Hilst.
- 48 e 49 Fotografias de arquivo pessoal, Jane e Louise Wilson.
- 50 Olga Bilenki na Casa do Sol do Instituto Hilda Hilst.
- 51 Hilda Hilst, poemas e escritos de sonhos.
- 52 Hilda Hilst em entrevista.
- 53 Hilda Hilst, fotografias de arquivo pessoal e pintura de Rachel Baes.
- 54 Gilles Deleuze
- 55 Fotografias de Shirin Neshat, Samira Abdalla e Elke Siedler. Ref. à Nietzsche.
- 56 e 57 Poemas e diário de Sylvia Plath (Olmo e Hibernando).

- 58 Fotografias anônimas de mulheres no Tango argentino, poema de Alejandra Pizarnik e Alda Garrido.
- 59 Ana C. Cesar, fotografias de prostitutas e Anita Berber, pintura de Eugène S. Grasset.
- 60 Pintura de Aleardo Villa e imagens publicitárias do tango argentino.
- 61 Fotografias de Birgit Jürgenssen, pintura de Ramón Casas e desenho de um cartaz de filme de Lucio Fulgi (L'eventreur de New York).
- 62 Poema de D. Levertov, gravura de Max Ernst, fotografias da Guerra Civil Espanhola e de bailarinos de tango.
- 63 Poemas de Alfonsina Storni (Tempestad), fotografias anônimas de prostitutas dos anos 30, desenho da HQ O inefável, de Delmira Agustini e desenhado por mim pela (n.t.) Revista Literária em Tradução.
- 64 Maria Lacerda de Moura e um mapa do Río de la Plata.
- 65 Arquivos de Jaques Derrida e Sandra Corazza, fotografias de imigrantes sírios, no caso, um desenho de uma menina.
- 66 Forugh Farrokhzad (La maison est noir e Révolte) e fotografias de Farzaneh Radmer.
- 67 Paola Zordan.
- 68 Jane Arden, (The other side of the underneath).
- 69 Halina Poświatowska, (Mais uma lembrança), fotografias de Man Ray e desenho de Parastou Farouhar.
- 70 Desenhos anatômicos da lobotomia e ref. ao Surrealismo.
- 71 Desenhos de Dorothy Pulis Lathrop e fotografias de Theda Bara.
- 72 Em ref. ao Surrealismo e fotografias de Hannah Höch, Leonor Fini, Ady Fidelin, Nush Éluard, Valentine Penrose, Nadja, Claude Cahun, Joyce Mansour, única Zürn, Remedios Varo, Toyen, Lenora Carrington, Lee Miller e Dorothea Tanning.
- 73 Michel Foucault (o que é um autor), fotografias de Lilya Yuryevna Brik, de dançarinas de cabaré do ano 30, da dança da bruxa de Mary Wigman, Luisa Carnelli, Rose O'Neill, Leila Wadell e desenho de Pagú.
- 74 Gilles Deleuze, Virginia Woolf (Orlando), Ana C. Cesar, Única Zürn, Hans Bellmer e Leonor Fini.
- 75 Meme argentino, Albertina Bertha (Exaltação), desenho de Mary Cassat.
- 76 Ana C. Cesar, fotografias anônimas do séc. XIX, anarquistas e fumadora de ópio, pintura de Edward Much e Berthe Marisot.
- 77 Projeto Da última inocência, pinturas de E. Munch e Félicien Rops, Wally Neuzil.
- 78, 79 e 80 Fotografias do Calvário das Viúvas e Marguerite Duras (Hiroshima mon amour).
- 81 Vladimir Mayakovsky (Fragmentos), fotografias de Lygia Clark, Lilya Yuryevna Brik, Helena Almeida, desenho de Varvara Stepanova e esculturas pré-históricas e de Ana Mendieta.
- 82 Fotografias de Cindy Sherman e desenhos de Nancy Spero, Kara Walker, Marjane Satrapi e Erica Klien.
- 83 Corpo sem órgãos (CSO) de Antonin Artaud, fotografias de Janine Antoni (Loving care performance) e Helen Frankenthaler, desenho de Hildegard Bingen.
- 84 Fotografias de Mary Shelley e das versões cinematográficas de Frankenstein (1935 e 1994).
- 85 Versos de Arthur Rimbaud, o poeta em desenho de Verlaine, fotografias de Camille Claudel.
- 86 Poema de Emily Bronte (Eis que estás de volta), música de Maria Luisa Carnelli (Se va la vida), fotografias de Samira Abdalla e Miwa Yanagi.
- 87 Emily Dickinson (Para a hora a suportar) e ilustrações de Eleanor Fortescue Brickdale, Rose O'Neill, Florence Harrison, Pamela Colman Smith e Jo Daemen.
- 88 Charlotte Perkins Gilman (O papel de parede amarelo), Alejandra Pizarnik (A condessa sangrenta), Emily Bronte (O morro dos ventos uivantes) e pintura de Santiago Caruso e Artemisia Gentileschi.
- 89 Fotografias de Lou-Andreas Salomé, do grupo Red Rose Girls de ilustradoras em que aparecem Violet Oakley, Jessie Willcox Smith, Elizabeth Shippen Green e Henrietta Cozens, e ref. às Sufragistas inglesas e às trabalhadoras mulheres da 1ª Guerra Mundial.
- 90 e 91 Clarice Lispector (Água vida) e desenhos de Kafka.
- 93 Pinturas de André Brouillet sobre a Histeria, pinturas simbolistas do séc. XIX e desenhos de G. Crepax (Emanuelle).
- 94 e 95 Mito de Perséfone.
- 96 e 97 Arquivo pessoal de Istambul, Forugh Farrokhzad (Outro nascimento e A casa é negra) e desenhos Berbéries corporais).
- 98 Nietzsche e o jogo de dados, bonecas de resistência (de palha de milho - Diane Sbardelotto, abayomis e quitapeñas - ARCOE), pintura de Alphonse Mucha.
- 99 Alejandra Pizarnik.
- 100 e 101 Fotografias anônimas e de Thurston-hopkins, Max Ernst e Jean Cocteau (O sangue de um poeta).
- 102 Fotografias anônimas e de Jaque Mo (pintura de A., interna do CAPES do Hospital Psiquiátrico São Pedro), Clarice Lispector quando criança, Mary Ellen Mark, Martine Frank e Anna Gaskell.
- 103 Fotografias anônimas e do projeto PIBID - Artes Visuais "Eu, gênio" (arquivo pessoal).
- 104 Poema de Stela do Patrocínio e fotografias de arquivo pessoal.
- 106 Ref. à Nietzsche.



INTRODUÇÃO

*Tudo isto deve ser considerado
como dito por uma personagem da Ciência...¹*

E foi assim que a autora liberou a vida da moralidade: ela construiu uma *cacografia*², que é um modo artístador inventado de se fazer esta pesquisa em arte e educação. No documento original, a dissertação se faz como uma experiência gráfica-visual, em páginas desenhadas como uma poética³ fragmentada e não linear em *histórias em quadrinhos* (HQ). Para que a experiência do trabalho aconteça, é importante que se considere que os quadrinhos *são* a dissertação de mestrado. Logo, este documento é um anexo escrito. Alguns textos são apresentados para sintonizar o/a leitor/a verbalmente à paisagem do trabalho *cacográfico* em HQ e para que se conheça as Mulheres Caídas, como são consideradas histórica e conceitualmente. Tratemos, por um momento, dessa diferença, entre a dissertação e este trabalho escritural em anexo.

Uma investigação que se desenha para *dobrar*⁴ o modo dissertativo tradicional à sua maneira inventa as suas próprias ferramentas de produção de pensamento, para assim se permitir criar num escape à lógica dos trabalhos acadêmicos fora dos moldes escolásticos. Escreveu Gilles Deleuze (1925-1995) que "a lógica de um pensamento é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e de abalos. Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao alto mar..." (DELEUZE,

- 2 Inspirado na epígrafe do livro Roland Barthes por Roland Barthes que diz "Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance." (BARTHES, 2003).
- 2 *Cacografia*: *caco* do grego *κακοφωνία kakos* (ruim) mas também utilizado na pesquisa como *caco*, sinônimo de fragmento, pedaço, estilhaço... e *grafia* do grego *γραφία* (escrita), mas também considerada como desenho. Uma definição de *Cacografia* pode ser lida no texto "Cacografias e Hilda Hilst" escrito pela autora a partir de uma residência artística e saída de campo para estudos na Casa do Sol do Instituto Hilda Hilst e no arquivo HH na UNICAMP em maio de 2017, com o apoio do PPGEDU/UFRGS. O texto foi publicado no site do Instituto e na Revista Anayde de Cultura Feminista, disponível em: <http://revistaanayde.blogspot.com/>. Acesso em 14/07/2018.
- 3 Considero o termo *poética* como é definido por Paola Zordan em *Por poéticas no ensino das artes uma sintomatologia*, em que ela escreve: "No âmbito das Artes Visuais, o termo poética vem expressar o devir dos processos de criação, envolvendo desde pesquisa de fontes, elaboração de arquivos, técnicas, métodos, materiais, assim como a relação com textos e, por vezes, conceitos filosóficos. Advém da Poética de Aristóteles de Estagira (2011) na medida em que o traçado de projetos poéticos envolve tratamento de determinados elementos a fim de se obter os efeitos estéticos almejados dentro de gêneros específicos de ação. Entretanto, o que nesse âmbito se nomeia poética extrapola as definições aristotélicas que compreendem a poesia como estímulo emotivo, ainda que não se aparte de sua gênese mimética e as implicações da mimesis no desenvolvimento de estilos, tanto na caracterização de personagens (como apresentado no curso de Aristóteles) quanto nas inflexões literárias e visuais estudadas ao longo da história (ZORDAN, 2014, pág. 184-185); Essas acepções extrapulam os fatores meramente linguísticos, pois englobam o corpo e outros signos, artefatos diversificados, documentos e textos nem sempre verbais (ZORDAN, 2014, pág. 188); Afirmar uma poética na aridez dos espaços institucionais, contra o produtivismo acadêmico e critérios estreitos de julgamento, nos obriga a repensarmos métodos, crenças e palavras finais. Sua política, ao desmistificar os juízos e as racionalidades vigentes, traz como campo de disputas o cotidiano, seus devires marginais, a arte não considerada, não comercializada, a performance fora dos espaços legítimos, o menor" (ZORDAN, 2014, pág. 194).
- 4 Em referência ao conceito de *dobra* em Gilles Deleuze, que pensa os processos de subjetivação pelo qual se produzem determinados territórios existenciais, e também o lado de *fora*, como território do impensado. O *fora* é um conceito que abordarei mais adiante.

1998, pág. 118), e é com ele que essa pesquisa não reproduz ou representa algo já significado em padrões acadêmicos, mas cria sua própria maneira.

Pensando esses maneirismos como forma de pesquisa, escreveu Paola Zordan:

A maneira é um jeito de habitar o plano e criar coesões e divergências entre as variações caóticas, de contínua velocidade e lentidão, que o compõem. Trata-se de um modo de vida, um jeito de criar, de produzir efeitos estéticos, de estilo. Pode se dizer que maneira e estilo são manejos, provocações sensíveis para comover, conservar a fluidez de certos instantes e mover o estado de coisas ao redor (ZORDAN, 2014, pág. 122).

A partir da conceitualização da autora, tento, com esta escritura um complemento, talvez desnecessário, aos quadrinhos, mas não ao modo como são geralmente conduzidos os livros ilustrados em que se considera a ilustração como secundária ao texto. Aqui a vida se desenha e assim é que se faz como pesquisa, pois é preciso que se tenha em mente que o pensamento, a vida, são de uma complexidade e transversalidade imensas que nos escapam como um *todo*, e o que fazemos é uma simples costura do que pensamos produzir com ela, ao nosso modo. Dessa maneira, motivados pela necessidade de mutação e de uma constante renovação de perspectivas, organizamos procedimentos que nos desafiam em nossas próprias tendências para seguirmos em frente, tentando viver de forma mais potente sob qualquer circunstância.

Para visualizarmos o traçado dessa pesquisa, as palavras não são suficientes, elas são redutoras, por isso é pela sensibilidade das imagens que este trabalho vai obrar, para afectar de uma forma mais visual. Há que se fazer algo pelas amplitudes das experiências em educação, pois há crianças/jovens/adultos mais visuais, que exercem as suas experiências sensíveis intelectivas de mundo desse modo. Em nosso cotidiano contemporâneo, regido pelo poder massificador das imagens, como ignorar a primazia imagética? É por ela que a dissertação se faz em HQ e assim se constitui de aproximadamente cem páginas desenhadas de maneira experimental e rigorosa. A dissertação foi feita durante dois intensos anos de aulas, oficinas, viagens, leituras, escrituras, rascunhos, luas e sóis em atelier, mas também de experiências mundanas, marginais, cotidianas ou institucionais, como mudanças de casas e relacionamentos tensionados com pessoas, cidades, economias, empregos temporários e trabalhos artísticos. Todas essas coisas se acumulam como material de arquivo ou de esquecimento. E sem dúvida, tudo o que foi lido, fruído, visto e vivido constitui uma experiência fundamental para a realização da *cacografia* numa prática de pesquisa como potência, amparada pelo que já foi realizado na linha de pesquisa da qual este projeto, com gratidão, faz parte.

Este texto é composto então de movimentos desejanter com as palavras. Aqui as palavras

traçam *biografemas*⁵, trazem informações de fontes de pesquisa, mostram imagens que operam em parcerias, apresentam poemas e conceitos da filosofia da diferença que são estudados e costuram o trabalho, cumprindo-se como pesquisa. Ele foi produzido no momento pós-desenhado, quando a edição das páginas prontas já está sendo finalizada na montagem digital do documento, e também como um duplo trabalho, que talvez se faça necessário, para pensarmos a pesquisa por imagens. O texto já não traz a afecção do desenho, não possui a expressividade de sua manualidade, é diferente, mas é tramado a partir de pensamentos escritos durante a produção da pesquisa em cadernos de anotações, atuando como uma complementariedade arquivística, e que certamente poderia estar melhor elaborado, se durante o curto prazo de estudos o foco não fosse a pesquisa visual.

Dessa maneira, também as notas de rodapé formam outra fonte alternativa de acesso à pesquisa, e conservam um registro do movimento operatório, podendo funcionar tanto de modo permeável como de forma independente aos quadrinhos. Também podemos entendê-las tal como escreveu Ana Cristina Cesar (1952-1983) sobre notas de rodapé, em um ensaio sobre tradução: nós "podemos estudá-las cuidadosamente, quando estamos mais interessados em detalhes microscópicos, digressões eruditas, fontes informativas e bibliografia obscura" (CESAR, 2016, pág. 326). Além disso, o texto e as notas não são essenciais à leitura da dissertação em HQ, que é priorizada como uma experiência poética gráfica fragmentária e por isso desfaz a dupla configuração "imagem <> texto-rodapé".

E finalmente, o texto traz as *Referências* que possibilitam pesquisas futuras, além de demarcar as conexões realizadas.

5 Biografema é um conceito de escritura fragmentária com traços biográficos criado por Roland Barthes (1915-1980). De acordo com Luciano Bedin da Costa, que estuda o biografema como estratégia biográfica orientado por Corazza, "Em Roland Barthes por Roland Barthes (1975), o biografema é entendido como uma espécie de "anamnese factícia", de uma imitação que é mais da ordem da fabulação, daquilo que não toma como modelo um Real-imaginário, mas que o inventa na sua necessidade de fazer algo com ele. Em Sollers Escritor (1979), o biografema é tratado como "o amigável regresso ao autor", não o autor identificado pelas grandes instituições como a história (da literatura ou da arte), e tampouco o "herói" recorrente das grandes biografias. Em Sade, Fourier e Loiola (1971), este autor se mostra disperso: "um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte, e que trazem não mais do que clarões de lembrança e erosão da vida passada" (...)" (COSTA, 2010, pág. 28). Com Barthes e Corazza, em *Biografemática na educação: vidarbos*, também Frichmann cria a autobiografemática, que parece se adequar à proposta de dissertação, quando escreve "Bio. Autóbio. Grafema. A moir, se deixar afetar. Querer ser outro, experimentar outro, ser outro" (FRICHMANN, 2015, pág. 169).

MULHERES CAÍDAS

*Onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez,
leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua.
Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica,
a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade.
(...) Está dado novamente o lugar preciso que
a mulher tem de ocupar para se reconhecer como mulher.
Ana Cristina CESAR⁶*

Como figuras de um discurso inventado, as Mulheres Caídas *caem* no corpo do trabalho numa intensidade desenhística que constrói uma poética de urgências. Esse in-pulso *de cadere*⁷ faz com o pensamento aconteça, age diretamente na vontade de vida, desacomodando os hábitos de se manter o dogmático nas imagens através de interpretações, de representações e de reconhecimentos consensuais de mundo. A partir daqui, está dito: considere este trabalho como um desvio. Mas numa perspectiva da *multiplicidade* que se inscreve em *linhas de fuga*⁸ e não se deixa sobrecodificar e virar *estrutura*, como escreveram Deleuze e Guattari ao conceituarem *rizoma*:

Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (DELEUZE, GUATTARI, 1995, pág. 31)

É principalmente com Deleuze que os discursos da Mulher Caída são desestabilizados, considerando o que ele escreveu em Proust e os Signos que "o que nos força a pensar é o signo", sendo ele um "objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar." (DELEUZE, 1987, pág. 96). E é para a violência desse encontro que o autor aponta, porque ela nos desestabiliza e nem sempre simpatiza com nossas disponibilidades, pois muitas vezes é necessária uma grande força para se fazer um pensamento criar. Andrew Culp, ao mostrar o niilismo deleuziano, observa que "os conceitos não são

6 Do ensaio crítico de 1979, "literatura e mulher: essa palavra de luxo", originalmente publicado no Almanaque 10, cadernos de literatura e ensaio, Brasiliense. (CESAR, 2016, pág. 264).

7 Do latim *de cadere* que traz um importante conceito para este trabalho, etimologicamente nos termos "cair", ou "decair", originando "decadência".

8 A linha de fuga, como o próprio nome sugere, é uma ruptura de sistemas que tentam delimitar as multiplicidades. Deleuze e Guattari escrevem: "A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões" (DELEUZE, GUATTARI, 1995, pág. 17).

descobrimos senão o resultado de uma catástrofe... do cansaço, da angústia e da desconfiança", elaborados pelo movimento de pensar que "é escasso, doloroso, e normalmente nos é imposto devido a brutalidade de um evento tão terrível que não pode ser resolvido sem a dificuldade do pensamento"⁹ (CULP, 2016, pág. 23). Esta perspectiva nos mostra que "os signos nos forçam a pensar mais do que representam por si mesmos algo a ser conhecido" sendo o signo "mais como uma ação de violência do que alguma forma que estaria no lugar de outra no processo de reconhecimento (...) e, dessa maneira, está mais para um ato do que para algum objeto ou representante" (BELLO, MARQUES, ZORDAN, 2015, pág. 2). Com esta valoração do *signo* expandido em cacos, na qual o sentido é sempre fragmentário, torna-se necessário perceber que há uma potência de mudança num modo mais intensivo de se colocar no mundo e exatamente por isso foi preciso criar uma maneira artística de lidar com a pungência discursiva.

A *cacografia* é a expressão criada (ação visível, necessidade geradora) para dar conta da violência das Mulheres Caídas como fragmento, fazendo das figuras um deslocamento de pesquisa também intrigado com o que se perde (e se ganha) no não-dito e no não-mostrado, que constrói um movimento ou uma espécie de heterotopia da mulher, um lugar provisório e de passagem, de dissolução, à fuga do clichê.

À pensar, a pesquisa não "apresenta o visível" das Mulheres Caídas, mas "as tornam visíveis" (DELEUZE, 2007, pág. 62), e tal como num sonho, inventa uma *consciência da aparência*:

Aparência é, para mim, aquilo mesmo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais - que entre todos esses sonhadores também eu, o "homem do conhecimento", danço a minha dança, que o homem do conhecimento é um recurso para prolongar a dança terrestre e, assim, está entre os mestres-decerimônia da existência, e que a sublime coerência e ligação de todos os conhecimentos é e será, talvez, o meio supremo de manter a universalidade do sonho e a mútua compreensibilidade de todos esses sonhadores, e, precisamente com isso, a *duração do sonho* (NIETZSCHE, 2002, pág. 92).

Nessa extemporalidade que o trabalho cria, diremos que elas não possuem uma identidade definida enquanto tal, e, que por isso, são mais que objetos de estudo. Podemos nomeá-las, primeiramente, pensando num enunciado moralizante que é encontrado em fragmentos de signos da *mulher rebelde*, reconhecíveis através de seus movimentos de *quedas* e que abrangeria toda uma multiplicidade, não fosse o carácter rígido de um discurso como uma estruturação, ou um estigma, que carimba e constrói um tipo trágico e concreto de mulher (onde está ela? É a figura da beatnik,

9 Tradução minha do espanhol.

da punk, da prostituta?). O trabalho compõe um movimento entre elas que se desenha a partir das referências que possuo: a figura da mulher rebelde em experiências que devêm do *movimento anarcopunk*, sobre o qual escrevo mais adiante. E logo, numa perspectiva filosófica, durante o estudo, podemos produzir muitas outras figuras, trazendo algumas de nossos próprios cotidianos, pois "tudo é real no enunciado e nele toda uma realidade se manifesta" (DELEUZE, 1986, pág. 29), estando ela, a realidade, sendo feita no presente.

Podemos também dizer que estamos dentro do que Deleuze com Michel Foucault (1926-1984) chama de *postulado da modalidade*, quando observamos as características que tentam reuní-las, em que "o poder agiria por violência ou por ideologia, ora reprimindo, ora enganando ou iludindo; ora como polícia, ora como propaganda" porque "o poder produz a realidade antes de reprimí-la" (DELEUZE, 1996, pág.38). É aqui que apresento uma ambiguidade da mulher rebelde como *alternativa*, certa de que é um movimento de desvio, mas também, que facilmente se emoldura, que torna-se uma "operação de contradição" quando se dogmatiza, em que, por simulação reativa, "é louvada e condenada ao mesmo tempo" (DERRIDA, 2013, pág. 47).

Ao deslocarmos a discussão das identidades e da categoria analítica constituída em termos de gênero, afirma-se a mulher como signo de uma partição que sujeita os humanos. A fabulação ou criação fantasiosa da mulher está envolvida num operatório entre forças dominadas e dominantes, tensionando as relações de poder que "se inserem em todo lugar onde existem singularidades"¹⁰ (DELEUZE, 2005, pág.38). Entretanto, essa fabulação, dobrando-se sobre si mesma para escapar das identidades, provoca os movimentos de reinvenção de novas subjetivações¹¹, pois, como escreveu Zordan, "a subjetivação produz as formas, embora seja um processo sem forma, visto que é substanciada por forças que perpassam as formas, dinamizando suas estruturas e estabelecendo relações de poder. Este processo pode ser coletivo ou individual, acontecendo sempre que a força se "dobra" sobre si mesma, fazendo com que o poder se exerça sobre "si" (ZORDAN, 2013, pág. 1160). Para Deleuze e Guattari, a subjetivação "sequer tem a ver com a "pessoa": é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (...) é um modo intensivo e não um sujeito pessoal" (DELEUZE, GUATTARI, 1992, pág. 123).

¹⁰ As singularidades nos processos de subjetivação são pensadas por Deleuze como nômades e plurais, "que não são mais aprisionadas na individualidade fixa do Ser infinito (a famosa imutabilidade de Deus) nem nos limites do sujeito finito (os famosos limites do conhecimento) Alguma coisa que não é nem individual nem pessoal e, no entanto, que é singular, não abismo indiferenciado, mas saltando de uma singularidade para outra, sempre emitindo um lance de dado que faz parte de um mesmo lançar sempre fragmentado e reformado em cada lance" (DELEUZE, 2003, pág. 6).

¹¹ Deleuze observa que as subjetivações acontecem nas coisas, alertando-nos que o processo de subjetivação não é a constituição de um sujeito, mas a "criação de modos de existência" (DELEUZE, 1992, pág. 146). Modos de vida que criamos, pois, "a subjetivação é o movimento que nos permitiria ultrapassar e reinventar as formas estabelecidas por estas cadeias, por estas redes que nos constituem à revelia" (ZORDAN, 2013, pág. 1161). A subjetivação está relacionada com os diagramas, estratos que nos constituem e envolvem e a tensão com as linhas de fora (conceito que trabalho mais adiante) que teriamvo poder de "subverter, de derrubar os diagramas" (DELEUZE, 2005, pág. 101).

As Mulheres Caídas são assim subjetivadas sob um discurso moralizante que perspassa corpos e atravessa o tempo, exercendo com regularidade seus domínios sobre a vida e as ações de pessoas que *decaem* socialmente de seus papéis estabelecidos: elas transformam-se em personagens decadentes de "uma" *História* que se repete de forma autoritária, e inaugura as *identidades* do desvio. É pelas suas imagens¹² que vamos não só "rachar as palavras e as coisas", mas também as *imagens*, ou as *figuras*, para delas "extrair os enunciados e as visibilidades", sendo que "a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produz no contato da luz com as coisas" (DELEUZE, 1992, pág. 120). E assim, tornando-as visíveis, definirmos novos contornos, ainda que experimentais, para estas figuras em ruínas.

QUEDAS

*figurativamente pessimista,
mas figuralmente otimista.*
Gilles DELEUZE¹³

Para que se compreenda o conceito de *queda* das Mulheres Caídas na dissertação, vale desenhar um contraste entre dois conceitos filosóficos, um de Gaston Bachelard (1884-1962) e um de Gilles Deleuze.

É Deleuze de *Lógica da Sensação*, com a pintura de Francis Bacon (1909-1992), que trata do conceito de queda, o qual movimenta o pensamento deste trabalho, mas como um desafio, um paradigma estético, espatifando o senso comum e a fenomenologia de Bachelard com a concepção de figura como UM sujeito que cai, negativamente, de cima para baixo, pelo seu psiquismo ascensional que denota valores binários da vontade.

Bachelard de *O ar e os sonhos* (1990) cita Friedrich Nietzsche (1844-1900) como "o poeta da ação subterrânea" (BACHELARD, 2002, pág. 129), ativo contra a terra, que instaura seu labirinto na superfície, em linha reta, contra as paixões subterrâneas. Escreve Bachelard sobre Nietzsche, que ele não é um poeta da matéria, mas da ação, "é antes como uma ilustração da imaginação dinâmica do que da imaginação material que pretendemos considerá-lo" (BACHELARD, 2002, pág. 129). Entretanto, leio que, para Bachelard, o ponto de vista da imaginação dinâmica de Nietzsche é uma poética de queda vertical. Isto é, o autor relaciona a queda à dualidade "decadência-projeção", estética de subjetivação semelhante ao Anjo Caído, caminho

12 Penso, com Deleuze, que "a imagem é uma figura que não se define por representar universalmente, e sim por suas singularidades internas, pelos pontos singulares que junta" (DELEUZE, 1992, pág. 84). Também cabe comentar, que ela não se disassocia no trabalho do processo de montagem, de composição e de citação. Ou seja, ela nunca está sozinha.

13 Fragmento retirado de *Lógica da sensação* (2007), pág. 50.

inverso do transcendente. Ou, pelas figuras das Mulheres Caídas, chegamos ao paradoxo que sempre retorna, da campesina e esposa à prostituta e urbana. Regime de valores morais: do paraíso ao inferno, da segurança ao caos. O velho fantasma da mulher demoníaca do séc. XIX no imaginário masculino.

Para Deleuze e sua *Filosofia da Diferença*, a queda tem uma relação com a *sensação*, é movimento, vibração, jogo que torna visível as forças e os efeitos que se produzem num dispositivo aberto, num plano de consistência em arte. Nele tudo é corpo e força, uma agitação extraordinária, uma tempestade, uma vitalidade, tratando sempre de conflitos, quedas, nuances... da luta de forças, materiais e imateriais, em imagens cujo destino e função são imprevisíveis. Em *Lógica da Sensação* (2007), Deleuze define a queda como uma diferença de nível, em que "o ativo é a queda, mas não se trata necessariamente de uma descida no espaço, em extensão. É a descida como passagem da sensação, como diferença de nível compreendida na sensação" (DELEUZE, 2007, pág. 85-86). Escreve ele que seja qual for a sensação, o ativo é uma queda, isto é, uma tensão de um nível à outro, uma realidade positiva. É "o que há de mais vivo na sensação, aquilo em que a sensação se experimenta como viva, de forma que a queda intensiva pode coincidir com uma descida espacial, mas também como uma subida." (DELEUZE, 2007, pág. 87), por isso pode-se *cair* para todos os lados. A diferença de intensidade é sentida como em uma queda, força que nos libera da moral, pois é desejo, sem culpa. Dessa forma a violência da sensação não se confunde com a violência de contexto moral, é apotropaica, afasta o bem-mal e não coincide com a construção dogmática. Logo, se existe um modo para combater isso é este: as *quedas* são imagens que pensam por ações, por meio de efeitos intensivos de diferenças.

MULHERES LIVRES

*Que é casa? – Ora, viver fora,
na noite.*
Marina TSVIETÁIEVA¹⁴

Logo que este projeto começou a delinear-se, chegou-se à imagem da mulher artista

14 Verso de *Poema do fim* de 1924, 2ª parte, em que se lê também: "Vida – confraria de ciganos/ festivos... mas – sobre/ as cabeças – trovoes –/ sabres – relâmpagos:/ hora horrificante/ que cala e apavora:/ toda casa se arrasa/ numa palavra: casa!/ Choraminga a criança mimada,/ perdida: "Minha casa!"/ Mal faz um ano – e já:/ – "Meu!" – "Minha!" – "Dá!"/ Caro irmão-devassidão,/ calafrio em brasa:/ todos saltam pelos muros,/ mas você: prisão/ em casa!/ Morde o freio: para o alto!:/ o cavalo rompe a amarra./ –Onde a casa? –Logo/ ali, a poucos passos./ Houve a casa na montanha./ –Mais alto? –No topo,/ com janela na mansarda:/ –"É só do sol da tarde/ que ele arde?" –ou da minha/ vida, só viva em arte?/ Que é casa? – Ora, viver fora,/ na noite./ (A quem se apela/ para as perdas e penas/ de dores gelo-roxas?)/ –Você pensa demais./ Já é hora. –E eu: é..." Marina Tsvietáieva (Марина Цветаева), em "Marina". Trad. Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005. Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2016/02/marina-tsvietaieva.html>. Acesso em 08/08/2018.

rebelde, ocidental e urbana¹⁵, de visibilidade emergente a partir do século XIX. Época do *Decadentismo* nas artes, de elementos subjetivos ligados a uma ideia de ruína, da queda de uma civilização e de uma tradição artística ocidental heróica. Na poesia dos franceses Charles Baudelaire (1821-1867) e Paul Verlaine (1844-1896) a decadência é uma fatalidade secular, simbolista, torna-se estilo, escola, método. Uma lucidez e um mal-estar¹⁶ fatídicos acompanham as obras poéticas em todas as artes (nas visuais o Simbolismo, o Expressionismo...), assim como a mortalidade, que persegue o homem em seu destino sombrio.

A descrença diante da Ciência e das noções de progresso humano são características noturnas, assim como a melancolia, o pessimismo e o misticismo que assombram os imaginários em *estados de alma*. E é na figura da mulher que a corporificação de todo o mal de século se apraz, pois ela é a grande perturbadora, a demoníaca, a personificação da crueldade. Aquela que encarna a sedução, a perdição, o crepúsculo, a embriaguez e enfim, toda a ruína do homem moderno condenado à sua própria solidão (mal-amado).

Se estudamos as produções poéticas do *fin-de-siècle* dos artistas como reação ao fluxo de contestação e liberação das mulheres, podemos perceber claramente que "a mulher mete medo, que é cruel e pode matar" (DOTTIN-ORTINI, 1993, pág. 13) Tal enunciação está em meio a uma

15 Aqui podemos fazer uma nota sobre o quanto essa mulher rebelde é *colonizada*, mas numa ação que coloca em xeque todo discurso colonizador e suas implicações na contemporaneidade, oferecendo visibilidade à presença de mulheres esquecidas em todo processo histórico, lançando-se a construção de novos paradigmas e singularidades, o será abordado mais especificamente quando pensarmos as Mulheres Caídas em educação. Contudo, longe de uma lógica categorial, é preciso que se observe o porque das escolhas temáticas deste trabalho que também tem nos movimentos artísticos europeus o seu material de pesquisa, pois são eles que subjetivam o pensamento e cultura ocidentais. Ora, é preciso considerá-los na medida em que eles são inseparáveis de uma influência cultural que dita o que consideramos como Arte e como conhecimento, e é claro, formam as nossas maneiras estratificadas de viver-pensar. Entretanto, numa perspectiva pós-estruturalista, deteremo-nos nos desvios, escapando nômades dessas tiranias. Em que a questão se faz em observar as singularidades e fissuras existentes, desmembrando uma imagem original enquanto única. Podemos pensar desse modo, por exemplo, em como o movimento punk é *importado*, mas que também possuiu características urbanas bem específicas de uma situação local complexa e que manteve uma forte ligação com a antropofagia do modernismo brasileiro, além de outras manifestações marginais dos anos 60/70. Os e as punks eram formados por todo tipo de jovens periféricos e se apareceu no Brasil simpatizando com uma cultura periférica inglesa foi por uma lógica intensiva cosmopolita (as guerras, o capital, a mídia...). Entretanto, o que se considera geralmente sobre esse movimento é a sua imagem de destino, a imagem identitária, que é dogmática. Torna-se preciso quebrá-la para se discutir a sua pulsação no *menor*. Podemos ainda pensar sobre as milonguitas do tango argentino e o hibridismo de suas tramas em meio a *estrangeirismos* portuários que também abarcavam de forma complexa a presença africana. Ou sobre as beatniks como jovens americanas, que mais de perto transparecem num movimento composto por personagens imigrantes, cujas vidas são marginalizadas pela trama da polis. Isso para dizer que o mais importante aqui é manter um olhar para *como* essas relações se dão e não voltar-se para a manutenção das identidades. Uma Mulher Caída é formada com esse propósito. A partir disso, o trabalho não pensa construir uma identidade do menor, mesmo porque, o que se pensa como minoração é da ordem do devir, e não de um sujeito, seja qual ele for. A relação com uma europeização (e masculinização) do pensamento não é jamais passiva, é encarada aqui em sua violência e se lança a uma proposta cacográfica que a fragmenta. Para a cacografia qualquer pensamento pode ser manipulado, pois nessa perspectiva de criação os seus donos (autores) estão mortos, não são proprietários das ideias.

16 Em referência à Sigmund Freud, que posteriormente (1930) escreverá *O mal-estar na civilização*, livro no qual apresenta em tese o fato da cultura produzir um mal-estar nos seres humanos, visto que existe um antagonismo intransponível entre as exigências da pulsão e a civilização. Fonte: <http://www.palavraescuta.com.br/textos/o-mal-estar-na-civilizacao-1930-resenha>. Acesso em: 09/10/2018.

cruzada moralista, contextualizada pelas primeiras reivindicações dos direitos das mulheres, sendo possível observar a divisão da força entre a terrificante *femme fatale*¹⁷ e o modelo de pureza, incorruptível, *mariano*¹⁸. Isso porque essas transformações de pensamento interferem diretamente no imaginário¹⁹ masculino (produção de imagens) sobre a mulher, e que move, por suposto, a História da Arte que estudamos e ensinamos hoje (com ironia). Essas imagens vão estetizar a mulher moderna, vão demonstrar "sua má vontade para com o homem, que ela não procura disfarçar" (DOTTIN-ORTINI, 1993, pág.16), vão fetichizar e delimitar as ações femininas. Logo, vão ser essas as imagens que vamos encontrar em nossas pesquisas quando as estudamos. As mulheres fatais, demoníacas e dissimuladas, atestam como o feminino era teorizado pelas artes, assim como a crítica de arte da época se *dedicava* para as artistas mulheres num "misto de comiseração, de preocupação e de horripilação" (DOTTIN-ORTINI, 1993, pág. 21). Com isso, o que nos é dado, não é de maneira nenhuma neutro, observemos essa figura da mulher de Sandra Corazza, que apresenta uma *filosofia do inferno da educação* para a subjetivação nas mulheres, em especial, a *mulher serpente*:

17 As *femmes fatales* foram as espécies de anti-heroínas do séc. XIX, trata-se do arquétipo da mulher fatal que atravessa as culturas, mas que na virada secular adquire uma onipresença imagética na arte e na literatura, tornando-se uma fonte de inspiração decadente, símbolo da mulher corruptível. As obras pictóricas de E. Munch, Garret e F. Rops, são citadas visualmente na dissertação (pág. 72).

18 Essas figuras femininas estão sendo estudadas pelo grupo de pesquisa ARCOE, no projeto *Nossa Senhora*, coordenados por pág. Zordan. É ela mesma quem apresenta o projeto nesse trecho (a ser ainda disponibilizado, a partir de relatório final): "Observando rupturas e continuidades formais desde o final do século XIX, tomamos como objeto um inventário de incidentes, a ser constituído no decorrer do trabalho, que destaca pinturas e outros tipos de ícones que retratam o feminino, especialmente aquelas mitificadas em figuras de tradição secular, a fim de mostrar como, hoje, o passado nos subjetiva" (ZORDAN, 2013, pág. 3).

19 O conceito de imaginário que compõe este trabalho se constrói paradoxalmente na sua própria operação, fugindo de um senso comum que pode ser pejorativo, descrito como uma capacidade de representação. Na perspectiva de Deleuze, que não crê numa especificidade de um conceito de imaginário e combate o laciano, que define imaginário como um dos registros psíquicos do ego (eu); ele se dá como "uma noção muito complicada", pois está "na indiscernibilidade entre o real e o irreal" (DELEUZE, 1992, pág. 84). Para o autor em seus estudos de cinema, o imaginário "é a imagem cristal... e o que se vê no cristal já é a potência do falso" (DELEUZE, 1992, pág. 85). Essa imagem se institui num plano-montagem, no qual "imaginar é fabricar imagens" numa "potência do falso em devir" (DELEUZE, 1992, pág. 86), em que, o que se vê é a potência sgnica, quando o imaginário já está ultrapassado. Com Deleuze, portanto, penso a imaginação como uma ação de produção de imagens, como uma usina, o "isto faz" de *Anti-Édipo*, com Guattari: "Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente", "É assim que todos somos "bricoleurs" cada um com as suas pequenas máquinas" (DELEUZE, GUATTARI, 2010, pág. 6). E como *bricoleur*, simpatizo esse processo ativo do desejo, do fazer, por ora, com o que escreve Gilbert Durand, que pensa as imagens como produtora de outras imagens, dentro de um panorama sociocultural no qual ele considera como um museu "de todas as imagens passadas e produzidas", "o que implica um pluralismo das imagens e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente dispare, se não mesmo divergentes..." (DURAND, 1996, pág. 231). Com Durand penso a tendência de produção, a partir dessas imagens passadas produzidas pela humanidade, pela lógica da subjetivação. Fazendo essa costura, o imaginário, enquanto manipulação singular de um apanhado de registros visuais que carregam consigo identidades, ideologias, paradigmas específicos, etc. é subvertido pelo que produz. Nessa pesquisa que trabalha com fragmentos, e prevê uma quebra dessas imagens e valores, pensando as subjetivações, o combate do imaginário (produção) se dá numa nova perspectiva de seu funcionamento: o desejo, nas vestes do signo, retorna afetando o próprio ato de imaginar. E enfim, é um conceito provisório de pesquisa, que sempre poderá ser questionado, e elaborado apenas enquanto não me detenho mais rigorosamente no pensamento do imaginário em filosofia.

Força misteriosa, que influencia maleficamente tudo o que toca. Insubordinada e rebelde. Carácter perigoso e indecifrável. Símbolo da ingratidão. Mal magnífico, prazer funesto. Corruptora e transgressora de toda lei humana, moral e divina. Fonte de toda condenação. Atrai pela mentira e arrasta os homens ao abismo da sensualidade. Mulher de vida fácil. Adúltera, delinquente, luxuriosa, violadora, libidinosa, incestuosa. Lasciva, copula até com os demônios. É ela quem introduz no mundo o pecado, a desgraça e a morte (CORAZZA, 2002, pág. 78).

Essa *serpente que dança*²⁰ constrói para si mesma modos de existência como *desejo*, como liberação artística e/ou ruptura de formas tradicionais de vida destinada às mulheres (desintegradoras de uma ordem, e por isso mesmo, sujeitas à fatalidades). Um modo-outro de realidade (visibilidade) que elas inauguram como uma experiência corpórea e sígnica de mundo, um estilo alternativo e urbano de existência que se abre para um *fora*.²¹ Trata-se de uma *figura* que emerge num limiar, numa imprevisibilidade, com a necessidade de saída da mulher para o mundo do trabalho, com as reivindicações do sufrágio universal, marcando uma mudança inevitável. O que se traduz num abandono de situações limites, de poderes irredutíveis constituídos sobre as mulheres (tradição, família, propriedade, religião, cultura... ocidentais) que as colonializam, as perseguem e as despotencializam; para o contraste com o mundo instável de *fora*, ou seja, de imprevisibilidade, de improvisação e de criação.

O *fora* aqui dissertado advém do conceito de Deleuze com Foucault, o qual pode ser entendido como um pensamento "que se mantém fora da subjetividade" fazendo perder-se o sujeito (como um ser único, original e centralizador) e os planos formais que o constituem. Para daí devolvê-lo a uma "pura exterioridade", ou como Tatiana Levy escreveu com Deleuze, a um fora onde "nada é determinado, pois nada tem forma" (LEVY, 2003, pág. 79). Passagem, abertura, em que uma nova subjetividade é criada. Porque "criar é desacomodar-se" e "não é um problema ontológico e nem fenomenológico, é um problema noológico, diz respeito às imagens de pensamento" (ZORDAN, 2010, pág. 4). Os movimento de ruptura na vida dessas mulheres permitem relações que tensionam esse *fora*, provocando mudanças imagéticas, subjetivas, corporais, topográficas, etc. É por isso que esse trabalho de pesquisa precisa beirar o *fora*, para que com a arte elas se tornem visíveis. Assim um complexo turbilhão imagético atua nessa pesquisa²² ultrapassando as histórias que poderemos contar sobre elas, que não passam de cacos, como as que

20 Do conhecido poema de mesmo nome, de Baudelaire: "Teus olhos, que unem, num só erro./ Dulçor e amargura./ São como joias onde ao ferro/ O ouro se mistura./ Vendo teu corpo, que balança./ Cadenciado e são./ Dir-se-ia: é uma serpente, e dança/ na ponta d eum bastão. (...)" (Baudelaire, 2018, pág. 37).

21 Culp escreve que "o pensamento tem aqui uma decisão, representar ou intensificar (...). O fora uiva com a boca aberta como um sombrio abismo" (CULP, 2016, pág. 101).

22 Torna-se importante colocar aqui que minha posição como criadora dessa pesquisa não é a de uma historiadora da arte, o que modifica a postura ética com relação às fontes citadas. Minha licença poética dá-se totalmente no jogo da arte, pois me situo num lugar de uma artista que se apropria de *sua* herança para dela fazer uso, nem que para isso seja preciso subvertê-la.

veremos em seguida.

As mulheres européias do séc. XIX, hoje conhecidas como *mulheres livres* ou "mulheres liberadas" são figuras que margeavam esses limiares do *fora*, pois negavam-se a viver dentro de papéis estabelecidos por instituições e pela moral constituída, que "originam nosso bem e nosso mal" (NIETZSCHE, 1998, pág. 9). Entre essas, podemos citar o casamento, principal meio que mantém uma estrutura tirana de cerceamento sobre elas. Cansadas de serem violentadas emocionalmente, legalmente e economicamente pela sociedade patriarcal e machista, questionavam suas situações políticas e econômicas, mas também suas confinações afetivas em sentimentos como os do amor, que aqui tem o peso de uma servidão voluntária. Daí passaram a permitirem-se à uma abertura de relações na tentativa de solucionar suas questões de sobrevivência e de nova vida emocional, que, por suposto, criava uma nova imagem sobre si mesmas em relação a si e também aos outros: "a nova mulher sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção da mulher para a realização na vida" (SHOWALTER, 1993, pág. 61). Uma vida social conquistada arduamente, como uma autoconfiança, em que entrar numa escola de arte, o simples estudar, era, para essas mulheres, uma vitória. E em se tratando de mulheres periféricas, atualmente, é fato que se repete (embora pareça bastante romântico), considerando eu mesma, oriunda de uma infância marginalizada, em que testemunho que qualquer esforço é sempre duplo, duro, como um insulto.

Podemos desse modo imaginar as Mulheres Caídas da virada secular moderna como uma figura moralmente perturbadora, que foge anônima do interior de casas monumentais e fixas em que mal podiam se manifestar enquanto desejo, em direção ao exterior agitado e ameaçador das cidades modernas, com suas promessas de liberdade e teores civilizatórios não mais conhecidos, e por isso, desafiadores e estimulantes. E, a partir dessas cenas, questiona-se como produzir uma visibilidade ao que enfrentaram sendo que, esse movimento também as exilavam. Esse exílio social, algo raramente contado por elas mesmas. Pois, como o poeta, penso que é pouco provável que elas não tivessem também "recordações para um milênio inteiro" (BAUDELAIRE, 2014, pág. 75). Isto aponta para uma problematização da figura dessas mulheres em nosso imaginário, lembrando que, a presente pesquisa é feita com essa matéria enunciável e visível.

Comumente, em se tratando das mulheres, encontramos a matéria de pesquisa nos lugares mais ordinários, nos registros mais simples, os quais falam exatamente sobre esse privado que questiona o modo como se produzem memórias, registros, hábitos e verdades. Por esse motivo a pesquisa é composta com aquilo que poderia ser apontado academicamente como "fontes não seguras", como *caricatura*, que são os documentos não oficiais ou legitimados, por demais cotidianos. Quero dizer, em parte, pois, culturalmente aí estão as metodologias que os asseguram

como fontes de pesquisa. Diários, cartas, romances, poemas, fotografias, letras de tango assinadas com nomes masculinos, fanzines, e tantas outras coisas que, sendo um crivo preciso, alimentam a dissertação. Toda uma produção poética com a *potência*²³ da vida que atravessa as áreas da arte, dança, música, teatro... e se há pouca filosofia produzida pelas mulheres, trabalhemos então com o pré-filosófico, a potência que encontramos em cada *doobra*, de cada um desses materiais que são também pensamentos (constantemente interrompidos). A questão do esquecimento, vital para a perspectiva de Nietzsche, é um grande paradigma que afeta diretamente a educação e que será discutido mais adiante.

Outra problematização que esta pesquisa demanda, é a necessidade das fontes escritas para que algo se diga como *existente*, *verossímil* e digno de uma pesquisa, o que desconsidera outros tipos de movimentos criadores, mas que são efêmeros, permanecem sem registro, se perdem no tempo. Com isso, a pesquisa se faz numa espécie de noite, na penumbra de uma *visibilidade* daquilo que nos contam as histórias e as pessoas. A escrita, ao dar espaço para o desenho e reconhecer nele a primazia do pesquisar, estabelece um lugar onde a imaginação produz o espírito do movimento caminhante, anônimo, fugidio e informe. O que faz com que as criações cacográficas produzam reais possibilidades de vida, numa noite que respira: a noite, que nunca foi um *estado* seguro para uma mulher habitar, embora esteja totalmente associada a ela, pelos valores subjetivos e simbólicos que a separa das luzes (da clareza, do conhecimento e da capacidade de organização racional) e a condena à lua (ao indefinido, ao instável e ao obscuro).

Paradoxalmente, as mulheres liberadas, quando noturnas, com gosto pela *boemia*, eram intoleradas pela cidade. Logo identificadas como prostitutas, eram controladas (registradas e presas) pela polícia, sem o direito legal e moral de transitarem pelas ruas desacompanhadas, o que não acontecia com o homem *Flâneur* que mantinha a cidade e a noite para si por direito. Ambos, com incapacidade para adaptação aos valores rígidos sociais, entretanto diferentes, não apenas pelo sexo, mas pelas possibilidades de circulação e do direito de recriação de si mesmos. A pintora Marie Bashkirtseff (1858-1884) escreve em seu diário (1879) algumas palavras que nos ajudam a compor esse cenário de prisão: "o que mais invejo é a liberdade de andar só, ir e vir, sentar em bancos do

23 Em referência ao conceito *vontade de potência* de Nietzsche, que dentre muitos aspectos em sua filosofia, nos diz de um conflito de forças como um substrato que constitui a existência e está presente em tudo. Com essas forças em expansão, que extravasam nossos sentidos, tomamo-nos capazes de nos efetivarmos no mundo em arte. Escreveu Deleuze com Nietzsche que a "relação da força com a força se chama *vontade*", a *vontade de poder* nietzscheana não quer o poder ou deseja dominar, mas aparece como uma natureza de princípio plástico, como desejo, como "Dionísio em pessoa" e como "elemento diferencial" do qual derivam as forças em oposição e sua perspectiva qualidade dentro de um complexo. Portanto ela está sempre presente como elemento móvel, aéreo, pluralista", porque, a vontade de poder "faz com que as forças ativas afirmem, e afirmem sua própria diferença" (DELEUZE, 2000, pág. 31-32). A vontade na perspectiva de uma *força ativa*, e não *reativa*, é o que interessa a esta pesquisa.

jardim... parar nas vitrinas artísticas, entrar nas igrejas e museus, passear à noite nas velhas ruas; eis o que invejo, a liberdade sem a qual ninguém pode se tornar artista", e desabafa sem os sentimentalismos previstos dos poetas, à respeito das mulheres: "que inferno! É então que me enfureço por ser mulher", porque "o pensamento se sente escravo, em consequência deste constrangimento estúpido e enervante; mesmo disfarçando-me, enfeando-me, só obteria semiliberdade, porque a mulher que sai a flunar é uma imprudente", "basta isso para cortar-nos as asas. É uma das grandes razões porque não existem artistas mulheres", "que ignorância crassa! que rotina selvagem!" (BASHKIRTSEFF, 1943, pág. 212). O *ser mulher* é aqui é como uma sombra na parede²⁴, uma reputação, uma ameaça e uma sentença. Por isso muitas vezes, quando arriscando-se a fugir de padrões, elas eram vistas como imorais pelos próprios companheiros, que mesmo sob um discurso de liberdade, cobravam delas uma postura padronizada enquanto *mulheres*, fato que serve de matéria para a *cacografia* da página 76 dos quadrinhos.

É importante observar que elas experimentavam uma vida que não conheciam, sem modelos ou referências, tendo que encontrar a vida que poderiam levar na errância mesma, arriscando com isso a própria pele, enquanto que os homens livres já sabiam por onde pisar. Muitas dessas mulheres eram operárias vinculadas à ideais socialistas e não dispunham das seguranças econômicas que as feministas burguesas garantiam, logo, seus destinos cumpriam-se em decadências de todo tipo, como assassinatos, prisões, internações e não raramente, condenação à extrema pobreza. Além disso, uma série de doenças do corpo passam a existir graças aos seus *erros*, ou *errância*: "a nova mulher era também a mulher nervosa. Os médicos associavam o que consideravam uma epidemia de distúrbios nervosos, incluindo-se a anorexia, a neurastenia e a histeria, às mudanças nas aspirações femininas" (SHOWALTER, 1993, pág. 63); e entretanto, como contraponto testemunho de Maria Lacerda de Moura (1887-1945), "a irritabilidade feminina" vinha "da atrofia cerebral, da sua atividade mal dirigida, mal aplicada" (MOURA, 1932, pág. 106). Não ter para onde voltar, não dispor de economias que garantam uma estrutura mínima de vida ou de relações solidárias que acompanhem seus pensamentos, fora de qualquer juízo, é um conluio extremo para suas vidas demasiado frágeis. Nesse sentido, entre a fábrica e a prostituição, com os poucos empregos que lhe sobram, o casamento se torna a forma mais conveniente de uma mulher obter uma estrutura segura, e muitas delas acabavam seguindo por esse rumo para se livrar de violências sociais mais rudes contra elas. Aquilo que se poderia chamar de *destino* tem as suas

24 POŚWIATOWSKA, Halina. Mais uma lembrança/Jeszcze jedno wspomnienie. Trad. Magdalena Nowinska. (n.t.) Revista Literária em Tradução, n. 1, v. 1, set. 2010, ppág. 58-80. Link: [http://www.notadotradutor.com/previas/\(n.t.\)_Mais_uma_lembranca_de_Halina_Poswiatowska.pdf](http://www.notadotradutor.com/previas/(n.t.)_Mais_uma_lembranca_de_Halina_Poswiatowska.pdf). Acesso em 15/06/2018.

matrizes bastante concretas no pensamento ocidental, são determinantes nos modos de vida (os que se pode conseguir) e nas imagens que fazem uma vida ser *visível*, passível e admissível para aparecer, ou *impossível*. Desta última, penso em vidas de mulheres abismadas em submissões cotidianas, figuras com *seus* trabalhos *invisíveis* e não remunerados, que as determinam em função de tarefas domésticas e familiares exaustivas: deveres morais, religiosos e obrigações comportamentais/laborais enquanto uma *mulher do lar*. Essas, na perspectiva de matriz ocidental patriarcal, sequer *existem*, mesmo *coexistindo dentro* da imagem da casa, e embora sejam elas as administradoras e doadoras deste espaço. Numa situação hierárquica subalterna, são elas as que sustentam e alinhavam tanto os psicodramas familiares mais sórdidos, como as suas tramas e economias que apenas *parecem* simples, e que mantêm a todos vivos: dar de comer, dar de vestir, dar de limpar, dar de habitar, dar de amar, etc.

Logo, é de uma espécie de espaço-tempo de um *fora* que as figuras do trabalho *caem*, e nesse imaginário, seguindo minhas referências, temos o Brasil do *Amai e não vos multipliqueis* e *A mulher é uma degenerada* (1932) de Moura, em que as mulheres rebeldes não escapam da visão de um dualismo. Moura foi uma pensadora anarquista que escreveu preocupada com a educação das mulheres e o seu exercício intelectual, a partir da análise dos valores morais (conservadores ou não) de sua época, que criavam a imagem da *mulher* bipartida em honrada e/ou degenerada. Ela denuncia a fala crítica masculina que considera "a instrução feminina, a emancipação da mulher como poderosa força degeneradora, como elemento de esterilidade" (MOURA, 1932, pág. 24) e ressalta os mitos já citados anteriormente, que decretam que "uma alma feminina tem que ser tal qual foi decantada pelos poetas e psicólogos baratos: esfinge, enigma, infantilidade, *mixto* de escrava e rainha que se paga com uma joia e tem exigências de cortesã. Uma alma de gata atirada ao mundo para o máximo proveito da vida" (MOURA, 1932, pág. 24).

Também como ela, Albertina Bertha (1880-1953), ensaísta, romancista e estudiosa da filosofia de Nietzsche²⁵, escreve em inconformidade sobre "a rua e os altos estudos" como "descaminhos perigosos" para uma mulher. Embora ela tivesse as condições necessárias para escrever, mantendo uma vida confortável, dentro de padrões familiares que lhe asseguravam conforto material e respeitabilidade (e talvez por isso conseguiu ser publicada), em sua literatura moderna e romântica estão muitos elementos do *Decadentismo*. Apontada como uma obra erótica e

25 Albertina Bertha foi uma autora publicada e participava dos círculos literários de sua época, mas entretanto é pouco conhecida hoje no Brasil. A obra dela é composta por cinco volumes: *Exaltação* (romance, 1916), *Estudos 1ª série* (ensaio, 1920), *Violeta* (romance, 1926), *E ela brincou com a vida* (romance, 1938) e *Estudos 2ª série* (ensaio, 1948). Participou também da vida jornalística, colaborando ativamente na imprensa carioca, em periódicos como *O Jornal*, *Jornal do Comércio*, *O País*, *O Malho*, *A Noite*, e em revistas como a *Panóplia*, publicação literária dedicada às mulheres. Seu livro-ensaio sobre Nietzsche intitula-se *Estudos* e recebeu críticas de Lima Barreto em 1920. Link: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/consideracoes-sobre-um-estudo-de-albertina-bertha-e-sobre-o-legado-de-friedrich-nietzsche-102805/>. Acesso em 24/09/2018.

transgressora, no livro *Exaltação* escrito em 1916 e publicado em 1918, ela usa de personagens femininas para criar contrapontos e dar vida às suas rebelias intelectuais. Certamente uma má influência para a educação de meninas alfabetizadas, de classe, já que a maioria pobre, especialmente no Brasil, era analfabeta.

Com o tema do adultério, o livro apresenta a personagem protagonista *Ladice* que não esconde a sua grande paixão extravassada das linhas morais (juízo de valor) do casamento e que lhe impõe grande solidão. Ela expõe uma intensa vontade de ruptura "cerrando os olhos a meio" e "premendo as mãos", em pensamentos que são como versos de poema, conforme os que destaco a seguir:

Meu Deus, é a vida que vem a mim, que depõe em mim os seus desejos inarticulados... O dia dá-me o som de seu ardor, a força de suas mutações amorosas... O crepúsculo me derrama no coração a nostalgia ardente de instintos que resistem à morte... A noite lança-me as suas trevas sobre o corpo frio, dizendo-me: Ama, ama; porque não amas?... As estrelas em coro me murmuram: Espera, espera. Pan será teu. Oh! Vida, tu foste a luxúria artística de Dionísio, o Pão Lírico de S. Francisco de Assis, a frivolidade vaidosa de Maria Antonieta, a disciplina áspera e mística de Sor Felipa do Espírito Santo, a exaltação da perfeição de Nietzsche, afasta-te, desvia-te, esconde de mim o teu encantamento lancinante... Quero a vida da planta, da rocha, do veio d'água... sem ânsia, sem aspirações, sem o tormento incisivo que fura os céos...²⁶ (BERTHA, 1918, pág. 87).

O espírito da Mulher Caída encarna na personagem de Bertha quando ela admite para si a volúpia de retirar-se das convenções (casa) para "sentir-se natureza", com "um prazer infrene em provocar, em levar aos limites as sensações que lhe suscitará essa presença maravilhosa" da vida, enquanto o seu olhar cai "sobre os raios oblíquos da lua" (BERTHA, 1918, pág. 179). Na dissertação em quadrinhos (pág. 75), desenho alguns versos desse mesmo livro para fazer rolar algumas pérolas da mulher moderna.

A Mulher Caída tem, então, na virada dos séculos XIX e XX a inauguração de boa parte dos seus dispositivos²⁷ e que afetam suas existências (imaginário) repetitivamente nos dias de hoje. Porque elas renascem, ou porque *as ressucitam*, sempre *possuídas*, como no poema de Stela do

26 Aqui fiz questão de reproduzir a grafia do português original, de 1918.

27 Um *dispositivo* em Deleuze é um estudo que se desenha com Foucault, e que conceitua como "uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores", sendo importante colocar também que "os dispositivos têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição. Decorrem daí duas conseqüências importantes para uma filosofia dos dispositivos. A primeira é o repúdio dos universais..." (DELEUZE, 1990, pág. 155-161). Fonte: <http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-u-m-dispositivo/>. Acesso em 09/10/2018.

Patrocínio (1941-1997), citado na dissertação (pág. 104). A mulher que finalmente *sai de casa*, leia-se signo *mulher*, mas que não consegue escapar de uma regra: a sua própria queda enquanto indivíduo²⁸. Sim, elas passam a existir fora do sujeito exemplar de *mulher* quando *caem* e entregam-se a um devir minoritário que é bastante concreto. Daí surgem os signos da mulher rebelde, daquela que escapa e que merece, por isso, uma "boa correção". Porque, mais do que se constituir como minoria, essas mulheres assumem a vida como podem, numa sucessão de construção e desconstrução intempestiva. Menores, suas vidas raramente são contextualizadas, mas tem poder de mudança, de fuga. Os seus movimentos são da ordem da urgência, como já foi dito, e entretanto, é isso mesmo o que as fazem singulares: são as transformações que transbordam as suas vidas para o imprevisível e não os estancamentos em uma lógica petrificada, cabível, assentida.

A resistência a uma identidade, como a que se faz neste projeto, apresentam potenciais problematizações, pois as narrativas tradicionais encarnam os dogmatismos de representação que constroem suas bases no juízo, na manutenção de moralidades e na instauração de discursos como verdades absolutas. Os clichês são assim perpetuados por gerações para produzirem realidades únicas, pois também, para ser esta ou aquela *mulher*, tem-se que cumprir determinados padrões estéticos, comportamentais, sentimentais, etc. E no caso da mulher rebelde, temos as características que aqui se impõe: elas tem de ser temperamentais, tem de ser excluídas, tem de ser agressivas, etc. Esse *tem de ser* as paralisam numa imagem, enquanto são puro movimento. Por isso elas só podem ser consideradas como uma pluralidade permanente, ou seja, uma imagem conservada (identidade), quando ligadas a uma força representacional que as tentam essencializar: ser este ou aquele *tipo* de *mulher*. O combate com as imagens sedimentadas aqui é nítido.

É exatamente por isso que neste trabalho a tomada das velhas posições bilaterais, bem x mal, são insuficientes. Assim como as linealidades narrativas que seguem um desenvolvimento lógico tradicional, pois elas endurecem os corpos, as visões e portanto, penso serem estereis do ponto de vista da arte. É pela arte que a ciência irá dobrar-se admitindo a vida que ela nega em seus métodos de controle e de construção de certezas, o que permite que a pesquisa viva para além de paredes e escadarias das instituições de ensino. Porque uma pesquisa deve *dançar* com muitos pares, transbordar a sua solidão com muitos povoamentos e assim relacionar-se para que esteja viva, para que seja necessária à futuras pesquisas e à outras pessoas.

28 Perspectivo *indivíduo* nas expressões de Foucault, de *O Anti-Édipo: introdução à vida não fascista*, com Deleuze e Guattari: "Não exijam da política que ela restabeleça os 'direitos' do indivíduo tal como a filosofia os definiu. O indivíduo é produto do poder. O que é preciso é 'desindividualizar' pela multiplicação e o deslocamento, o agenciamento de combinações diferentes. O grupo não deve ser o liame orgânico que une indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de 'desindividualização'. Não se apaixonem pelo poder." (FOUCAULT, 1993). Link: <http://letrafilosofia.com.br/wp-content/uploads/2015/03/foucault-prefacio-a-vida-nao-facista.pdf>. Acesso em 10/10/2018.

Uma das questões dessa pesquisa é o tratamento dado às interpretações das imagens das Mulheres Caídas que nunca são neutras e atravessam as épocas como verdadeiras. Uma problemática é o que Deleuze e Guattari chamam de *interpretose*, que é uma relação redundante que submete a interpretação (como uma grande manipulação déspota) à *significância*, sendo elas mesmas "as duas doenças da terra ou da pele, isto é, do homem, a neurose de base" (DELEUZE, GUATTARI, 1995, pág. 65). Esta pesquisa com Deleuze não se sustenta na ideia de interpretação que define os contornos de uma realidade interior ou exterior a um objeto de pesquisa transcendente. Considerando aqui a sua origem num autor e a crença num modo empírico que sucumbe ao representacional, o que vai sempre submeter a figura a um significado oculto na sua forma identitária.

A interpretação na pesquisa ganha outros contornos quando pensa com Nietzsche, que escreveu que a atividade interpretativa do ser humano é *vontade de potência*, isto é, que simplificamos o mundo pelas nossas percepções e o transformamos em linguagem para suportarmos a imprevisibilidade da vida e, assim, poder criar. Entretanto, a crença nessa produção como verdade instaura uma vontade de negação da vida que é destrutiva, *niilista*. Esse combate de forças mantém nosso exercício do viver no mundo e também nos lembra que a interpretação é pura projeção, ficção, criação de verdades em conflito. Logo, nos esquecemos disso. É pela crença na linguagem que nós "não nos servimos da palavra e do conceito apenas para designar as coisas, senão que também cremos, originalmente, que por elas apreendemos a essência das coisas" (NIETZSCHE, 2007, pág. 11). Com Nietzsche, uma pesquisa que é criação não pode se deixar cair numa volta pretensiosa contra si: a busca por uma essência é uma sabotagem. Um produto verdadeiro e único é redundante, tanto quanto uma palavra de ordem, o que consideramos como um resultado a um esforço em mérito nega qualquer chance de nos reinventarmos fora de valores estabelecidos. Por isso mesmo é preciso que se afirme o aspecto ficcional (pela morte do autor), processual e citacional de uma pesquisa, abrindo os modos de interpretá-la. O mesmo deve ser considerado em relação à estratégia principal desse trabalho, que é a *figura* das Mulheres Caídas.

Como podemos perceber agora, as figuras das Mulheres Caídas são tratadas pela dissertação de modo filosófico, não apenas como objeto/temática de pesquisa. E nessa complexidade elas encontram um movimento de positivação quando *desvios*, desmontando arquétipos e subjetivações para se chegar num movimento singular de vida (artística e cotidiana) que é inapreensível como um *todo*. Por isso, elas são conceitualmente singulares: elas fogem. Por vezes, aparecem como referencial de uma autoria em dispersão, em citações visuais e de escritura, e *ao mesmo tempo*, surgem como ferramentas poéticas e operacionais de um pequeno inventário que as sabe como um discurso inventado, recortado e montado em composição. E desse modo, encontra

em Barthes um aliado, que escreve que "a figura é delimitada (como signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer "Como isso é verdade!" "Reconheço essa cena de linguagem!" (BARTHES, 1977, pág. 2). Como citação, as Mulheres Caídas aparecem enquanto figuras reconhecíveis, entretanto, a *cacografia* também traz uma proposta de embaralhá-las, propagá-las e reinventá-las pela composição através de diferentes rupturas e apagamentos identitários. Tudo para (des)ajustar essas personagens ao imaginário já introduzido.

LAS MUJERES CAÍDAS

Esta pesquisa encontra o termo "Mulheres Caídas" no castellano "Mujeres Caídas" e em dois momentos históricos.

Na Espanha da Guerra Civil, em meados de 1936, as *Mujeres Caídas* eram aquelas mulheres que foram exiladas do campo e que caíram na superfície de uma grande cidade tragicamente, perdidas, sem eira nem beira, transformando-se em temidas delinquentes. Trêmulas na linguagem urbana, as mulheres caídas, um dia cristãs, foram adotadas pela prostituição clandestina, *El ofício de las tinieblas*, tornando-se a imagem degradada das grandes responsáveis pelo crescimento vertiginoso das doenças venéreas (delitos com culpabilidades de explicações biológicas). Elas eram pobres, marginais, desventuradas e desérticas. Sem casa. Dizem delas que foram abandonadas moral ou materialmente, e portanto, propícias à corrupção (BRAVO, 2018, pág. 76). Para correção deste desvio, estritamente moral, como uma grande ameaça à sociedade, o ditador espanhol Francisco Franco criou para elas a Obra de Redención de Mujeres Caídas²⁹ com o objetivo de regenerá-las (encarcerá-las à modo de redução de penas) em que religiosas se ocupavam da tarefa de reeducá-las. E provavelmente usando da religião em referência aos Anjos Caídos (demonizados, expulsos do paraíso por amar, por ambicionar poderes divinos, por revoltas... Lúcifer, o mais conhecido). Pensamento que acompanhava o discurso de que mulheres *de esquerda* era demonizadas ou tinham problemas mentais, conforme a colocação da historiadora Díaz-Balart, num artigo³⁰ que escreve sobre o processo de marginalização dessas mulheres:

A mulher encarcerada por motivos políticos, recebia uma vertente especial doutrinadora. Desde as instituições penitenciárias se pretendiam canalizar até ela a

29 O mais curioso é que o corpo desse ditador hoje é enterrado no *Valle de los caídos*, ou Abadia da Santa Cruz do Vale dos Caídos, que é um memorial fascista localizado próximo de Madrid. Fonte: <https://www.dicasondeficar.com.br/valle-de-los-caidos-espanha/>. Acesso em 20/08/2018.

30 Intitulado *Tríptico de mujeres de posguerra: de la mujer comprometida a la marginal* (2004). Link: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/100961>. Acesso em 14/09/2018.

doutrina retrógrada e tradicionalista, que não admitia outra ocupação digna para a mulher que a de ser mãe ou esposa. Os delitos políticos, sejam individuais ou por relação consorte, eram expressão de um modelo feminino execrado (DÍAZ-BALART, 2004, pág. 47).

O panorama institucional para atender às Mulheres Caídas ficava à cargo do Patronato de Rendición de las Penas, sob a supervisão de Carmen de Castro (uma religiosa). Em 1940 na Escola de Estudos Penitenciários, Castro palestra sobre o papel educacional dessas religiosas, ressaltando "todo um aspecto transcendental do tratamento da imagem da mulher como parte de uma reeducação de carácter especial: a imagem da mãe, a assimilação das irmãs da Virgem e suas tarefas redentoras com as reclusas, autênticas "almas caídas"" (BRAVO, 2018, pág. 77). Nesse caso, pelas mãos das religiosas, o grande responsável pela visibilidade criminosa das Mulheres Caídas foi Franco, um ditador fascista, encabeçando o que se chamava na época de "criminologia degenerativa" (BRAVO, 2018, pág. 74).

Destarte esse resgate histórico, é lugar-comum um juízo equivalente onde há mulheres *mal-ditas*, não adaptadas, não afeitas às instituições. E, às vezes, ele se dilui em multidões, como no "Juízo de Deus" no *Calvário das Viúvas* da Liberação francesa nos anos 40, também desenhado na dissertação (pág. 78). Acontecimento em que da mesma maneira "a miséria e o obscurantismo lançaram suas cortinas sobre a vida marginal do pós-guerra", como escreveu Mirta Núñez Díaz-Balart (1956) na apresentação do livro *Mujeres Caídas: Prostitución legal y clandestina en el franquismo*³¹ (2003).

Entretanto, vale lembrar que nesta época, outros olhares são dados à prostituição pelas mulheres organizadas em coletivos políticos revolucionários, como o contraponto oferecido pelas *Mujeres Libres*³², conforme escreve a pesquisadora Margareth Rago (1979):

31 Tradução minha. Fonte:

https://books.google.com.br/books/about/Mujeres_ca%C3%Adas.html?id=akGLAAAIAAJ&redir_esc=y.

Acesso em: 15/07/2018.

32 As Mulheres Livres foram um grupo de mulheres anarcofeministas que se organizaram de 1936 a 1939, no contexto da Guerra Civil Espanhola. Elas militavam não somente dentro do movimento anarquista para garantir as reivindicações das mulheres, como na elaboração de projetos sociais emergenciais. Em um contexto de grandes taxas de analfabetismo, principalmente atingindo a população feminina, a organização tinha como pauta o acesso das mulheres à educação, sua capacitação para o trabalho, e também a construção de locais que funcionariam como liberatórios de prostituição - locais que dariam às mulheres condições para sua emancipação. Mantiveram uma publicação em jornal autônoma de mesmo nome, direcionada à classe operária. O grupo também se preocupava com o que seria uma *mujer*, tensionando visões essencialistas, como escreve Rago: "o feminismo que defendiam, contudo, difere muito do feminismo liberal vigente então. Na tentativa de diferenciarem-se das liberais, que lutavam pelo direito do voto, pelo acesso à esfera pública, deixando inquestionados os códigos da feminilidade da época, as "Mujeres Libres" chegaram, às vezes, a declararem-se não feministas, ambigüidade que se expressa nos próprios artigos publicados em sua revista. Assim, se de um lado, a própria revista *Mujeres Libres* afirmava desejar "reforçar a ação social da mulher, dando-lhe uma nova visão das coisas, evitando que sua sensibilidade e seu cérebro se contaminem com os erros masculinos. E entendemos por erros masculinos todos os conceitos atuais de relação e convivência (...)" (no.1, maio de 1936); de outro, criticava o feminismo que, seguindo elas, havia levado as

Em se tratando da experiência do “Grupo Mujeres Libres”, as questões sociais se aliaram às lutas pela libertação feminina e, nesse sentido, elas procuraram promover novos modos de constituição de si, capazes de subverter os códigos burgueses de definição das mulheres como esposas, mães, exclusivas do lar, ou como seu avesso. Mas não de uma maneira apenas negativa, isto é, como formas de reação ao poder, já que essas lutadoras implementaram muitas iniciativas pioneiras, como a criação de cursos de capacitação das operárias, nos quais desejavam “despertar a consciência feminina para as idéias libertárias”, como afirmavam; cursos de alfabetização e profissionalizantes, visando criar novas formas de inserção social para as mulheres pobres; centros de assistência médica e de educação sexual; creches; liberatórios de la prostitución, isto é, casas destinadas às que desejassem sair da prostituição e também “para que as prostitutas pudessem ter tratamento médico e orientação para melhorar suas vidas”, como afirmava Pura Perez, além de espaços, como os da revista que leva o nome do Grupo, em que puderam refletir sobre si mesmas e criar toda uma cultura feminista entre as militantes e simpatizantes do anarquismo (RAGO, 2005, pág. 138).

O que retrata uma Espanha em efervescência revolucionária, em que também as mulheres lutavam pelos contornos de suas próprias imagens. Sabe-se que noutra momento as mulheres também ganharam uma identidade como Mulheres Caídas por repetição do movimento: sair de casa/dia/moralidade > rua/noite/fora. Na região do Río de la Plata era assim que também chamavam as *milonguitas* do tango.

LAS MILONGUITAS

Na transição dos séculos XIX para o XX, algumas mulheres com aspirações artísticas, após movimentos singulares de ruptura, passaram a viver a boemia das ruas e as inseguranças e temperamentos dos cruzamentos portuários. Rompiam com o paraíso triangular da regra do casamento, destino inquestionável para que o sujeito mulher se constitua num meio social seguro, honrado e conservador. Numa emergência de mudanças devido à forte chegada de imigrantes na região, muitas delas trabalharam como prostitutas em cabarés, o que tornou-se uma possibilidade rentável de sobrevivência. As mulheres caídas, numa relação direta com as questões morais relacionadas ao corpo, eram escritoras, poetisas, cantoras, dançarinas e, o que mais? Artistas, mas, nunca equivalentes aos homens em possibilidades de reconhecimento e remuneração. Na fragmentação de registros que podemos encontrar sobre elas em raras citações em pesquisas³³

mulheres à guerra, “feminis mo que buscava sua expressão fora do feminino, tratando de assimilar virtudes e valores estranhos (...)” (RAGO, 2005, pág. 142).

33 Encontrei algumas citações das Mulheres Caídas em pesquisas a se contar nos dedos. De Dalbosco, Dulce María: *Alteridades masculinas y femeninas en las letras de tango (1917-1945)* e *La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras de tango*; de Tania Diz: *El derrotero femenino y la salida revolucionaria en ¡Quiero trabajo!* (1933) de María Luisa Carnelli; de Uly Sosa de Newton: *Mujeres y Tango*; e na UFRGS, uma pesquisa de TCC, de Luiza Fischer da Cunha, realizada em 2015: *Tango e Gênero* na obra de María Luisa Carnelli – Buenos

científicas, resta-nos imaginá-las pela subjetivação do tango.

Un pensamiento triste que se baila, uma música de extremos não raro censurada, uma estética da paixão e de uma vida urbana *em queda*, marginalizada e noturna *en los barrios argentinos*: eis o tango. Modo de vida ambíguo, suburbano, que constrói suas próprias regras e produz variadas e romanescas concepções de seus sujeitos decadentes. E numa relação com a arte não mensurável, raramente historiografada, muitas vezes sequer citada. As milonguitas das madrugadas de desejo e das melodias da dor não possuem um rastro legível, são as coadjuvantes infiéis num complexo de relações e transformações sociais. Elas encarnam as forças caóticas e destrutivas de uma moralidade religiosa e patriarcal, pois contrabandam para si o poder de sedução e corrupção do imaginário masculino, tornando-se deles *independentes*. Isso se torna visível nas letras de tango, as Mulheres Caídas são demarcadas pelos autores sempre como uma ameaça, pois inconstantes, em oposição às idealizadas figuras femininas do lar que asseguram aquilo que é nobre e que é o seu poder: uma *verdadeira* imagem de *mulher*. Um retrato bem cantado, que oferece para o mundo um discurso verossímil, porque professado por vozes que legitimam.

Entretanto, encontramos alguns movimentos das milonguitas que escapam à regra de desaparecimento, e nos vem para instaurar outros pontos de vista. Como nesta letra escrita pela poeta e periodista Maria Luisa Carnelli (1898-1987), sob o pseudônimo de "Luiz Mário" (pág. 69), e cantado em 1930 por Azucena Maizani (1902-1970), a primeira voz feminina a gavar um tango: *Se va la vida, se va y no vuelve, escuchá este consejo: si un bacán te promete acomodar, entrá derecho viejo. (...) Yo quiero, muchacha, que al fin mostrés la hilacha, y al mismo recuerdo, le des un golpe de hacha. Decí, ¿pa qué querés, llorar un amor, y morir, tal vez, de desesperanza? No regués la flor, de un sueño infeliz, porque, a lo mejor, la suerte te alcanza, si te decidís. (...) Se va, pebeta... ¿Quién la detiene? ¡Si ni Dios la sujeta! Lo mejor es vivirla y largar las penas a rodar. (...) Pasan los días, pasan los años, es fugaz la alegría... ¡No pensés en dolor ni en virtud! ¡Viví tu juventud!*³⁴. Carnelli também foi autora de livros com títulos sugestivos, como o "Versos de mulher", publicado em 1922.

É importante notarmos que o amor é a figura temática dessas composições e aparece como um *problema de mulher*, tanto dela por ela mesma, quanto dela para os outros. A mulher nesse discurso está entrelaçada à afetividade como um elemento primordial de sua constituição, e por isso, contrária à racionalidade que não faz parte de sua suposta *naturalidade* sensível e delicada. Essa afetividade, por suposto, é sempre desmedida, corporal, como uma fragilidade psicodramática não

Aires (1920-1930). Todas estão disponíveis na internet.

34 Letra de Luis Mario (María Luisa Carnelli) e música de Edgardo Donato, composta em 1929. Com Azucena Maizani (1930), disponível na internet no link: <https://www.youtube.com/watch?v=65POcgqA6Ok>. Acesso em 19/07/18.

compreendida, instável e contingente (e por isso mesmo perigosa). Assim, todo apelo à uma atitude mais racional é aqui tratada como uma revolução, mas a mulher que a conquista torna-se uma personagem fria, cruel, dissimulada e capaz das piores traições.

E como usar uma letra de tango como matéria-prima para esta pesquisa? Ela parece dizer mais de uma experiência viva da mulher nos movimentos artísticos e noturnos que a escrita oficial, que sequer as citam. Como tornar útil esse material não legitimado para descolar existências de uma subjetivação de signos duros? Em que ser algo significa estar "colado" a esta ou aquela imagem de poder? Costuma-se chamar "descolada" aquela figura que se *descola*, como estratégia de ruptura, de uma imagem tradicional, daquilo que se espera dela. A produção dessas mulheres é marginal, fora de um centro de controle, *descolada* do clichê, fragmentada, urgente, torno-as úteis como aquilo que são, cacos de uma ficção que vão compor a invenção de nossas vidas imagéticas. Nesse contexto, vale trazer essas palavras de Carnelli que assume a produção artística como uma possibilidade de sobrevivência: *escribí cuentos y poemas, viajé por 24 países; fui corresponsal para un diario argentino desde España durante la guerra civil. Escribí letras de tango porque sobreviven más*³⁵, *por su popularidad y porque con la letra de Cuando llora la milonga, de Filiberto, gané más que publicando ocho libros.*³⁶

Encontrar a força de suas expressões nessas produções consideradas menores, mas sobreviventes, é também uma ação política. Nelas estão os poucos vestígios da vida intensa que levaram e desejaram mostrar. O que também demonstra um contexto de meios de expressões possíveis para as mulheres rebeldes em suas épocas. Pela poética muitas delas manipularam o pensamento sobre a vida e o conhecimento que era gerado nas suas experiências. É por isso que esta pesquisa não poderia usar outras fontes para desenhar-se, uma arte menor para dar conta de vidas menores³⁷ que são as figuras dessa dissertação.

FLUXO DE GERAÇÕES

Analisando um fluxo gerações nas posições de rebelião da mulher desse trabalho, traço as suas linhas emaranhadas e não-interpretativas: dos mitos clássicos do submundo às garotas punks e poetas marginais, como mitos modernos do *underground*. Desenho em que se poderá notar que as

35 Grifo meu.

36 Fonte: <http://www.todotango.com/creadores/biografia/855/Maria-Luisa-Carnelli/>. Acesso em 19/07/2018.

37 A prática de desenhar em p/b tem uma relação direta com o modo de produção dessas publicações menores. Como a sua distribuição é feita em copiadoras baratas, o uso da cor é inviável. Também podemos dizer que os livros de arte de baixo custo são aqueles que tem as suas figuras, mal impressas, em p/b. Essa subjetividade do p/b compõe uma maneira de perceber e sentir o mundo, o que vai refletir no modo de produção de arte. Algumas produções deste tipo podem ser vistas no link: <http://dakhadessin.wixsite.com/aline-daka-hqcomics>. Acesso em 8/09/2018.

Mulheres Caídas transitam entre os duplos conceitos de *personagem*, as *personagens conceituais* e as *figuras estéticas*³⁸, de Deleuze e Félix Guattari (1930-1992). Como parte de uma espécie de *tragédia* ocidental, elas tencionam o *logos* epistêmico: as mulheres livres ao trazerem para a vida pública as suas falas, gestos, pensamentos... afirmam a presença de elementos considerados *femininos demais* às convenções políticas e científicas, que construíram os modos do pensamento ocidental. E porque devém corpo e sensação, além de expressarem suas emoções trazendo suas experiências da vida privada, não correspondem ao *afastamento* que a ciência exige (corpo <> inteligência), no qual o cientista, por ser um homem de razão, já é de antemão capaz de envolver-se com assuntos universais, sem se perder no ordinário da vida cotidiana, que é *menor*. As beatniks, ao contrário, quando fazem de si mesmas os temas, figuras e personagens de suas artes, se voltam para o que é comum e coloquial. Elas antecedem as punks, que também exerceram a necessidade de reinventarem-se a partir de experiências cotidianas, que criam informalmente uma ética própria, e que, mesmo pretendendo mudar as suas vidas, não tem a pretensão de universalidade, de propor modelos ou educar ninguém.

Numa aparente casualidade de gerações, seria preciso nos determos mais em cada uma delas, e estudarmos cada uma suas ações neste anexo, para justificar essa aproximação delas em contraponto ao *logos*, e dar conta do que é mostrado nos quadrinhos. No entanto, de alguma forma, isso está desenhado na dissertação, é proposto ao/à leitor/a "se virar" com as imagens. No formato deste texto, não posso dar conta escrevendo sobre tudo o que é envolvido na pesquisa em desenho, mas pretendo chamar atenção para algumas normas e problemáticas, as que contróem o tema desta pesquisa e, no decorrer das gerações, se repetem de maneira trágica na vida dessas mulheres.

Pelo princípio que as nomeia como decadentes, elas são aquelas que "pagam o preço" com o próprio corpo na condição de marginalidade: habitar lugares precários, sofrer ameaças e humilhações em *situações de risco* e desembocar em linhas de morte estereotipadas pelo machismo, como as da loucura feminina (a mulher e a lua) e a do suicídio passional (clássicas Oélias).

38 Os *personagens conceituais* em Deleuze e Guattari são como "Os personagens conceituais são os "heterônimos" do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiosincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dionísio de Nietzsche, o Idiota de Cusa). (...) Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? é sempre uma terceira pessoa. (...) A diferença entre os **personagens conceituais** e as **figuras estéticas** consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. Uns operam sobre um plano de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (número), os outros, sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno). As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes." (DELEUZE, GUATTARI, 2010, pág. 86-87). Grifos meus.

Na arte, exemplos hoje notório de artistas como Camille Claudel³⁹ (1864-1943), que tornaram-se *mulheres loucas* mesmo em meio a uma intensidade criadora, e que também motivou grandes obras de grandes artistas, ilustram esse drama. Escreveu Claudel em uma carta à uma prima⁴⁰(1915), já internada num sanatório:

Infelizmente, não é com uma flor na mão que venho oferecer-lhes os meus desejos, mas com lágrimas nos olhos. As lágrimas do exílio, as lágrimas que derramei gota a gota desde que fui arrancada do meu querido atelier. Vocês que conhecem minha dedicação à minha arte, devem saber o que devo ter sofrido ao me ver de repente separada do meu querido trabalho, vocês que me conhecem tão bem apesar de minhas doidices e inconseqüências! (CLAUDEL, 1915).

Não raro essas mulheres são conhecidas na arte por suas obsessões desequilibradas e ambivalentes. Uma mulher artista frequentemente é uma *louca*, dominada pelos sentimentos fragmentados, o que torna-se matéria-prima para o gênio criador subjetivado como sempre razoável, ligado a uma inteligência maior que dá a *forma*, que delimita e organiza o caos.

Escreverei mais adiante sobre as mulheres no Surrealismo, mas poderemos visualizar rapidamente a protagonista de *Nadja* (1928) do escritor André Breton (1896-1966), como um exemplo dessas figuras por tornar-se anônimamente uma personagem representante desse movimento artístico. Especula-se pelas cartas de Breton que sua personagem realmente existiu, e que se chamava Léona Delcourt⁴¹ (1902-1941), uma balconista, dançarina, prostituta e traficante de drogas. É curioso como Breton escreve no livro "a beleza será convulsiva, ou não será" (BRETON, 2007, pág. 146), como uma liberação inspirada em Delcourt, mas que parece cabível somente para ela, que por sua vida *convulsiva* é internada num manicômio permanecendo ali até a sua morte; ao contrário do autor, conhecido pelo seu autoritarismo, o *Juízo de Deus*⁴² sobre os próprios membros

39 Camille Claudel foi uma escultora francesa do final do século XIX que produziu potentes obras escultóricas simbolistas e arriscou-se a fazer parte de um círculo artístico que a rejeitou. Hoje ela é conhecida pelo seu relacionamento dramático com o escultor Rodin que rendeu o duo loucura-criação, indelével às mulheres artistas desse período. Ela morreu num hospital psiquiátrico esquecida, do qual permaneceu 30 anos sem esculpir. Link para o Museu Camille Claudel: <http://www.museecamilleclaudel.fr/>. Acesso em 19/08/2018.

40 Fonte: Rivière, Gaudichon e Ghanassia, Catalogue Raisonné, 2001, pág. 265. Traduzido livremente para este trabalho.

41 Do artigo em blog de Paula Cabral Tacca: Essa informação só veio à tona publicamente por ocasião da exposição *La Révolution Surréaliste*, que aconteceu em 2002 no *Centre Georges Pompidou*, em Paris. Nessa ocasião, o museu apresentou aos espectadores mais atentos documentos e registros, tais como notas de hotel em seu nome e anotações assinadas com seu pseudônimo: Nadja. Além disso, Hester Albach, escritor holandês, em 2009, publicou após longa investigação na França, o livro *Léona: héroïne du surréalisme*, onde reafirma a identidade da personagem bretoniana vinculada a Delcourt. Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/34/1/index.html>. Acesso em 11/09/2018.

42 Deleuze escreveu em *Para dar um fim ao juízo*, que "o juízo de conhecimento... implica uma forma moral e teológica primeira, segundo a qual a existência estava relacionada com o infinito conforme uma ordem do tempo: o existente como tendo uma dívida para com Deus" (DELEUZE, 1997, pág. 163). E a manutenção dessa dívida é infinita, pois impossível de ser saldada; ela corresponde a uma doutrina que já está dada antes mesmo que a

do grupo. Breton, com *suas* ideias artísticas revolucionárias, foi deflagrado pelo seus companheiros de movimento, em especial do poeta, escritor, ator e dramaturgo (e considerado como louco) Antonin Artaud⁴³ (1896-1948).

Penso que talvez seja por isso que a liberação moral desses corpos ganhe protagonismo no imaginário da Mulher Caída: tudo atravessa o seu corpo, que também é inteligência e sensivelmente padece, quando à força de violências. Muito dos adoecimentos e desesperos que enfrentam vem da relação de poder que as aniquilam física e moralmente, também no âmbito artístico – isolando-as, banindo-as da arte. E quando algo semelhante se passa com as mulheres fora dela, é como se cotidianamente não existisse, pois nada lhe resta para além de seus papéis como sujeitos domesticáveis (a imagem fixa da mulher *colada* à da casa, aos afazeres considerados artesanato infortuito, pacífico, repetitivo e estéril), conforme já escrito anteriormente. Uma subjetivação que age sobre suas vidas violentamente, produzindo uma urgente necessidade de estratégias cotidianas quando se deseja criar um espaço de ação para si mesmas. Isso me faz pensar que não é somente o pensamento sobre a mulher que deve ser problematizado, mas também o da arte, como antídoto de encontro ao conservadorismo e exclusões operadas no sistema que legitima quem pode fazer arte e ocupar os espaços à arte destinados.

Entretanto, não é o caso de encontrarmos com essa pesquisa uma *verdade oculta* no processo de estratificação dessas mulheres artistas e rebeldes, mas de liberar pelo poético uma espécie de *múltiplo anônimo*, uma sensação de desconforto e de ruptura positivados, que só pode tornar-se visível a partir dos cacos e da noite, "para despertar ainda" o que se "julgava morto nos abismos do ser". Esse ser que agora é "um sopro de espírito" e "um dilúvio penetrante" de uma "fábula da vida" inventada, para que baste uma delas "para não se morrer jamais" (BRÖNTE, 2016, pág. 57-59).

É numa atmosfera noturna e de desvio que este trabalho se coloca, num movimento que só consegue se deslocar se abrir fissuras nessas histórias que nos foram contadas, certamente com todos os pontos aumentados em favor de uma pedagogia moralizante, tal como as que se utilizavam de aparelhos de moldagens, numa aplicabilidade normalizadora para as correções do corpo⁴⁴, como

percebamos, o que eu observo como corriqueiro nas atitudes coletivas em movimentos políticos, artísticos, etc. Quando esses possuem seus ideais colocados acima de qualquer possibilidade de mudança, de qualquer desvio mais singular.

43 A relação entre os autores era tensa, mas eles mantiveram uma correspondência constante nos períodos que sucederam o rompimento de Artaud com o movimento Surrealista, o que raramente acontecia com as mulheres quando afastadas do movimento. Para um pouco mais sobre essa relação, podemos ler nas pesquisas de Claudio Willer, no link: <https://claudiowiller.wordpress.com/2012/02/03/andre-breton-e-antonin-artaud/>. Acesso em 11/09/2018.

44 Em referência à pesquisa *Aparelhos Disciplinares* do grupo de pesquisa ARCOE, que dá visibilidade a essas práticas relacionadas ao corpo, mas também morais: "Um corpo esculpido em carne nas "panóplias corretoras" estudadas no texto de Georges Vigarello (2005), que trata de antigos aparatos corretivos. Destes, é possível traçar

nos séculos XVIII e XIX. O que torna necessário fazer emergir dessas discursividades maiores essas figuras obscurecidas que tem o poder de nos afectar e nos fazer pensar de outros modos. E para além delas, trazer outras mulheres perdidas, infames, caídas, as que conseguimos alcançar numa noite cotidiana, mais real ainda, e que raramente queremos assumir, embora as re-encarnemos muitas e muitas vezes. Trazer essas vidas em figuras faz desse processo de pesquisa algo desestabilizador, porque mexe com as minhas e as nossas próprias imagens. Um contato de proximidade com os cacos vai lançar uma luz sobre elas, tal como escreveu Foucault (2003) sobre a luz de vida breve que o poder projeta em suas figuras infames, para que se pense um pouco sobre como elas nos chegam:

O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam; seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha, em poucas palavras, julgado e decidido. Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. De modo que é, sem dúvida, para sempre impossível recuperá-las nelas próprias, tais como podiam ser “em estado livre”; só podemos balizá-las tomadas nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele (FOUCAULT, 2003, pág. 14)

E com Foucault, pelas luzes que tentam recuperá-las por nuances e movimentos que pouco são delas próprias, mas moralizantes e clichêizadas, teremos que chegar estrategicamente mais próximas das estruturas que as definiram, como as da arte. Por isso parece impossível tematizar as

uma história bastante extensa em que as fronteiras entre as engenhosidades da arte e as invenções da medicina não possuíam limites precisos. Em alguns casos, como o dos extirpadores de mama, que no século XVI eram instrumentos de tortura e depois se tornam instrumentos cirúrgicos, os usos são reinventados. Não eram exatamente os descuidos da sorte que estavam na berlinda em 1761, quando Nicolas Andry publicava, com a “aprovação e os privilégios do Rei”, *A Ortopedia ou A arte de prevenir e corrigir desde a infância as deformidades do corpo*. No século seguinte, com a sedimentação da medicina quase tal como a conhecemos, podemos encontrar diversos equipamentos médico-mecânicos de ginástica e correção postural, como o de Gustaf Zanders (1892) ou o aparelho para coluna vertebral do Dr. Clark (1878), exemplares no que diz respeito à moldagem corporal. Séculos e séculos de espartilhos, cintos de castidade e as máscaras que impediam as mulheres de falar, fofocar ou ralar - branks, usadas na Inglaterra e colônias no início da idade moderna - são dispositivos notórios no que tange as relações entre disciplinamento da atitude e postura do corpo. No século XIX, especialmente os desenhos de Daniel Gottlob Moritz Schreber mostram como tais dispositivos ultrapassaram a “simples terapia, para ter uma ambição pedagógica” (Vigarello, 2005, pág.21). Tal aplicabilidade “normalizadora”, entretanto, não era privilégio das mulheres e das crianças, como podemos observar num gráfico em forma de termômetro, do médico John Coakley Lettsom (1744–1815) que media a moral social de acordo com as doses de bebida e suas respectivas graduações alcoólicas ingeridas. Esse breve inventário de aparelhos físicos leva aos aparelhos morais cujas forças são exercidas sobre o corpo com pressão maior do que as depositadas sobre sua carne.” (ZORDAN, 2016, pág. 142).

mulheres *mal-ditas*⁴⁵ sem confrontar seus corpos com a noite, que as diluem, e sem encarar a face cruel e maquínica da moralidade, que é o juízo sobre elas. Sem apontar uma lâmina para a subjetividade capitalista, social, histórica e cultural que as controlam e as subjetivam como miseráveis, inadequadas, incompletas, abandonadas, indesejáveis, perigosas, enlouquecidas, e, o que mais? São muitas as psicologias de quedas (BACHELARD, 1990) como tragédias afins, fatalidades que interrompem processos de vida, tais como estigmas, assassinatos, torturas, fogueiras, internações em hospícios, loucuras e castigos diversos. Dependências e abusos que desenham *autoretratos* negativos de uma mulher mal-vista, como trágica matéria cotidiana e jamais razoável. Trazemos em nossas memórias dessas imagens, são elas que definem as qualidades que são atribuídas ao que se desenha, com todos os preconceitos submersos, sendo escancarados nos quadrinhos. Observemos, nada na dissertação é pacífico, não podemos nos contentar com uma dicotomia.

As coisas frequentemente pioram quando as instituições de correção, os grandes centros de civilidades, atuam preventivamente para *recuperá-las*. Não raro a aplicação de métodos violentos correcionais e punitivos é justificada em discursos conservadores e moralistas que as acusam de *não fazer nada para sair disso* quando *ajudadas*. Como se toda rebelia fosse sem fundamento, gesto gratuito que incorpora uma espécie de mal descendente. Como já denunciado por Artaud em *O suicídio pela sociedade*, que questiona o *Juízo de Deus* e o desejo suicida do artista, como se a loucura fosse parte da obra do pintor Van Gogh (1853-1890), que cria a sua própria tragédia. Escreve ele: "não se trata (apenas) de uma imagem, mas de um fato muito frequente (...) a vida presente na sua velha atmosfera de estupro... de reinvenção de uma ordem inteiramente baseada no cumprimento de uma primitiva injustiça; em resumo, do crime organizado" (ARTAUD, 2004, pág. 7-8). É por isso que trago Stela do Patrocínio (1941-1997) para este projeto, Mulher Caída, poeta brasileira, *negra* e *louca*, que viveu a sua vida em um hospital psiquiátrico como objeto desses *crimes organizados*, e que por muito pouco deixa de ser uma fala anônima sem leitores com ouvidos, que *fala, transcrita*, "eu não sei fazer justiça, eu não sei como se faz justiça" (PATROCÍNIO, 2001). Isso porque a justiça não é da ordem do minoritário.

Seria prepotência nossa imaginarmos que todos os indivíduos são proprietários de suas próprias ações, e menos ainda, quando estamos (nos colocando nessa perspectiva como num jogo de afectos) na posição do *menor* submetidos ao juízo de quem detém uma verdade preponderante como

45 Localizo o *mal-dizer* no palavrório ressentido do Juízo de Deus, que tem a sua dívida para com a preservação de uma moral e uma lógica submetida à manutenção da culpabilidade e do ódio. Essa doutrina "só é suave na aparência, pois nos condena a uma escravidão sem fim e anula qualquer processo liberatório" (DELEUZE, 1997, pág. 164). Mal-dita é toda aquela que se opõe a este julgamento, que sai da luz para a escuridão, que não se torna mais digna das recompensas divinas relacionadas à submissão de suas ordenações.

aparelho do Estado (DELEUZE, 1996, pág. 36). Como menor, Patrocínio nos lembra que "quem vence o belo é outro belo, quem vence o cientista é outro cientista" (PATROCÍNIO, 2001).

À rigor, fazer uma pesquisa com arte e educação, considerando uma memória das artistas mulheres e a total anulação das professoras que fazem arte, é um processo doloroso, complexo, em que "a dor se torna um trabalho que possivelmente também nos exime de nossa própria tragédia", como declarou a artista Hannah Wilke (1940-1993) que, pelas suas performances e artes do corpo, produziu arte como superação da dor⁴⁶. A frase está no documentário *Women Art Revolution*⁴⁷; um projeto de Lynn Leeson (1941) que declara que "quando as artistas estão batalhando por espaço na memória cultural, a omissão – ou até pior, a erradicação – torna-se um tipo de assassinato". E por isso, essa dor não é apenas luto, mas também um parto, pois "trata-se dos profundos conflitos que insurgem na vida de muitas mulheres quando estas começam a desconstruir suas posições subjetivas, o que acontece principalmente através do trabalho intelectual" (ZORDAN, 2008, pág. 158). Isso porque o interesse de pesquisá-las geralmente passa pela pulsação de uma experiência *própria* que no início é confusa, sem referencial e sem exercício. Em que muitas vezes se precisa *descobrir a roda* e mal se consegue escapar de uma outra face da velha moeda, que é difícil de se quebrar, porque antes, se quebram os corpos, bipartidos, em dispersões e ressentimentos. Há códigos suficientes em nossas constituições como sujeitos, pela conceito de Foucault, "sujeito como um certo modo de ser do discurso" (FOUCAULT, 2002, pág. 45), para nos amarrar a uma incompletude sistêmica. Daí a necessidade de uma investigação munida de muita imaginação a respeito de nós mesmos para nos ajudar a escapar e a romper com os destinos.

Tais são algumas nuances que tramam as primeiras imagens das Mulheres Caídas como um horizonte noturno e determinado, para tentar compor uma introdução às subjetividades de decadência que as afetam, pois deter-se mais à fundo em cada uma dessas abordagens tornaria este texto mais denso do que já está. É nas relações poéticas da HQ que objetivo provocar este trabalho, de uma maneira trágica nietzscheana que é produtora de arte.

O MENOR COMO POTÊNCIA

É preciso lembrar que para Nietzsche, a arte não se reduz à produção de objetos, é transfiguradora do ser existente, capaz de transmutar impotências e ressentimentos em *vontade*, ritmo e fluxo de vida. Ou como escreveu Deleuze com Nietzsche, "os modos de vida inspiram

46 A artista realizou vários trabalhos nessa perspectiva, sendo ela mesma vítima de câncer, e utilizando-se dessa fatalidade para compor suas obras. Site oficial: <http://www.hannahwilke.com/>. Acesso em 20/08/2018.

47 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=MyKmVo5jDdQ>. Acesso em 20/08/2018.

maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida ativa o pensamento e o pensamento, por sua vez, afirma a vida" (DELEUZE, 2000, pág. 24).

Pensando a vida e a arte com Deleuze, percebemos cotidianamente que para cada coisa torna-se preciso encontrar os meios particulares pelos quais ela é afirmada, deixando de ser negativa. Nessa perspectiva, em contrapartida à subjetivação de impotência que neutraliza, violenta e "apaga" as marginais, o trabalho vem a exercitar o pensamento do *menor* como potência, e atribui um conceito de força para elas. A *Filosofia da Diferença* é essa perspectiva de pensamento capaz de inverter as linhas de morte em linhas de vida, mudando pontos de vista permanentes, tirando as Mulheres Caídas da posição de vítimas, de sujeitos caídos fixos e factuais, tornando-as, agora, mais vibrantes que movediças. Para Deleuze a tarefa da pintura (da arte) é definida como um lugar de lutas, uma "tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis" e nela "a vida grita para a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar. É do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso" (DELEUZE, 2007, pág. 67).

Pensar a arte pela *Filosofia da Diferença* é romper com sentenças e palavras de ordem, pois ela não mais exprime uma essência transcendente do ser humano. Não sendo mais que puro devir, "a arte é uma prática que compõe paisagens existenciais, cria um território, um lócus de vida onde imagens virtuais intensas misturam-se aos vetores da matéria concreta e extensa" (ZORDAN, 2005, pág. 262). E sobre essa diferença conceitual, "o artista é aquele que perde seu "eu" e desafia as ilusões provocadas pela morte, criando monumentos cujo valor não é mensurável" (ZORDAN, 2005, pág. 268). É assim que "perdendo-se" numa vontade de arte que é a de vida, a mulher quando cria já não é mais *A mulher* (ou *A artista*, sujeito que deve submeter-se à busca de virtudes e de credibilidades do gênio que a usurparam), mas um *mulherar* que compõe singularidades, num processo de reinvenção e cuidado de si mesma. Num enfrentamento da vida pelo poético que não faz os jogos de poder sobre ela.

Para Deleuze e Guattari, nessa perspectiva, a escrita (a arte) como um exercício menor é *devir*, atua "numa conjunção de fluxos" e planeja "encontrar seu próprio ponto de desenvolvimento, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto" (DELEUZE, GUATTARI, 1978, pág. 37). Para os autores, "um *devir* não é uma correspondência de relações" (DELEUZE, GUATTARI, 2002, pág. 18), nem uma imitação ou uma identificação, mas um *entre* que ultrapassa determinações de poder e produz diferença. E na dupla experiência autoral *menor* do devir, de viver e de morrer, aparece o *devir-mulher*, "já muito mais rico em flexibilidade e proliferação" (DELEUZE, GUATTARI, 1978, pág. 126). O *devir-mulher* é o primeiro movimento minoritário de abertura para uma transformação das noções de *sujeito*. Ele opera como potência de criação e de uma motivação ético-política de

resistência e enfrentamento das relações de poder sobre a mulher, incluindo as subjetividades que definem o que é SER uma mulher.

O *devoir-mulher* atua dessa forma na constituição de uma micropolítica, em que "escrever como mulher, como menor" (MIDDLEBROOK, 1991, pág. 90) conforme afirmou a poeta Anne Sexton (1928-1974), é inflexão infinitiva, *mulherar* como acontecimento e ação política. Ao tematizar a mulher, o projeto experimenta assim um *devoir*, produzindo uma mulher-outra, sendo formada por outras, num processo *continuum* de movimentos e relações tensionadas, pois "não há uma mulher, uma verdade em sí da mulher em sí" (DERRIDA, 1981, pág. 67) e para o qual a semelhança "seria um obstáculo ou uma parada" (DELEUZE, GUATTARI, 2002, pág. 12). Portanto, não há multiplicação de figura em figura, mas um novo jogo que é o *mulherar* o desenho, e que não acredita na *mulher* essencial, tampouco nas identidades molares atribuídas aos gêneros femininos.

Nesta dissertação torna-se urgente abrir os discursos da mulher rebelde utilizando-se de referenciais filosóficos que ultrapassam as visões críticas, isso porque existe uma grande necessidade de pensar a vida como deslocamento. Ao colocar qualquer discurso sobrevivente em risco, para serem quebrados em mil possibilidades, fragmenta-se as identidades estereotipadas. Isso num processo tal em que se desenha até que não se tenha mais restado vestígio algum de algo que não seja vital, pois "é a vida, unicamente a vida, essa potência obscura que impele e que é insaciável em se desejar a si mesma" (NIETZSCHE, 2008, pág. 50). É preciso aprender a trabalhar com esses enfrentamentos para liberar a vida no que fazemos, revendo sempre como percebemos e sentimos o mundo.

Esse exercício de positivação ganha uma forte parceria quando estuda o conceito⁴⁸ de *literatura menor* de Deleuze e Guattari, do livro sobre Kafka. Com eles uma literatura menor (uma literatura marginal, popular... que ganha um conceito) possui o potencial de *desterritorializar* uma língua, ou em outras palavras, de existir como "potências diabólicas do porvir ou como forças revolucionárias a construir" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, pág. 38). Como figuras menores as Mulheres Caídas são impossibilitadas de fazer história, ciência, "literatura de mestre", obras de "gênios da arte" e etc. embora muitas vezes estejam presentes nesses contextos como seus objetos (aliás a mulher sempre foi o grande tema da Arte e não raro as modelos dos artistas eram prostitutas pobres ou artistas marginalizadas). Figuras essas que atravessam o tempo convocadas a uma grande

48 É necessário abrir uma nota de rodapé para explicitar que o uso dos conceitos nesse trabalho se dá para se pensar os processos da pesquisa, e como foram utilizados nela. Não desejo situá-los como ponto de partida ou definição do trabalho. Eles foram usados na sua feitura como uma ferramenta para se compreender o que se estava fazendo e abrir com eles novas perspectivas. Atento para uma tomada de cuidado ao considerá-los como uma verdade em que o trabalho se torna um decalque, uma aplicação, o que é típico de uma ótica mais objetiva.

solidão (como as mulheres solteiras do séc. XIX), mas que, paradoxalmente, é justamente isso que as conectam com o coletivo, com as forças e os fluxos da vida, pois seus movimentos abrem caminhos novos, como se suas vidas fossem fissuras, os rasgos em um tecido que impõe suas padronizações à qualquer desvio. É uma "ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, pág. 39). Isso porque elas agem no mundo no cerne das crises, no inconsciente exercício do menor com a força de uma necessidade, ativa em repensar os limites em suas expressividades. Meio em que se é preciso produzir as próprias chances, de uma maneira ou de outra, o que as tornam capazes de mudar as coisas no germe da vida, e como *acontecimento*, ao modo deleuziano, repleto de atravessamentos.

Essas mulheres carregam o peso histórico e cultural de uma condição feminina permeada de violências que cotidianamente não permite a arte, e ainda mais, tal como é institucionalizada, a partir de favorecimentos, financiamentos de arbítrio confuso e localizações específicas. Esbarrando nessas condições, mesmo quando conseguem produzir, elas são barradas e desprezadas num contexto maior. Entretanto, se esta mulher "está à margem ou apartado da comunidade frágil, essa situação a coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, pág. 37), talvez seja exatamente por isso que ela é combatida. Porque para sobreviver no menor, elas precisam criar alternativas, trabalhar com aquilo que possuem, dar movimento à novas formas, sem esperar por um *resgate*. Maneiras de existir que de certa maneira se autoeducam para poder lidar instintivamente com determinadas situações, pensando aí em educação como criação e resistência (porque combatente). A desterritorialização de uma língua, relacionando agora *caco* com as letras do alfabeto e *cacografia* com uma *alfabetização*, é um processo também de desautorização do que é oficial. É um pulso mais rítmico vital que uma necessidade de comunicação. E daí para poder se compor uma nova maneira, sem gramática *a priori*, inventada no devir e longe de ser exemplar.

E então, como é que se re-fazem as Mulheres Caídas? O que fazem com a própria queda e com a queda de outras? Como reinventam-se enquanto codificadas e identificadas, só que desta vez, na face contrária da moeda, como rebeldes clichêizadas? Como escapar do juízo moral? O que fazer com os signos duros cravados na carnes e que nos constituem enquanto objetos ou sujeitos? Por ora é esgotá-los em ficção, reclamá-los como discurso em passagem, devolvê-los ao vir-a-ser, transformá-los em possibilidade de criação. Essas são as perspectivas de ação dessa pesquisa, que tem a necessidade da mutabilidade de um *devir*. É tensionando a produção de uma imagem-outra da Mulher Caída com uma *cacografia* que o estudo pode escapar do mesmo e não reter. O que quer dizer fazer um uso intensivo de suas imagens, sair do clichê pelo clichê.

UMA DISSERTAÇÃO EM QUADRINHOS

Embora este trabalho seja um dos primeiros realizados em quadrinhos experimentais em programas de pós-graduação no Brasil, uma pesquisa acadêmica em HQ, no entanto, não é novidade. Nos EUA uma tese de doutorado foi totalmente produzida e desenhada em quadrinhos, publicada no Brasil recentemente como uma espécie de vanguarda. Descubro com grande surpresa *Desaplanar* (2015) de Nick Sousanis⁴⁹, quando fui apresentar o trabalho *SUB – Criação, subjetivação e estetização da vida, a partir da produção de mulheres artistas marginais*⁵⁰ em 2017, antes da minha qualificação de mestrado, no *Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos* que é realizado todo ano pelo ECA da USP. Sousanis produz uma pesquisa acadêmica radical com relação à padronização das teses produzidas no país, considerando o seu formato frente às exigências de formalização de estudos CAPES. A HQ não tem resumo ou introdução, por exemplo, ela é o próprio trabalho em desenho sem maiores explicações, exceto pelas notas no final da HQ, que funcionam como notas de rodapé. No entanto, apesar de sua singularidade e seus temas abstratos trazidos para os quadrinhos, a proposta de sua arte sequencial se desenha bastante objetiva e funciona mais didaticamente como uma aula tradicional ilustrada. A meu ver, a leitura linear pouco problematiza a linguagem que utiliza no próprio funcionamento, a não ser quando numa dinâmica mais orgânica do desenho adotada em algumas páginas, com justaposições e uma organização mais delirante para ilustrar o pensamento de diferentes filosofias. Quero dizer, os quadrinhos aqui são um suporte para o texto, que escreve numa forma mais informativa e assimilável, em busca de entendimentos e conciliações entre imagem-texto.

Apesar disso, percebo o trabalho de Sousanis como uma belíssima problematização da imagem como pesquisa, em sua complexidade e na velha e tensa relação visual-verbal. Sabe-se que, convencionalmente, as HQs são consideradas uma *arte menor*, o que para mim legitima o seu potencial revolucionário em termos artísticos, sendo uma arte de difícil definição, mesmo quando capturadas pela cultura midiática e seus clichês. Sabendo também disso, ao que parece, Sousanis produz com esse trabalho um pensamento imagético sobre as multiplicidades e as possibilidades de perspectivas em nossos processos de conhecimento sem tentar definir uma HQ, e por isso, ele é uma importante referência para este trabalho.

Numa página⁵¹ em que desenha o olho humano em variados pontos de vista, numa órbita

49 Data de nascimento do autor não encontrada.

50 Link: http://www2.eca.uspág.br/anais2ajornada/anais4asjornadas/q_mercado/aline_da_rosa_deorist.pdf. Acesso em 15/08/2018.

51 Link para visualização da página citada, já amplamente difundida na internet: <http://www.universohq.com/noticias/desaplanar-da-editora-veneta-esta-em-pre-venda/>. Acesso em 17/08/2018.

que se abre para múltiplas saídas em que pequenas figuras humanas observam seu entorno com lunetas, ele escreve:

Expandir nossa compreensão exige divergência de pensamento e diversidade de pensadores – as formas individuais de ver que são singulares a cada um de nós. Ao invés de organizar esta multiplicidade de pontos de vista como árvore, à moda hierárquica, pense, a partir de Deleuze e Guattari, uma estrutura descentralizada, que se ramifica literalmente na qual cada ponto se conecta a todos os outros. Quando vistas em conjunto, como observou Baktin, estas vistas caleidoscópicas abrem "aquele mundo monolítico e fechado" ao "mundo vasto e aberto, ao mesmo tempo seu e dos outros." Ver pelos olhos de outro – do ponto onde o outro está e atento ao que o outro vê – ajuda a mudar nossa vista da perspectiva unidimensional à multidimensional (SOUSANIS, 2015, pág. 39).

Com o modo de *Desaplanar* de se fazer uma pesquisa, podemos pensar então qual seria a maneira investigativa (didática?)⁵² da *cacografia*, que perspectiva acadêmica é essa que não traz esses elementos conciliadores em sua maneira de fazer e nem é constituída de forma linear tradicional na linguagem que adota, complicando um pouco as coisas? Como já foi dito antes neste trabalho, não podemos separar a cacografia das Mulheres Caídas, que não vieram para nos educar. As Mulheres Caídas são ao mesmo tempo o tema, o conteúdo e a forma de expressão *cacográfica*, a sua condição de existência, que não é nada clara e apaziguadora. Agindo dessa forma acredito que tudo pode ser estratégico, dependendo da maneira como é utilizado, trazendo efeitos inesperados, e é essa a complexidade que me coloco como pesquisadora, artista e educadora para poder criar: sendo *eu* "apenas um termo prático para alguém que não tem existência real" (WOOLF, 2014, pág. 13) e a substância da pesquisa, o seu corpo (um voo), inseparável das formas de conteúdo e expressão em funcionamento.

Pensando dessa maneira, integro este trabalho nas produções acadêmicas mais transversais, transdisciplinares e que produzem e pensam novos métodos e abordagens de pesquisa nas artes e na educação, como possibilidades de produção de pensamento⁵³.

52 Eu pergunto aqui, novamente, qual seria a didática de uma pesquisa que não veio para educar, com suas mulheres caídas mo(n)stradas, com suas quedas em intensidade e suas linhas de fugas para todos os lados? Torna-se necessariamente obrigatória uma esquematização daquilo que (não) se pretende com um projeto em Educação organizador? **Desaprender-se** da ideia de si mesma, do sujeito professora, dos planos de aula, da configuração otimista do "tudo deve servir", das avaliações, do controle das potências, da previsão de uma linha crono-lógica de conhecimento (maior que todos os envolvidos) e da fixação de narrativas tradicionais representativas, faz parte da ética do trabalho fragmentário da cacografia. Não penso numa didática para dar conta das linhas soltas e da multiplicidade que este projeto assume em sua expressão, embora, paradoxalmente, este anexo seja explicativo e tente, por sua vez, apresentar a proposta de uma maneira mais *didática*. O que talvez não fosse necessário pela intensidade da dissertação, que eu acredito, se sustenta como uma pesquisa visual com as Mulheres Caídas.

53 Aqui tenho como referência as pesquisas produzidas pela linha de pesquisa *Filosofias da Diferença e Educação* do Programa de Pós-graduação em Educação da UFRGS e da temática *Poéticas Transversais*. A linha, nascida com o *DIF: artistagens, fabulações, variações*, é composta por três grupos de pesquisa, o *ARCOE: arte, corpo e enSigno*, o *ATEDPO: atelier de educação potencial* e o *Escrileituras da diferença em filosofia-educação*.

À esse cosmos investigativo, contribuo com as produções em quadrinhos, que tem como referência também obras que pensam a si mesmas como novos modos de fazer. Meu objetivo é compor com os cacos destas e de outras produções, assim como com outras anotações e seleções de materiais de um arquivo pessoal, cuja manutenção tem longa data. Há um arquivo imagético que alimento desde que me lembro de um eu mesma desenhando mulheres por motivações desérticas, meus "métodos" de travessias noturnas... momentos em que as HQs sempre estiveram presentes.

Obras em HQs também são citadas como referência visual na dissertação, como na página 31. Ao desenhar *As punks*, em que trago na imagem da casa em queda a partir de um desenho de Guido Crepax (1933-2003), de *Bianca, A casa das loucuras*⁵⁴ - uma imagem que constrói um rompimento estrutural desejado e faz relação com o que escrevo mais adiante sobre a experiência punk. Esse quadrinho de Crepax, como outros, apresenta uma personagem em in-constante devir, percorrendo um caminho que se transforma e que provoca nela mesma uma transformação ímpar.

A partir de Crepax, que é uma referência forte no meu trabalho, também cito o quadrinista Lourenço Mutarelli (1964) nessa página, com a epígrafe do livro *O grifo de abdera*⁵⁵. Mas é com seus *sketchbooks*⁵⁶, publicados no Brasil, como uma caixa composta de 6 volumes que reproduzem os cadernos de desenho do autor, que pretendo mostrar neste anexo, o que desejo quando desenho a dissertação em quadrinhos. O processo criador de Mutarelli está presente nos *sketchbooks* e impressiona pela potência (e necessidade) de sua expressão singular fragmentária e experimental, como se conservasse nela os movimentos de seu pensamento, tão anárquicos como os das produções dadaístas. Os elementos gráficos aí não competem ou estão à serviço da escritura, eles se complementam (e se rompem) de maneiras diversas e distintas, o que provoca uma leitura de fascinação (de última inocência) viva e afectiva.

É importante observar que quando uma composição, um quadrinho, se produz *com* fragmentos não há pontos culminantes, lógicas programadas de causa e efeito, acontecimentos lineares, mas apenas diferenças de ritmo, como explosões (fogos) de artifícios. Como em operações de pensamento, espécies de metástases de sensações que deliram sua escritura para nos dizer algo mais perturbador, como quando uma personagem nos fala por nossas mãos. Assim escreve Mutarelli, ou melhor, um de seus personagens, num dos *sketchbooks* não numerados: "o tempo passa. Abstraído em palavras sem sentido. Buscando entender a sentença, acaba embalado por uma cadência que se faz interna" (MUTARELLI, 2012). Esse movimento conflituante faz parte dos

54 CREPAX, Guido. *A casa das loucuras*. São Paulo: L&PM Editores, 1989.

55 Link: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13784>. Acesso em 11/10/2018.

56 MUTARELLI, Lourenço. *Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli*. São Paulo: ed. Gráficos Burti: 2012. Link para breve visualização deste trabalho: <https://tvuol.uol.com.br/video/os-sketchbooks-de-lourenco-mutarelli-04024C1A3470C4994326>. Acesso em 11/10/2018.

projetos experimentais que constroem a si mesmos simplesmente acontecendo.

Esse tipo de ação potencializa o presente, se fazendo nele, o recriando, e, quando o faz investe numa singularização, se torna um dispositivo de transformações proliferadas. Mutarelli expõe nos cadernos a sua (clara) admiração pela *figura* de William Burroughs (1914-1997) e pelo *cut-up*, procedimento *bricoleur* muito utilizado pelo autor, que explora o acaso em literatura, ao modo dadaísta, com movimentos de tesoura. O livro *Almoço Nu* (1959) de Burroughs tem sua montagem acidental, sua escritura é fragmentada e repleta de cortes, o que dá substância ao programa experimental literário do autor. Além disso, essa se torna a expressão de *como* se escrevem os marginais, drogados e personagens de submundo, que habitam o livro. Não há um fim de história (mesmo porque não há uma história linear) e muito menos um final comovente que nos assegure dos perigos e das vertigens atravessadas experimentalmente. Assim como não há retorno a uma origem em que estejamos exatamente os mesmos, e logo, como as figuras que vão se afirmar como sujeitos transitórios, liberados das funções de narrativa que os pretendem como personagens identitários, que façam pleno sentido como se em um roteiro pré-estabelecido. Numa *cacografia* se dá algo similar, do trabalho que é que nasce o trabalho, é de uma figura que nasce outra figura, e que depois também morre, para dar vida à outra (para depois acabar com essa, e assim por diante). Essa estratégia visa romper com o lugar identitário como vala comum, em que se tenta um estranhamento.

É famosa uma fotografia de Burroughs (considerado um expoente da geração beatnik) em que ele está na frente da inscrição *life is a killer*. Na dissertação em quadrinhos, ao desenhar as mulheres beatniks (pág. 19), trago Joan Vollmer (1923-1951)⁵⁷, companheira de Burroughs, assassinada por ele, numa brincadeira de *William Tell*⁵⁸. Esse desenho é uma citação explícita e irônica da *geração beat*⁵⁹, e ao desenhar *com* Vollmer pretendo jogar com essas relações de criação, assim como Mutarelli faz desenhando *com* Burroughs, sendo ele seu *personagem conceitual/figura estética*, pelo conceito de Deleuze e Guattari. A minha, decadente e corruptível, é uma mulher,

57 Link: https://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Vollmer. Acesso em 28/09/2018.

58 Essa brincadeira consiste em acertar um alvo: um copo na cabeça de um/a, uma arma na mão de outr/a. Link: https://en.wikipedia.org/wiki/Shooting_an_apple_off_one%27s_child%27s_head. Acesso em 28/09/2018.

59 De acordo com o poeta e tradutor brasileiro Claudio Willer, a expressão *Beat Generation* surgiu numa entrevista de Jack Kerouac, em 1948. Quando foi discutida a natureza das gerações, lembrando o glamour da *lost generation* (geração perdida), e Kerouac diz: "Ah, isso não passa de uma geração beat". Falava-se sobre ser ou não ser uma geração encontrada... "mas Kerouac descartou a questão e disse *geração beat* – não para nomear uma geração, mas para desnomeá-la." (WILLER, 2010, pág.7). Escreve também ele em seu blog, apresentando um curso: "A Geração *Beat* foi composta por um grupo de poetas, prosadores e artistas norte-americanos que estrearam na década de 1950, com grande impacto e circulação pela ousadia e pelo caráter inovador de suas obras. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti, entre outros, serão comentados neste curso, que cotejará originais e traduções. Será dada atenção especial à interação de poesia e música, incluindo o que Ginsberg expôs sobre sua relação com os blues e o grau de identificação de Kerouac com o jazz." - Nota-se a ausência das mulheres nessa fonte de referências. Link: <https://claudiowiller.wordpress.com/tag/geracao-beat/page/1/>. Acesso em 30/09/2018.

assassinada pelo autor experimental expoente do *cut-up*, e que não me deixou livros escritos por ela, mas cacos de presença em outros livros escrito por outros autores (e também por ele), que me faz re-imaginá-la.



Figura 1: Fotografia de Burroughs citada, mais uma foto de Joan Vollmer, com interferência digital minha e desenho da dissertação (pág. 15).

Como escreve Joyce Johnson (1935), trazendo à tona a sua presença:

Joan se igualava a Burroughs em engenhosidade, e também em outras coisas. Segundo parece, se havia convertido em uma ávida leitora de Korzybski – e de Spengler, e de Kafka... - que, para desconcerto dos homens, era capaz de participar de discussões sem consternação. Também compartilhava com Burroughs um crescente interesse por drogas (...) a morte de Vollmer é muito mais famosa que sua protagonista (...) quem sabe aquele foi um ato suicida clarividente e intencionado da parte de Joan, um último jogo nascido da desesperação absoluta (JOHNSON, pág. 22-24).

Uma desesperação suicida que Vollmer, artista fora da literatura, na vida, vai de encontro a uma "arte da sobrevivência" que torna-se "a arte de acender o fogo" (DI PRIMA, 2013, pág. 161), e faz com que outros autores vinguem a sua existência como registro. Escrevo sobre as beatniks mais adiante, e nesse caminho, penso que torna-se necessário apresentar o funcionamento da cacografia, pois só uma HQ ao modo *Frankenstein* ou *Lady Lázarus*⁶⁰ seria apropriada enquanto forma substancial deste corpo-pesquisa-poética, para dar conta das subjetivações que estudo e da tragicidade da vida.

⁶⁰ Personagens de Mary Shelley e Sylvia Plath que ressuscitam da morte e carregam essa marca em seus corpos.

CACOGRAFIA: PRODUIR UMA PESQUISA COM FRAGMENTOS

A gente sempre acha que é
Fernando Pessoa
 Ana C. CESAR⁶¹

Como Fernando Pessoa (1888-1935), em primeira pessoa, escrevo sobre a maneira *cacográfica*, deixando a nu uma forma mais processual de se dizer um inventar. Para isso, estou com Deleuze, que nos permite tecer algo singular numa linha do *impensado*, ainda que, "como não podemos pensá-lo, apenas podemos vislumbrar a "linha feiticeira" que demarca sua proximidade. Chegar perto dessa linha é penetrar na zona limítrofe, alheia a tudo o que já se conhece, para sorver imperceptíveis partículas do que ainda não está criado" (ZORDAN, 2014, pág. 118). Até aqui, evitei o uso do pronome *eu*, que se dá na dissertação em HQ como ferramenta para criar os enunciados da Mulher Caída, mas que agora se faz necessário também para *contar* um procedimento (lembrando que "eu" é sempre um "outro" e que "a moral é a fraqueza do cérebro"⁶²). Isso porque, uma autora da cacografia só pode ser fragmentada: sem biografia, sem unidade e sem destino. Assim é preciso, de mesmo modo, *desenhá-la*. Essa pesquisa se faz numa forma rigorosa do desenhar, mas para nos aproximarmos mais ainda de uma introdução em suas forças, podemos nos perguntar, em que consiste esse ato?

ILUSTRAR

No meu processo de trabalho, desenhar (desejar) é um ato de ilustração, mas numa direção avessa ao senso-comum que submete a ilustração à representação de um texto. Para visualização disso, basta perceber que as Mulheres Caídas, ao contrário, se fazem presença por intensidade, não estão conectadas aos textos de modo a interpretá-los. Elas nunca contam histórias fixadas, pois não há uma busca por identidades, narrativas, nem estabilidades ou permanências, tão pouco construções de sentidos ocultos, metáforas e enigmas a se desvendarem. Tudo se produz no desenho para quebrar uma previsão de discurso e a linearidade de uma história, trazendo de volta uma pungência, que é a novidade expressiva da imagem. Ilustrar é antes uma ação artística, que pensa a *visibilidade* nela mesma, e também nela, as relações afectivas e os efeitos discursivos como desafios de invenção. Apesar de ser uma "marca", por suposto algo fixo num papel, uma ilustração é uma forma sensível, e por isso mesmo nunca estável. Lembrando que nesse plano de *visibilidades*, o

61 Poética (2013), pág. 243.

62 Versos de Arthur Rimbaud, trad. Lêdo Ivo (1957).

desejo tece suas formas individuadas, mas não deixa de beirar um *fora*. Abordarei mais adiante o quanto o desenho pode ser estratégico quando escrevo sobre o conceito de figura do trabalho, quando na produção de efeitos, de sensações (que variam de um nível a outro) e de envolvimentos-outros, tanto contínuos como descontínuos, o que o torna movente. Além disso, uma ilustração é uma arte, e por isso ela nunca está sozinha, mas sempre envolvida em relações sensíveis diversas e citações visuais, ainda que considerada *menor*, como escreve a pesquisadora Paula Ramos:

No campo das artes visuais, a ilustração e as artes gráficas são comumente tidas como uma forma de *arte menor*; sem contar que, sendo produzidas para impressos de caráter popular e geralmente mundano, elas fogem do que se entende por arte (...) O fato é que, durante muitos anos, a História da Arte Brasileira alimentou uma pródiga e perversa tradição de privilegiar as produções visuais ditas "eruditas", como a pintura e a escultura, em detrimento de uma expressiva gama de trabalhos que não se "enquadraria" nesses valores pressupostos, muitas vezes mesmo quando constituem parte nodal da obra de um artista (RAMOS, 2007, pág. 4).

Combatendo essa tradição perversa, citada pela autora, o trabalho considera a ilustração como uma arte polifônica, polissêmica e transversal. Com um texto é um exemplo, mas ela também pode produzir atravessamentos imagéticos variáveis com pensamentos que fogem às palavras, com movimentos musicais, com sensações híbridas, com corpos em dança, com discursos silenciosos... além de outras conexões com imagens mesmas. Elementos não-verbais e efêmeros, mas possíveis de se *traduzirem* singularmente em desenho.

Encontro maneiras para se falar da arte de ilustrar relacionando-a com a *tradução*⁶³, sendo o trabalho gráfico de uma ilustradora considerado como um processo tradutório da ordem do imagético. Mas essa tradução não se pretende literal ou instrumental. Ao contrário, ela faz uso de imagens que compreendem a tensão semântica que é própria de determinado contexto de relações, voltando-se para ela e transpondo-a numa outra tensão que as recriam. Ilustrar é apropriar-se de imagens da arte e da cultura num processo ativo de subversão sógnica, que tem por intuição devolvê-las à vida, ao invés de ser sua refém. O que se deve ao modo como traduzimos uma complexidade, que só pode ser traduzida numa outra-nova complexidade inventiva, sem que se torne representativa de uma anterior. Corazza escreve sobre a *DidaticArtista*, pensando-a como um movimento tradutório, e que vamos transpor ao trabalho de uma ilustradora, que rompe "com o traçado reto da tradição (...) apropria-se dos elementos originais da Arte, da Filosofia e da Ciência,

63 O pesquisador e tradutor Gleiton Lentz, também editor da (n.t.) Revista Literária em Tradução, publica um artigo sobre esse trabalho intitulado "*Grito Noturno*": *sobre uma tradução literária ilustrada*, na revista *TradTerm*, a partir de uma entrevista que ele realizou comigo sobre a confecção da HQ *Grito Noturno*, publicada na edição #5 da revista (n.t.). Links: <http://www.revistas.uspág.br/tradterm/article/view/121396> e <http://www.notadotradutor.com/comics1.html>. Acesso em 11/10/2018.

tornando-os seus; e, neles, fazendo ecoar a própria voz do Didata; de modo a não conseguir mais separá-las das vozes precursoras." (CORAZZA, 2017, pág. 49). É ela também que declara em entrevista⁶⁴ recente, tornando acessível o procedimento dessa maneira de traduzir:

Impulsionadas por interpretações e críticas das matérias, as traduções produzem transformações de textos, fórmulas, saberes, valores, ideias. Dotadas de polaridade fluida e constantemente tensa, são digressivas, anticartesianas, violentas, em curto-circuito com os originais; que interrompem a si mesmas, para renovarem contato com os componentes criadores de cada matéria. Em função dessa condição, não há como não serem traduções poéticas e oníricas, que reafirmam a sensação de um mundo recriado, cujo efeito abala as concepções tradicionais de conhecimento, obra, verdade e fonte pura do sentido (CORAZZA, 2018).

Trazer essas palavras demonstra uma simpatia pela *tradução* daquilo que este trabalho realiza com a *cacografia*, que é a tradução por imagens, os elementos desse trabalho. Usá-las nos demonstra que nós não produzimos sozinhos. Assim também, não se desenha do nada ou de uma pura genialidade cerebral unívoca, mas a partir de envolvimento com o corpo todo, numa zona sensível e imanente que é povoada, porque permeada por tudo o que nos atravessa e constitui. O que podemos considerar como um movimento consistente de intertextualidades, de citações, de recriações e de afecções. Com Nietzsche e Corazza, penso a *cacografia* como uma estratégia de *valorização*⁶⁵ e *transcrição*⁶⁶ de pesquisa, que já se faz no movimento de seleção de imagens e que podemos chamar de movimento *arquivístico*. Essas ações são tradutórias, e nos colocam em correspondência. Elas se sustentam num plano de relações necessárias que são ativas, fluídas, híbridas, atemporais e coletivas, pois "a existência do arquivo depende dos processos tradutórios, de práticas de leitura e de escritura capazes de reinventar novos sentidos ao seu material" (OLEGARIO, 2018, pág. 58). É nesse contexto que a cacografia torna possível uma produção a partir de falhas, de violências, de dissoluções forçadas, de ilegitimidade, de restos, de minorações, de não-consensos, de manipulações midiáticas, de ficções consideradas ruins, de superfícies escorregadias, e etc.

64 Link: <http://www.anped.org.br/news/entrevista-com-sandra-mara-corazza-rbe-v23-inventario-de-procedimentos-didaticos-de-traducao#.W5b1veEmHvA.facebook>. Acesso em 11/09/2018.

65 Valorização em Nietzsche: uma transvalorização dos valores, crítica e criadora, "enunciemo-la, esta nova exigência: necessitamos de uma crítica dos valores morais, o próprio valor destes valores deverá ser colocado em questão" (NIETZSCHE, 1998, pág.12). E para com isso, romper, quebrar as dicotomias e afirmar os fragmentos. Uma transmutação que significa observar as relações de força afirmação-negação, "vontando-se contra as forças reativas" (DELEUZE, 2000, pág. 42).

66 Transcrição em Corazza: artista, devir-simulacro, nômade, acontecimento, e, e, e "Pensar-Ensinar, Pesquisar-Criticar, Ler-Escrever, Diferir-Artistar..." (CORAZZA, 2013, pág. 24) e - desenhar também.

PESQUISAR PARA DESENHAR

Quando em contato com um trabalho gráfico pronto considerado como um produto, geralmente não fazemos ideia do seu processo de criação, pois ele não se revela aí completamente. E penso, que se conhecêssemos o processo de trabalho de uma ilustradora, chegaríamos à conclusão de que ela é uma pesquisadora instintiva por experiência. Embora o desenho, o visual, seja geralmente visto como um anexo, quando o conhecimento se traduz pelo verbal, acredito ser possível realizar um estudo de expressão gráfica, sem o uso da palavra. Quando não artística, uma pesquisa pode considerar o visual como matéria secundária, o que eu lamento muito enquanto artista e professora, pois esse procedimento é excludente e reducionista, priorizando apenas uma parte de nós. O que também colabora para a manutenção de toda uma estrutura epistemológica que nos limita e restringe numa norma expressiva. A pesquisa e o estudo de uma ilustradora é feita principalmente *com* imagens visuais.

Vejamos, para a composição das páginas 76 e 77, por exemplo, eu tive que pesquisar sobre as *mulheres livres* e como eram vistas (cerceadas, constrangidas, banalizadas...) pela arte em seu momento histórico, isso através de tudo o que conseguisse, de estudos às ficções, como livros, artigos, filmes, documentários... priorizando sobretudo as imagens. Foi nessa mistura que encontrei o filme alemão biográfico de Edvard Munch⁶⁷ (1863-1944) que me ofereceu a fala que eu precisava para desenhar as problematizações que essas mulheres viveram em suas épocas, determinando características do universo da mulher moderna solitária e pungente. O texto dessa página é retirado de uma cena desse filme⁶⁸ em que as mulheres se colocam em depoimento. Logo, visualmente eu considero suas subjetivações, que são suas expressões, gestos corporais, roupas, objetos em cena, tratamento dos cabelos, etc. Nessas imagens que constroem uma Mulher Caída, toda uma sutileza subjetivada me importa: sei que culturalmente as boas mulheres se vestiam de determinada maneira, se portavam tal e tal modo, habitavam tais lugares, etc. O que não diz respeito a essas *outras* que agora se expressam em outras subjetivações. Assim vou construindo as sensações de um imaginário que são matéria-prima para se transformar em outras experiências, e pensar em subverter as leis autoritárias dos signos, para que elas não se encerrem ou se determinem num único sentido.

Nessa mesma página uso também, como referência imagética, fotografias de mulheres anarquistas presas do século XIX encontradas na internet, uma pintura de Munch e um autorretrato da pintora Berthe Marisot (1841-1895).

67 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=LmZTNreZ15I>. Acesso em 18/08/2018.

68 Nota-se que um filme é uma ficção, uma arte. Essa pesquisa considera essas produções como matéria-prima de estudo, afim de instaurar uma correspondência citacional e inventiva, pensando a si mesma como criação, interagindo com nossa herança cultural.

Inspirada pelo conceito de *biografema* de Barthes, posso afirmar que nada garante os níveis de correspondência com o que comumente chamamos de realidade. Assim, misturo tudo, desobedeço uma lógica que age por semelhanças, e crio a minha própria (temporária, necessária para pensar essa página, esse processo em particular) realidade. Essa composição tem como abertura um poema de Cesar que nos localiza e um desenho maior de cabeçalho, feito a partir de uma fotografia desse período, anônima, de uma mulher fumando ópio. Aqui penso nos jornais de época, não sou inocente, e ao mesmo tempo assim estou. Esses elementos de arquivo que coloco em composição são parte da minha vida e do meu trabalho, e quando os valoro, os crio, me apropriando deles para torná-los necessários e vitais. Como exemplo, mostro o material que utilizo para pensar o que escrevi anteriormente neste texto com elas, e para produzir uma experiência visual nova, que não nos subestime. Essa experiência de ilustrar, considero-a como um processo de pesquisa imagético e que tem suas linhas numa prática constante. Desde 2010 faço parte da comissão editorial da (n.t.) *Revista Literária em Tradução*⁶⁹ como ilustradora, desenhando poemas e textos de autores considerados malditos e decadentistas⁷⁰, como Sylvia Plath (1932-1963), Edgar Allan Poe (1809-1849), Dino Campana (1885-1932), Victoria Aganoor (1855-1910), Delmira Agustine (1886- 1914), Roberto de las Carreras (1873-1963), etc. e que fazem parte de um projeto de quadrinhos literários e poéticos digitais, publicados a cada edição (semestral). Esse projeto tem como objetivo trazer uma tradução de um poeta ou escritor inédito em língua portuguesa, nas versões de texto e de quadrinhos. Eu me encarrego dos quadrinhos. Para as ilustrações dessa revista, em que a manipulação de um arquivo é necessária, o procedimento é similar ao que realizo na confecção da dissertação.

Primeiro, ao receber o texto traduzido, leio-o intensamente. Ele se repete em minha cabeça como uma música, em ritmos variantes, adquirindo diversas nuances. Em seguida, estabeleço um concentrado período de pesquisa imagética, histórica e biográfica sem perder de vista o poema. Pesquiso nesse momento imagens de época e da autora (pensando em Plath, por exemplo) em que as fotografias são matéria de desejo: o que se estava fazendo na época em artes, qual a estética

69 A (n.t.) é uma revista de literatura digital, de periodicidade semestral, voltada à publicação de traduções literárias (poesia, prosa e ensaio) para o idioma português, em formato bilíngue. De divulgação internacional, com acesso em mais de 100 países, e dirigida aos países lusófonos, alcançando todos os membros que integram a CPLP, publica traduções de autores de menor visibilidade em português; textos pouco conhecidos ou inéditos de autores clássicos; e textos em idiomas de difícil ou escasso acesso no sistema literário de traduções à língua portuguesa. Lançada em 2010, reúne tradutores dos mais diversos idiomas e estudiosos da tradução em um mesmo projeto de orientação literária, cuja ponte é a tradução, e cuja "pátria" é o português. Ao disponibilizar textos bilíngues ou trilingues em sua plataforma livre, com traduções publicadas em mais de 40 idiomas, alcança todos os continentes e os mais diferentes países, sem limitações linguísticas e sem reconhecer fronteiras, sendo a única cosmopolita do gênero. Atualmente, alberga dois projetos paralelos: o Acervo Digital de literatura traduzida e a coleção de HQ's Literárias. Link: <http://www.notadotradutor.com/comics.html>. Acesso em 18/08/2018.

70 Também sou ilustradora colaboradora das Edições Nephelibata, ilustrando poetas simbolistas brasileiros e clássicos malditos, como os que podem ser vistos no link: <https://edicoesnephelibata.blogspot.com/>. Acesso em 26/08/2018.

literária/artística de vida desse período são meus elementos preferidos, com eles estabeleço as provocações no contexto artístico. Depois, leio artigos, entrevistas da autora, quando existem, outros poemas e textos dela, críticas, resenhas, filmes, comentários, biografias, etc. penetrando no universo daquilo que vou desenhar, citar. Coletos, a partir daí, outras imagens e faço ligações em redemoinhos que podem parecer um tanto absurdas se vistas de fora, mas que serão relevantes para questões de estilo, clima, efeito, colagem e outras experimentações. Aqui tudo é permitido, tudo o que não faz parte de um universo coerente também pode ser convocado, e que por isso, de certa forma, provoca todo o arquivo como criação e não como uma reprodução do mesmo, ou uma cópia.

É como se a produção de novas imagens já se desse nesse estudo de aproximação do tema, com a quebra do clichê e do que se imagina de determinado artista e de sua obra como uma tendência fixa e uma forma de um mesmo representar. Os materiais de arquivo apontam para todos os lados, se entrelaçam a outras tantas coisas e questões que não posso medir, é com eles que trabalho no longo período de tempo que atravesso desenhando. A maneira como os utilizo se dá no desenhar. A folha em branco, "superfície que está investida virtualmente por todo tipo de clichês e com os quais torna-se necessário romper" (DELEUZE, 2007, pág. 19) e de jogar com tudo isso à traços. E tanto trabalho somente para desenhar uma média de 5 páginas de quadrinhos⁷¹. Quem vê o resultado sequer suspeita desse percurso, do domínio e das perdas que preciso construir para poder produzir, do tempo que preciso dispor e da ética que preciso implicar como uma tomada de posição. *Afinal, estou devolvendo imagens para o mundo.* Nesta dissertação atuo de um modo um pouco mais radical, pois tenho o pensamento do desenho à risca pensando a própria maneira de pesquisar, sem me preocupar com apresentar apenas um universo poético, pois aqui eles são múltiplos e sem um texto *à priori*. A ilustração portanto se dá nesses cruzamentos, é assim que podemos dizer que uma *cacografia ilustra*.

CACOS

No processo de pesquisa com imagens os signos se rompem em partes-fragmentos de *cacos*, porque é por necessidade que a arte é uma possibilidade de territórios⁷², e que esses

71 Sessão de quadrinhos literários da (n.t.) Revista Literária em Tradução, com as HQs disponíveis para download: <http://www.notadotradutor.com/comics.html>. Acesso em 13/10/2018.

72 Em referência aos conceitos de desterritorialização e reterritorialização de Deleuze e Guattari, no qual se apresentam territórios móveis, em continuidades e descontinuidades, e em escapatórias. Esse movimento se dá pela necessidade de criação e abandono, como um processo no qual a subjetivação, por exemplo, que é tema deste trabalho, se faz e se desfaz, sempre tensionada por um *fora*, e a partir dele, trabalha com a necessidade de mudanças e novas configurações/planos. Uma operação que se dá em linhas de fuga e, tal como escreve Deleuze: "empurrando a desterritorialização até que não subsistam mais que intensidades." (DELEUZE, 2015, pág.40), para logo se fixar de novo numa noção de território a ser disposta em novos devires.

territórios precisam ser moventes, maleáveis e se transformar novamente em cacos para manter sua estranha continuidade. É o outro, o estranho, o *fora*, o fragmento que precisa retornar e se impor sempre. Assim um desenho-outro se faz, acessível enquanto possibilidade de criação, enquanto dispositivo de arte, numa perspectiva da *vontade*, que tem a função de renovar a vida. É um uso dos cacos de signos que possibilita a sua manipulação na cacografia, o ato de ilustrar uma HQ com as figuras decadentes das Mulheres Caídas. Essas figuras da pesquisa, entrelaçadas por diversas linhas, dançam de certa maneira conjuntas, como numa música infantil que as reinventam quando canta: "quando eu era milonguita, eu era assim, eu era assim, quando eu era beatnik, eu era assim, eu era assim..." (pág. 16). E assim são proliferadas. E de onde saem essas figuras? No meu processo de desenhar, há um momento de seleção das imagens de referência que são desmontadas e das imagens de todo o tipo: são elas principalmente tiradas de fotografias, de produções em arte e de ações performáticas que são apropriadas enquanto figuras, e em sua maioria, tratando-se de existências reais. Em contato com imagens⁷³ de artistas e da História da Arte, eu penso em como se dão artisticamente, no que provocam, em como são subjetivadas como figuras, pensamentos e sentimentos. Acredito que essas relações entre fragmentos, são matérias para montagem, recorte, composição e abandono, e estão sempre situadas numa condição de indeterminação afectiva, em vários "entres" de todas as combinações e conflitos produzidos, cuja projeção infinita propõe continuidades absurdas.

Mas não são necessariamente legitimadas como poéticas ou históricas todas as imagens que seleciono. Às vezes, é a própria imagem-órfã que me atrai pela violência do seu potencial como novelo emaranhado. Outras referências que utilizo para desenhar são personagens de ficções e outras ainda, passam a existir improvisadas no desenhar mesmo. Essas últimas são criadas mais anonimamente, não se assemelham, perturbam... e de onde vem? Não é do nada, mas do contato permanente com essa prática de relações múltiplas. Matérias que coleto e guardo continuamente para usar quando pretendo *mulherar* em milésimas partes de signos-figura, que na verdade, não são mais que sensações, ou como a fabulação de um apagamento identitário que me reinventa como autora. Todas essas figuras aparecem como cacos de tensões discursivas que são subvertidas em suas prévias e preconceituais identidades de mulheres rebeldes, de produções menores de mulheres artistas, de retratos anônimos de mulheres que nunca serão artistas e de rebelias menores expressivas em imagens que não conseguem ser direito o que quer que seja. Essas últimas são as mais interrompidas, estilhaçadas, emaranhadas, assignificantes... e, enfim, ação volutiva que oferece à todas outras configurações que não são mais convencionais, demonstrando que é possível se fazer

73 Como já escrevi anteriormente, uma pesquisa imagética se faz com imagens, e elas podem ser o suficiente em determinado estudo para um desenhista. Nem sempre as palavras com suas explicações as acompanham.

algo com os *cacos*, sendo eles mesmos a condição de possibilidade de arte. Na minha produção persiste uma emergência em atualizar e subverter as imagens contra si mesmas e contra um eu-autor, supostamente, em que ilustrar é sempre uma luta. A partir dos recortes dos limites que se impõem, é sempre renovada uma vontade de fabular, ultrapassando as predestinações das imagens como signos duros. Entendo que há um potencial de fazê-las reviver no inacabado de suas supostas raízes, o que não é gratuito, pois devém da necessidade de desmontá-las para colocar em questão certas imposições. Como quando cito Tereska, por exemplo, em meio ao turbilhão de entrada na dissertação (pág. 13), afim de que abra os caminhos de quebra de significados como só uma criança o faria. Esse desenho foi feito a partir de uma série de fotografias da menina⁷⁴ encontradas na internet. Essa imagem nos mostra Tereska numa sala de aula, numa residência na Polônia para crianças com distúrbios de guerra, que cresceram em *Campos* nazistas. Na ocasião, a professora pediu para ela desenhar a sua casa no quadro negro, quando foi fotografada por David Seymour (1948). Esse rosto trágico cristalizado pela fotografia define então Tereska, e a aprisiona na norma, no signo. A fotografia foi publicada pela UNESCO para fins de documento sobre a Segunda Guerra, eu a transformo em *cacos* de um pensamento na dissertação.

É importante observar que partir desse registro Tereska foi julgada por não *saber desenhar* a imagem de uma casa, tratada como uma criança doente. O desenho teria sido considerado *normal* para a idade dela, se pudéssemos reconhecer em seu desenho uma casa de uma maneira realista. Os riscos desenhados no lugar foram apresentados como sintoma de seus distúrbios, e por isso negados enquanto potência expressiva. Essa imagem acabou se tornando uma referência do peso moral provocado pela violência nazista, o que nos demonstra uma manipulação das imagens na tradução de nossas vidas reais, com objetivos *educacionais*. Trata-se de como nos fazemos em imagens e de como nos perspectivamos no mundo com ideais dogmáticos transmitidos por meio delas.

Como essa problematização, penso que se essas imagens não fossem consideradas como uma *verdade*, e ao contrário, fossem assumidas como versões de pensamentos, ou como ficções, por exemplo, poderíamos considerar essa fotografia de Tereska como uma criação, como apenas mais uma leitura do tema, como apenas um modo de ver, *desacralizado*. Mas nós nos fazemos dessas imagens enquanto estatuto de realidade, como de tantas outras, e por isso elas são tão importantes. Diferentemente de como uma história de criança, que nunca termina de ser *desenhada* (quem tem medo do nômade?) quando tenta dizer de si mesma sempre em transformação. Dessas práticas podemos produzir novos artifícios, formas de atuar no mundo, nas subjetivações e na política das imagens >< vida.

74 Link para visualização dessas fotografias: <http://time.com/4735368/tereska-david-chim-seymour/>. Acesso em 11/08/2018.

BONECAS DE PAPEL E MUITAS OUTRAS PEÇAS

*não desenhar o itinerário
não usar o lápis
a não ser quando falarem de pássaros*
Alejandra PIZARNIK⁷⁵

É assim que reinvento cada fragmento de experiência do que escrevo a seguir, para demonstrar que o processo de trabalho cacográfico se defende em suas próprias escolhas, nas quais, além de escrever, é preciso desenhar. Pois a vida não precisa ser justificada, basta que nos esteja visível para ligeiramente a legitimarmos como existente (ironia).

Quando criança recém-alfabetizada, eu brincava de *papelzinho* com meus irmãos menores, enquanto minha mãe não chegava do trabalho. Era uma maneira de nos distraírmos sozinhos sem perceber o tempo. O jogo constituía-se da pura manipulação de bonecos de papel. Foi meu pai quem nos ensinou a desenhar essas figuras, e a recortá-las para depois brincarmos com elas. Ele costumava desenhar figuras híbridas que nós reimaginávamos, fazendo desta brincadeira um ato subversivo e extremamente divertido, em que muitas vezes o corpo de uma personagem tinha a cabeça de outro, como um *cadavre exquis*⁷⁶. Entretanto, em virtude de sua oscilatória presença, nos apropriamos do ato de desenhar fazendo nós mesmos as nossas próprias figuras, sem esperar por ele. Eu desenhava as meninas e meu irmão os meninos.

Desenhávamos uma quantidade grande de crianças de papel, além de outros personagens do discurso de ensino, como professores, diretores, pais de colegas... além das figuras dos livros didáticos. Para dar conta de uma boa seleção, os personagens também variavam entre si: tanto as meninas quanto os meninos não apresentavam padrões fixos, os tipos físicos e psicosociais eram variados. Alguns deles, os mais manipulados, inclusive, tinham mais de um modelo (normalmente marcados pela roupa e jeito dos cabelos) e assim, os interpretávamos (no sentido teatral), satisfazendo nossas vontades de subversão do mundo. Brincávamos quando nossos pais não estavam, esse era um "segredo", como os segredos foram um dia para as irmãs Brontë, escrevendo fechadas em casa. O plano era seguidamente "a escola", onde criávamos situações e representávamos personagens em devires, repetindo as brincadeiras sempre de maneira diferente a cada jogada, como no eterno retorno⁷⁷ de Nietzsche.

⁷⁵ Tradução minha de um poema de Pizarnik publicado em *Poesía Completa* (2000), pág. 337.

⁷⁶ Técnica de desenho dadaísta coletivo que consiste em dobrar uma folha em 3 partes, sendo que cada uma delas seja respectivamente cabeça, tronco e pernas, em cada desenhadorx faça uma das partes sem olhar para as outras. O resultado é inesperado e temos por fim, uma figura *surreal*.

⁷⁷ O conceito de *eterno retorno* em Nietzsche é cosmológico e físico, afirma a vida pela transformação por meio de um conflito de forças, do contrário ao senso comum que o interpreta como *retorno do mesmo*, assim como escreve

Essa experiência torna-se importante no contexto de subjetivação da *mulher*, pois: "o que somos, as pesquisas que fazemos, aquilo que fomos nas brincadeiras e representações de nossa infância e juventude e ainda tudo o que pretendemos ser, não pode ser considerado casual, ou seja, é sempre construído. Sabemos que somos humanos e que estamos inseridos dentro de uma cultura na qual complexas tramas de símbolos e significações exercem poder sobre práticas sociais, nosso modo de ser, valores e opiniões a respeito de tudo o que nos cerca" (ZORDAN, 2013, pág. 1154).

Acredito que essa brincadeira-jogo nos permitiu compreender o sentido de ficção que corresponde nossas vidas e a aprender a jogar com os acontecimentos da escola, a manipular politicamente seus modelos e regras, que eram levados ao limite para tornar tudo possível.

À seguir apresento duas fotografias tiradas durante uma aula no meu estágio docente⁷⁸ realizado na disciplina *Arte, saúde e educação*, ministrada pela professora Daniele Noal, em que os alunos puderam experimentar algo próximo a essa brincadeira. Essa aula foi feita no formato de oficina, numa exposição coletiva da qual eu participava no mesmo período. As fotos já denunciam um pouco o porquê dessa experiência ser importante para o trabalho, estando aqui no formato de relato. Com essas imagens ficaremos com o ato de manipulação de discursos por meio de figuras recortadas, típicas de uma brincadeira de criança. E que no meu caso, traziam o enunciado das meninas que eu projetava gráfica e ludicamente enquanto uma *menina*.

Deleuze: "o esforço de negar as diferenças faz parte do empreendimento de negar a vida (...) no eterno retorno não é o mesmo ou o um que retornam, mas o próprio retorno é o um que se diz somente do diverso e do que difere" (DELEUZE, 1976, pág. 38). Não é o ser que retorna no *eterno retorno*, "mas o próprio retornar constitui o ser enquanto é afirmado do devir e daquilo que passa" (DELEUZE, 1976, pág. 40). Tatiana Levy explica de uma maneira simples esse conceito nietzscheano como uma repetição sempre diferencial, espiralada: "o tempo revertido, ao invés de se constituir como uma progressão, constitui-se como repetição e eterno recomeço" (LEVY, 2003, pág. 31).

78 O Estágio Docente na disciplina EDU03709 - ARTE, SAÚDE E EDUCAÇÃO, ministrado pela professora Daniele Noal, ocorreu no primeiro semestre de 2018. Foram oferecidas 4 aulas e três dias de avaliação de portfólio. As perspectivas conceituais dessas aulas foram pensadas com F. Nietzsche, G. Deleuze, M. Foucault e outros autores, artistas e poetas trabalhadas na dissertação de mestrado "Mulheres Caídas: Cacografias na Educação", na época em fase de finalização. As aulas ocorreram a partir de experiências vividas dentro e fora da FACED, como visitas à instituições como Museus e Hospitais, para que também se pensasse nas relações institucionais como parte do corpo do professor e dos alunos, e pensando a arte, a saúde e a educação como transversais.



Figura 2: Aline Daka. Projeto Da última inocência. Exposição O que pode um corpo. Foto da oficina realizada com a turma de estágio docente em 2018.

PROJETO DA ÚLTIMA INOCÊNCIA

*A ficção é como a teia da aranha,
presa apenas levemente,
talvez, mas ainda assim
presa à vida pelos quatro cantos.*
Virginia WOOLF⁷⁹

O meu trabalho de conclusão do bacharelado em Artes Visuais⁸⁰ (2012) apresentou uma série de desenhos e livros de artista com o tema do feminino na arte. A proposta foi investigar o conceito de identidade por meio de uma diversidade de referências que foram importantes na minha formação. A partir disso, produzi um conjunto de 28 desenhos pensados como uma "variedade conceitual do feminino". Esse conjunto híbrido originou a confecção de 5 livros de artista, em que os desenhos foram transformados em *bonecas de papel*. A ideia das bonecas dirigiu o trabalho à experiências da infância e ao *devir-criança*, promovendo pensamentos sobre a inocência do criar que é a chave de todo artista. Através de um fio, em referência a Ariadne (DELEUZE, 2008), tramei os desenhos-bonecas relacionando-os, de modo a compor corpos-livros denominados como repertórios. Esses livros apresentam diferentes modos articuláveis de interação, processos de leitura e propostas/rupturas narrativas.

A abertura processual desse trabalho em desenho que promove o pensamento do "outro" na manipulação de um arquivo, que inicialmente seria particular, me demonstrou uma necessidade de transformar a arte filosoficamente. Compreendo nesse processo que o feminino que eu procurava não precisava de uma origem e sim de conexões para se reinventar. Todos os procedimentos de seleção e de interferências, de cruzamentos de referências, de construção e desconstrução foram exercícios de criação de singularidades e manipulação de conceitos. Segundo Nietzsche, citado por Deleuze e Guattari, "você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam" (DELEUZE, GUATTARI, 1991, pág. 15). Dessa forma todo conceito é singular, e retomar o caminho de seu pensamento é criar novas relações, fazendo o trabalho movimentar-se.

O projeto *Da última inocência* ganha uma nova experiência visual de percepção ampliada após o mestrado e depois de muitas vezes transformado para diferentes projetos expositivos, que ocorreram desde então. Agora o compreendo pensando em *intensidade* e abandonando o *sentido*, considerando a memória enquanto uma criação. Abaixo apresento algumas imagens desse trabalho e suas diferentes formas de vida.

⁷⁹ Fragmento retirado de *Um teto todo seu*, pág. 50.

⁸⁰ Link: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/71831>. Acesso em 11/09/2018.



Figura 3: Aline Daka, Projeto *Da última inocência*, 2012. Repertórios em livros de artista. Desenho, impressão digital e costura.

No projeto *Da última inocência*⁸¹ está assumida a apropriação de imagens de referência.

81 A Prof^ª Dr^ª Umbelina Barreto escreve o artigo *Armarinho da memória: ou do prazer de desenhar* (2013) sobre esse trabalho, publicado na revista CROMA #1, que pode ser lido online no seguinte endereço:

Esse procedimento eu realizo constantemente, tanto nas propostas artísticas para exposições, quanto nas experiências em sala de aula, que escreverei mais adiante, assim como nos quadrinhos. Esse modo de fazer tem sua herança em práticas experimentais dos movimentos dadaísta e surrealista, que tiveram grande força de afecção na minha formação, dentro e fora das instituições.

QUEBRAS E MOVIMENTOS

Aquele que não é um herói
...
E muito longe de invejar,
odiava a serenidade do mundo!
O Andrógino
Claude CAHUN⁸²

As produções marginais e artísticas menores que são matéria para esta pesquisa tem as suas linhas puxadas desses movimentos que desconcertaram noções críticas e identitárias nas artes, desconstruindo autorias, genialidades, conceitos, referências, paradigmas e sistemas dogmáticos.

Intervindo e repensando as coisas e imagens do mundo, o Dadaísmo ocupou-se anarquicamente de instaurar uma ironização radical das condutas políticas e culturais humanas ocidentais do entre-guerras. Els movimentaram toda uma proposta estética sem concessões, lançadas em manifestos, colagens e ações performáticas diversas. A arte "precisa de uma operação" afirmou o poeta Tristan Tzara (1896-1963), "qualquer ato é um tiro de revólver cerebral" (TZARA, 1987, pág. 41).

O Surrealismo, acompanhando os enunciados da psicanálise e de uma máxima freudiana "o eu não é senhor em sua própria casa", apurava-se numa investigação estética de experiências *inconscientes*, oníricas e subjetivas, de liberação artística, moral, sexual e espiritual. Movimento que tem como figura-líder o escritor Breton, já mencionado neste texto, que promovia práticas imagéticas como jogos de acaso em colagens, filmagens e proposições literárias. O *automatismo* em desenhos e escritos, os *cadavres exquis*, citados anteriormente, são exemplos dessas produções poéticas estratégicas que tinham por horizonte a desconstrução do sujeito racional moderno. Com isso, eles instauravam uma nova presença no fazer artístico, que é a experimentação imagética política.

Pois bem, mesmo que rapidamente, até aqui tudo está dentro do triunfo de uma narrativa

<https://issuu.com/fbault/docs/croma1>, pág. 67-71. Acesso em 11/10/2018.

82 Epígrafe retirada e traduzida de *Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, pág.459.

incorporada pelos meios de difusão da História da Arte, inclusive os mais conservadores acadêmicos (em negociações estranhas, mas oficiais). No entanto, o que interessa a esta pesquisa são as práticas experimentais artísticas que contribuíram não só para o pensamento da cacografia, no dobrar a lógica da arte e da ciência como invenção e investigação, mas as artes das artistas mulheres que circulavam sem a pretensão de pertencimento nesses movimentos. Elas que os utilizavam para fissurar os signos da mulher moderna, fragmentando-os, fazendo uso deles como recurso de liberação estética e política, e logo, modificando suas vidas, afirmando-as no devir.

RUPTURAS NAS RUPTURAS: AS MULHERES

*Quando quero mostrar uma visão da época,
não me esqueço, por suposto, de apresentar
a interessante contribuição das mulheres.
E isto só tem um relacionamento marginal
com o movimento de liberação da mulher.
Hannah HÖCH⁸³*

As artistas que transitaram nesses movimentos (e que só existem porque foram reivindicadas por outras artistas, pesquisadoras e feministas) me estimulam com suas obras, sobretudo as ilustrações que produziram (e como produziram!). O prazer de desenhar e escrever este trabalho é o de poder vivenciar processos em *devir-mulher* numa feitura com muitos atravessamentos e metamorfoses. Como no depoimento de Maya Deren (1917-1961), cineasta e teórica (coreógrafa, dançarina, poeta, escritora, fotógrafa...), artista vinculada ao Surrealismo, no documentário *No espelho com Maya Deren*⁸⁴, em que diz "acho que meus filmes enfatizam uma constante metamorfose de que uma imagem é sempre o devir da outra. Ou seja, o acontecimento importante nos meus filmes não se refere a um momento. Este é o sentido do tempo de uma mulher..." (DEREN, 2001). Movimento em que o prazer de artistar o desejo é o devir-mulher do desenho, é múltiplo, e tem a imagem como a sua força expressiva de (re) existência:

Eu era uma poeta antes de ser cineasta, era uma poeta muito pobre, porque pensava em termos de imagens. O que existia era essencialmente uma experiência visual em minha mente, a poesia era um esforço de colocá-la em termos verbais. Quando tive uma câmera na mão foi como voltar pra casa... sem a necessidade de traduzí-la (a imagem) em forma verbal (DEREN, 2001).

83 Retirado e traduzido de *Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias* (1900-1945), pág. 393.

84 Depoimentos traduzidos livremente para este trabalho do documentário que estava disponível na internet na íntegra e agora foi removido. O trailer podemos assistir no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cuaG1L-d-kI>. Acesso em 15/09/2018.

Muitas artistas como Deren, próximas ao Surrealismo, produziram experiências imagéticas que tensionaram as práticas as submissões das mulheres à linguagem coadjuvante, às teorias secundárias e à minoridade técnica dos *pequenos formatos* diante das obras monumentais e universais dos homens artistas. Além disso, colocaram em risco inteligentemente a imagem das próprias mulheres (delas mesmas) na arte, que foram perpetuadas por um imaginário autoritário. Nesses movimentos de ruptura, encontramos um grande número de artistas dispostas a romper com normativas, a partir de experiências de seus próprios trabalhos, superando moralidades e condições de vida.

Nas artes do livro e da ilustração, tensionando uma moralidade imagética, por exemplo, Leonor Fini (1907-1996), Valentine Penrose (1898-1978) e Maria Cermínová “Toyen” (1902-1980) para citar algumas, produziram obras audaciosas tanto para livros autorais como em parceria com outros artistas. Fini e Toyen desenharam numa época que a ilustração produzida por mulheres ainda é demarcada pelo que chamamos hoje de *fofis*, ou fofura, que é a delicadeza angelical (não caída) vitoriana, para obras clássicas do erotismo com temas ainda hoje tratados como *tabus*. De Marquês de Sade (1740-1814), Toyen ilustrou *Justine* e Fini, *Juliette*, ambas expressando audácias *com* o texto. A ficção erótica de Pauline Réage (1907-1998), por exemplo, foi ilustrada por Fini nos anos 60 e continua provocando tensões em limites morais e artísticos, defrontando-se com a realidade sociocultural moralista em que vivemos. Fini se apropriou do tema do erotismo explorado por Réage na ficção com a mesma liberdade de criação e aspectos emancipatórios, tal como o fez nos quadrinhos o desenhista Crepax, 10 anos depois⁸⁵.

As artistas surrealistas e dadás repensaram o livro como um espaço para experimentação. Oberhuber comenta que elas “o concebem como uma entidade em que os dois artefatos são inseparáveis: as práticas iconográficas e textuais garantem o desenvolvimento dos valores poéticos e estéticos do movimento” (OBERHUBER, 2011, pág. 2). Penrose, por exemplo, escreveu *A condessa sangrenta* que conta a vida de Elisabeth Bathory (1560-1614), uma condessa *perversa*, vampiresca e serial killer que assassinou 650 mulheres, estetizando uma crueldade que não é típica feminina (mesmo as das serpentes sedutoras) e penetrando fortemente no universo gótico das ficções de terror e do misticismo, do qual a escritora Mary Shelley (1797-1851) é constantemente lembrada como um único nome feminino em compilações sobre o tema. A Condessa Bathory escrita por Penrose foi recriada posteriormente pela poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), numa mescla de poesia e ensaio, que comenta na abertura do livro: “não é fácil mostrar esse tipo de beleza. Penrose, no entanto, conseguiu, pois joga admiravelmente com os valores estéticos desta

85 Link para essas imagens: <https://flashbak.com/histoire-do-by-pauline-reage-book-covers-374746/>. Acesso em 14/09/2018.

tenebrosa história" (PIZARNIK, 2011, pág. 8).

Penrose também ilustrou seu próprio livro de colagens-poema *Dons des féminines* (1951) com imagens ambíguas e irônicas, influenciada pela alquimia e pelo ocultismo. O livro dialoga proximamente com a novela surrealista *Une semaine de bonté* (1934) de Max Ernst (1891-1976). Mas enquanto Ernst representa o movimento surrealista com a sua obra, Penrose é encontrada num círculo de literatura e arte apelidado de *marginal* ou *subcultural*. Penso que esse lugar à margem, de borda, dá-se em virtude dos temas que a artista trabalha, e que até hoje, são pouco relacionados ao *feminino*. De fato, o trabalho de Penrose é pouco reconhecido, não pode ser representativo nem de uma *arte feminina*, que é convencionalmente identificada em contraponto ao de seus colegas, nem de uma arte de *vanguarda*, que é lugar reservado aos artistas masculinos. Uma observação que indaga até que ponto as inquietações e projeções humanas (dos artistas) são *típicas*, separadas por gênero, pela experiência biológica e cultural, e se refletem nas criações, nas ficções, nos temas e tratamentos das obras.

Embora os artistas convivessem com a presença das mulheres nesses movimentos (constantemente omitidas das colagens que exibiram os membros do Surrealismo) e nelas *se inspirassem*, elas ainda foram correspondidas às imagens de mitos, musas, *femmes fatales* ou madonas; figuras muito diferentes das colagens e autorretratos da artista dadaísta Hannah Höch (1889-1978)⁸⁶, por exemplo, que versam uma paixão por desconstruções bizarras da usual figura feminina, uma desmontagem não só dos padrões de beleza, mas da estrutura humana enquanto uma organização divina, e dela mesma, enquanto *mulher*. Ela mesma declara em entrevista⁸⁷, publicada em livro por Edouard Roditi: "A maioria de nossos colegas do sexo masculino seguiram olhando-nos durante muito tempo como amadoras charmosas e talentosas, e implicitamente, negando-nos qualquer status da profissão (de artista)" (HÖCH, 1960).

Além disso, essas artistas estavam sempre de passagem, o que ao meu ver, se deve ao fato de fazerem da arte um processo de vida, ao invés de articularem-se em torno da ideia de gênio, alimentando o próprio ego com negociações por legitimações. Podemos perceber aí a diferença de um processo focado antes na criação do que na construção de uma identidade (do gênio, de artista reconhecido com vistas a alcançar um lugar na história). Envolver-se com a criação em arte feita por mulheres é ter em mãos uma fragmentação histórica que questiona o que é legitimação, processos de ideias e autoria. Pesquisar sobre artistas mulheres é visualizar-se num turbilhão de imagens que são urgentes e dispersas, e que nem sempre carregam consigo nomes ou biografias que as relacionem entre si, ou as contextualizem. E conseqüentemente, deparar-se com uma situação de

86 Link para visualização de suas obras: <https://www.moma.org/artists/2675>. Acesso em 14/09/2018.

87 Retirado e traduzido de *Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias* (1900-1945), pág. 412.

resgate de existências que é bastante fértil para a construção de ficções.

Sobre isso trago uma escritura de Guattari que pensa a arte nos processos de legitimação, e a vida como criação artística, o que nos ajuda a entender um pouco do como *eles* é que são os artistas:

O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida. Um músico ou pintor está mergulhado em tudo o que foi a história da pintura, em tudo o que a pintura é em torno dele, e, no entanto, ele a retoma de um modo singular. Isso é uma coisa. Outra coisa é a maneira como essa existência, esse processo criativo será depois identificado em coordenadas sócio-históricas, isso não coincide com o sentido do processo de singularização. Ora, o que interessa à subjetividade capitalística, não é o processo de singularização, mas justamente esse resultado do processo, resultado de sua circunscrição a modo de identificação dessa subjetividade dominante (GUATTARI, 1986, pág. 69).

Percebo nas palavras de Guattari a diferença entre produzir arte e fazê-la existir no mundo capitalista subjetivado em que vivemos. É aqui que percebemos que as mulheres, no grande arquivo histórico da arte, não são como "pontos fixos", pois "só há pontos fixos por comodidade da linguagem" (DELEUZE, GUATTARI, 1995). Como se elas fossem "pontos deslocáveis", fugidios, por habitarem um lugar de estranhamento submetido ao que está convencionalmente dado, e por isso, não são *encontráveis*, o que quer dizer: facilmente esquecidas. Ocultadas não por não produzirem arte, mas pelas relações de poder dentro da manipulação histórica (NOCHLIN, 2016) em que elas não interessam com suas perspectivas.

Na educação, este ocultamento é acentuado quando temos artistas professoras, tornando-se importante citar o jogo cacográfico *com* a artista e professora alemã Erika Klien⁸⁸ (1900-1957) na dissertação. Klien aparece como uma *lady lázaro* da arte dos quadrinhos, que nos serve como exemplo de apagamento das tantas mulheres situadas numa arte menor. Mãe solteira, mais conhecida como professora de arte moderna do que como artista, Klien morre obscurecida nos Estados Unidos, para onde emigrou na tentativa de sobreviver. Além de pintora, artista gráfica e poeta, ela foi uma criadora de HQs *autobiografemáticas*, apresentando um desenho experimental com características estéticas modernas, como as do futurismo, do cubismo e do construtivismo russo. Ela faz movimentos inesperados na composição de seus quadrinhos, utilizando recursos visuais mais modais, rupturas de narrativas e sequências lógicas, poemas e composições rítmicas tabulares, modos gráficos que são surpreendentes para sua época. Na dissertação (pág. 82) ressalto parte de seu pensamento fazendo referência a uma página de seus quadrinhos: nela, Klien desenha-se numa posição combatente, afirmando-se como artista em combate ao conservadorismo

88 Link: <http://www.fembio.org/english/biography.php/woman/biography/erika-giovanna-klien>. Acesso em 13/08/2018.

(masculino). Uma visual posição política feminina da virada moderna⁸⁹. Observo com Klien, que numa perspectiva da História dos grandes gênios da Arte, que ainda perdura em publicações e senso comum, trabalhar como professora é como atestar um possível fracasso como artista, que não consegue manter seu sustento através do sucesso de sua profissão, como se esse reconhecimento medisse o valor de sua obra coletivamente. O que dirá se ela deve existir ou não, se é digna de ser lembrada. Ante a emergência de referências como material para se produzir nossas próprias memórias, está a necessidade de desconstrução do pensamento linear da arte, trazendo a obscuridade das produções das mulheres como elemento que a perturba.

Penso também que não podemos delimitar uma pesquisa sobre as mulheres a uma busca de identificação. Qualquer *resgate* não produz necessariamente a consolidação de novas tradições, mas segue no sentido da manipulação criadora dos registros de ideias que compõem e reescrevem (permanentemente) as histórias da arte. O que não significa recriar uma história paralela e essencialista, pois compreendo que são as relações de diversidade e simulacros os elementos fundamentais que as artistas propõem como ruptura a essas representações. E se a memória histórica linear pouco oferece à imagem das artistas mulheres, trazendo apenas fragmentos desconexos e obscuros, ou tornando suas obras catalogáveis num contexto paralelo e mitificado, torna-se imprescindível a abertura de outros pontos de vista e percepções em relação a elas, para até mesmo, reinventar os modos de rever as estruturas de valores históricos.

Para Michelle Perrot (1928), historiadora e organizadora da coleção “A história das mulheres no ocidente”, a narrativa histórica é uma construção (assim como a penso como ficção). E numa conferência realizada no Brasil (1994), ela declarou:

Escrever uma história das mulheres é um empreendimento relativamente novo e revelador de uma profunda transformação: está vinculado estreitamente à concepção de que as mulheres têm uma história e não são apenas destinadas à reprodução, que elas são agentes históricos e possuem uma historicidade relativa às ações cotidianas, uma historicidade das relações entre os sexos. Escrever tal história significa levá-la a sério, querer superar o espinhoso problema das fontes (“Não se sabe nada das mulheres”, diz-se em tom de desculpa). Também significa criticar a própria estrutura de um relato apresentado como universal, nas próprias palavras que o constituem, não somente para explicitar os vazios e os elos ausentes, mas para sugerir uma outra leitura possível (PERROT, 1994, pág. 1).

Para a autora, implicada em escrever uma história da arte, ainda que não linear, em que as obras das artistas mulheres existam (permanência), a pesquisa de materiais sobre elas se torna um principal paradigma de legitimação (verdade). Para este trabalho, eu me pergunto, num tom mais

89 Imagem de referência: <https://becodorosario.com/2018/05/03/erika-giovanna-klien/>. Acesso em 11/10/2018.

dadaísta (de passagem), qual a potência (vontade) desse contraste armado (mal de arquivo⁹⁰) para nossas vidas (devir) enquanto criadores (mar de arquivo⁹¹)? E sabendo ainda, que enquanto *fissura marginal*, digamos assim, enquanto desvio, enquanto Mulher Caída, enquanto autora, etc. apesar de se ter a possibilidade de construir uma vida intensa em arte, está-se muito distante de se construir História num âmbito de reconhecimento e legitimação do *maior*.

A partir disso, nós poderíamos compartilhar um imensurável número de vidas artísticas ocultadas por essa matriz, como a de Unica Zürn⁹² (1916-1970), autora considerada hoje (timidamente) por seus desenhos *automáticos* e poemas *anagramas*. Ela, que, conta-se, foi exilada da Alemanha nazista e viveu e trabalhou com (muito contribuiu como sua modelo, Zürn é mais conhecida como a *boneca* de) Hans Bellmer (1902-1975). Além da sua subjetivação como mulher pelas determinações do nazi-fascismo, abusos sexuais na infância, abortos, perda da guarda dos filhos, crises psicóticas e o uso de drogas (o uso de mescalina com o poeta Henri Michaux (1899-1984) quando escreveu *O homem de jasmim* (1977), livro autobiográfico com descrições de suas crises⁹³), são algumas das *quedas* da autora, que ela usou como pulsão em seu trabalho artístico, provocando limites estéticos (vida e arte) que culminam em um suicídio. Apesar de sua bioartística intensa e *convulsiva*, vinculada aos surrealistas e suas obras, assim como Nadja, (assim como as históricas que são objetos da *Histeria*), pelas narrativas históricas da arte, ela se torna uma figura de discurso inspiradora nas obras dos autores. Zürn como a boneca erótica de Bellmer tornou-se uma *personagem surreal*. A mulher louca é a figura surrealista por excelência, pois oferece fácil e intenso acesso ao inconsciente (vide os fantásticos desenhos automáticos de Zürn), mas ocupada

90 Em referência a Derrida de *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, que apresenta um "arquivo do mal" relacionado ao inconsciente, que se faz dos "desastres do milênio", com ou sem Freud, tal como escreve o autor na apresentação: "Mal de arquivo evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal, mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio de arquivo, a saber, o mais radical." (DERRIDA, 2001, pág. 9). Sobre essa radicalidade, que interessa ao projeto, escreve Olegário: "de acordo com Derrida, o arquivo é atacado por um mal que ele próprio produz no seu interior, cujo efeito é contra si mesmo. O mal configura-se na destruição do arquivo, sendo essa a condição primeira de sua produção (...) Destacamos o paradoxo instalado no contraditório movimento que se configura entre as práticas de lembrar (memória) e esquecer (amnésia). O esquecimento apaga uma parte constituinte da memória e, com isso, assegura a repetição do material arquivado. Atingida pela pulsão de morte, a memória seria a primeira a sofrer os efeitos dessa violência, resultando em sérios esquecimentos. Assim, o arquivo atingido pelo esquecimento atravessa a memória do seu conteúdo, que só poderá ser reconstituído em face da concorrência que se estabelece entre a memória e o esquecimento, que ora lembra, ora esquece." (OLEGÁRIO, 2018, pág. 53-54).

91 Em referência ao arquivo-mar de Corazza, que escreve: "Mais do que cartografar costas, recifes, baixios, nominar barras, bacias, correntes, os arquivistas mostram como fazer, salvaguardando vidas, preservando culturas, escoando cargas, revolvendo e mantendo a liquidez do arquivo. Enquanto experiência coletiva e singular, a docência-pesquisa tradutória resulta do trabalho que pensa as próprias vivências como transcriadoras (...) Por isso, o arquivo-mar desregra os acontecimentos, ao fazer algo diferente com aquilo que o constitui e dar a ver o que ele mesmo constrói, sem morrer na praia" (CORAZZA, 2017, pág. 21).

92 Link para um áudio documentário da artista em francês: <https://www.daily-motion.com/video/xqs5c>. Acesso em 16/09/2018.

93 Link da fonte: <https://zorosko.blogspot.com/2010/05/unica-zurn-after-meeting-henri-michaux.html>. Acesso em 02/10/2018.

com (pela) a sua loucura, nunca será uma artista. Na dissertação, Zürn é citada algumas vezes, conforme as páginas 72 e 74. Entre elas, faço uma versão desenhada de uma página⁹⁴ feita por Breton e os surrealistas, publicada em *La Revolución Surrealiste*, nº12, dezembro de 1929. A montagem é feita com imagens de autores do movimento, fotografados de olhos fechados, e além deles, traz uma pintura de René Magritte (1898-1967) que está localizada no centro.

O pintor Magritte combatia a representação em seus projetos pictóricos, dissociando palavra e imagem como um recurso de estranhamento e insubordinação na pintura, e, como escreveu Foucault, "simbolizada pela não-relação" (FOUCAULT, 1989, pág. 47) na qual os elementos verbais e figurais tem igual valoração como substância, mas onde a semelhança desaparece, causando estranhamentos. Nesse contexto, a frase nessa pintura diz, em francês, *je ne vois pas la cachée dans la forêt* ou "eu não vi a escondida na floresta"⁹⁵, que faz referência à expressão francesa *L'arbre qui cache la forêt*⁹⁶, que diz-se do jogo de percepção do olhar, que quando focamos em algo (que nos está muito perto em detalhe) fazemos com que, o que está no entorno, na visão periférica, suma. Portanto, se você foca numa árvore numa floresta, perde de ver as outras ao redor. Distanciando-me de uma interpretação literal, e sabendo da provocação do pintor Magritte em relação à representação na imagem, faço uma outra imagem (pág. 72) em que substituo os artistas *surrealistas* pelas artistas mulheres que circulavam no movimento: da esquerda para a direita em direção horária: Hannah Höch, Leonor Fini, Ady Fidelin⁹⁷, Nush Éluard (1906-1946), Valentine Penrose, *Nadja*, Claude Cahun (1894-1954), Joyce Mansour (1928-1986), Única Zürn, Remedios Varo (1908-1963), Toyen, Lenora Carrington (1917-2011), Lee Miller (1907-1977) e Dorothea Tanning (1910-2012). E desta vez, abrindo seus olhos, para afirmar a *visão* periférica. Desse modo, com eles e elas, por ironia, torno *visível* um contraponto ao estranho encontro de *invisibilidades* que tensiona esse movimento artístico. É assim mesmo, um tanto *exquíz*, que a cacografia cria *com* essas artistas, para pensar novas relações *entre* elas e não dar respostas reativas, mas para promover diferentes pontos de vista em relação à figura da *mulher*, como provocação.

Nessa batida, seguiremos com o desenho, que da infância, vai retornar no outro momento de vida, em que sou apresentada às rupturas artísticas; agora na adolescência, com as Mulheres Caídas do *movimento punk*, que se oferecia aos jovens dos anos 90 com muita sedução. Os movimentos juvenis, as tribos, expressos em músicas, comportamentos, vestimentas, gestos, falas e imagens constituíam toda uma possibilidade de novas experiências de vida, mais intensas, e abriam para um

94 Link para visualização: <https://www.dailymotion.com/video/xalc1x>. Acesso em 13/10/2018.

95 Livre tradução minha de « Je ne vois pas la... cachée dans la forêt », texto da pintura de Magritte que remete à expressão "a árvore que esconde a floresta", que de acordo com uma leitura de F. Alquié, esconde o *Eterno Feminino* de cada mulher. Fonte: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100382980>. Acesso em 16/09/2018.

96 Link: <http://www.expressio.fr/expressions/l-arbre-qui-cache-la-foret.php>ág. Acesso em 30/09/2018.

97 Link: <http://97land.com/adrienne-fidelin-le-modele-oublie/>. Acesso em 09/10/2018.

mundo de ideias revolucionárias vividas nos momentos de tensões de paradigmas do século XX.

AS PUNKS

*- a linda menina de cabelos escuros
(que era você)
voando pelo céu noturno na caixa de costura da mãe
feita de um céu de estrelas *
aprender a falsidade e o significado obscuro
nas palavras que um dia
amou, como "fada".
Sylvia PLATH⁹⁸*

Punk não é nada, dizíamos. Mas era, sobretudo, uma experiência coletiva desviante, delirante, ritualística, existencial, "onde todos os vinhos corriam", e que me constituiu enquanto educação não-formal, digamos assim. Isso porque "fugir", confiei meu tesouro no mudar a vida de Rimbaud, e numa noite "sentei a Beleza nos meus joelhos. -E acheia-a amarga. -E a injuriei-a" (RIMBAUD, 1957, pág. 41). Afinal "tem tudo a ver com o punk nunca fazer o que te mandam" (DESPENTES, 2016, pág. 97) e abandonar o futuro (projeção). Sair de casa quando ainda muito jovem (e muitas vezes abandonar a escola) para habitar as ruas de uma grande cidade é característica comum dos jovens punks, pois descobre-se nesse movimento que as fugas⁹⁹ possíveis são cotidianas. Abandonar a família era uma necessidade, uma regra, assim como passar a viver em comunidade (as comunas e as ocupações), onde os papéis estavam borrados e onde nada permanecia disposto. Tornar-se punk foi uma atitude de exteriorização, de escapatória dos deveres civis (muitos meninos foram objetores de consciência), de contra-sociabilidade. E de assumir por isso, uma condição precária de vida, deparando-se com os limites de suas próprias responsabilidades, à inventar suas saídas. O que não era nada claro, ou fácil, pois os ritmos existenciais estavam nervosos e acelerados por uma luta de uma pretensa, e desconhecida, autonomia. Estar punk era uma estética de vida, modo de viver de experiências singulares e coletivas, compostas por personagens atípicos, recriados, performatizados, disponíveis ao risco dos conflitos das ideias e diferenças. Havia uma disponibilidade sem precedentes para que se vivessem todas as paixões possíveis, numa perspectiva marginal e de ideologias expressas que não condiziam com o silêncio que tomou conta dos anos pós-ditadura militar no Brasil.

O movimento Punk aceitava todo mundo, desde que se comprovassem reais envolvimento

⁹⁸ Dos diários de Sylvia Plath (2000), pág. 50.

⁹⁹ Sobre as linhas de fuga em Deleuze e Guattari, Culp escreve que "encarnam conceitualmente a noção nietzscheana de que as coisas não são completamente dependentes de seu contexto de produção. Para eles, qualquer coisa que tenha alcançado sua própria consistência interna é livre de viajar mais além de seu lugar de origem. Inclusive defendem a arte desta forma – como impressões suficientemente solidificadas como para converterem-se em seu próprio exercício de sensações" (CULP, 2013, pág. 27).

(havia um policiamento, uma certa medida do rebelde), dos jovens de periferias semi-analfabetos aos oriundos de uma condição cultural rica, o que formava uma relação de contraste convergida em aprendizados mútuos: livros eram trocados por baganas de cigarros encontrados no chão. Da entrega a um jogo menor estético de pôr à risca tudo o que já se sabe, e instaurar uma provocação que é típica do dadaísmo, trágica e irônica, como uma brincadeira de criança.

Ainda que jovens, muitos paradigmas foram criados aí, como as regras do punk (que afirmava não ter regras) e outras moralidades infames. O movimento não era feito só pelas bandas, pela música, como se costuma pensar. Para um/a adolescente tornar-se punk era um *D.I.Y* (faça você mesmo, máxima da contracultura), um pensar que um mundo acabou e que outro começa por suas próprias mãos, pois é potente pensar-se a partir de uma desconstrução sentindo-se responsável por ela: não se sabe como fazer, não se tem receita, é um combate na noite, excitante. Como viver um testemunho ativo de um imaginário (montagem) atemporal que ganha o mundo em suas próprias mãos: "Ser! Pensar milênios!"¹⁰⁰ (SALOMÉ, 1881). E escrever, e desenhar, e dançar, e cozinhar, e ler, e viver do lixo das ruas, e dormir em qualquer lugar, e pegar carona, e sumir por uns tempos sem dar satisfação... tudo isso pensando-se parte de algo maior que a História e os limites geopolíticos, corporais, virtuais, evocando personagens marginais como referências de resistência, que sempre os acompanham. Os anti-heróis que se fazem iconoclastas, anti-autoritários, antifascistas... e com a própria pele em jogo, tal como escreveu a poeta beatnik Diane Di Prima (1933), em *Cartas Revolucionárias*, escritas em 1968: "só tenho minha pele para oferecer, para fazer minha jogada, com esta cabeça imediata, com aquilo que inventa" (DI PRIMA, 1971, pág. 4). Afinal, toda ruptura traz uma solidão e uma responsabilidade muito grande, principalmente em condições econômicas tão precárias, em que se reduzem os meios de sobrevivência (e a tranquilidade dos nervos).

Nesse ar-risco, muitas estratégias precisaram ser criadas, por uma questão de sobrevivência e pela necessidade de se entender o que se estava fazendo: de se compor uma imagem satisfatória de si, o que nunca foi fácil. É uma luta permanente para desaprender o como "se dizer" ensinado, pois "falam por nós o tempo todo, porque não sabemos o que temos a dizer" (DESPENTES, 2016, pág. 100). E o que se tem que aprender? Foi assim que nos anos 90 surgiram no Brasil *anarcopunks*, ou o *MAP* (movimento anarcopunk), que se pretendia um movimento punk mais politizado, pois estudioso (anarquismo, feminismo, veganismo, dadaísmo, niilismo...) em contraponto aos punks dos anos 80, mais cavernosos, selvagens, instintivos e que se dispersaram em sua maioria no vício de drogas pesadas e na violência extrema das gangues de rua. É quando inicia o politicamente

100 Do poema *Pensar a vida* extraído do livro "*Combate por Deus*", de Lou Salomé, publicado em 1885 sob o pseudônimo de Henri Lou.

correto dentro do movimento, agregando a essas experiências sub um temperamento coerente x policialesco que é mais típico dos movimentos políticos de esquerda, com suas cartilhas e exclusões, e em que, quem lia Nietzsche, ou usava um visual agressivo que assustava o povo na rua (numa perspectiva que chamavam de "inseção social"), era como que banido/a (eu mesma fui uma, ignorada, apelidada e combatida ignorantemente como uma "niilista").

É nesse meio que também as meninas se envolvem quando muito jovens, e como punks saem de casa para deixarem de ser meninas e aprender outra coisa mais potente sobre si mesmas, cansadas das imagens de si¹⁰¹. E como as milonguitas do tango, ou as beatniks, e suas inevitáveis quedas, elas também caem no impessoal, na viagem, na arte e no pensamento do devir, sendo as punks as mais radicais. Essas transfiguraram os signos de mulher em seu próprio corpo como ousadas performers. Estetizando a si mesmas, transformaram flores em cactus, devieram animais, para dizer de modo mais visual. Em seus novos desenhos de si mesmas, elas "impõe o seu esquema, desestabilizam feições. É o transtorno desses lineamentos que compõe a figura humana, onde o colbrido faz adivinhar uma saúde normal, uma capacidade reprodutiva, um nascimento, onde o feitio reconhecível faz prever todo um funcionamento. Não respeitar esses referenciais resultou numa imprevisibilidade para os olhos humanos que ali não (se) reconhecem." (CAIAFA, 1985, pág. 85). Pois essas meninas são agora da ordem do artifício, dão visibilidade à violência que desafiam com seus corpos, não mais seguem a linha natural que as definiam como recém-mulheres prontas para seus destinos, agora *elas são punks, o it*¹⁰². Espetam seus cabelos muito curtos, usam coleiras de ferro no pescoço e pulseiras feitas com pregos (embora sejam absurdamente amáveis e sensíveis entre si). Suas roupas são tecidas com retalhos, costuradas à mão, e raramente valorizam o corpo pela sensualidade que se costuma projetar nas mulheres. Sem acabamento, essas vestes tem uma projeção de conforto e combate, como uma armadura, algo que tem seu imaginário nas personagens de quadrinhos e nos filmes fantásticos e apocalípticos, como *Blade Hunner* (1982) e *Mad Max* (1979), repletos de personagens que, como elas, "nasceram sob uma má estrela" (CAIAFA, 1985, pág. 143). As maquilagens exageradas deformam os traços antes criados para serem delicados (eu costumava usar maquilagem fazendo desenhos por todo rosto, como as berbéries, e com elas passei a pintar também meus desenhos, como fazia com as bonecas quando criança). Enfrentar as ruas e a

101 Aqui penso na imagem de capa do disco demo das Mercenárias, como ilustração, que entrou para a dissertação como importante referência no momento das punks. Link: https://www.youtube.com/watch?v=6Wly_yPsIKQ. Acesso em 03/09/2018.

102 O *it*, referenciado neste trabalho, e que também será abordado mais adiante, se associa à criação *it* em Clarice Lispector, de *Água viva*, em que o inexprimir e o exprimir convivem. Algo que poderia se dizer como da parte do *impessoal* e do *indefinido*, como uma desautomatização da vida ou uma penetração no *obsuro*. Embora em Lispector o *it* também adquira um efeito transcendente, considero como um ótimo termo, ao modo de designar algo *inominável*, mais próximo a um movimento de *fora*, que a uma *coisa*. E que assim, faz nos inquietar. O *it* retorna como título mais adiante no trabalho com o mes mo temperamento.

sobrevivência no entanto, assumindo-se uma punk, era terrível, e também, tinha-se que enfrentar o desemprego com trabalhos informais que lidavam sempre com situações de agressões.

Os anos 80 e 90 foram épocas mais intolerantes quanto às diferenças comportamentais dos jovens, e quanto às mulheres, ainda não existiam roupas para minas punks (com estampas de caveiras cor de rosa, por exemplo, ou bonecas *Monsters High*¹⁰³) em lojas especializadas de *shoppings centers*. Nós éramos consideradas estranhas e assustávamos, certamente porque "perdíamos" a feminilidade (vale lembrar que feminilidade tem classe, raça...) num movimento que vejo que se traduz numa fala de Despentes, que escreve que, como punk, tornara-se "mais desejante que desejada" (DESPENTES, 2016, pág. 96). A violência vive na cidade numa lógica de estupro, e no entanto, as meninas são criadas para serem de cristal, "a violência não é seu território" (DESPENTES, 2016, pág. 38), pois quanto às meninas serem públicas, "como são numerosos os que sabem distinguir o que deve ser feito e o que não deve ser feito quando uma garota está na cidade" (DESPENTES, 2016, pág. 99). Esta tensão não deixaria de produzir todo um efeito estético como autodefesa.

É curioso que o termo *mina punk* passou a ser defendido inevitavelmente por elas mesmas como uma estratégia de consideração coletiva entre o próprio grupo, "numa tendência que adora o conflito" (DESPENTES, 2016, pág. 110). O que foi um modo de afirmar uma postura de resistência por parte das meninas, um meio que arranjaram para se articularem entre si, em oposição ao controle masculino da cena, jeito de se colarem como atuantes e não como contemplativas e meras acompanhantes sexuais. A mudança estética que instauraram as punks em grupo foi só um dos modos de se reinventar e de se ritualizar, de "realizar uma certa operação com os signos que se apóia numa simulação sistemática, trabalho estético de produção e circulação de simulacros (não a 'natureza' e sua lei, mas as aparências e suas regras, seu ciclo)" (CAIAFA, 1985, pág. 86). Assim costumávamos falar em *atitude punk*, e uma mina com atitude era praticamente um cara, "ser punk significa forçosamente reinventar a feminilidade, porque quer dizer viver fora de casa..." (DESPENTES, 2016, pág. 97). A necessidade de se igualar e de tornar-se mais guerrilheira e masculinizada (clichê) era um forma de sobrevivência no grupo, assim como estar à disposição para qualquer desafio à níveis bastante perigosos ao feminino. Corríamos diversos riscos, como nas caronas¹⁰⁴ o de estupro, por exemplo, mas sabíamos que éramos nós que devíamos "nos sentir responsáveis do que acontece conosco, de nos recusarmos a morrer, de termos que viver com isso. De não nos calarmos" (DESPENTES, 2016, pág. 102) e com isso, assumíamos toda a

103 Link para visualização das bonecas: <https://www.youtube.com/watch?v=2YOBaFS6Lhw>. Acesso em 08/09/2018.

104 Geralmente nesse risco de pagar carona, eu me vestia com roupas largas e raspava a cabeça para parecer um menino, e além disso, nunca viajava sozinha.

responsabilidade.

A *atitude punk* de se estetizar ao modo das próprias sensações e afetos faz de seu corpo uma espécie experimental e ambulante de *zine*, um cartaz, um panfleto: os *patches* nas jaquetas, calças e camisetas exibiam frases de combate e nomes de bandas punks. É um expressionismo, pensando agora nas figuras que eu desenhava para esboçar nossas próprias imagens, e também nos artistas, que mais me seduziam na época e que eu imitava, como o pintor expressionista Egon Schiele (1890-1918) e o quadrinista Mutarelli, já citado. Como quando raspava meus cabelos sempre que tinha passado por algo difícil ou quando sabia de alguma notícia ruim à respeito das mulheres da cena. Atitude que se afirmava como um manifesto, um acordo, e de certa forma um autoflagelo¹⁰⁵, mas ao modo tribal. "Autodestruição?", uma pergunta comum que as pessoas *normais* nos faziam quando em choque com a agressividade de nossas imagens, porém não sendo difícil com mais proximidade de se perceber que foram "autodestruições locais, pequenas mortes para um certo tipo de vida", para gerar algo novo, que lida com o próprio fim para funcionar. Porque o estranhamento é produzido em virtude de que "esse exagero nas pontas e nas tintas, essa exasperação, essa superaceleração por artifício não estão do lado da morte, mas a incluem, roçam-na como um limite. É uma experiência extrema, eficaz porque incontornável, fatal. Seu uso pelos punks vem de sua força de choque, porque trabalha para uma deflagração." (CAIAFA, 1985, pág. 89). Aqui uma tentativa de mudança nas condições do presente, que se desfaz de uma idealização da vida, e de formas calcificadas de pensar. Uma atitude por rebelião, que tem a sua força no germe dos afectos, nos cacos de signos, mas que, como todas as outras expressões do tipo, nascem numa intensidade criadora para logo depois serem absorvidas pelo capitalismo, tornando-se assim, mais uma arrogância subjetiva como produto clichê de consumo existencial, uma identidade vendável.

É quando um espelho de uma eterna juventude se racha todo, dá um riso de adeus ao ego

105 Não raro percebi essa atitude dessa forma, pois nos momentos vividos no corte das tesouras eu geralmente ficava muito perturbada. Era a equivalência a uma greve de fome, a um salto de um prédio ou a um grito. Mas pelos cabelos, eu sabia melhor dos seus efeitos e da sua herança. O que era mais aterrador, pois nada de realmente grave acontecia, se assumiam as consequências permanecendo viva. Era simbólico. Como menina eu enfrentava isso como uma tomada de atitude instintiva e ligada a uma corrente que entrelaça as mulheres rebeldes pela perda dos fios (pensando nas bruxas queimadas, nas loucas internadas, no Calvário das Viúvas, nas ciganas e judias dos Campos, nas doentes, nas velhas...) que era como uma morte. A última vez que fiz isso me dei por conta de uma sensação suicida que vem embutida, algo que costumo chamar de *química do mal* e que ocorre muito entre os jovens que não adaptam as suas emoções ao preescrito, sentindo-se sós e angustiados. E pensando também no poder simbólico das atitudes, na tentativa de uma comunicação-outra, mais sensível, e na falta desesperadora dela. Em 2013, quando meu pai ficou doente de câncer eu cuidava dele no hospital, numa rotina em que convivía diariamente também com mulheres doentes. Logo, raspei meus cabelos porque não me sentia digna de mantê-los quando isso era motivo de sofrimento para outras. Foi quando percebi uma reviravolta de pensamento positivado, pois me diluí nelas, mas com isso, nos defendi. Esse depoimento aqui como nota de rodapé procura chamar atenção para o poder sógnico dos cabelos longos para uma mulher, pois não é à toa que ele é símbolo de feminilidade e que as modernas, por isso mesmo, ficaram íntimas das tesouras. E mais ainda, de que uma sensibilidade para com os gestos e as imagens, sem o uso das palavras, é fundamental numa relação dos professores com seus alunxs, sendo com os jovens a mais nítida. Penso ser necessária uma atenção aos manifestos do corpo, e a arte pode ajudar muito nisso.

revolucionário de discursos prontos e as imagens se dispersam em lugares mais inseguros ainda, em que para ser livre "nós temos que ser livres de qualquer ideia de liberdade" (DI PRIMA, 1971, pág. 28) ou de uma imagem da liberdade que nos aprisione. Por certo, esse paradoxo assombrou nossos antecessores da contracultura, que também precisaram renovar as suas forças, e passar por um momento de ruptura com a ruptura que tornou-se usual, identitária, em que se precisa inventar outra coisa e sair do movimento estratificado. Isso nos fez ainda mais errantes, potenciais e provisórios, sem uma estética que nos transforme agora em coletivo identificável.

Mas antes de pensar o punk em sua sedimentação, fora de um engajamento em sujeitos fixos e estereotipados, trago novamente Virginie Despentes (1969), a ex-punk francesa, hoje com larga projeção, escritora que de sua própria maneira materializou esse espírito e que escreve a partir do menor, "da feiura e para as feias, as camioneiras, as frígidas, as mal comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça" (DESPENTES, 2016, pág. 7), e que por isso vai ao encontro do que escrevi no editorial da primeira edição do fanzine *Atristar* no final dos anos 90, quando era também punk, sem conhecê-la: "o caminho que leva ao lugar perdido está sendo percorrido e desde já sem consolos. Nele a presença desconfortante de viajantes desiludidos, prostitutas de olhos fundos, cadelas mancadas, velhos amargos, viciados em estado de desespero, crianças suicidas, amantes traídos, gaivotas pestiadas com pedaços de peixe pôdre nos bicos ruídos, punks solitárias e indignadas, prisioneiros entediados e doentes mentais indiferentes ao compasso" e que foi acrescentado logo em seguida "hei de vingar as carnes mortas de todos que sofreram seus julgamentos, ó fétida bondade! De todos que tiveram as frentes abertas pelo bisturi da normalidade" (DAKA, 1999, pág. 2). Noto agora nessas palavras, com claro distanciamento, uma densidade periférica e uma intensidade jovem ocidental que tem suas claras influências numa relação literária maldita, que se iniciava com a arte e a filosofia. Pois éramos autodidatas, reclamávamos uma cultura que, antes da internet, era para nós inacessível.

Na época existia um verdadeiro contrabando de materiais que vinculavam ideias revolucionárias, como as fotocópias de fotocópias de fotocópias de livros, ou gravações de gravações de gravações de músicas em fitas K7, ou imagens fotocopiadas vindas de longe, ou filmes, documentários e shows em VHS, etc. Materiais que eram muito difíceis de se conseguir, pois só se tinha a rua como alternativa à televisão. Lembro do dia em que conseguimos uma fita VHS gravada com os curtas dadaístas "de alguém que trouxe de São Paulo e que trabalhava numa videoteca" (sempre essas histórias de boca a boca), e claro, de ficarmos pasmos (eu sou você ontem!).

Ora, não há como se medir o efeito disto agora, quando acessamos a internet gratuitamente e em segundos, temos acesso a vídeos e materiais de todo tipo sobre o dadá. O que se torna tão

absurdo quanto querer explicar o que era estar punk naquela época para os jovens de hoje. Essa procura por referências em imagens/textos e ações/performances/acontecimentos de contracultura era um meio que esses jovens periféricos, oriundos em sua maioria de cotidianos isolados e precários, dispunham para fugir de seus destinos. Assim se abandonava o futuro e se inventavam movimentos rápidos e barulhentos, como os da caixa de som ou das teclas da máquina de escrever, que mal suspeitavam da revolução digital que estava se aproximando para acabar com tudo isso. Era um isolamento áspero, paradoxal, mas doce, que se mantinha povoado com aquilo que encontrava para aquecer os corpos e traçar as suas linhas, no sentido imanente *deleuziano*¹⁰⁶, pois tudo isso era o nosso corpo.

A seguir anexo algumas capas de *fanzines* que eu editava na época punk, incluindo o *Atristar* (1999/2001). Podemos observar com elas, toda uma estética afinada com o expressionismo ou com as imagens decadentes dos séculos XIX/XX. Esses zines eram impressos em fotocópias, distribuídos por correspondência no Brasil e em contatos com punks e afins de vários países. O movimento punk se nutriu dessas artes como valorações existenciais em seu imaginário, as viveu sem censuras no ordinário fantástico de seu cotidiano inventado (raramente registrado em fotografias e vídeos). Esse espírito punk subjetivado a partir de uma experiência de vida-outra, caída, mostra, mal-dita, recortada e costurada, como se costumava dizer na época em referência à *Frankenstein* de Mary Shelley, foi uma tempestade necessária por atravessar e que não pode ser desprezada quando penso a cacografia. Os *fanzines* foram um dos nossos mais importantes instrumentos de pensamento e relações sociais.

O *Atristar* foi o primeiro que fiz todo desenhado em quadrinhos, cujas legendas eram denominadas como *poemas* e que ilustravam as vidas sub de uma experiência urbana de poucas chances - não é por acaso que este trabalho se faz desse modo e com suas propriedades. Antes desse zine, quando muito jovem, produzi um grande número deles em que escrevia os textos, fazia as colagens e desenhava minhas próprias ilustrações, onde os registros de experiências femininas de mundo eram recorrentes. Também usei como ilustração desenhos de outras garotas punks, pois eu gostava da maneira como elas pensavam a si mesmas, como desenhavam as mulheres rebeldes sem os padrões masculinos.

106 Opero aqui como para Deleuze e Guattari, pensando numa filosofia prática: "o plano de imanência é como um corte no caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é a impossibilidade entre as determinações. O caos é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha. Dar consistência sem perder o infinito" (DELEUZE, GUATTARI, 1991, pág.59).



Figura 4 Aline Daka, capas dos fanzines *Atristar* (1999/2000), *Infame* e *Sick Girl* (1998/1999). Os dois últimos foram rasgados na época, atualmente guardo apenas suas fotocópias.

Era bastante difícil nessa época acessar produções de escritoras ou artistas visuais mulheres, também devido à falta de meios tanto econômicos como sociais que dispúnhamos, afinal éramos pobres (para a confecção dos fanzines eu usava o verso de folhas *mimeografadas* que a mãe de um amigo trazia da escola, da qual era professora) e estávamos desvinculados das instituições¹⁰⁷ (mais próximos de nós somente as bibliotecas, os sebos e as locadoras de VHS). As figuras da história da arte impressas em livros baratos e jornais (geralmente em preto e branco para grande difusão à baixo custo) que eram recortadas sem dó, foram misturadas a um imaginário produzido nessas publicações alternativas, que tanto nos expressavam. Os estilos eram improvisados em recortes que também traziam uma estética periférica brasileira muito latente, imagens e escrituras

107 De certa maneira, pois pedíamos apoio de ONGS para fotocópias e outros materiais que precisávamos, e geralmente os ganhávamos (como papéis, fita da máquina de escrever, canetas, etc.). Numa dessas ocasiões, levei meu zine para fazer cópias e uma pessoa do local viu meus desenhos com esferográficas. Ela me apresentou a nanquim, foi aí que ganhei minha primeira caneta recarregável, que uso até hoje. Sempre me lembro disso quando percebo a importância da descoberta de um instrumento novo por umx alunx de desenho.

dos modos de vida em arredores e entremeios pobres das grandes cidades brasileiras. Sim, a vida brasileira, antropofágica, tropicalista, colonial, mas demasiado urbana, como numa capa de disco qualquer de banda punk dos anos 80. Por isso as figuras femininas destes fanzines passam a ser outras, não fazem parte da propaganda, procuram outra coisa. Funcionam como expressão e registro de uma experiência singular, mas também como dobra na subjetivação da mulher que pretendiam que fôssemos.

Foi assim que de uma forma sensível eu penetrava no mundo da mulher como uma investigadora, me interessava pelo *anarcofeminismo*¹⁰⁸ e pelo modo como as garotas interferiam nesse universo punk que é constituído por códigos violentos e masculinos. Eu me alimentava de seus escritos, falas, gestos, comportamentos, relações... material que utilizava para compor meus versos, letras de música e figuras. Essa paixão se estendeu depois com pesquisas sobre mulheres artistas, no meu desenhar isso se tornou um movimento constante, assim como a observar como sobrevivem e o que devem fazer elas para serem consideradas como artistas, sempre nas bordas. Assim como a arte feita com aquilo que se tem, da maneira como se consegue fazer, tensionando os limites das imagens que nos constituem à forças rigorosas. Parte do que mantenho do material dessas experiências vividas pelas garotas punks foi usado na dissertação, como um escrito e o suicídio de uma delas, em meio às dificuldades da prática da prostituição (pág. 38), caco que guardo como matéria para produção de sua existência. Toda gravidade contida nessas experiências se transformaram em estratégias de sensibilização que se voltavam contra nós mesms, um *D. I. Y* que posteriormente motivou os impulsos parricidas (rompimento com qualquer filiação) que nos fizeram matar o punk (*punk is dead!*¹⁰⁹) enquanto uma identidade para seguirmos vivos.

No material de arquivo dessa época, há marcas de todo um processo de trabalho com ressentimentos, que tem suas mãos miseráveis na boca do lobo tentando atravessar o deserto dos anos 90. Mas que nesse contexto se recria potencialmente pela necessidade de gerar uma nova vida, como um efeito ativo. Pois "o quão irrisório é querer contestar nossa sociedade sem jamais pensar nos próprios limites da língua pela qual (relação instrumental) pretendemos contestá-la: é querer

108 O anarcofeminismo é situado na segunda onda do feminismo e tem como perspectiva a luta antiautoritária feminista como uma vertente do anarquismo. No Brasil podemos citar como sua voz mais visível a escritora Maria Lacerda de Moura (meados de 1930), citada neste trabalho, e como referência o movimento das "Mulheres Livres" espanholas, que durante a Guerra Civil teve início como jornal e depois se estendeu como movimento para diversas segmentações sociais em prol das mulheres. "Não é novidade dizer que as experiências femininas na Revolução Espanhola, entre 1936 e 1939, foram obscurecidas por narrativas que não valorizam a dimensão do gênero" (RAGO, 2005, pág.132), entretanto, livretos fotocopiados sempre chegaram no movimento punk devido ao seu contato com os movimentos anarquistas contemporâneos. Link: <https://revistas.pucspág.br/index.php/verve/article/viewFile/5023/3565>. Acesso em 08/10/2018.

109 Verso de uma canção (1978) da banda CRASS que colocava os punks e o movimento em xeque. Link para uma versão com subtítulos em espanhol <https://www.youtube.com/watch?v=2K9iMSHOV4Y> do LP <https://www.youtube.com/watch?v=QS0O4g1ogqY>. Acesso em 04/08/2018.

destruir o lobo alojando-se em sua goela?" (BARTHES, 2007, pág. 16). Observar essas produções no entanto, não é revivê-las, é como colar um cartaz de "procura-se"¹¹⁰ numa memória em movimento. Pois não se pode mais chegar à intensidade do antes, a não ser com novas imagens à produzirem dimensões absurdamente habitáveis no agora, e que nem sempre são possíveis de se justificarem no presente.

Na primeira página da dissertação em que aparecem as punks (pág. 33) podemos notar a presença dos lobos, que pensa desta vez o conceito de multiplicidade criado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs I*¹¹¹ (devir animal, devir matilha). Ela também compõe com a contracapa de um encarte que foi feito para uma fita cassete de uma banda¹¹² da qual eu fazia parte e com uma página desenhada na HQ *Anita* de Crepax. Foi exatamente nesse período que iniciou meu contato com os quadrinhos, em especial de Crepax e Mutarelli, e também a prática dessas experimentações em desenho, que agora se tornam cacografias.

Esse uso de fragmentos foi o que me possibilitou visualizar as convergências afetivas entre as Mulheres Caídas (as punks, as milonguitas, as beatniks...). São elas que quando componho encontro em folhas soltas como manuscritos, em fotografias difusas, em desenhos inacabados... nas cartas não-enviadas, nos diários reconstituídos, nos poemas cacofônicos, nas gravações ruidosas, nos livros velhos (que já foram de uns e de outros), nas obras artísticas interrompidas, e em outras criações dispersas, em muitas sensações de tempos e lugares. Assim como as imagens de memória ou de sonho, sempre desenhadas em experiências de errância.

É convivendo com outros pesquisadores, professores e artistas em processo de trabalho, que percebo que o tema de toda pesquisa "aí está", emaranhado em suas vidas como a imagem de um grande novelo, bem no ponto do desejo. Ou seja, não se faz uma "descoberta", percebe-se que tudo é coexistente, são muitas linhas que nos constituem e que pouco observamos. Como se convivêssemos com nossas próprias matérias-primas de trabalho e fôssemos nós mesmos parte de sua rede, lugares embaralhados e inseguros onde transitamos. O tema de pesquisa quando parte de

110 Em referência ao trabalho Desaparecidxs, performance gráfica biografemática do grupo de pesquisa ARCOE, Arte, Corpo e Ensigno, criada para uma intervenção nos eventos dos 50 anos do Maio de 68, (não) realizados na FACED (cancelados). Uma publicação em E-book registra esse trabalho, a ser publicado ainda esse ano (2018). A performance consistiu em fotografias e informações ao modo dos cartazes "PROCURA-SE", feitos na época da ditadura militar brasileira, pelos familiares de desaparecidos. O ARCOE assim expressa a sua solidariedade: "não saber o paradeiro de alguém buscar o que se perdeu / achar uma pessoa sumida / alguém que não aparece / nunca mais saber do que se foi / encarar a irreversibilidade do passado / viver a ausência dos corpos / firmar o amor na lembrança". A ação fez parte do projeto de pesquisa Aparelhos Disciplinares.

111 Esse conceito foi trabalhado nos seminários que cursei na FACED, como MIL PLATÔS: capitalismo e esquizofrenia (vol. 1) - 2017/1, ministrado pela profª Corazza, e Os homens do Lobo: Freud, Lacan, Deleuze Guattari, ministrado por Corazza e também pela profª Carla Gonçalves, 2018/1.

112 Link para um registro do ep "Ínvio" da banda ÓDIO, solidão e conflito, impresso após o término da banda, em 2001, em homenagem ao falecimento de Fábio Rakkoh num acidente de trabalho. Integrante que cantou (gritou) "Quero algo cru, viril e feminino, Sem domesticação e sem conduta. Pressinto no ar um cheiro de morte; Quanto vale tua revolta e meu assassinato?": <https://www.youtube.com/watch?v=Hjlf6Zu4nXI>.

nossos reais interesses está disposto em nossas vidas em intensidade, e como que, à espera de uma necessidade de traço; uma linha que faça um desenho e teça uma imagem-devir, uma matéria-algo como possibilidade de outra coisa, de escapatória, e como um dispositivo que nos movimente, permitindo-nos sair das zonas de (não) conforto.

As mãos sabem disso enquanto corpo, e não esperam a ação de outros órgãos (o cérebro, por exemplo) para desenhar. Seja em combate às violências do caos ou da ordem estabelecida, acredito que criamos para atravessá-las com nossos corpos. Assim é que todo fragmento é uma manifestação desse corpo, assim é que, quando escrevo sobre as punks, posso ir e voltar nas beatniks sempre que quiser, sem cronologias ou valores de importância.

AS BEATNIKS

Na batida da *geração beatnik*, ao final dos anos 50, jovens mulheres saíram de casa como as mulheres livres, as milonguitas e as punks, e de um modo bastante violento. Conforme Joyce Johnson, escritora que viveu e escreveu a experiência beat, em *Personagens Secundários*¹¹³: "seus pais não compreendiam porque as filhas que foram criadas com tantos cuidados, optavam, de repente, por uma vida tão precária", negando com isso as vantagens do casamento e de um destino, de certa forma, assegurado, e alertando para os riscos de uma ruptura sem voltas, pois "nem a experiência, nem a aventura eram coisas de juvenzinhas" (JOHNSON, 2008, pág. 15).

Pensemos numa vida desregrada beatnik, que era movida pela instabilidade, pelo movimento de pensamento marginal, de deslocamento contínuo dos corpos (as permanentes viagens) e da paixão artística como liberação para modos de vida revolucionários, incluindo a sexual. No entanto, escreve ela, que "o sexo era coisa de homens, para as mulheres resultava como uma roleta russa, uma gravidez não desejada ameaçava a existência mesma em mais de um modo" (JOHNSON, 2008, pág. 15), marcando uma grande diferença entre essas duas experiências. Pensemos aqui que a pílula anticoncepcional só foi liberada para consumo nos anos 60, e uma gravidez tiraria todas as possibilidades de que pudessem ter uma vida nas ruas, ou independente da família.

Essas jovens que não tinham nenhum modelo a seguir, deparavam-se com desafios de vida que certamente influenciaram em suas produções artísticas, conforme a autora:

Não queríamos ser como nossas mães, nem como nossas professoras solteironas, nem como as curtidas profissionais que saíam nos filmes. E ninguém havia nos

113 Traduzido por mim para este texto, do espanhol *Personajes Secundarios*, publicado na Espanha.

ensinado a nos convertermos em artistas ou escritoras. Ainda que sabíamos algo de Virginia Woolf – pouco -, não nos parecia uma referência válida. Seus privilégios nos resultavam incômodos: havia conhecido a literatura, os contatos e o dinheiro de berço. Nossa formação universitária nos permitia ganhar, à golpe de teclas, cinquenta dólares por semana a duras penas que nos bastavam para comer e pagar um aluguel de um diminuto apartamento (...) Nós não tínhamos ouvido falar da romancista Jean Rhys, uma de nossas pioneiras que desertou das fileiras da respeitabilidade e se entregou à um perigoso *vagabundeo* nas ruas boêmias de Paris dos anos vinte. Talvez nos identificássemos com a relutância que seu próprio trabalho despertou; quem sabe se na corrosiva passividade de suas relações com os homens, teríamos identificado uma advertência que deveríamos levar muito a sério. Nenhum aviso, no entanto, teria nos segurado, tão ansiosas nós estávamos para abraçar a vida e a realidade em todas as suas facetas. Nós estávamos dispostas a aproveitar até mesmo as dificuldades. Nós nos apaixonamos por homens que eram rebeldes, é claro. Nós caímos rapidamente, convencidas de que nos levariam com eles em suas viagens e aventuras. Nós não contamos em ser rebeldes por nossos próprios meios; nós não contávamos com a solidão. E assim que encontramos nossos colegas homens, nossa fé cega nos impediu de desafiar as velhas regras que governavam as relações entre homens e mulheres. Nós éramos muito jovens e a situação estava ficando fora de controle. Mas sabíamos que havíamos feito algo muito corajoso, quase histórico: éramos os que ousavam sair de casa. Aqueles que querem entender as mulheres beat deverão considerar essa transição: uma ponte para a próxima geração, que na década de sessenta, quando o direito da mulher sair da casa de seus pais já estava fora de discussão - questionaria todas as idéias pré-concebidas que limitavam a vida da mulher e assumia a larga tarefa, interminável, de transformar as relações com os homens¹¹⁴ (JOHNSON, 2008, pág. 15).

A partir dessa escritura, que tem o peso de um testemunho, podemos imaginar o turbilhão em que essas mulheres se envolveram, quando em choque com uma condição de vida limitada, mas mantendo relações com homens que iam e vinham com seus grandes projetos literários revolucionários e promessas de amor livre. Além disso, não nos esqueçamos da boêmia que tinha o *Jazz* como modo de vida experimental e improvisada, assumindo todos riscos das ruas. Como *Mulheres Caídas*, pela ótica deste trabalho, elas viveram uma intensidade que as jogaram contra o chão, e assim, literalmente, a fincarem nele os pés, atuando como observadoras, pois "o movimento beat durou cinco anos e estimulou muitos jovens a imitarem Jack Kerouac e a lançarem-se na estrada. Para as mulheres, a luta por liberdade lhes resultou um pouco mais complicada¹¹⁵" (JOHNSON, 2008, pág. 17), o que me faz pensar que elas perdiam muito tempo antes de poderem olhar para si mesmas como escritoras, poetas e artistas.

Nessa batida, mas como contraste ao realismo de Johnson, aparece o livro *Memórias de*

114 Traduzido livremente por mim para esta dissertação da versão em espanhol.

115 Joyce Johnson trabalhou como secretária e viveu em NY o tempo em que mantinha uma relação livre com Jack Kerouac, que ficava com ela sempre que retornava à cidade. No livro ela conta a história desse romance que perdeu a partir de uma grande amizade nutrida por ela. Essa história também me lembra de uma fala de Lou-Salomé num filme autobiográfico recente, em que a personagem diz para o personagem Nietzsche: "você quer mudar o mundo, mas eu só quero mudar a minha vida". Link para o trailer: https://www.youtube.com/watch?v=T9WNR_P1kZI. Acesso em 24/09/2018.

uma Beatnik da escritora da Diane di Prima, cujas páginas ex-citaram a formação do pensamento cacográfico por ser da des-ordem da ficção. Na ausência de mulheres criadoras no movimento literário *beatnik*, Di Prima recebeu uma encomenda comercial: escrever uma ficção sobre as próprias memórias e que testemunhasse a vida das garotas *descoladas* e pervertidas ligadas ao movimento beat. Um livro testemunho que prometia grandes lucros ao inaugurar polêmicas moralizantes em torno de suas experiências de quedas. E logo, Di Prima escreveu um livro realmente provocador nesse sentido: criou sua própria ficção no entremeio daquilo que ela pensa que aconteceu com o que dizem midiaticamente sobre elas. Um dos capítulos do livro a autora divide em dois momentos (e que assim foi desenhado na dissertação), intitulados "Uma noite junto à lareira: o que você gostaria de ouvir" seguido de "Uma noite junto à lareira: o que realmente aconteceu" e que não precisam de maiores comentários. É nessa segunda parte que ela escreve: "Durante todo esse tempo, éramos pobres ficando cada vez mais pobres... nós comíamos, conversávamos e planejávamos imensos projetos em que todas as artes eram combinadas e cujos programas seriam escritos em chinês." (DI PRIMA, 2013, pág. 171-172). Uma cena que praticamente pode ser transposta ao que fazíamos quando punks. Esse livro me afetou de tal modo que compus um outro trabalho com ele antes de transformá-lo em matéria cacográfica para esta dissertação.

MEMÓRIAS INVENTADAS

Numa interferência ilustradora em 2015, eu compus um livro de artista a partir de um exemplar do livro *Memórias de uma beatnik*.

Primeiramente, circulei todos os nomes femininos citados no livro, em seguida, desenhei uma por uma dessas figuras. O meu imaginário gráfico foi alimentado da seguinte forma: digitei na internet "girls beatniks" e considerei tudo, exatamente tudo o que apareceu sobre elas como dado *verdadeiro* para esse trabalho (método inspirado por Di Prima na escritura do próprio livro, um jogo com as imagens que nos definem). Em seguida, separei as imagens que combinavam com as descrições de cada uma delas feitas pela autora. É preciso salientar que das imagens encontradas, somente algumas eram das garotas beats da época, a maioria delas eram de atrizes pornôs de fotonovelas, de pinup's de cinema e da publicidade, além de fotos das personagens de ficções cinematográficas, que foram feitas sobre o movimento beat. Depois de desenhá-las, costurei no livro cada figura ao seu nome com uma linha vermelha, conforme mostra a imagem abaixo. Qualquer ligação com as bonecas de papel não é mero acaso, o desejo é produtor de novas realidades, me dou por conta de que continuo brincando de bonecas à procura de toda inocência.



Figura 5 Aline Daka, *Memórias Confeccionais de uma beatnik*. Interferência em livro de Diane di Prima. Desenho, impressão digital, escrita e costura. 2015. Fotografias da mostra *Livro Interferido II* em exposição na livraria Traça, em Porto Alegre, em outubro de 2015.

Cabe comentar que recentemente encontrei na internet um de meus desenhos para o livro de Di Prima, que publiquei num blog, ilustrando um fragmento da autora num *meme*. Uma montagem feita por outra pessoa com meu desenho acompanhando um pensamento de Di Prima, dando presença à personagem do livro. No contexto de pesquisa com imagens, esse desenho adquire um carácter de *verdade* e passa a atuar no imaginário coletivo que envolve as beatniks. O quão curiosa é a internet, demonstrando que realmente não estamos sós nesse processo de manipulação das imagens do mundo, que somos nós também que as produzimos quando as valoramos. Os desenhos que foram devolvidos para o mundo a partir de uma experiência criadora com o livro de Di Prima, agora retornam a mim, num *fluxo de gerações* da qual passo a fazer parte ativa, de uma maneira ou de outra. Conforme a imagem a seguir:



Eu passei a mão sobre o brim áspero que cobria o joelho de Susan e sorri para ela. Um gesto de carinho, conforto. Ela apertou minha mão entre as pernas e sorriu também. Sua mão longa e delgada, brincando com as gotas de umidade no copo de cerveja, refletiu a luz fraca. Inocência anglo-saxônica, pensei. É o que ela tem, o que ela é. Grandes olhos redondos e azuis, boca carnuda e macia e um nariz arrebitado. O que fez Santo Agostinho dizer aquela coisa: "Não anglos, mas anjos".

Diane Di Prima

Figura 6 Imagem da internet em que alguém juntou meu desenho a um fragmento de poema de Di Prima.

A dissertação se faz como pesquisa imagética no interstício dessas formas de criar outros contornos para a vida, a partir do que é considerado como falso. Como ilustradora eu conheço o poder criador das imagens visuais, sei que estamos o tempo todo numa espécie de *devir imagem* de nós mesmos, o que nos recria em novas perspectivas. Pois é como uma expressão de pensamento que sempre me vem: - se desejam uma memória, eu lhes desenharei! Assim como acredito que as versões oficiais da História escrevem, a partir de procedimentos que contém muitos imaginários, porém pouco admitidos. Para mim, uma história é sempre uma perspectiva, mas existem outras e que trazem outras necessidades que não a pretensiosa e tendenciosa prática da *virtude* e da *verdade* como convenção de *universalidade*, tal como desejam as histórias oficiais. A arte, por suposto, rejeita esse contínuo absoluto, tensiona esse templo inacessível por uma questão mesma de sobrevivência, pois, como escreveu Nietzsche, "de fato, a arte desaparece quando os atos se abrigam sem trégua sob a tenda dos estudos históricos" (NIETZSCHE, 2008, pág. 60). À esses estudos que tentam dar conta da multiplicidade numa ação ordenante, e ainda, a centralizando no humano, não me parecem cabíveis a imaginação, o fragmento e a impermanência, que são informes e inapreensíveis assim como a vida que tentam delimitar. No entanto, do ponto de vista que considera essas últimas, toda pesquisa em arte é uma criação verdadeira (no seu mais forte poder do falso!), pois também é uma tentativa de traço de pensamento, só que produzindo-o de outra forma, ampliando nossa sensibilidade quando abrange o indizível. Com a arte podemos "ficar de acima da moral: e não só ficar de pé, com a angustiada rigidez de quem receia escorregar e cair a todo instante, mas também flutuar e brincar acima dela!" (NIETZSCHE, 2002, pág. 133), o que requer um uso da imaginação.

Numa aula publicada na internet, o quadrinista e escritor Mutarelli comenta: "a minha voz é muito própria, eu não consigo abafar a minha voz, a minha fera criativa... eu não me preocupo, não é uma coisa que tenho que buscar..." mas que às vezes são seus *ancestrais* que lhe produzem frases que não lhe pertencem, "às vezes eu busco essa voz que não é minha, mas que me é ancestral então, ela também é minha. E são coisas que tem a ver com a experimentação..."¹¹⁶. E ora pois, essas palavras de Mutarelli em mim, trazem as Mulheres Caídas que *vociferam* (e percebe-se que não são como as musas sussurrantes). São elas em mim que junto com as poetisas produzem as frases que vão para os quadrinhos, frases que não são fluxo de consciência e tão pouco delírio, mas uma vontade em poesia.

Di Prima chama atenção para essa vontade de criar em imagem-ação, no poema *Rant*¹¹⁷, traduzido livremente por mim para este trabalho:

Sem imaginação não há memória, sem imaginação não há sensação, sem imaginação não há vontade, desejo. A história é uma arma viva na sua mão, se você a imaginou, é desse modo que você a descobre por si próprio. A história é o sonho daquilo que pode ser, é uma relação entre as coisas em um continuum da imaginação. O que você descobre por si próprio é o que você seleciona, fora de um mar infinito de possibilidades, ninguém pode habitar o mundo (...) A ÚNICA GUERRA QUE IMPORTA É A GUERRA CONTRA A IMAGINAÇÃO (...) Não há motivos para você não ter uma poética, você tem uma poética, você está no mundo (DI PRIMA, 1993).

Com a poesia esse imaginário (potência de inventar com aquilo que se tem!), citado pela autora, se torna vasto, imenso como o mundo. Precisamos da palavra como arte para que possamos dobrar nossas experiências de pesquisa numa ética que nos cuida e nos recria, que nos faz envolver com novas possibilidades de pensarmos a nós mesmos. As palavras não pertencem a ninguém.

116 Link: https://www.youtube.com/watch?v=81CufJ_Ty74. Acesso em 05/09/2018.

117 Fonte: <https://syntheticzero.net/2018/01/21/diane-di-prima-rant/>. Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=bw8lUZCihzA>. Acesso em 23/07/2018.

POÉTICA CACOGRÁFICA: *it*

Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo" que é um "it".
 Criar de si próprio um ser é muito grave.
 Estou me criando.
 E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos.
 Clarice LISPECTOR.¹¹⁸

Como já foi dito anteriormente, a *cacografia* joga de forma paradoxal com os movimentos de visibilidade das Mulheres Caídas, só que do ponto de vista de uma criação poética intensiva, que se faz em expressão mais coloquial para dar conta de um estilo inseparável da ideia de cotidiano. E para isso, seleciona e se apropria como experiência gráfica de figuras das artes, em especial da literatura, que as subjetivam. Esse processo compõe uma memória inventada, sempre beirando um fora, deviando *it*, conforme elaborada no capítulo anterior com as punks e as beatniks, em que faz uso da palavra de poetas também como caco assim como com as imagens. A palavra então vacila, também como imagem, mas num processo de diferenciação. Coexistindo nas páginas com o desenho, também como materialização visual, se torna expressiva, desenhada e ao mesmo tempo instável. Há muitos cruzamentos numa cacografia como esses, em que se observam fluxos de textos e imagens se transfigurando em movimentos de memória.

HILDA HILST

É pensando a memória como uma constituição polissêmica que a *cacografia* também compôs com as experiências vividas na residência artística na *Casa do Sol* do *Instituto Hilda Hilst*¹¹⁹ durante o período de mestrado. Compartilho a experiência dessa residência¹²⁰ com minha orientadora Paola Zordan e com a colega de grupo de pesquisa Diane Sbardelotto, o que foi uma fundamental ferramenta arquivística para esta pesquisa, me proporcionando matérias poéticas feita de figuras, sonhos e sombras que me ajudaram a compor com a poeta Hilda Hilst (1930-2004). Os dias e as noites vividos na Casa do Sol, com as histórias da artista plástica e administradora da casa Olga Bilenky (1950), o contato com a biblioteca da autora e seus objetos afetivos, a casa, o jardim e a figueira, instigaram os limites entre ficção e realidade de um mito poético afetando intensamente nossos corpos artísticos que ali habitaram. A poeta maldita, com o infinito costurado sobre o peito,

118 Do livro *Água viva*, pág. 42.

119 Essa residência foi apoiada pelo PPGEDU/UFRGS em 2017 via seleção de edital.

120 Link da comunicação "Casa do sol, corpo e Hilda Hilst" publicada nos anais da ANPAP 2017: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S04/26encontro_DAKA_Aline_SBARDELOTTO_Diane_ZORDA_N_Paola.pdf. Acesso em 09/09/2018.

se corporifica, aparece como que revivida, na carne de nossas criações. Pois tal como escrevemos em comunicação em Anais publicada "em nossas pesquisas, o conceito de memória interessa como faculdade arquivista que organiza vestígios com a intenção de perpetuar exercícios poéticos" (ZORDAN, SBARDELOTTO, DAKA, 2017, pág. 7). Logo, foram nos arquivos da autora, numa visita ao *Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – CEDAE/UNICAMP* que encontro anotações de sonhos e alguns desenhos que Hilst, porventura, misturava aos seus escritos diários. É com esse material que ilustro as páginas que a citam na dissertação. Essas matérias oníricas e mais delirantes, são a contribuição da autora para este trabalho, com elas construo as imagens da força dionisíaca do desejo de arte e que contaminao mito de Ariadne, libertando-a da morte amorosa em Teseu (pág. 54).

O desejo de produção é força de memória viva e renovada em nossos corpos, e é por isso mesmo que eles se transmutam, pois, que canto haveria "de cantar o que perdura? A sombra, o sonho, o labirinto, o caos, a vertigem de ser, a asa, o grito" (HILST, 2017, pág. 486).

ANA CRISTINA CESAR

Na dissertação encontro a poética de Ana Cristina Cesar como uma parceira próxima em muitos dos movimentos *cacográficos*. Essa poeta brasileira dos anos 60/70, considerada esteticamente como *marginal* quando vinculada ao movimento do que se denomina como *poesia marginal*¹²¹, tensionou autorias e histórias lineares numa postura ético-estética, criando um modo solitário de se fazer poeta: livrou-se do sujeito escritora e tornou-se múltipla. É característica de seus trabalhos uma construção intertextual em experiências ligadas ao biográfico (produções poéticas em formato de diários íntimos, correspondências e autobiografias) e ao *antiliterário* da poesia marginal que rouba o que lhe é necessário com um voo artístico corajoso mais ligado à vida. Nessa forma de ver, é Cesar quem escreve parte do prólogo da dissertação (pág. 9) em quadrinhos

121 Heloísa Buarque de Hollanda (1939), pesquisadora da poesia marginal, dedicando-se às áreas de poesia, relações de gênero e étnicas, culturas marginalizadas e cultural digital, escreve em blog: "O que hoje é conhecido como poesia marginal pode ser definido como um acontecimento cultural que, por volta de 1972-1973, teve um impacto significativo no ambiente de medo e no vazio cultural, promovidos pela censura e pela violência da repressão militar que dominava o país naquela época, conseguindo reunir, em torno da poesia, um grande público jovem, até então ligado mais à música, ao cinema, shows e *cartoons*. (...) O termo marginal (ou magistral como dizia o poeta Chacal), ambíguo desde o início, oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário. Foi uma poesia que surgiu com perfil despretenso e aparentemente superficial mas que colocava em pauta uma questão tão grave quanto relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar. (...) Determinados em não deixar o "silêncio" se instalar, os poetas marginais definiram uma poesia com fortes traços anti-literários que se chocava com o experimentalismo erudito das vanguardas daquele momento." Link: <https://www.heoisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>. Acesso em 10/09/2018.

com o poema *Luvras de Pelica* (1980), misturando suas palavras às minhas e às da poeta Sylvia Plath¹²², de *Lady Lázarus*¹²³ (1962). - Ou não necessariamente nesta ordem.

Com as poetas estamos numa experiência intertextual, citacional, não isolada, permeada, em que não se produz a necessidade de uma identificação imediata, em que toda autoria é diluída para que a arte seja da vida. As escritoras que trago para a dissertação, como Plath e Cesar, me oferecem uma espécie de alvará para esse enlace poético aparentemente arbitrário, essas duas autoras reclamaram os domínios tiranos sobre as imagens em seus poemas e produziram transformações imagéticas de todo tipo, incorporando outras forças. Logo, nos confundimos nas ilustrações de abertura da HQ, somos agora o imaginário das tenebrosas mãos de unhas grandes, e não mais a mulher, o signo, a autora, mas um poético indefinido *it* tensionando Cronos, o tempo que nos devora. É Cesar quem *descola* a cacografia por nós e des-ajusta o imaginário para as citações visuais: "Agora vou lhe entregar uma coisa. Acho uma observação muito engraçada, muito interessante você notar a presença das palavras femininas. Agora sabe o que é esse poema? Esse poema não é meu literalmente. Aí existe uma questão da autoria que é sempre balanceada. Você nunca sabe direito quem é o autor..." (CESAR, 2016, pág. 311).

SYLVIA PLATH

A *cacografia* também compõe com Plath de uma maneira transcriadora, entrelaçando-se ao modo como a poeta concebia seus poemas, tal como ela declara em seu diário, "trabalhe, trabalhe, trabalhe para fazer de si uma entidade fértil, em continua evolução!" (PLATH, 2017, pág. 64). Citação que é retirada do texto *Motivações para escrita a partir de notas em torno de si e dos outros* escrito por Zordan, à convite para um dossiê, no prelo, a ser publicado na revista *Polis e Psiquê*. Neste mesmo texto, Zordan escreve: "Mais que trabalho, escrever é se fazer melhor".

Escrever, desenhar, é sempre uma manipulação, um jogo, um modo de fazer de (uma outra) maneira (e morrer como autora, ser transformado por ela) propagando estilos nem sempre precisos em diferentes níveis de intensidade, de contar/mostrar algo que não está sozinho, que é sempre uma dentre muitas versões, e para que com elas, possamos pensar os modos de vida. É importante pensar com isso, que a autora de uma *cacografia* não toma as figuras das Mulheres Caídas para si como

122 Link para uma outra composição com Plath realizada a partir da proposição III – DRAMA NA COMÉDIA INTELLECTUAL ESPIRITOGRAFICA DE EIS AICE do Seminário Avançado Docência-pesquisa da diferença: poética de arquivo-mar cursado durante o mestrado 2017/1 e ministrado pela professora S. Corazza: <https://alinedakasub.blogspot.com/2017/08/zonas-obscuras-de-sylvia-plath.html>. Acesso em 04/08/2018.

123 Do poema *Lady Lázarus* destaco os versos: "Desenfaixem minhas mãos e pés -/O grande striptease./ Senhoras e senhores,/ Eis minhas mãos (...) Morrer/ é uma arte, como tudo o mais/ nisso sou excepcional. (...)É muito fácil fazer isso numa cela./É muito fácil fazer isso e ficar nela./ É o teatral (...) Saída das cinzas/Me levanto com meu cabelo ruivo/E devoro homens como ar." (PLATH, 2007, pág.47-51)

referenciais femininos de uma identificação, pois não há nada armado para ser consumido pejorativamente como *autoajuda*, o que é função primária de desejo do clichê capitalista: dogmatizar-nos como *doentes* em busca de uma cura para *nossos* vazios. Mas ao contrário, constrói com elas uma possibilidade-outra de atravessamentos estimulantes, onde se projetam novos afectos como possibilidades de outros voos "que nem o filósofo pode apreender", como disse Zordan, durante uma orientação do projeto. Voos para desejos repletos, cheios.

Esses desejos em qualquer composição passam pelo crivo de uma *edição*, que produz sua expressão, e com elas, abre direções e significados. Com Plath (pág. 56-57), a dissertação aponta para a questão arbitrária de qualquer edição, de qualquer decisão de ordenamento tomada, que de certa forma, sempre abdica e esquece de outros modos para poder se fazer de tal maneira. Uma edição produz um efeito, interfere na subjetividade das produções artísticas e de suas interpretações. Rodrigo Garcia Lopez escreve na apresentação da edição brasileira de *Ariel* (2004), o livro póstumo de Plath que "em qualquer coleção de poemas a sequência é importante, mas certamente *Ariel* nos apresenta um caso problemático" (PLATH, 2004, pág.10) envolvendo relações pessoais. Na ordenação dos poemas selecionados para o livro, realizada por Ted Hughes (1930-1998), marido da autora, em meio a densos conflitos pessoais entre eles, a poesia de Plath adquire uma subjetividade que se difere da organização que ela propôs antes de morrer, produzindo narrativas estranhas ao material original. Escreve Frieda Hughes (1960), filha do casal, no prefácio da edição de 2004, lançada pela *Faber and Faber Limited*, na Inglaterra, e trazida para a edição brasileira: "Minha mãe havia delineado o manuscrito de *Ariel* começando com a palavra "amor" e terminando com a palavra "primavera", e ele foi claramente ajustado para abranger o período entre quase o término do casamento e a decisão sobre uma vida nova, com todas as agonias e fúrias no meio do caminho" (PLATH, 2004, pág. 16).

O marido de Plath, ao compor a edição pós-morte do livro, deixou de fora alguns dos poemas mais dilacerantes, que **ele** considerou mais fracos e perigosos, e acrescentou outros, de modo a produzir um efeito decrescente ao livro, como escreve Lopez: "argumentando que defendia a memória da mãe de seus filhos e de pessoas vivas, além da própria reputação, Ted Hughes eliminou e adicionou poemas a seu bel-prazer, além de mudar a sequência, mutilando o *Ariel* original" (PLATH, 2004, pág.8). O que interferiu na construção do mito da escritora como uma suicida pessimista, como Lopez observa:

Poemas ferozes, típicos da voz terna e violenta que emerge do livro (...) além de poemas que expressam otimismo e fé na superação da crise, por exemplo, foram sumariamente arrancados da coleção original (...) embora tenha acrescentado os poemas resignados escritos nas últimas semanas (...) ao alterar significativamente o

conjunto e a sequência idealizados pela esposa, ele acabou sutilmente, criando outras narrativas: a escolha e a ordem dos poemas tendem a enfatizar que o suicídio de Plath teria sido inevitável... (PLATH, 2004, pág. 9).

Ao pensar a edição de *Ariel*, a cacografia nega a linearidade que delimita graus de importância às partes de uma composição, pensando-a como um desenvolvimento lógico. Quando o/a leitor/a pode entrar e sair por onde quiser, evitamos que uma única manipulação se imponha, trabalhando assim contra possíveis sentenças subjetivas, e compondo de modo a afirmar uma multiplicidade em coexistências.

Por isso também, eu faço uso de múltiplas referências para compor uma página, esta, de queda, por exemplo, com três fotografias, que não são representativas junto ao texto. Uma dessas imagens de referência é um frame do filme *Women without Men*¹²⁴ da artista iraniana Shirin Neshat (1957), em que se pode notar que até mesmo uma legenda em inglês foi aproveitada. Além dessa imagem, duas fotografias de artistas contemporâneas da dança compõe a página, Samira Abdalla e Elke Siedler me disponibilizaram gentilmente imagens de seus trabalhos para serem usadas como referências, assim como fizeram outras artistas posteriormente referenciadas na dissertação.

Como figuras na *cacografia*, elas trabalham num tom poético por uma instabilidade afectiva, são citações visuais e ao mesmo tempo não o são, transformam-se em figuras gráficas para "você nunca saber direito quem é o autor" (CESAR, 2016, pág. 311). No resultado não precisamos mais de uma identificação, é uma pesquisa sobre a queda que devém uma vida compartilhada.

A fotografia a seguir, ao lado da página desenhada da dissertação, demonstra esse processo. As Mulheres Caídas pensadas como dados lançados fazem referência à Deleuze com Nietzsche, evocam os espíritos *da jogadora, da artista e da criança*¹²⁵ pela tragédia nietzscheana, quando "o jogador abandona-se temporariamente à vida e temporariamente nela fixa o olhar; o artista se coloca temporariamente em sua obra e temporariamente acima dela; a criança joga, retira-se do jogo e a ele volta. É o ser do devir que joga o jogo do devir consigo mesmo" (DELEUZE, 1976, pág. 20). É como se elas estivessem sempre a promover um jogo imanente em seus estilos de queda. E com a figura, a palavra deixa de dirigir e dimensionar a cena como pura representação.

124 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtYZKYgbjNU>. Acesso em 30/07/2018.

125 Gênero feminino adotado por mim.



Figura 7A primeira imagem trata-se da página citada da dissertação em quadrinhos. A segunda uma composição com as imagens de referência. Em ambas aparecem as artistas citadas, e não mais...

ELAS NÃO EDUCAM NADA

*Não sou eu que gosto de nascer
 Eles é que me botam pra nascer todo dia
 E sempre que eu morro me ressucitam
 Me encarnam me desencarnam me reencarnam
 Me formam em menos de um segundo
 Stela do PATROCÍNIO¹²⁶*

A decisão de se fazer uma pesquisa de mestrado em Educação e não em Artes Visuais parte tanto da experiência docente que tive com o *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid)*¹²⁷, quanto pelo encontro com a linha de pesquisa *Filosofias da Diferença e Educação* e Zordan, que escreve, abaixo, sobre a arte e a docência:

Junto a filósofos como F. Nietzsche e G. Deleuze, a arte pode constituir os movimentos de uma pedagogia dionisíaca; prática que não se preocupa em emitir juízos de valor, separar a arte da produção mundana, apontar o que é divino e o que é demoníaco, dizer que a arte é isso e não aquilo. Essa perspectiva mostra que a arte não pressupõe julgar o que é ou não é original, o que é ou não é belo. A arte não exprime nenhuma essência transcendente, tampouco exterioriza modos de ver o mundo. (...) No pensamento da Diferença, a arte não está em domínios físicos ou psíquicos, espirituais ou materiais, mas num plano de imanência cujos elementos inconstantes carregam as potências caóticas de todos os elementos (ZORDAN, 2005, pág. 262).

Esses *elementos inconstantes* produzem e problematizam as experiências em aula, e que como imagens compostas pela dissertação, combatem a sedimentação das mulheres rebeldes. Trata-se de um movimento coletivo que acontece quando se desfaz das identidades e não se deixa apreender, dissolvendo a todas numa dispersão anônima que relaciono com a figura da cigana. É pela relação docência <> arte que apresento as *meninas cuspidadeiras* como as figuras desse processo, que transitam entre a infância e a juventude das Mulheres Caídas, as quais não se deixam pegar.

126 Do livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*, pág. 79, em que ela também escreve, e que vale ressaltar: "É dito: pelo chão você não pode ficar/ Porque lugar da cabeça é na cabeça/ Lugar de corpo é no corpo/ Pelas paredes você também não pode/ Pelas camas também você não vai poder ficar/ Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar/ Porque lugar da cabeça é na cabeça/ Lugar de corpo é no corpo" (PATROCÍNIO, 2011, pág. 52). Org. Viviane Mosé. Rio de Janeiro: A zougue, 2011.

127 Em 2014, após formada em Bacharelado em Artes Visuais, retomei meus estudos na Universidade Feevale, no curso de Licenciatura em Artes Visuais. Durante esse período (2 anos) fiz parte da bolsa PIBID coordenada pelas prof^{as}. Caroline Bertani e Andrea Pavani, o que me proporcionou a experiência de docência na Escola Eugênio Nelson Ritzel, da qual escrevo mais detidamente no texto. Sobre o PIBID na página do MEC "O programa oferece bolsas de iniciação à docência aos alunos de cursos presenciais que se dediquem ao estágio nas escolas públicas e que, quando graduados, se comprometam com o exercício do magistério na rede pública. O objetivo é antecipar o vínculo entre os futuros mestres e as salas de aula da rede pública. Com essa iniciativa, o Pibid faz uma articulação entre a educação superior (por meio das licenciaturas), a escola e os sistemas estaduais e municipais." Link: <http://portal.mec.gov.br/pibid>. Acesso em 16/09/2018.

Elas correspondem *educação* à maneira cacográfica de desenhar uma pesquisa. Por isso é importante que não se perca de vista a palavra *processo*, que imprime no texto noções de passagem, de percurso, de atravessamentos de linhas limítrofes, de inocência, de inflexão, de fragmentos e de efemeridade. É com um espírito mais andarilho que disserto agora, em textos que também variam como relato, para retornarmos à imagem da criança que joga, de Nietzsche, já citado no trabalho.

AS MENINAS CUSPIDEIRAS

Denomino *meninas cuspidadeiras* aquelas figuras que caem *entre* as imagens da menina e da mulher. Como um desvio do desvio, elas são aquelas que jogam com inocência a tragicidade de suas vidas, em meio a um turbilhão de acasos, acidentes e predestinações que nem sempre são discerníveis por elas mesmas, mas que produzem trágicos efeitos. Com uma força mais dionisíaca que apolínea, pelo sentido trágico em Nietzsche, há nelas mais vontade transfiguradora que equilíbrio de composição, por isso suas imagens são tão selvagens e fora de idealizações. A denominação que as desenha *me cai* do gesto cigano de cuspir no chão, o cuspe aqui como um ato proposital de devolução, expurgo, rebeldia, descaso, desconsideração ou não-consentimento, o que eu vejo como uma operação gestual, assim como a cacografia. Como professora penso que essas figuras cospem o que querem nos mostrar, e sem querer nos ensinar nada, simplesmente nos transformam numa pessoa-substância desencarnada pelo líquido viscoso do nojo das próprias pretensões como sujeitos (professora), como seres controladores e pretensiosamente referenciais. Como docente em artes, eu preciso da violência desse gesto como uma forma de escorregar e *cair* a minha própria mediocridade *docente*.

E como efeito, as meninas cuspidadeiras também produzem as imagens dos lugares poéticos mais inseguros e informes de minhas memórias, me trazendo para a infância, onde "há um beco que meu coração/ roubou dos bairros de minha infância" e onde habita "uma pequena fada triste que à noite morre de um beijo/ e na aurora de um beijo virá ao mundo" ¹²⁸(FARROKHZAD, 2012, pág. 25). Essa pequena fada triste da poeta iraniana Forug Farrokhzad (1934-1967) que também compõe o trabalho de dissertação (pág. 62), é amiga de Tereska (pág. 9), uma cuspidadeira que se aproxima de algo toda vez que esse lhe desperta algum medo terrível. Essa imagem, por suposto, é bastante escorregadia, cai no poético com a facilidade de um tropeço nas suas próprias pernas, aquele modo de cair quando se está crescendo em certa fase da vida, quando não se é nem uma coisa nem outra, e

128 Partes do poema *Outro nascimento*, de Forug Farrokhzad, trad. Por Miguel Sulis para a (n.t.) #5, 2012. FARROKHZAD, Forugh. *outro nascimento*/ تولدی دیگر. Trad. Miguel Sulis. (n.t.), n. 5, v. 2, set. 2012, ppág. 09-26. Link: <http://www.notadotradutor.com/acervo.html>. Acesso em 12/10/2018.

não se compreende mais a estrutura do próprio corpo. Uma sensação de tropeço na própria existência, que se materializou na minha experiência de viagem à Istambul, na Turquia, durante a estadia de estudos em Portugal, tal como desenho na dissertação (pág. 96-97) e relato a seguir:

Quando penso sobre as meninas cuspeiras eu me vejo novamente em Istambul¹²⁹, no meu jogo inocente mais perigoso, anônimo e desertor. E de volta à sensação mais incrível da minha vida: a de estar entre, de não ser nada, ou de poder ser qualquer coisa, inclusive invisível (beco de infância). E me transformar em noite, dia, caminho sem mim, viagem, mudança, momento e devir. Sem origem, diluída e com toda a possibilidade do mundo percebendo-me desvio. Quando estive na Turquia, andando por dias inteiros nas ruas de Istambul, sozinha, sólida, nas entranhas do outro, nos limítrofes de um fora, descobri uma delicadeza que é difícil descrever (e encontrar). Um encontro, sim, pois eu já não era mais uma mulher e tão pouco percebia com proximidade o que seria uma. Nas palavras de Derrida, que pensa a mulher em Nietzsche, encontro algumas imagens para as sensações que essa experiência me produz, onde "não há uma essência da mulher porque a mulher afasta e se afasta dela mesma" e que talvez, faça dela uma "não-identidade, não-figura, simulacro, abismo, o corte do espaçamento, a distância mesma, se ainda se pudesse dizer, o que é impossível, a distância mesma" (DERRIDA, 2013, pág. 32). Uma sensação que antecede uma nova parada sobre si mesma, uma nova certeza, uma territorialização pelo conceito de Deleuze. No entrecruzamento de nossas línguas, penso se alguém tem ideia de como verbalizar a beleza disso. Do estado de se sentir viva, real, sentindo por inteiro a respiração do mundo (nas ruas) em que toda tradução não se faz mais necessária, aonde penso que não há interpretações ou intermédios de linguagem. E isso é romanticamente possível e perturbadoramente efêmero. Pois toda intensidade carrega consigo uma morte, e aqui, logo a cidade nos contorna como algo a que se deve temer.

Foi nessa experiência que vi um grupo de ciganas, entre mulheres e meninas, todas juntas, passeando pelas ruas numa espécie de dança, enquanto, imagino eu, outras pessoas as repudiavam, pois elas recebiam chingamentos e às vezes até pedras. As meninas olhavam para todos ao redor e cuspiam no chão, ora de forma agressiva, ora com leve sarcasmo. Eu que estava parada ali, desenhando sentada num banco, observando-as sorrindo, devinha invisível, mas ao mesmo tempo me transformava nelas e dançava junto¹³⁰. Eu, já era uma outra, que também cuspiam.

129 Quando estava em período de estudos na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, viabilizado pela bolsa Santander Luso-brasileiras em acordo com a UFRGS, viajei sozinha por 10 dias para Istambul, na Turquia.

130 Dancei por 5 anos no grupo de dança flamenca Alumbra España em Porto Alegre, coordenado por Carmen Preto, logo que saí do movimento punk e antes de entrar pra UFRGS. Nesse período fiz muitos estudos sobre a cultura cigana, o que faz com que eu tenha uma atração enorme por elas.

Nesta última imagem, eu desenho enquanto sou desenhada pelo mundo, pelos outros, pelo que ocorre, pelo que dança, e sei, que nesses momentos as sensações poéticas nos tomam por inteiro, sempre como uma novidade, por isso *inocente*. São nesses momentos que o corpo todo percebe a arte como uma coisa viva, que nos torna mais vivos ainda. Momento em que constatamos e aceitamos a impossibilidade de pleno conhecimento, o que nos deixa disponíveis ao entrelaçamento com as coisas do mundo (pois somos parte das coisas do mundo, podemos nos transformar a qualquer momento em cuspe, em agressividade e em sarcasmo).

Nietzsche escreveu que "a vida não é argumento. Ajustamos para nós um mundo em que podemos viver (...) entre as condições para a vida poderia estar o erro" (NIETZSCHE, 2001, pág. 145), o que nos faz pensar sobre um pretense controle de nossas ações. A arte nesse ponto de vista não é utilitarista quando no sentido mais redutor do termo, e não se faz à propósito de nada (de uma salvação, por ex.) que não seja ela mesma como condição da própria vida. A arte assim nos deixa possíveis, fortes e sensíveis às experiências e à sua apreciação. Daí, como que, alquimicamente, e de forma dançarina, como a estrela de Nietzsche¹³¹ (2016), como as meninas cuspeiras, eu tento nesse espírito produzir momentos de vontade de arte em qualquer aula, como uma maneira de nos aproximar dessa sensação mais e mais vezes, modificando nossas formas de viver.

Na imprevisibilidade desses momentos docentes, fui parar numa escola de periferia da cidade de Novo Hamburgo, que esconde e isola a sua miséria estrategicamente atrás de suas elevações geográficas. Essa escola fica à margem do que se considera um centro (e imaginemos aqui, uma zona X de borda em conflito). No formato de oficina, o projeto PIBID reuniu numa pequena sala que ficava embaixo do palco do ginásio, 12 meninas, entre as idades de 10 a 14 anos. Todas elas em *situação de risco*, com histórico de violência sexual na família, e que estavam à beira de abandonar seus estudos. A proposta de trabalharmos juntas o tema *mulheres artistas* se deu de forma afectiva e híbrida, nas linguagens da escrita, da fotografia, do desenho, da pintura, da performance, do livro de artista, dentre outras.

Iniciamos com um encontro que evitava lançar luz sobre seus olhares inchados e baixos, por isso uma interferência no espaço foi uma proposta estratégica para uma primeira aula. Pintamos paredes e dispomos a sala como desejamos, reconfigurando o que seria o nosso mundo, atuando na geografia de nossos pequenos gestos. Em seguida, do maior para o menor, iniciamos a produção artesanal de um caderno-diário, feito por elas mesmas e que serviu para registrarem tudo o que mereceria ser guardado, funcionando como micromundo de cada uma. Os diários ficavam trancados

131 Em referência a um conhecido fragmento do autor, em Assim falava Zaratustra, que diz: "Eu vos digo: é preciso ter ainda o caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo, tendes ainda o caos dentro de vós./ Ai de nós! Aproxima-se o tempo em que o homem já não dará à luz nenhuma estrela. Ai de nós! Aproxima-se o tempo do homem mais desprezível, que já não sabe desprezar a si mesmo" (NIETZSCHE, 2005, pág.16).

nos armários porque era arriscado levá-los para a casa, assim acordamos jamais violá-los. Imprimíamos e colávamos poemas nesses cadernos, e também frases nossas, imagens de nós mesmas, de artistas, de obras... escrevíamos, desenhávamos... e devagar eles se expressavam, funcionando como um fio para os caminhos labirínticos do desejo, como algo a ser apropriado materialmente e virtualmente como ação poética. Nos descobrimos então parceiras nesse percurso, compartilhando redemoinhos.

De uma beira de impossibilidades abissais, às visibilidades de outras beiras, num belo dia de convivência, levantamos os olhos das páginas dos cadernos e os cruzamos com outros. Isso levou algum tempo, mas aconteceu, saímos de dentro deles. E pelo movimento das órbitas, nos perdemos no infinito que nos abrigava em conjunto, sendo esses momentos um conviver com os cortes e as finitudes, com os exílios nos outros olhos, como ir e vir sem promessas. Elas me diziam, me faziam, me mostravam "Sôra, você está se transformando junto com a gente, veja você, quem diria, conte para a fada triste!". Mal sabiam elas, que a fada estava na mesma sala, desmontada também. E assim elas me refizeram, como uma boneca *quitapeñas*, que é uma boneca indígena feita com retalhos para se "quitar as penas", e depois novamente me desfizeram, voltando aos trapos inúteis (mas elas tinham planos de a cada momento me refazer de maneira diferente, então, sem possibilidade para minhas defesas).

Em corpos dramatizados, simulacros, eu já não era mais a Sôra, mas um monte de riscos num caderno, um poema de Jane Austen, um *I love you* num coração, um recorte torto de uma revista e uma terapeuta de sucesso. Assim eu virei um poema que tinha Jesus como alguém camarada, depois virei a história de uma avó que morreu incendiada pelo neto, depois uma cicatriz herdada pela mãe, depois a cor rouge da bochecha para chamar atenção, depois a mesa de sinuca furada pela bala de revólver (sendo por isso bastante engraçada), depois o raio de sol na pequena janela... e depois a compreensão de se sentir viva e poder-vontade de ouvir delas "sôra, eu sei agora que eu posso fazer o que eu quiser!" e me dando coragem para escrever aqui, agora, "o que eu bem quiser".

Essas meninas eram cuspideiras, prendiam os cabelos revoltos no alto da cabeça num único nó para não atrapalhá-las (elas me mostraram como fazer isso, mas eu não consegui) e me diziam num tom sedutor de deboche, "a sôra fala difícil, às vezes..." (pág. 43), "quero ver se sabe fazer isto...". E da mesma forma me ofereceram produtos contrabandeados dos quais eu estava "por fora" e deveria conhecer, me mostraram também seus hematomas fresquinhos, os pesadelos em dia claro. Dos abraços fortes de estalar os ossos e às visões de delírios das imaginações violentas, mas ainda infantis, quando sonham mundos difíceis para o dia a dia.

Me disseram que eu era uma velha e que ia logo morrer, depois que eu era feia, porque não

era loira, e logo em seguida, que eu era linda, e que elas iriam aonde quer que eu fosse. Elas falavam muito e me pediam para ajudá-las a entender. Elas queriam entender tudo: amor, abandono, abuso, perseguição, vício, deserto, arte, desenho, mulher... e sem precisar responder, ia perdendo o meu rosto misturado aos delas, assim como a necessidade de controlar tudo e a certeza do que eu estava fazendo. Com elas, nelas, eu reinventei minhas próprias experiências e configurações de criançadolescente, e em cada gesto, e em cada movimento de vida, eu criei outras meninas para mim, assim como elas criavam outras mulheres para elas, e as noções fixas de alunas e de professora entre paredes e muros.

Através das propostas de aprendizagem, tal como convencionamos na *prática docente*, foi colocado em questão os clichês e estereótipos da *mulher*. Em que apareceu também o choque, de algum modo performático, entre a "menina infantilizada" e a "menina sexualizada", momentos estimulados para pensá-los com leveza. Trabalhar com mulheres artistas com elas – desenhar a própria sombra, recortar imagens delas mesmas e das colegas, fotografarem-se como artistas, como estranhas, recortar e colar a desconstrução do rosto, etc. são as *cacografias* na educação ao modo dadaísta e surrealista. E na produção de novas expressões pelo pensamento da performatividade, ocorreram muitos desafios, em que nos descobrimos parceiras ao traçar linhas de fuga de sujeitos constituídos. "Sôra eu sou feia, sôra eu sou esta, sôra eu não sou esta..." (pág. 17), vozes em combate com a imagem pronta de menina que não queriam representar. Assim, desaprendíamos antigas palavras, gestos, expressões e pensamentos que nos faziam mal e nos reduziam a qualquer outra coisa que nunca nos serviu (as meninas cuspidadeiras descartam fácil). Aprendíamos novas linguagens como os tiros de revólver de Tzara que nos refaziam em outros corpos, mais resistentes perante a abrupta realidade. Também criamos as nossas próprias maneiras de registrar essas experiências como ação poética, o que era pura necessidade e não projeção de um ideal. Com essa *visibilidade* o passado e o futuro se desprendiam assim de nós e a dor aliviava, eu pude sentir isso sem tentar engendrar uma fórmula que a tudo segurasse. A aula acontecia e eu me fazia presente, pois já não éramos mais eu e ela. Devíamos uma aula constelação nessa constituição de forças dispersas que se fragmentaram e se tornaram impessoais, vibrantes, o que nos afirmou enquanto uma memória nova e viva.

Assim mesmo, após essa produção de uma memória inventada, por mais que eu não queira, elas sempre retornam em suas formas antigas, proliferadas em todos os lugares, como se as ressuscitassem enquanto uma *sombra na parede*, enquanto um mito, enquanto cuspidadeiras, como se elas fossem peças necessárias para a estrutura de um jogo sociocultural que aí está, definindo as nossas vidas. E logo, para que eu arranje sempre novos meios de suportar essa repetição, e tenha uma atitude enquanto "transmutação de todos os valores" e "criação contínua" (NIETZSCHE, 2005,

pág.303). Com ela, precisamos deixar de querer nomear, controlar e significar o mundo como déspotas, de estabilizar ou medir nossos pensamentos e sensações como censores, o que também pressupõe deixar-se morrer. Na experiência docente no PIBID eu morri todas as vezes¹³², e à maneira das brincadeiras de *bonecas de papel*, gasta, para ter que desenhar outras de mim. Considero assim, uma aula como uma experiência que ultrapassa os exercícios de linguagem, porque quando afetados em uma aula, não podemos resistir em nos deixar relacionar e sensibilizar com as muitas relações que se dão, com a pluralidade de expressões que transbordam e que em atritos, nos dispõem ao desafio de encontrar o jogo e as problemáticas de cada realidade.

Na perspectiva da arte como invenção, traço uma proposta de ensino da arte¹³³ que é uma das respostas que um processo de formação te exige. Penso que as experiências em aula tem muito a ver com ritmo, sutileza, atenção, respiração e disposição para a vida como ela se faz presente. E são momentos impossíveis de serem programados antes de qualquer diálogo e enfrentamento real; em que qualquer planejamento de aula serve apenas como um primeiro lançamento de combate, um primeiro passo de orientação para algo que depois vai se abrir e entrar em conflito em seu próprio momento. Por isso mesmo essas vivências são surpreendentes, nunca se sabe o que vai acontecer realmente, uma aula tem o poder de nos refazer a todo momento, de nos levar líquidos e velozes na queda de um cuspe. E de nos fazer esquecer, abandonar e devir outra coisa. Numa perspectiva da *diferença*, conhecimento é invenção e pressupõe trágicos abandonos, como Marques escreve:

O conhecimento não é bom na medida em que desestabiliza novamente o efêmero repouso da suposta subjetividade. Trágico abandono do eu como efeito da aprendizagem que constitui novas subjetivações sem recompensas, contratos sociais ou apreensão de conceitos em geral. Saltar de um círculo a outro no mundo que produz signos tem o seu movimento de deixar para trás a bagagem como memórias pessoais que se dissolveram entre outras no tempo. E por isso mesmo uma intenção de recuperá-las é tão dependente da invenção (MARQUES, 2017, pág. 143).

Na dissertação (pág. 98-100) desenho as meninas cuspideiras como ciganas e *eterno retorno*, pensando com Nietzsche, e também como o mito de *Perséfone*, com o qual escrevo a seguir. Com elas, escapamos dos becos de infância e esquecermos de nós mesmos, dos golpes de

132 Durante uma orientação do projeto, Zordan me comenta que "ser professora é estar o tempo todo no outro, ou seja, morta como pessoa", acho importante trazer essa colocação para dizer dessa morte que não suporta qualquer didática. Um estado "no outro" é sempre imprevisível, não podendo apontar um destino, um objetivo.

133 A minha experiência como docente se inicia com aulas particulares de desenho durante meu TCC, depois se amplia com meu trabalho no PIBID, numa escola municipal de periferia, ao reingressar na Universidade Feevale no curso de licenciatura, e atualmente, aventura-se com oficinas de quitapenas e turmas regulares de desenho e ilustração em espaços independentes de arte e cultura. Todas essas vivências foram e são singulares, desafiantes e transformadoras, em todos os aspectos, como não poderiam deixar de ser.

subjetivação que nos determinam.

GOLPES

Golpes são tremendos, pois causam assombro. Eles abalam estruturas construídas, torcem os movimentos, marcam as carnes, rasgam os tecidos corporais e sociais, delimitam ou rompem fronteiras, dobram ou assujeitam as pessoas ao impacto de forças inesperadas. Golpes afrontam o movimento de nossas vontades e nos fazem constatar a existência e o contraste de modos de existir e fazer. Nesse contexto é que se dão as relações de poder, de transgressões e de castigos, em uma multiplicidade de formas, tais como as que são desenhadas na dissertação. E entre essas páginas, uma a ser correspondente às meninas cuspideiras (pág. 100-101) e à escola, em que somos programados e depois avaliados por nossos modos de ser, de poder e de saber. Mesmo não sabendo direito como responder a isso ou explicar, penso que na escola que nos damos por conta do quanto estamos governados pelo que nos foi herdado, do quanto devemos aos deuses (por ex., pelo *juízo de Deus* citado com Deleuze) e do que temos que assumir enquanto representações dogmáticas e autoritárias de nós mesms, nos apontando um dedo num ato de "você é". Aliás, durante toda a vida, nos espaços coletivos de convivência, aprendemos uma série de regras e determinações nas quais devemos nos curvar se quisermos ser considerados como existentes, se quisermos ser vistos e ouvidos, se quisermos nos movimentar e nos colocar resistentes em alguma diferença. Por outro lado, em vias opressoras, quando consumidos os seus valores, as impossibilidades aparecem sob outros aspectos, como quando as pessoas são tomadas por sentimentos reativos, como por exemplo, o medo de perder, o de não ser o suficiente perante a tal modelo, o de carregar a culpa por todos os erros ou de não alcançar aquilo que se almejava após tantos esforços de consentimento¹³⁴. À força de golpes de subjetivação, esses modos de viver tendem para uma linha de morte e de (auto) destruição, pois nos esvaziam as vontades. As meritocracias, as leis sob punições ou quaisquer exigências de submissões (lingüísticas, territoriais, imagéticas...) produzem as misérias do corpo.

A partir dessas imagens, caberiam aqui muitos relatos de experiências vividas, que de certa maneira estão na dissertação como intensidade. E entretanto, destaco uma fala da artista Neshat, já

134 Aqui não posso deixar de fazer menção à situação atual do Brasil, que passa por uma transição política (e econômica e cultural...) à golpes violentos, impulsionados por ideais fascistas. Enquanto escrevo este trabalho pessoas passam pelas ruas gritando palavras de ordem e de desordem, verbalizando a vida em conflito que nos absorve em turbilhão. É aí que me pergunto, como uma pesquisa que discute a dogmatização das imagens da mulher pode ignorar essa intensidade, que agora me faz pensar, mover, sentir em expressões violentas e como criação emergencial? Todo o trabalho que produzirmos agora será fruto do que estamos vivendo, constituindo a imagem de nossa época e dando visibilidade à trama que nos tece enquanto sujeitos de tal ou tal modo. Quando comecei a fazer esta pesquisa jamais imaginei que a terminaria numa ditadura, o que coloca em risco o futuro das pesquisas científicas no país. O sujeito é produzido pela sua própria história, não posso ignorar essa mudança.

citada nesse trabalho, para pensar em como estamos submetidos às relações de força que nos golpeiam de encontro à vida. E assim, focando também nas questões circunscritas nas subjetivações da mulher.

Em entrevista concedida para a televisão¹³⁵, a artista refere-se a uma experiência de interrogatório alfandegário vivida por ela no Iran, país natal no qual desde a Revolução Islâmica de 1979 adquiriu uma política extremista. Considerando as relações subjetivas de limite e choque entre os valores e os modos de vida, torna-se importante dar visibilidade ao que se segue. Na fala de Neshat, sobre a produção de seu filme *A última palavra* (2003), ela ressalta o valor (peso) de um juízo moral direcionado à ela como mulher e artista, que na sociedade iraniana (não estamos muito longe disso) vem com a força de um golpe de imagens, entre luzes e sombras:

Se um artista, se um criador, tivesse que enfrentar finalmente a seu interrogador (...) para mim esse homem não era simplesmente um interrogador da República Islâmica do Iran, senão que era quase como Deus (...) se realmente tivesse que ir e enfrentar a pessoa que te aterroriza, como eu, que sempre estarei aterrorizada com o homem que me interrogou, o que poderia sair de seus lábios e o que poderia sair dos teus? Como se compara esse mundo de criatividade e de imaginação com a realidade que te rodeia de palavrórios e slogans vazios? (NESHAT, 2005).

Neshat constrói uma cena no filme inspirada em sua própria experiência, em que um militar iraniano ostensivamente interroga uma escritora, e diz:

Mulher! Tens cruzado a linha. Tens escrito palavras subversivas. Mulher! És culpada de corromper a mente das pessoas. De envenenar a alma das pessoas. Tua imaginação é obscura. A obscuridade é onde mora o diabo. E tu, com tuas palavras, cheias de pecado, cheias de obscuridade, de horror, de luxúria, de ira.

A escritora responde aos prantos, que compreendemos como parte de uma situação como essa, mas em afirmação poética, citando versos do poema que eu uso neste anexo como epígrafe de abertura, o que consterna a figura autoritária:

Eu venho da terra das bonecas. Das sombras das árvores de papel. Do jardim de um livro de fotografia. Da segura dos juízos estéreis, de amizade e de amor. Das poeirentas ruas da inocência. Dos anos em que as pálidas letras do alfabeto nasceram. Provenho das raízes das plantas comedoras de carne, com o som do terror das mariposas quando as crucificam em um livro com uma agulha.

135 Na ocasião do 25 aniversário de Metropolis (16/11/2005), traduzido do espanhol por mim. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=URoe2OUQvY4>. Também podemos ter contato com o pensamento da artista a partir de sua visão sobre seu exílio e a arte no vídeo: https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile. Acesso em 01/10/2018.

Essa disjunção, essa desconexão, esse contraste, esse enfrentamento da personagem frente ao juízo do poder de um Estado totalitário, que é Deus, marca um golpe de vida que ela devolve à sua violência e assinala uma capacidade de recuperação do corpo sob qualquer circunstância. A cena desse filme me golpeou tão fortemente, que penso que a comunicação entre eles, o entendimento do militar, por exemplo, é o que menos importa. Aparentemente temos a figura dogmática desse homem que é Deus, entrevistando uma *mulher* artista, tal como ele mesmo a define em sua fala, mas entretanto, ela já não corresponde mais a uma *mulher*, porque em sua poesia ela escapa, não se conserva numa forma que se aprisione. Nada do que ele fará poderá fazê-la retornar de suas experiências, de sua própria fala, e menos ainda, de convencê-la a ser uma *mulher*. Aqui retorno à Derrida, citado anteriormente, e pergunto, que tipo de "acordo" poderia contornar essa *distância*?

Transitar em diferentes perspectivas nos permite renová-las, procurando lidar com elas do modo como nos exigem, mas às vezes esse trânsito exige uma mudança que pede o dispositivo de um golpe. Penso que nos fragmentamos nas oscilações entre os choques e os fluxos, entre as euforias e as tranquilidades, as ações e as impossibilidades. É aceitando a vida em suas limitações que aprendemos uma posição que é intolerada pelas forças brutas que podem nos fazer frear.

PERSÉFONES E A PRIMAVERA

O mito de Perséfone é usado na dissertação para exercitar o pensamento sobre a educação das meninas (o inferno da educação¹³⁶) marginalizadas e exiladas da arte e da cultura, expostas ao que denomina-se como *situação de risco*: presas a uma espécie de subterrâneo como personagens reféns. No mito, encontramos as formas de um incesto ampliado que é muito comum nas margens das nossas sociedades urbanas, e bastante adequável às meninas cuspideiras. Perséfone, raptada pelo tio Hades e assim acordado pelos pais, Deméter e Zeus, é condenada a viver nos subterrâneos como uma eterna menina, sempre inacabada e prisioneira de seu destino. O mito torna-se apenas fluxo de outra ordem, espectro-agente de mudanças sazonais e impessoais que são circulares. E por isso, quando retorna à superfície, sempre inaugura primaveras, como uma espécie de maldição profana: não esqueçamos do teor sexual que inauguram as sementes, a *romã*, os frutos e as flores que nascem. As meninas cuspideiras encarnam então as Perséfontes, que se *colam* à repetições e ciclos trágicos de abusos, quando são violadas, engravidam, abandonam os estudos e morrem muito

136 Em referência à Corazza, de Para uma filosofia do inferno da educação (2007). Link: <http://grupoautentica.com.br/autentica/livros/para-uma-filosofia-do-inferno-na-educacao-nietzsche-deleuze-e-outros-malditos-afins/252>. Acesso em 12/10/2018.

cedo em situações vulneráveis. Situação em que mães e filhas vão se ordenando em uma decadência geracional que não cessa em demarcá-las. Caídas, pobres, subalternas, estupradas, incapazes, e, que mais? Apesar de *raptadas*, pensando com o mito, elas são jovens e sempre comem a *romã*, a fruta da fecundidade e da sedução, e por isso mesmo, é como se merecem o inferno, isoladas com o Deus das profundezas em trágico castigo pela descoberta de estranhos prazeres.

Essas imagens fabuladas das meninas cuspideiras me levam a pensar que espécie de tradutores nós seríamos enquanto professores, ao lidar com movimentos inesperados e não-ideais? A urgência singular de uma convivência com esse tipo de situação não nos permite antecipar saídas que nos salvaguardem de uma postura que podemos não reconhecer como as nossas, pois podem não combinar com nossas projeções pré-concebidas. Nesse turbilhão os idealismos e as nossas próprias constituições e tendências como professores são colocados em xeque.

Em arte, pergunto também, que artistas seriam essas meninas, que espaços existem e poderão existir para a arte em suas vidas? Como periféricas, elas estão afastadas dos espaços e tempos necessários para uma produção artística tal como a concebemos via instituições, ou do simples viver de experiências de pensamento e sensibilidades do corpo, que poderiam, ou não, ser capturados pela linguagem (e que linguagens artísticas seriam essas?). A arte estaria para as meninas periféricas somente quando há domínio de sua historicidade, quando há acesso à artistas e instituições de legitimação da arte? E ainda, uma troca de sujeitos sociais resolveria o problema que eu penso ser delas? Como elas poderiam falar por si mesmas sobre estas e outras questões que apenas nós, num primeiro momento, julgamos importantes? Quando sabemos também da força que precisamos fazer para não sermos interrompidas como *mulheres*, quando estamos produzindo algo, um pensamento ou um projeto em arte. Eu, enquanto estudiosa afeita à construção epistêmica e à investigação científica em uma pesquisa, sou capaz e responsável de representá-las numa escritura, numa poética, num meio em que a intelectualidade recria e legitima as imagens do mundo? Como é ser ouvida, o que isso interfere em suas vidas? Sem respostas prontas, me desfazo do sujeito professora, e começo a me colocar noutra lugar, nada confortável, um eterno *work in progress* de si.

Apesar de marginalizadas culturalmente, com pouco acesso ao exercício de criação poética, presumo que elas estariam sujeitas a algo que é da urgência do tempo, da experiência de vida como performance, e modos diferenciados de reinvenção de si. E também penso, no contexto dos objetos, com a estetização de si mesmas, ou de seus espaços, que jamais se adaptariam aos sedimentados valores artísticos. Nessas práticas de si¹³⁷, uma subjetividade de resistência se

137 Em referência às "técnicas de si" ou aos "cuidados de si" de Foucault, de *A Ética do cuidado de si como prática da liberdade* (1983), que pensa as práticas individuadas como uma ética, como cuidado de si mesmo, a partir dos gregos: "Para se conduzir bem, para praticar adequadamente a liberdade, era preciso ocupar-se de si mesmo, cuidar

consolida, inventando suas necessidades com seus próprios recursos e noções de limite, que podem escapar aos nossos olhares, que são projetados via representações que condizem com as nossas formações.

Se eu poetizo, como no relato das meninas cuspideiras, é para exercitar meus modos de olhar essas experiências vividas com elas, e não para defini-las como objetos de estudos bem delimitados. Além disso, as meninas cuspideiras estão submetidas a uma cultura sub e de multidão que é permeada de outros clichês periféricos, que muitas vezes fingimos não prestar atenção, ou não valoramos mesmo. Esses clichês constituem uma língua, e também estão em constante transformação, pois provocam outras lógicas de pensar e de sobreviver, características de uma determinada situação que as envolvem. Logo, a potência intelectual que é subjetivada nessas práticas, talvez pouco tenham a ver com a arte institucionalizada, uma arte maior, e com o sujeito artista, absolutos em suas posições, cada vez mais distantes, encerrados conceitualmente. E para elas, meninas que convivi em oficinas e experiências de ensino, inacessíveis.

A se pensar também, essas meninas estão numa posição sedimentada que não é opção, porque constantemente subjetivadas e categorizadas enquanto *mulheres* a pertencer a códigos prontos minoritários, pré-destinações subalternas (que são políticas, econômicas, estéticas...) e situações de impossibilidade de arte (na perspectiva arte e vida que supera a econômica). Zordan observa a complexidade dessa situação como ponto de discussão, abarcando todo o social:

As tarefas usualmente executadas pelas mulheres precisam ser discutidas na medida em que impediram (e ainda hoje inviabilizam) o acesso às linguagens utilizadas nos jogos políticos que governam a sociedade. Somente a ação política operada através dos mais variados códigos culturais é que pode estabelecer a divisão dos espaços sociais de modo mais justo. O fato é que as condições de aprendizagem estão sujeitas às limitações demarcadas pelas posições de classe, de raça e de gênero, o que implica em profundas desigualdades nas chances de aquisição destes códigos (ZORDAN, 2008, pág. 163-164).

Essas limitações, citadas pela autora, eu as relaciono com os termos *impossibilidade* e *inexistência*, que são emergenciais em educação. De uma visão docente, podemos pensar que elas estão como no séc. XIX, vestidas como as artistas que não dispunham de maiores referenciais considerados artísticos e sem direitos constituídos de atuarem como autoras de si numa coletividade. É nesse sentido que as referências atuam e se fazem importantes como códigos adquiridos, se sabemos de outros modos, ampliamos as nossas capacidades de discernimento,

de si, ao mesmo tempo para se conhecer __ eis o aspecto familiar do gnôthi seauton__ e para se formar, superar-se a si mesmo, para dominar em si os apetites que poderiam arrebatá-lo.” (FOUCAULT, 1983, pág. 268). Link: http://escolanomade.org/wp-content/downloads/foucault_%20etica_cuidado_si.pdf. Acesso em 12/10/2018.

nossas chances de fuga. Por isso me pergunto, se quando pretendemos que essas meninas participem do que consideramos que seja o mundo (capitalista, meritocrático, racista, machista, narcisista, centralizador...), como pessoas capazes de exercitar seus pensamentos sobre suas próprias experiências, não estamos, paradoxalmente, afirmando-o, representando-o, e de certa forma, atuando em conjunto? Senão, como torná-las parte disso como existentes, mas numa perspectiva da criação de si mesmas como pensadoras? O real torna-se então aquilo que está visível, palpável, e interfere na concepção de mundo, de verdade, de possibilidade, lembrando do conceito de visibilidade de Foucault, citado anteriormente. Porque, se eu escrevo academicamente com elas, (e de determinado modo, pois como uma *mulher*) isso me coloca na manutenção de um poder de luz para as suas existências, logo, estou ativamente no jogo do poder-saber, determinando imagens, assim como faço como ilustradora.

Posso optar por desenhá-las, por exemplo, como Ofélias suicidas, que muito aprazem às jovens artistas, pois é notável a multiplicação de suas imagens, reproduzidas com uma projeção romântica de um sentimento que toma a morte para si como beleza (européia), usadas como identificação¹³⁸. O que esperar desse fim de primavera romântico? É assim que na correnteza imaginária do rio do Hades, corpos de mulheres multicoloridos e amontoados, mortos em vestidos floreados flutuantes *caem* melancolicamente. Como na imagem composta em *Elena*¹³⁹ (2012), filme/documentário da cineasta brasileira Petra Costa (1983) que produz uma afecção de memória a partir de uma narrativa que tem como protagonista a sua própria irmã, uma jovem atriz, suicida(da) por não conseguir atuar. Elena encarna uma imagem *phatos* da impotência, da violência cometida contra as mulheres, numa periferia da vida que as interrompem, que não as permitem seguir vivendo e fazendo arte. A vida é afirmada de maneira forte quando Costa tenta vingar a morte de sua irmã em seu próprio corpo, emergindo do drama romance florido e suicida que a sufoca, pela força de uma respiração. A delicadeza terrificada em vestidos floreados muito leves que flutuam na água viram então uma imagem de impacto¹⁴⁰.

Nesse combate, estratégias como numa produção de "eu existo"¹⁴¹, que reconheço como

138 Aqui refiro-me à busca de artistas jovens por referências que a ajudem a pensar e compor com as suas próprias experiências de vidas. Experiências essas omitidas, sempre à margem dos discursos predominantes em história, arte e cultura.

139 O filme completo está disponível na internet no link: <https://www.youtube.com/watch?v=KxoDVNh0tIA>. Acesso em 14/07/2018.

140 Em poesia, retirado do roteiro do filme, escrito por Petra: "as memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas delas não encontram consolo, só algum alívio nas pequenas brechas da poesia. Você é minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce, e dança" (TERRON, LAUB, 2014).

141 Como parte da equipe editorial da (n.t.) Revista Literária em Tradução, como ilustradora e curadora de arte, produzi uma série de vinhetas com as autoras publicadas nas edições da revista que reúnem fragmentos de seus ensaios e poemas intitulada "eu existo". Ela pode ser visualizada na página da revista e na rede social Facebook no link: https://www.facebook.com/n.t.revista.literaria.traducao/?hc_ref=ARRvQMax3VF-

um recurso complexo e paradoxal, se dão como tomada de posição política¹⁴² que as reivindicam da morte. O que não é simples, pois essa decisão preocupa-se com a visibilidade de uma presença arrancada à força de nossas heranças oficiais, pois para compor o que quer que seja com o tema das mulheres artistas precisamos delas, da diferença que produzem somente pelo fato de existirem.

Um trabalho com as Mulheres Caídas tem esse tom que rompe com ingenuidades, pois lida com o fato de que tudo o que sabemos foi construído e o que não convém às tramas oficiais de legitimação foi logicamente apagado, banido, obscurecido. Esse estado de *inexistência* é o que não nos permite acessar outras formas de pensamento, configurando desertos e ferramentas inúteis. - O que diríamos então das milhares de mulheres anônimas, negras e pobres internadas em sanatórios?

Compor com elas é uma maneira de apropriação do mundo como criação, que na periferia também se dá numa filosofia que é cotidiana, marginalizada de uma *maior*, apelidada de *independente*. Todavia, esse trabalho é árduo e exige condições: materiais, de pesquisa e de experimentação contínuas. O efeito nas meninas da oficina *PIBID*, ao perceberem que tantas mulheres faziam arte com exatamente aquilo que dispunham precisa ser considerado, ele foi disparador de pensamentos e expressões que elas mesmas não sabiam que podiam exercer. Penso que não foram as artes em si, e nem as artistas em si, mas o modo como elas puderam se apropriar de tudo isso pra exercerem a própria vida. Em nossa atividade performática que consistiu delas se fotografarem como artistas mulheres, elas se fizeram perceber que não precisavam estar nuas, por exemplo, para serem vistas, tão pouco produzidas como bonecas para agradar à alguém. Quando elas viram que a foto poderia ser utilizada para a produção de uma outra imagem de si mesmas e dar vida à qualquer pensamento, do mais banal e engraçado, ao mais dolorido, foi liberador. O desejo não foi direcionado para a aquisição de conhecimento da História da Arte, mas para uso delas mesmas. A minha formação aí estava sendo aproveitada como uma ferramenta, foi oferecida e compartilhada, mas elas a usaram como quiseram, recortando e colando coisas, para conhecer e pensar suas próprias condições.

Nesse projeto as coisas foram acontecendo de forma intensiva, sendo articuláveis porque amparadas por outras experiências e códigos como herança (que é como uma espécie de alvará para que se perceba que outros modos são possíveis), valoradas como importantes e necessárias, mas

[OTOGK24Ly5r521WFlkfy5hnRL_ces.mzxgbBd1Xthvt9DKFD5jOXJlls&fref=nf](https://doi.org/10.1111/OTOGK24Ly5r521WFlkfy5hnRL_ces.mzxgbBd1Xthvt9DKFD5jOXJlls&fref=nf) . Acesso em: 22/07/2018.

142 Quando dessas tomadas de discurso como ações políticas diante de situações complexas, a autora dança muito mais com uma operação prática de diferença que atenta à ordens binárias de pensamento e simples oposições. Que vão mais ao encontro com o que declarou Derrida em entrevista, onde nenhum relativismo é assumido, mas "a condição de responsabilidade efetiva" (DERRIDA, 2004), do que para militâncias, como quando em defesa de uma "causa" aparentemente imóvel, mas movediça. Com cautela e sensibilidade, a responsabilidade em denunciar efeitos perversos e negativos contra as mulheres precisa observar as relações de poder em suas mais violentas sutilezas. Não são possíveis normas que nos digam o que fazer em situações de urgência, como se a vida fosse feita de situações padronizadas, embora repetitivas e muitas vezes previsíveis.

acima de tudo, como só mais uma coisa dentre outras tantas que *aparecem*. E numa força que transforma a vida e as destituiu de toda imagem de miséria e vulnerabilidade que carregam demarcadas como meninas pobres (sempre em falta, sempre com falta de algo). Cansadas disso, a possibilidade de ser outra coisa, de não ser mais a mesma, de perder-se de si e poder se *ver* nesse acontecimento, em como tudo acontecia pelas próprias mãos, foi liberador.

Nessa experiência nos distanciávamos tanto das deusas como das bruxas, assim como da idealização da imagem de uma artista, de uma menina, de uma futura Mulher Caída, de uma professora:

Realizamos núpcias anti-deusas-e-bruxas, involuimos criadoramente em outras direções, distantes dessas formas determinadas. Não nos tornamos nem deusas nem bruxas, como esses corpos programados há tanto tempo, mas também todas elas. Não somos análogas, arquétipos, simbolismos, nem fazemos imitações de bruxas e deusas. Mas, compomos, com a velocidade de nosso desejo, algo que tem a ver com elas e com cada uma. Saltamos com elas, instauramos relações de movimento e repouso entre elas, deixamos passar nossas linhas de deusas e bruxas em sua co-presença. Com as formas, objetos e sujeitos bruxas-e-deusas, que conhecemos, nos tornamos coletividades moleculares de feitiçaria e de divindade (CORAZZA, 2002, pág. 91-92).

Uma das fotos desse trabalho com elas eu usei como referência para compor uma página da dissertação (pág. 104). A escolhi pela menina que era a mais selvagem do grupo, a mais quieta, diagnosticada com esquizofrenia. No entanto, no dia da sessão de fotos, ela desprende-se de si mesma, tanto que quando olhamos as suas fotografias como Kara Walker¹⁴³ (1969), jamais faríamos associação com os sintomas de qualquer doença. Ela foi uma menina em primavera por um momento, livre do Hades, passando pela experiência de se dissociar de si mesma, e por alguns instantes, construir outras imagens de si.

Nessa mesma página, componho com um poema de Patrocínio e com a sua poesia, mas também faço referência a uma outra menina, que tomou corpo na história de uma amiga, professora do Estado do RS. Uma de suas alunas foi violentada e decapitada por uma gangue rival do bairro em que vivia, vítima de uma emboscada que tinha como objetivo dar um sinal de ameaça ao seu namorado traficante. O ocorrido sequer foi noticiado, aconteceu em julho deste ano, em que esta pesquisa se conclui, num bairro periférico de Porto Alegre, deixando uma escola inteira consternada. E que apesar de tudo, segue seu programa, cobrando para que as pessoas que atuam nela se recomponham e continuem suas lutas, que os professores tragam conteúdo e os alunos passem de ano.

143 Link para visualização do trabalho de Kara Walker: <http://www.karawalkerstudio.com/>. Acesso em 17/09/2018.

Quando soube do fato, me desestabilizei por dias, não conseguindo imaginar uma cabeça de menina cortada, depois, sem conseguir escrever com a imagem que consegui fazer dela, e em seguida, dando início a este texto. A menina que perdeu a cabeça tão pouco tinha nome e foi entregue ao esquecimento como Perséfone seria, se não pudesse – a deixassem - novamente florescer. E sim, preciso agora da imagem das flores. Porque essa condição humana de morte sob forças violentas, absurdas, equiparada à morte em uma guerra, ao mesmo tempo me fragiliza, me decompõe, e me potencializa, me recompõe. Mas numa outra coisa, e que ninguém pode agarrar até que eu mesma tenha me organizado (ou desenhado). E preciso de tempo. Um tempo que minha colega professora não possui, rodeada de outras meninas com o mesmo risco, mas com a capacidade incrível de esquecer e de deixar de ser alguém.

Para este último efeito, o de recomposição, darei uma imagem, um nome, quitarei as penas em mim, desenharei uma possível memória com os cacos que tenho. Assim, delineio com aquilo que me resta, porque esse é meu estilo. Traço, e espero com isso estar fabricando um modo de olhar para a vida, ultrapassando os modos de desenhar uma boneca, compor um objeto, e que, logicamente, não se reduz nas tantas possíveis vidas que essa menina poderia ter. Não fosse o corte, a mesma frágil, lamentável e abissal história. Sim, estamos como numa guerra.

Pela arte preciso encontrar um modo de escapar dessa subjetivação assustadora em mim e reconstituir-me de alguma maneira como parte desse drama. Mas é difícil, pois, difícil usar cabeças cortadas na reconstituição de um novo corpo como se fossem miçangas, torna-se preciso a movimentação de forças mais poderosas e articuladoras. Torna-se necessário um coração primaveril, extraído do que está em chamas. Escreve Svetlana Aleksievitch (1948) sobre a necessidade de recuperação das mulheres sobreviventes russas da Segunda Guerra, "nunca tínhamos vivido de outra forma, talvez nem saibamos como fazer isso. Não imaginamos outro modo de viver, teremos que passar um tempo aprendendo" (ALEKSIÉVITCH, 2017, pág. 11). E essa forma de *aprendizagem* muitas vezes é silenciosa, como no caso delas, atravessa o tempo sem deixar marcas, não conseguindo se dizer, se esquecendo de dizer e não sendo transferida geracionalmente: "por que, depois de defender e ocupar seu lugar em um mundo antes absolutamente masculino, as mulheres não defenderam a sua história? (...) Não deram crédito a si mesmas. Um mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida..." (ALEKSIÉVITCH, 2017, pág. 13). Uma guerra ocultada em nós até chegar um livro, por exemplo, que escreva sobre isso.

De uma forma similar aconteceu com o livro de Patrocínio, que nos traz a poética de uma mulher negra, das tantas enquadradas em paredes de manicômios, pois se não fosse por ele, de que maneira ela chegaria até nós? Como essas perdas poderiam ser reparadas? O que nos impede de criar? Seria a dor que não conseguimos lidar? Seria a linguagem que não é o suficiente e que

transborda em momentos de embriaguez? E seriam tantas as perguntas, que passaríamos muito tempo em silêncio pensando sobre elas, enquanto Perséfone sobem e descem, dos subterrâneos à superfície, e vice-versa?

PÁGINAS ESCURAS

*enquanto você lê
o mar está virando suas páginas escuras
virando
suas páginas escuras.
Denise LEVERTOV¹⁴⁴*

Em impulso *excadere*¹⁴⁵ essa menina degolada me faz cair. Me localizo onde procuramos evitar e combater, nas dobras incompreensíveis de mar ou de páginas escuras, poeticamente, no lugar do esquecimento. Mas para pensá-lo como potência, e novamente com a filosofia de Nietzsche, pela necessidade de nos desfazer dos angustiantes desejos de permanência e de justiça, a que estamos colados, como sujeitos fixos, significados e subjetivados. É assim que nos refaço enquanto passagem, experiência artística no próprio tempo, mortais que somos, processos de vida, corpos em guerra, reconstituídos como *lady lázarus* e rebelados em linhas de fuga da própria noção de rebeldia. Assim mergulhamos na onda escura que vem nos abater, num contexto artístico que é mais movimento do que forma, numa trajetória de forças que nos carrega de imagem em imagem, nos fazendo abandonar para seguir adiante.

A imagem, o recurso de materialização do percurso que temos feito, não é tão nítida, se faz por efeito e não por estrutura. No processo gráfico a *nanquim* adensa, espessa e obscurece aquilo que não consegue ser dito, realiza a memória das sombras. É como um jogo, um tabuleiro expressivo produzindo suas virtualidades em movimentos de tensões. Assim, a *nanquim* também oferece luz para criar os contrastes, as disputas, permitindo valorações a saltarem dinâmicas do papel. As hachuras dão conta dos fios, dos cabelos e dos tecidos, oferecendo à visão os elementos ricos da memória labiríntica e textural das sensações. O traço é pura afirmação, vai desenhar as direções, potencializar os desvios, encontrar caminhos de fuga. Assim desenho, para extrapolar a página, para intensificar a experiência, para o olhar se perder entre ganhos e perdas, nos quais nada está descrito, para que não se possa as-segurar nada.

O esquecimento é uma imagem desenhada e que escrevemos agora, no intenso, e agora, no

144 Poema publicado em *As meninas que vestiam preto*, pág.37, 2016. Trad. Vanderley Mendonça.

145 O verbo **esquecer**, que significa "deixar fugir da memória; olvidar", vem do latim *escadescere*, frequentativo de *excadere*, "cair fora", cf. *Dicionário da Língua Portuguesa* (2003), Porto Editora.

intenso¹⁴⁶, de novo, oscilando na paixão. Ela passa por nós como não-dita, como lapso, e dela produziremos a nossa alquimia que não estará somente no verbo¹⁴⁷, mas se desenha numa potência mostra, tendo o *horror* do esquecimento como projeto de beleza. Tentemos agora, pois, sentir aonde estamos numa respiração: respirem leitores, respirem que vocês não estão na linha (pág. 88), não irão identificar, decodificar e entender os elementos. A vida seria irrespirável sem o esquecimento. Esse é um labirinto, suas linhas são compostas por cacos, seu pensar acontece nos fragmentos, por onde se perambula pelo não-discernimento do caminho, numa solidão povoada. Aqui toda não-instrução é válida, estamos fora das luzes, e portanto, fora de existências pré-concebidas, é você que será responsável pelas que existirem. E o que há, então, no escuro? Para onde vamos? Para a arte. O esquecimento é "arte e força de saber esquecer", capacidade de esquecer com arte, pois, numa perspectiva nietzscheana, "a ação não se concebe sem o esquecimento" (WEINRICH, 2001, pág. 180). O esquecimento com Nietzsche combate as questões morais que se estruturam em culpa e má-consciência, para não deixar o peso de uma memória determinar o presente com a sua dor. - Há nós que não desatam, que só os cortes os desfazem!

E assim, também podemos apreciar o que o esquecimento pode fazer por nós, dizendo sim para nós mesmos:

Esquecer não é uma simples *vis inertidae* (força inercial), como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar de "assimilação psíquica"), do que todo o multiforme processo de nossa nutrição corporal ou "assimilação física". Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviciais a cooperar a divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tabua rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo (...) eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento (NIETZSCHE, 1998, pág. 47-48).

146 Aqui cito o filme *No intenso agora*, de J. M. Salles, que numa poética fragmentária lança um olhar sobre a natureza efêmera das paixões e das intensidades. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=xLpFd1JjhzE> e <https://vimeo.com/247029281>. Acesso em 29/09/2018.

147 Em referência ao poema *Alquimia do verbo*, de Rimbaud, "A mim. A história de uma de minhas loucuras. Há muito tempo eu me vangloriava de possuir todas as paisagens possíveis, e achava ridículas as celebridades da pintura e da poesia moderna. Eu amava as pinturas idiotas, estofos de portais, cenários, lonas de saltimbancos, tabuletas, estampas coloridas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossas avós, contos de fadas, livrinhos infantis, óperas velhas, estribilhos piegas, ritmos ingênuos. Eu sonhava cruzadas, viagens de descoberta cujas narrações jamais foram feitas, repúblicas sem história, guerras religiosas sufocadas, revoluções de costumes, deslocamentos de raças e de continentes: eu acreditava em todos os encantamentos. Inventei a cor das vogais! - A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. - Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos. Eu reservava a tradução. Foi, antes, um simples estudo. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens. (...) " (RIMBAUD, 1957, pág.60).

Também pela intensidade poética, da ação diurna para as da noite, podemos pensar o esquecimento numa perspectiva da poesia. Para o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), o esquecimento é a condição essencial do estado poético, em que "a palavra é liberada da coersão da sintaxe", "onde nenhuma imperfeição da percepção visual ameaça a pureza da contemplação espiritual", e assim a "linguagem nasce do esquecimento" (WEINRICH, 2001, pág. 197).

Com Clarice Lispector (1920-1977) também faço valer dessa potência para as Mulheres Caídas, quando desenho na dissertação em quadrinhos com Água viva (pág. 90), em que se escreve "a escuridão é meu caldo de cultura. A escuridão feérica. Vou te falando e me arriscando à desconexão: sou subterraneamente inatingível pelo meu conhecimento" (LISPECTOR, 1998, pág. 26). O que faz dessa voz um eu-recurso inventado, criador de si, impessoal, abismo do sujeito: "eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca" (LISPECTOR, 1998, pág.17), "transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria" (LISPECTOR, 1998, pág. 21).

É nesse estímulo noturno que produzo as Mulheres Caídas. Elas, que quando esquecidas, aniquiladas no sentido histórico, que julga e aniquila até mesmo o que lhe serve, se encontram paradoxalmente em uma potência geradora, na possibilidade de refazerem-se enquanto arte, enquanto cacografia, enquanto invenção num presente dotado de novas inocências. E livres de dívidas, de ressentimentos, de representações consoladoras na linguagem e de estruturações dogmáticas de significados. Penso que todo processo de transformação passa por esse modo de encarar a vida que se desfaz do passado (de sua violência) para poder respirar, e por um instante, experimentar ser outra coisa, como com as meninas cuspideiras, que choram suas perdas contingentes, mas que delas se refazem.

Uma manipulação poética do esquecimento tem o poder de nos trazer uma leveza que pretende nos modificar e nos ajudar a produzir outras sensações que não as já sentidas e percebidas. As experiências de docência que tenho, a viagem à Istambul, a potência desses movimentos de queda da Mulheres Caídas nas figuras transitórias de desvio, as cabeças degoladas todos os dias, decapitações que não nos chegam nas mãos e que são as nossas mesmas em pesadelos noturnos, como no sonho de Hilst, citado na dissertação (pág. 51), são como figuras de metamorfoses, que ganham forças pelos novos movimentos do criar. É pensando nisso que observo que a violência de suas imagens pode nos fazer agir em vias mais radicais ainda, em que aprendendo estrategicamente algo com o que escapa do pensamento, chegamos mais "perto do coração selvagem" para poder "carregar sempre o pequeno ponto vazio - deslumbrado e virgem - demasiado fugaz para se deixar desvendar" (LISPECTOR, 1980, pág. 148).

A VIDA DAS QUITAPEÑAS

Ao que não podemos *desvendar*, às emergências que nos sufocam e nos fazem criar, ofereço uma artesanía, um trabalho fora do tempo cronometrado, feito com a sabedoria das mãos, do não-saber *à priori*, e do *ela será como ela quiser ser*; como costume dizer dessas bonecas mágicas. Aqui escrevo sobre as *quitapeñas* e a oficina oferecida pelo projeto de extensão do ARCOE, em 2017.

A experiência desse projeto vinculado à pós-graduação funcionou como uma oficina gratuita, quinzenal, de bonecas mágicas *quitapeñas* (*quita + pena = quitar uma pena*). As quitapenas são bonecas *ameríndias*, provavelmente oriundas da Guatemala. Elas são usadas tradicionalmente pelas comunidades indígenas para espantar o males, funcionando como bonecas de resistência, como as *abayomis*¹⁴⁸ de matriz africana. Construídas com restos simples de materiais de armarinho, como retalhos, linhas, botões, palitos de madeira... as quitapenas tem o poder de levar consigo as preocupações. As mães também costumam fazê-las para colocar embaixo do travesseiro das crianças, que contam os males para a boneca, para que ela os diluía na manhã seguinte, levando-os embora. A partir de uma relação afectiva com essa tradição, a prática-ritual¹⁴⁹ de confecção de bonecas *quitapeñas* foi transformada em projeto de extensão pelo grupo de pesquisa ARCOE, no intuito de utilizá-las como estudo artístico, com uma experiência coletiva de saúde.

Em oficinas abertas foram oferecidos encontros como experiências compartilhadas em atelier, onde promovíamos rodas de conversa em torno dos materiais, em que cada participante poderia criar sua própria boneca e seu ritual, de acordo com suas necessidades e desejos. Nelas buscamos a materialização do que não pode ser dito com palavras, a boneca funciona como um dispositivo de subjetividades e que ajuda a pensar sobre nós mesmos a partir de uma decomposição/composição de uma figura, que por meio da constituição de si, nos recompõe a partir de restos (cacos) à fazer aparecer o que parecia inexistente. Com a confecção das *quitapeñas* era

148 As *abayomis* são as bonecas de resistência de origem iorubá, característica por ser negra, construída com tecidos pretos: *Abayomi* quer dizer encontro precioso: *abay*=encontro e *omi*=precioso. A boneca *abayomi* foi criada para as crianças, jovens, adultos na época da escravidão. As mulheres negras as confeccionavam com pedaços de suas saias, único pano encontrado nos navios negreiros, para acalmar e trazer alegria para todos. Considerado um amuleto até hoje, essas bonecas, assim como os voduns haitianos, são legados de uma cultura milenar. Fonte: <http://www.afreaka.com.br/notas/bonecas-abayomi-simbolo-de-resistencia-tradicao-e-poder-feminino/>. Acesso em 25/09/2018.

149 Alguns exemplos dos rituais que fazíamos com as bonecas: dia 16 de dezembro de 2016, por volta das 22 horas, foi iniciada uma vigília de confecção de *quitapeñas* pelas mulheres de Aleppo, que em meio à guerra civil da Síria estariam escolhendo entre serem estupradas e cometerem suicídio. Essa vigília contou com a participação de mulheres de São Paulo e do Maranhão e durou toda a madrugada até a exaustão. Também realizei uma ação *quitando penas* durante a residência na Casa do Sol do Instituto Hilda Hilst, com registro no artigo publicado nos anais da ANPAP, citado anteriormente no trabalho. Além disso, fazíamos também oficinas itinerantes, como a que foi realizada na Ocupação de Mulheres Mirabal, em maio de 2016, com as residentes. A oficina era aberta ao público e acontecia no atelier de arte OR22, no Centro Histórico da cidade de Porto Alegre.

oferecido um momento de fissura na densidade cotidiana dos corpos, que se tornam maleáveis, e no tempo, agora enquanto afirmação trágica dos destinos em ritual.

Como criação e visualidade da boneca, operamos um processo de reinvenção expressiva e impessoal de algo em nós. Essas bonecas surgem constituindo pela matéria uma possibilidade diferente de se fazer de si, de materializar pensamentos, memórias e outras coisas que não sabemos nominar. A confecção das *quitapeñas* atravessa o privado, o que é considerado pessoal e o torna "povoado" com novos significados. Nós não oferecemos modelos a serem seguidos, nem conceitos de beleza ou pressupostos didáticos de como fazer um "correto" ou de "onde chegar", portanto o receio de uma falta de instrumentalidade, ou de anterior iniciação, é rompido desde o início: o que apresentamos são possibilidades, meios e repertórios já realizados. As bonecas também eram confeccionadas como um presente para alguém, como um agradecimento ou como um objeto simbólico, amuleto de lutas, de emoções e de desejos, permitindo-nos experimentar de alguns movimentos mágicos infantis, que perdemos quando nos tornamos adultos. O carácter mágico da boneca surge de seu potencial pedagógico, a partir das sensações geradas como uma experiência *alquímica*.

No final de cada encontro, cada participante oferecia sua voz à quitapena para contar um pouco de si, para inventar uma narrativa, o que disparava conversas complexas e bastante afetivas sobre assuntos íntimos, questões políticas, feminilidade, sexualidade, familiares... temas como a escola, o corpo, a memória, a infância, dentre outros assuntos da vida cotidiana se apresentavam como necessários. Como as meninas cuspideiras, todas também "queriam entender tudo: amor, abandono, abuso, perseguição, vício, deserto, arte, desenho, mulher ". Dos participantes das oficinas praticamente todas foram mulheres, mas já estiveram conosco duas crianças e um homem, que demonstrou grande dificuldade em expressar-se em grupo.

Na dissertação em quadrinhos desenho a *quitapeña* junto a outras bonecas de resistência, como com uma *abayomi* e uma boneca feita de palha de milho, das que minha colega Sbardelotto brincava quando criança, como muitas meninas que vivem no campo. No desenho transformo uma figura de Alphonse Mucha (1860-1939) numa velha ancestral e cigana, numa aparição que nos oferece um presente para que nunca esqueçamos de como se fazem as meninas em nossos corpos. Essa figura eu desenhei a partir de uma pintura-fragmento da série intitulada *Slav Epic*, que apresenta-se como um monumento em homenagem a todos os povos eslavos. Mucha pinta a partir de fotografias e de narrativas históricas eslavas (*Slovanská epopej*) que retratam tchecos, russos, búlgaros, sérvios, croatas e poloneses, além de eslavos bálticos. Os eslavos são o maior grupo etno-linguístico da Europa e podem ser divididos pelas diversas religiões que praticam, foram subjugados a grupos majoritários, como o Império Austro-Húngaro (meados de 1860), no qual

foram proibidos de expressar sua diversidade linguística, de ocupar territórios nativos e de reclamar os mesmos direitos que eram oferecidos aos húngaros. As práticas políticas e os sanguinários conflitos pouco dão conta de sua diversidade¹⁵⁰, e no entanto, os movimentos de resistência, que são propulsão de uma formação delirante histórico-mundial¹⁵¹ (DELEUZE, 1997, pág.73), os ajudam a escapar do totalitarismo. Segue o fragmento da página 98 da dissertação, em que essa referência aparece:



Figura 8 De cima para baixo, da esquerda para a direita: um fragmento da pintura de Mucha, uma fotografia de uma modelo que serviu como material de trabalho para o pintor e o desenho da dissertação em que a cito, com as bonecas de resistência citadas.

Essa pesquisa foi feita para produzir uma imagem das bonecas de resistência e figurar nossas *memórias inconsoláveis* materializadas, que dão forma à necessidade humana de lidar com a morte e a perda. Mas aquela que nos ensina à colher as flores (cacos) e a fazer delas bouquês

150 Fonte: <http://www.muchafoundation.org/gallery/themes/theme/slav-epic>. Acesso em 25/09/2018.

151 Deleuze escreve em *Representação de Sacher-Masoch* algo que me parece importante observar, que "uma literatura de minoria (uma arte) não se define por uma língua local que lhe seria própria, mas por um tratamento a que ela se submete a uma língua maior (...) a cada vez que uma língua é submetida a tais tratamentos criadores, é a linguagem inteira que é levada ao seu limite, música ou silêncio" (DELEUZE, 2007, pág.74).

(*quitapeñas*), para logo em seguida, oferecê-las ao tempo como memória (visualidade) e aos caminhos desconhecidos do porvir (a imagem cigana). Com as nossas mãos inventamos uma beleza que é estranha, gestual, imagética, ritualística... inventamos para reaprender a lidar com o esquecimento que nós aprendemos como *negativo*, e para enfrentar os abismos com a dança que fazemos *com*, nas práticas de recomposição, quando também deixamos de ser um *clichê*.

FIGURAS QUE SE ACABAM

Elemento principal da *cacografia*, toda figura aqui *se acaba*, e nesse gesto desnuda a sua própria força escapando a tantos golpes de subjetivação. Pois a figura é o meu dado de jogo, o traço, o lúdico risco e o abismo. O crivo no caos, na noite, no espelho, na infância, no próprio nome. Apenas deixo que ela reinvente suas vidas-outras a partir de um lançamento que é bastante intuitivo e assim as entrelaçam na pesquisa como desejo. Por similitude, é como se elas fossem pontos distribuídos em uma mesma espiral, que gira num *eterno retorno*.

A HQ materializa a lógica desse conceito nas subversões temporais de sua tendência imagética sequencial, combatendo a permanência de seus personagens a uma progressão linear. Assim, deslocando as figuras para fazê-las re-aparecer inesperadas em outras *cenar* e diluírem-se em *mesmas*, como quando uma das beatniks surge no meio das surrealistas sem que se note suas diferenças. Imagens como fatores comuns, jogo com figuras como modos de vida que se repetem, permeáveis entre si, vacilando em suas tendências fixas (as falas nos balões procuram acentuar esse recurso repetição, assim como a caracterização de suas vestimentas), e como que, refazendo-se perplexas e paradoxais imagens de *mesmas* personagens. Ao mesmo tempo, reconhecíveis e absurdas. Ao mesmo tempo, citacionais e estranhas: > ao mesmo tempo, todas e nenhuma <.

Conforme já dito, em quadrinhos, as figuras das Mulheres Caídas são também poeticamente operacionais; desajustadas de uma simples citação porque subvertidas como *desterritorializadoras* na composição gráfica. Elas por isso ganham existências transitórias, ficam nas bordas, escapam, incapazes de uma função figurativa, pois destituídas de identidade pelas relações de desvio que assumem graficamente.

As Mulheres Caídas não constróem narrativas, embora muitas vezes os lapsos de histórias sejam deliberadamente forjados com fins de *efeito* (que logo se rompem), pois se pode escolher *entre* um tom ou outro que em seguida serão quebrados. As possíveis narrativas perspassam essas escolhas de tom, o que oferece também ao leitor uma certa autonomia de presença, que é atuante, como na indagação de um autor como Poe: "dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?". É um fazer autoral que é oferecido também no modo de experimentação, como um trabalho que se cumpre "depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito" como escreveu em *Filosofia da Composição*¹⁵² (1846).

152 Fonte: https://edisciplinas.uspág.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf. Acesso em: 18/07/2018.

À rigor, esses efeitos se dão com as figuras das Mulheres Caídas como *intermezzo*, *sensação* e como um recurso de *discurso* (da ordem do desejo artístico), como um *dis-cursus* ou uma "ação de correr para todo lado" (BARTHES, 1977, pág. 01), e em que por vezes, se reconhecem como *citações*. Uma vez que elas são na maioria das vezes figuras apropriadas de origens bem delimitadas por significados (clichês), nesta composição, passam a funcionar como *fragmento* de um código, ou como escreveu Barthes, como "um gozo imediato" (BARTHES, 2003, pág. 109) num trabalho que pretende devolver um gesto descentralizador. É típico das apropriações essa ambiguidade, ou dispersão, ou paradoxo, pois sempre transformamos numa outra coisa aquilo que tomamos para nós em movimentos que *correm para todo lado* em que as verdades são cambiantes conforme o enlace que fazemos. O que transforma as figuras em fragmento são tanto os recortes como as suas vizinhanças, o lugar que elas ocupam na composição as colocam em riscos numa nova posição de pensamento. Tudo depende de suas relações, lembremo-nos que as formas não são fixas, são rebeldes.

A experiência de *intermezzo* que as constituem constrói uma zona-outra imaginária, sensível, de visibilidades indeterminadas, um *entre*. Habitável somente como passagem, à dispersar as imagens dos corpos. O *intermezzo*, como escrevem Deleuze e Guattari na contracapa de *Mil Platôs, vol.1*, "se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*" e "entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio" (DELEUZE, GUATTARI, 1997). As figuras distribuídas de forma intensiva num *entre* assumem um movimento virtual quando nos tempos de experimentação que é liberador da forma clichêizada. Por isso a escolha da linguagem dos quadrinhos como expressão.

Uma HQ oferece um plano de visibilidade que permite uma serialização dinâmica por meio de sua constituição em páginas maleáveis, o que pressupõe movimento. Sendo essas mesmas, também passíveis de se deslocarem para ambos os lados. O movimento gerado tanto pelas figuras em distribuição, quanto pelas páginas sem direção pré-estabelecidas, provoca uma apresentação andarilha, que oferece muitas propostas para o rumo dos olhares que, saltitando de figura em figura, podem subverter a tendência linear de folhear as páginas da esquerda para a direita, por exemplo. Isso porque, numa composição cacográfica, se pode entrar e sair por onde se quiser. O que, como já foi dito antes, se relaciona intimamente com o modo de vida das Mulheres Caídas.

Dessa maneira, uma *cacografia* concebe a cada página uma tentativa diferente de composição, um novo jogo de coisas. Embora os quadros não trabalhem num plano sequência tradicional, típico das HQs, o que geralmente denota movimento aos personagens e assegura uma

lógica narrativa, a cacografia distribui as figuras em múltiplas direções por variação. Por isso muitas delas são, às vezes, desenhadas de forma circular na página, com o objetivo de atrasar a saída do leitor numa turbulência gráfica, e noutras, de gerar efeitos contrários. Assim como os movimentos mais alucinatórios podem dar lugar a uma forma mais didática de leitura, o que proporciona um ritmo afectivo mais modal, descontrolado, e por isso, passível de escolhas. Essas páginas-figuras como planos assimétricos e entrecortados, desestabilizados de sequência que não seja pela lógica que inventam, em composições tabulares e simultâneas sem *dentro* ou *fora*, desconstróem o habitual, experimentam nossas formas de ver, de sentir e pensar. O que forma uma matéria de trabalho móvel, um plano ou dispositivo flexível e independente, que aos objetivos desta pesquisa parece ideal.

Para dizer de outra forma, e longe de uma análise semiótica, as páginas propõem voltas como em um ciclo folheável, como um percurso musical aberto, repleto de cortes, para também gerar uma confusão temporal que é característica no modo pensar cacográfico. Como quando Barthes escreve sobre os fragmentos na escritura, nos quais "cada peça se basta, e no entanto, ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhanças: a obra é feita somente de páginas avulsas" (BARTHES, 2003, pág. 110).

Quando geralmente relacionado à música, o desenho ganha uma característica abstrata e isso também pode acontecer com as figuras das Mulheres Caídas. À medida em que são dispostas em carácter *intermezzo*, escapam como ritmo, tem uma duração sensível, o que aqui entende-se como efeito de "uma coexistência de todos os movimentos do quadro" (DELEUZE, 2007, pág. 41). E em que consiste essa escapatória de ritmo? Ela gera novas complexidades. É nesse intermeio que as figuras vacilam materialmente, pois funcionam como "testemunha rítmica" em que se tornam personagens indefinidos. Como escreveu Deleuze, a figura "se torna rítmica apenas quando a função passa por ela" (DELEUZE, 2007, pág. 81). Essa "função" de matéria de ritmo é assumida quando as abandonamos nos movimentos de leitura para seguir adiante no inesperado. E mesmo que tenhamos simpatia pelas suas formas e queiramos tomá-las para nós, como que guardando-as em memória afetiva, isso já está previsto em suas independências. Pois é permitido duplamente a elas também seduzir enquanto forma de mulher, fragmento de signo, enquanto possível projeção ficcional.

Entretanto, essa flexibilidade é oferecida não para apreender, retesar, narrar algo determinado, e sim pela função de distribuir o desejo em linhas de todo tipo, como numa infantil brincadeira de bonecas, em que a verdade muda a cada vontade de brincar. Sob esses efeitos, as figuras tornam-se ora *avulsas* (objetuais), ora *passagem* (fluxo da brincadeira), afim de liberarem a matéria viva dos sentidos. É um funcionamento acima de tudo, que discorre para dois lados como

um *paradoxo*.

Para Deleuze de *Lógica do Sentido*, os paradoxos "são essencialmente a *subdivisão ao infinito* (sempre passado-futuro e jamais presente) e a *distribuição nômade* (repartir-se em um espaço aberto ao invés de repartir um espaço fechado)" (DELEUZE, 2003, pág. 78). Por suposto, nada mais frágil à produção de afectos que essa superfície dobrável exposta ao bom senso e ao senso comum, beirando o não-senso, permitindo tudo ao mesmo tempo. Há que se pensar essas figuras enquanto fissuras, enquanto operação poética e paradoxal que dispersa o que diz para problematizar nossos saberes e nossas vontades de vida. Toda disjunção entre palavra e imagem colaboram para esse efeito. Pode-se observar os aspectos de colagem que constróem a composição com suas forças de entorno, em variações ficcionais e ritmos que podem transformar a HQ numa corporeidade mista que é também transitória, *jazzística*, viva e "atravancada na contramão" como "suspiros no contrafluxo." É só assim que "te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo" (CESAR, 2013, pág. 83). As Mulheres Caídas não vieram para acomodar as nossas questões mais óbvias e prontas, isso já está dito (e portanto, dado verdadeiro).

Como peças de um jogo, descoladas de uma tensão discursiva, as figuras das Mulheres Caídas desertam do clichê operando por um temperamento estético; cada uma delas aponta para um *fora*, ou para outras ficções, em que em todos os lados possíveis se faz uma fuga sensitiva, um "nós existimos de forma-outra, escapamos do juízo" > "estamos aqui dançando como desenho, somos apenas temporárias" (animadas como simulacros, elas verbalizam muito...), "elas se inscrevem" (DERRIDA, 2013, pág. 38) heterogêneas. Como uma ruptura do casamento aparência-enigma + solução-sentido, uma prática de golpes para desarticular o discurso e um problema artístico e pré-filosófico em potencial. Mas não como um plano que antecede a filosofia, e sim como aquilo que tem o potencial necessário para que ela exista. E de que maneira? Predispõem-se todas as condições para isso. As figuras como articuladoras do jogo *cacográfico* são poeticamente complexas e podem tomar múltiplas formas, considerando aqui os seus contornos que são ora mais identificáveis, ora mais dispersos, oscilando em modos operatórios que se distribuem em ritmos e funções referenciais (citacionais).

Como já foi dito antes, os efeitos se dão sempre por relação, e dependem de como se movimentar no trabalho. Para exemplificar isso, podemos inventar agora alguns tipos de figuras, a ver se conseguimos observá-las em suas funções. No jogo elas podem se transformar em figuras-cânones, por exemplo, sendo aquelas que parecem significar algo reconhecível e fazer acordos com sensações de memória, funcionando com *dèja-vus*; mas também podem aparecer como figuras-residentes, as que colaboram para a formação de um roteiro ou um contexto determinado e cumprem acordos com as suas vizinhanças, favorecendo perspectivas ficcionais; ou podem ainda

devir figuras-exílios, as que rompem com a lógica das figuras-residentes, pois são imigrantes, vêm de outra parte. Elas quebram a coerência espaço-temporal que se estabelecem e propõem sensações de estranhamentos; e também devir figuras-diásporas, como aquelas que fogem abandonando completamente o sentido em busca de outra coisa, pois não se consegue determiná-las, já se foram. Essas também poderiam se chamar figuras-nômades, porque aparecem, se repetem, se modificam e desaparecem logo em seguida. Mas todas elas, que podem ser uma, são níveis de sensações que variam infinitamente.

As figuras como *sensação* emergem do puro desejo de desenhar como numa brincadeira infantil. De forma orgânica, é em função do ritmo que elas são compostas nas páginas. O que se constrói é uma rede de intensidades com cada uma, que se tornam *possíveis*, por isso o modo como são desenhadas preservam tantos detalhes, que se diferem uns dos outros e são sempre incomuns, elas "se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração" (DELEUZE, 2007, pág. 18) instaurando suas necessidades. Toda descrição trabalha uma riqueza gráfica pela sensação.

Com Deleuze, de *Lógica da Sensação*, e a pintura de Bacon, chega-se a essa figura de sensação como jogo, em queda, agindo "diretamente no sistema nervoso, que é carne" (DELEUZE, 2007, pág. 42). E mesmo quando citação, as figuras são transformadas em potência, pela *sensação* que produzem. Elas tem "um lado voltado para o sujeito (sistema nervoso, o movimento vital, o "instinto", o "temperamento", todo um vocabulário comum ao Naturalismo de Cézanne) e um lado voltado para o objeto (o "fato", o lugar, o acontecimento)" em que as duas coisas são indissolavelmente "ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu me torno sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro" (DELEUZE, 2007, pág. 42). Com elas "tudo pode coexistir, e a oposição variar, ou mesmo se inverter, segundo pontos de vista adotados, quer dizer, segundo o valor considerado." (DELEUZE, 2007, pág. 85). Isso porque ao mesmo tempo em que uma figura se delinea, tornando um pensamento visível, também cria uma zona difusa, de instabilidade para seus enunciados, como uma zona intensiva imprevisível. O que também permite que as figuras ganhem contornos inesperados em níveis de sensações diferentes. Por isso sua presença é sempre deslocada, inesperada, em vias de fazer-se e desfazer-se, oferecendo uma experiência de abertura que possa sempre tomar formas diferentes. E são essas mesmas experiências que a dissertação aposta como *educacionais*.

As figuras das Mulheres Caídas corporificam o desejo do desenho em cada estampa de vestido, cada fio de cabelo, cada linha que se ondula, que se alonga ou se entrecorta, que se contrasta, se dissolve... ou mesmo em cada rosto reconhecível como citação, são necessidades de efeitos de corpos e pensamentos, que se tornam paisagem existencial desejanse, uma operação vital da *vontade de potência*, um devir de multiplicidades que trabalha pela *sensação* de dar outras

existências sempre em vias de se criar.

Difícil de se escrever *sobre* o desenhar, é a *filosofia da diferença* que oferece essas palavras, esse modo de dizer temporário do desejo do desenho sem anulá-lo. Ele que é o grande articulador desta pesquisa, assignificante, que se faz pelo conceito da *cacografia*, que se produz em ato, que traça e pensa, violentamente, com toda delicadeza do mundo. E mesmo na escritura da dissertação, as palavras terminam por se fazer como desenho, flexionando-se até o absurdo, podendo "escoar sobre uma linha nonsense" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, pág. 43), tendendo ao seu limite.

Pensando nisso, observo agora que as escolhas foram sempre difíceis, pois desde o começo do trabalho se tinham muitas opções de movimentos para dar forma ao pensamento, ora como desenho, ora como palavra, ora para a HQ, ora para este texto... e foi preciso ir definindo essas escolhas conforme a intensidade de pesquisa, conforme ela ia acontecendo. Nesse modo, podemos considerar que todas as expressividades são parte de um desenho expandido, saída que o torna capaz de suportar tantas mortes e re-nascimentos.

*Lembre-te do voo
O pássaro é mortal.*
Forugh FARROKHZAD¹⁵³

A figura delirante e assustadora do mar do poema de Levertov, no item *Páginas Escuras* (e na dissertação pág. 15), é matéria viva maior que nós e nossos fôlegos humanos. Ela retorna monstruosa, depois de pensarmos o esquecimento como potência para a vida mesma, em sua existência. Imagem que nos desenha poeticamente no tempo enquanto corpos impermanentes e mortais, o que nos diz que só o seu movimento prevalece, como uma força gigantesca de natureza que nos supera e nos recupera em fluxo de gerações. Como um desenho de voo de pássaro, que sempre retorna um outro, apesar de parecer o mesmo e eterno.

Uma *cacografia*, portanto, mal se explica senão pela arte que lida com toda dispersão objetiva: ela precisa da imagem de voo do pássaro para se desenhar sempre de maneira nova, citando o fragmento de poema da epígrafe. Uma pesquisa-arte que tensiona a queda, a finitude, o endurecimento e a imobilidade de nossos corpos e compreende que é difícil aceitar o corte, o limite e a sucessão. O que é também um trabalho de poeta encarar esse desafio. Logo, porque a ciência "não se concederia o direito de ter (outras) visões? (Muitas vezes, por felicidade ela o faz.) A ciência não poderia tornar-se ficcional?" (BARTHES, 2003, pág. 105). Mas visões que se misturem e que não ajam por exclusão.

Com Nietzsche, a pesquisa compreende que a ciência é uma arte que esqueceu que é arte, quando pensa que o que está fazendo é uma verdade factual. Contudo, toda verdade é sempre uma versão, estamos lidando apenas com interpretações de interpretações, na perspectiva nietzscheana já citada, e em que "somente enquanto criadores!" rompemos "a reputação, o nome e a aparência, o peso e a medida habituais de uma coisa, o modo como é vista" (NIETZSCHE, 2002, pág. 96). Por isso, este trabalho procura na poesia gráfica a própria matéria para composição e decomposição de seu escopo, suas figuras são as peritas no voo do pássaro, sabem da escuridão das dobras do mar, sabem-se passagem e *cacos*. Uma *cacografia* compreende esses movimentos poéticos de vida e morte, como só um plano de composição artístico pode fazer, e o leva para a educação para permitir-nos pensar a nós mesmos numa proposta criadora.

153 Forugh Farrokhzad, do poema *O pássaro é mortal*, trad. Por Miguel Sulis, a ser publicado na próxima edição da (n.t.) Revista Literária em Tradução em formato de quadrinhos.

REFERÊNCIAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: suicidado pela sociedade**. Rio de Janeiro: Achiamé, S/d.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERTHA, Albertina. **Exaltação**. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos ed.: 1918.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BEDIN, Luciano. **Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller**. 180f. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BELLO, Samuel E.; MARQUES, Diego; ZORDAN, Paola. **Signos e interpretação: entre aprendizagens e criações**. Revista Cadernos de Educação, n.º 52, 2015, ISSN : 2178 – 079X.
- BRAVO, Gutmaro Gómez. Angeles Egido León (coord.), Jorge J. Montes Salguero (coord.). **Mujer, franquismo y represión: Una deuda histórica**. Madrid: Editorial Sanz Y Torres S.l., 2018.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRONTE, Emily. **O vento da noite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- CALATAYUD, Núria Rodríguez. **Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)**. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012.
- CARNELLI, Maria Luisa. **Maria Luisa Carnelli: depoimento (1980)**. Buenos Aires: Tango, un siglo de historia, editorial Perfil, 1980. <<http://www.todotango.com/creadores/biografia/855/Maria-Luisa-Carnelli/>>. Acesso em 08/09/2018.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- _____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- CORAZZA, Sandra Mara. (org.). **Biografemática na educação: vidarbos**. Cadernos de notas 7. Porto Alegre: Supernova Editora, 2015.
- _____. **Docência-pesquisa da diferença: poética de arquivo-mar**. Porto Alegre: UFRGS, 2017.
- _____. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: Supernova ed., 2013.
- _____. **Para uma Filosofia do Inferno na Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. Entrevista com Sandra Mara Corazza | RBE V.23 | Inventário de procedimentos didáticos de tradução: teoria, prática e método de pesquisa. **ANPED**: 10 set. 2018.

- CREPAX, Guido. **A casa das loucuras**. São Paulo: L&PM Editores, 1989.
- CULP, Andrew. **Oscuro Deleuze**. Não publicado. 2016.
- DAKA, Aline. **Atristar**. V. I. Florianópolis: publicação independente, 1999.
- _____. SBARDELOTTO, Diane; ZORDAN, Paola. **Casa do sol, corpo e Hilda Hisl**. In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. pág.2451-2466. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2017/PDF/S04/26encontro_DAKA_Aline_SBARDELOTTO_Diane_ZORDAN_Paola.pdf>. Acesso em: 09/09/2018.
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda, 2006
- _____. **Crítica e Clínica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1998.
- _____. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.
- _____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- _____. **Nietzsche**. Madrid: Arena libros, 2000.
- _____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. **Kafka: por uma literatura menor**. Ciudad de México: Ediciones Era, 1998.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (Coleção Trans, v. 1).
- _____. **Mil Platôs, vol. II**. Rio de Janeiro: Editora 34 Ltda. 1995
- _____. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pág. 155-161.
- _____. **O que é filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Esporas: os estilos de Nietzsche**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.
- _____. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã...: diálogos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DÍAZ-BALART, Mirta Núñez. **Mujeres Caídas: Prostitución legal y clandestina en el franquismo**. Madrid: Oberon, 2003.

_____. **Tríptico de mujeres de posguerra: de la mujer comprometida a la marginal.** Historia del Tiempo Presente, Madrid (UNED), nº 4, 2004, ppág. 48-60.

DI PRIMA, Diane. **Memórias de uma beatnik.** São Paulo: Ed. Veneta, 2013.

_____. **Rant.** Diane di Prima: 1985. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bw8lUzCihzA>>. Acesso em 23/07/2018.

_____. **Revolutionary Letters.** May 1968-December 1971. São Francisco: City Lights Books, 1971.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle.** Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Elena. Direção: Petra Costa. Produção: Busca Vida Filmes. Brasil: Busca ida Filmes, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxoDVNh0tIA>>. Acesso em: 29/09/2018.

FARROKHZAD, Forugh. **Outro nascimento.** Trad. Miguel Sulis. (n.t.), n. 5, v. 2, set. 2012, ppág. 09-26. Disponível em: <<http://www.notadotradutor.com/acervo.html>>. Acesso em 12/10/2018.

FOUCAULT, Michel. **A ética do cuidado de si como prática da liberdade.** In: Ditos&Escritos V-Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **A vida dos homens infames.** In: _____. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pág. 203-222.

_____. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **O Anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista.** Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SPág. – v. 1, n. 1 (1993) – São Paulo, 1993. ppág. 197 a 200.

_____. **O que é um autor?** Portugal: Ed. Vega, 2002.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

HILST, Hilda. **Poesia Completa.** São Paulo: Cia das Letras, 2017.

JOHNSON, Joyce. **Personajes Secundarios.** Barcelona: Libros del Asteroide, 2008.

KUKIL, Karen V. **Os diários de Sylvia Plath. 1950 – 1962.** São Paulo: Editora Globo, 2000.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora.** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva.** Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1973.

_____. **Perto do coração selvagem.** São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

MAIZANI, Azucena. **Se va la vida.** 1930. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=65POcggA6Ok>. Acesso em 24/09/2018.

MENDONÇA, Vanderley. (Org.) **Meninas que vestiam preto.** Ao leitor. Denise Levertov. São

- Paulo: Selo Demônio Negro; Editora Hedra, 2016.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood. **Anne Sexton: A morte não é a vida**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MOURA, Maria Lacerda de. **A mulher é uma degenerada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932.
- MUTARELLI, Lourenço. **Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli**. São Paulo: ed. Gráficos Burti: 2012.
- NESHAT, Shirim. Shirim Neshat: **25 aniversário de Metropolis**. Metropolis, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=URoe2OUQvY4>>. Acesso em 01/10/2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- _____. **A vontade de potência**. São Paulo: Ed. Escala, 2005.
- _____. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Rideel, 2005.
- _____. **Da utilidade e do inconveniente da história para a vida**. São Paulo: Escala, 2008.
- _____. **Genealogia da moral**. Uma polêmica. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- NOCLIN, Linda. **Por que não houveram grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- OLEGARIO, Fabiane. **Jogo com arquivos: procedimentos didáticos tradutórios**. 244f. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é meu nome**. Org. Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- PIZARNIK, Alejandra. **A condessa sangrenta**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- _____. **Poesía Completa**. Barcelona: ed. Lumem, 2009
- PLATH, Sylvia. **Ariel**. Campinas: Verus Editora, 2007.
- _____. **Poemas**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- POŚWIATOWSKA, Halina. **Mais uma lembrança**. (n.t.) Revista Literária em Tradução, n. 1, v. 1, set. 2010, ppág. 58-80.
- RAGO, Margareth. **Mujeres libres: anarco-feminismo e subjetividade na revolução espanhola**. Verve, 7: 132-152, 2005. Disponível em: <<https://revistas.pucspág.br/index.php/verve/article/view/5023>>. Acesso em 11/10/2018.
- RAMOS, Paula. **Artistas ilustradores: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração**. 79f. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno e Iluminações**. Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1957.

RIVIÈRE, Anne; GAUDICHON, Bruno; GHANASSIA, Danielle. **Camille Claudel**. Catalogue Raisonné. Paris: Société nouvelle Adan Biro, 2001.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SOUSANIS, Nick. **Desaplanar**. Rio de Janeiro: Veneta, 2017.

TERRON, Joca Reiners; LAUB, Michel. **Elena**. O livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago ed., 2014.

TSVIETÁIEVA, Marina. Marina. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

TZARA, Tristan. **Sete manifestos DADA**. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

ZORDAN, Paola. A criação na perspectiva da filosofia da diferença. **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, v. 7, n. 2, set. 2010. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/pdf/3370/337027037005.pdf>>. Acesso em: 20/09/2018.

_____. Arte com Nietzsche e Deleuze. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, pág. 261-272, jul. 2015. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/12472>>. Acesso em: 20/09/2018.

_____. Aparelhos disciplinares. 2016. No prelo.

_____. Das maneiras de se escrever uma pesquisa. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, n. 2, pág. 117-130, mai./ago. 2014. Disponível em: < https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15109/pdf_1>. Acesso em: 09/10/2018.

_____. **Motivações para escrita a partir de notas em torno de si e dos outros**. 2018. No prelo.

_____. O cuidado feminino. **Margens Interdisciplinar**, Abaetetuba, v. 4, n. 5, pág. 157-195, 2008. Disponível em: < <http://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2791> >. Acesso em: 04/09/2018.

_____. **Ortopedoxia: mãe, mulher, professora, pesquisadora, artista**. In: ROMANGUERA, Alda; AMORIM, Antonio Carlos. (Org.). *Conexões: Deleuze e Máquinas e Devires*. 1ed. Rio de Janeiro: DP et Alli, 2016, v. 1, pág. 139-151.

_____. Por Poéticas no Ensino das Artes: uma sintomatologia. **Revista GEARTE**, Volume 1, Número 2, Agosto/2014. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/47450/31271> >. Acesso em: 20/09/2018.

_____. Subjetividade na iniciação à docência: personas. ANPAP, 2013. < <http://www.anpap.org.br/anais/2013/AN AIS/comites/eav/Paola%20Zordan.pdf> >. Acesso em: 20/09/2018.

_____. HOFFMANN, Ana. Movimentos das identidades e subjetividades na produção de modos

de vida. **Quaestio**, [s.l.], v. 16, n. 2, pág. 283296, nov. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/quaestio/article/view/2082>> . Acesso em: 20/09/2018.

WEINRICH, Harald. **Lete. Arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Woman Art Revolution. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. CD-RO