



ARTE CORTANTE

O olhar cortante nos objetos de Lyz Parayzo

Por

Tertuliana Lustosa

I. JOIAS BÉLICAS

“Eu escolhi ser de verdade, e isso me faz grande, nobre e real”, interpreta Biancka Fernandes as suas próprias palavras. O ser de verdade pode ser viver como uma travesti que a todo instante tem seu corpo questionado, expulso dos espaços, traficando, assassinado. E é justamente no vestir-se – ou no montar-se – que as possibilidades de vida e morte se deflagram e se alternam. Quando Lyz Parayzo circula seus objetos da série *Jóias Bélicas* em espaços de arte como Gentil Carioca, MASP e Casa França Brasil, ela insere na arte um discurso de um cotidiano que passa – não apenas, mas também – pelo próprio corpo da artista. O corpo violado é um fetiche que objetifica a mulher e o feminino e que vem sendo discutido na obra de Lyz, desde que assume sua persona artística da Putinha Terrorista – aquela que invade museus e galerias de arte com os seus trabalhos, os quais evocam imagens abjetas: o cu, a nudez, o corpo trans que se veste.



O objeto *Unha Navalha #1* (2016) é feito de prata e aço, nas dimensões de 5,4 x 6,9 x 7,3 cm e faz parte do acervo do MAC-Niterói. É uma joia que se encaixa perfeitamente à unha e que poderia ser e foi utilizada pela artista como adereço. Um detalhe importante é que essa materialidade também faz parte da família de Lyz, foi feita por seus tios que trabalham com ourivesaria, o que aponta para a

relação da artista com um gesto ancestral – e é justamente assim que muitas vezes a montagem acontece, a partir de um referencial que já faz parte do universo da pessoa. A materialidade tem um impacto e repercussão. Ajuda a construir um novo paradigma de si. Por exemplo: em *Fato-indumento*¹, trabalho anterior, Lyz calça um salto de tijolos e essa imagem é capaz de criar memórias que fogem de um discurso respaldado apenas por dados biográficos da artista ou de um discurso linear da obra. A imagem que uma unha cortante abre é também porta para muitas possibilidades de imaginar desse expectador que entende os códigos da montagem, o efeito visual e o uso prático daquilo que veste. Duas navalhas são expostas de cada lado da jóia, o que soma e enquadra no mesmo relicário sua face extrema.

Então não consigo pensar a obra de Lyz senão como uma emancipação do olhar através de códigos que tiveram pouco lugar no sistema de arte: o olhar periférico, negro e o olhar que não seja cisgênero e heterossexual. As *Jóias Bélicas* são, entre outras coisas, uma evidência e releitura pela arte de uma tradição que já existia, mas que é particular, como um corpo que veste corpo. Nesse sentido, a série está contaminada pelo mundo da noite LGBT, drag, travesti, e também por uma possibilidade de apresentação que se dá no campo da arte. A imagem aberta por Lyz Parayzo dialoga com o interdito e o desejo, discutindo sobre questões que estão entre o íntimo fetiche e o público visível, entre o sexo e a autodefesa. A morte, a fragmentação do corpo e o ato sexual não estão desvinculados. O organismo que mata e desperta atração poderia ser uma cena cotidiana, mas também um sonho e é justamente essa absurdidade do imaginário social sobre a população trans que as *Jóias Bélicas* vão desmoronar: o país que mais mata pessoas trans é o que mais vê pornografia desses mesmos corpos. O gozo e o assassinato caminham juntos, e, como destaca Hal Foster, sobre o artifício da abjeção, o “interesse político-cultural da arte abjeta depende dessas ambiguidades, de como são resolvidas (ou não)” (FOSTER, 2017, p.147).

¹ “A segunda aparição de Fato-indumento (já com esse título) ocorreu na abertura da exposição da curadora Luísa Duarte, em outro contexto de conflito, pois o trabalho não havia sido programado. A invasão não programada, que lida com o imprevisto a todo o instante, por um lado perde algumas imposições e regras preestabelecidas que acabam assujeitando a obra aos ditames de outras ordens de poder, como a figura do curador, os limites da instituição, o distanciamento de outras obras, etc. Sendo assim, a catarse máxima ocorreu num contexto de total tensionamento: as luzes da galeria foram apagadas por ordem dos organizadores, a curadora afirmou em voz alta que aquela obra não fazia parte da exposição, mas nada foi suficiente para conter o desdobramento da ação, que, pedaço por pedaço de papel, ia criando um vestido de volume e num plano superior em relação aos expectadores. A cola-costura do vestido teve a participação dos visitantes da galeria como fato surpresa, mas que deu à obra outra camada de participação coletiva, tendo em vista que essas pessoas, enquanto participavam, estavam na realidade apoiando o trabalho que teve uma resposta institucional de tentativa de interrupção.” (LUSTOSA, 2017, p. 104)

A navalha e a unha. Dois elementos presentes no imaginário sobre o feminino e sobre bixas e travestis. É possível vê-los, por exemplo, nas participações da Mulher Pepita no filme “Meu Preço”, dirigido por Hsu Chien e roteiro de Fabricio Santiago e Felipe Cabral, ou mesmo em certas horas da noite na Rua Augusto Severo, no bairro carioca da Lapa. A obra *Unha Navalha #1* carrega um olhar de um real traumático, que se replica duplamente: como montagem (a reinvenção da vida cotidiana pela moda, pelo vestir-se) e o olhar da arte (quando o espectador vê e é visto). O objeto seduz: assemelha-se à unha, imagem que encarna um feminino não mais indefeso e hipersexualizado: a prótese alarga o corpo e possibilita o atacar e o reagir.

Já em *Unha Navalha #2* (2017), as proporções mudam um pouco. O objeto tem 5 x 8 x 16 cm e assemelha-se à forma de uma unha prolongada. Os materiais produzem também uma variação no efeito visual, de prata banhada a ouro e strass, uma unha enorme, brilhante, não é mais uma arma discreta como a *Unha Navalha #1*.



É um objeto que age pela ironia do brilho, pela proporção. Um salto de bico fino, ou uma unha enorme, todos esses elementos levantam aspectos da sensualidade feminina que pode tender a uma objetificação da mulher, mas que, particularmente, são perigosos, são capazes de reverter uma passividade indefesa. São objetos que podem arranhar acidentalmente, ferir por reflexo do corpo, cortar intencionalmente. A *Unha Navalha #2* remonta ao universo kitsch feminino, que também, por exemplo, aparece nos *Objetos de sedução: vitrine de exposição* (1975),

da exposição *Eat me: a gula ou a luxúria* de Lygia Pape², só que operando mais enfaticamente uma visão sobre os objetos femininos, de um olhar irônico sobre os estereótipos de beleza, de uma feminilidade artificial e exagerada, chegando ao ridículo. Lyz insere uma potência belicosa aos adereços kitsch.

Os dois objetos me fazem repensar as práticas de contrassexualidade de Paul Preciado no seu livro *Manifesto contrassexual* (PRECIADO, 2015). Paul constrói um cenário de possibilidades em que partes do próprio corpo podem ativar-se como dildo. O humano e o prostético estão integrados e o prazer transcende as regras da heteronorma. O estereótipo de violentas se intensifica num contexto latino-americano, e é partindo desse contexto que a artista discute em seu trabalho questões de corpo e território. Lyz cria objetos para ver e para cortar. Para cortar apenas, talvez. A contemplação, a visualidade, a exposição, nada suprime a sensação de violência.

Outro trabalho da série, *Colar Concertina Popcreto* (2017) tem proporções ainda maiores, 21 x 21 cm, e amplia o ciclo ver-imaginar-cortar. O colar é uma mistura da concertina, elemento urbano, rede de arame farpado circular usado na proteção acessória de fortificações, e do pensamento Popcreto do artista e arquiteto italiano Waldemar Cordeiro, momento em que o artista pensa uma arte concreta mais informal, mais pop. Ambas as referências remetem a elementos da arte que se movem, dando uma nova forma às *Jóias Bélicas*.

A imagem não está paralisada, tem um sentido de encarnação do gesto e do pensamento, cria vetores que se movimentam em ondas circulares e dançam.

Como os *Parangolés* do Hélio, só que de uma consciência e de um olhar que parte de si: o corpo da artista veste-se e isso já é motivo para ser impedida de frequentar espaços – como foram os passistas da comunidade da Mangueira no MAM-RJ³ e como foi a repressão durante as suas invasões às curadorias do

² O título *A gula ou a luxúria* aparece no trabalho anterior de Lygia, durante a exposição Nova Objetividade Brasileira. “Na mesma exibição coletiva de 1967, em que expôs *Caixa das baratas*, apresentou também *Caixa das formigas*. (...) O pedaço de carne e a formiga, cuja parte posterior é grande – em analogia, o biotipo da mulher brasileira, de membros inferiores avantajados, fazendo com que vulgarmente seja apelidada de “tanajura” –, podem ser entendidos como metáforas críticas da mulher enquanto objeto de desejo, ou pedaço de carne exposto em açougue, que a artista posteriormente desenvolveria na série *Objetos da sedução* e no filme *Eat me* – nestes empenhando-se numa crítica aos papéis sociais e à estrutura patriarcal da sociedade brasileira.” (PEQUENO, 2016, p. 157-158).

³ O evento “Arte no Aterro: um mês de arte pública” foi realizado entre 6 e 28 de julho de 1968, no Aterro do Flamengo, idealizado e coordenado por Frederico Moraes, com obras de conteúdo político em praça pública. Em entrevista sobre esse momento, Amir Haddad destaca o aspecto vivo a que se propunha o museu. “Então, quando você pergunta por que o MAM? Porque era um lugar natural de um acontecimento dessa natureza. Um espaço amplo, vazio, bonito, capaz de aglomerar muita gente,

programa Curador-visitante do Parque Lage, em 2015. Nas artes visuais, Lyz é sujeito, artista e traz no seu corpo e na sua história realidades periféricas, de deslocamento na cidade (no Rio de Janeiro, Campo Grande parece distante de tudo), questões socioeconômicas e as *Jóias Bélicas* discutem talvez a realidade do mundo das artes: um mundo onde prevalecem olhares que historicamente foram concentrados numa branquitude cisgênera. Trabalhar como mediadora e ser impedida de usar um vestido longo, passar dificuldades para se alimentar, para se deslocar foram vivências que não impediram Lyz de seguir no mundo das artes.



A forma como as *Jóias Bélicas* estão expostas como arte preciosa, em cubos de vidro de museus e galerias e levantam uma nova forma de ordem simbólica: o anteparo-imagem não é atacado nem mesmo é considerado rasgado. Ele repensa “a transgressão não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heroica fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica dentro da ordem” (FOSTER, 2017, p.149). A ordem fica exposta e os objetos cortantes provocam uma ambiguidade entre a sensação de violência e o estatismo daqueles objetos expostos como jóias ou como uma arte muito preciosa, intocável. A ordem de uma arte está sendo sutilmente questionada, pela própria dificuldade de um público em lidar com as camadas existentes na obra de Lyz Parayzo e com o que representa o seu corpo nesse espaço de poder.

um lugar onde se respirava liberdade, os melhores momentos, as melhores coisas da arte brasileira se exibindo no MAM. O MAM era um organismo vivo, era um museu como deve ser um museu e não um sarcófago onde ficam enterradas as obras-primas mumificadas eternamente.” (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 22). Nesse mesmo lugar, a experiência de censura deu-se com os Parangolés do Hélio Oiticica, que teve sua obra vetada por abarcar a escola de samba da Mangueira.

II. BIXINHA

A violência institucional no mundo da arte é tensionada na obra de Lyz Parayzo. Seus mais de mil panfletos jogados ao ar na abertura da exposição da Galeria gentil Carioca (2016/2017), no MAM- Rio (2017), no MASP (2017), e na Galeria Vermelho (2018) agem diretamente nesse universo, contrariando a normalidade dos seus espaços demarcados, incomodando. Com o corpo-vírus.



A “pura aparência”⁴ e a materialidade interativa dos neoconcretos ressurgem na obra *Bixinha* (2018), mas de uma nova forma: os olhos já interagem fenomenologicamente com a proposta da obra. O convite fica implícito pela referência direta à série *Bichos* (1960) de Lygia Clark, de obras atuantes e sem passividade nem da obra nem do espectador, mas a maleabilidade e a mobilidade das formas travam, sendo a interação uma forma de ameaça, de ataque visual – sim, não é preciso interagir com a obra e já estamos multilados. A *Bixinha* foi exposta pela primeira vez na curadoria de Agrippina R. Manhattan, na Galeria Oriente, em exposição intitulada “A retomada da imagem será a presença”. Como as *Joias Bélicas*, é um objeto que seduz o espectador, e, pensando que a obra está num

⁴ Ferreira Gullar vai discorrer na sua teoria do não-objeto sobre o que seria a discussão dessas obras neoconcretas dentro de um discurso da história da arte. Para ele “o não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais” (GULLAR, 1960, p. 1)

mundo da arte, é capaz de cortar precisamente o saber institucional, historicamente hegemônico, tantas vezes alheio e distante das realidades que cercam seus espaços: as feminilidades trans, negras, indígenas, periféricas – aquelas que carregam o estigma de violentas. O movimento circular sugerido, como no *Colar Concertina Popcreto*, cria um objeto orgânico de movimentos involuntários. O retorno do movimento orgânico dos *Bichos* de Lygia Clarck acontece tanto pela referência à obra neoconcreta quanto pela ilusão que a circularidade da bixinha provoca, movimentando-se aos olhos do espectador.

Segundo Hal Foster, que insere o discurso psicanalítico lacaniano à sua teoria da arte, o sujeito também está sob o olhar do objeto, o olhar parte dos dois: portanto há o cone que emana do sujeito e outro que emana do objeto (FOSTER, 2017, p. 134). A *Bixinha* é capaz de cortar com o seu olhar defletido.



Na *Bixinha*, talvez não caiba mais a teoria do não-objeto, mas a prática teórica do olhar cortante: quando uma artista perfura um mundo da arte que objetifica, apropria e usa como imagem corpos dissidentes. É sobre a mesma arte que demarca, tantas vezes, o espaço das diferenças (em categorias como “arte trans” ou formulações do tipo), que Lyz insere sua estética através da presença do seu corpo-pensamento: como artista, como mediadora e historiadora da arte, já que na arte contemporânea esses papéis se confundem. Os corpos dissidentes não são as obras, mas não se escondem nelas, por isso apenas: eles tomaram para si um lugar de agentes questionadores da história da arte⁵.

BIBLIOGRAFIA

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

⁵ Agradecimentos especiais a Leila Danzinger e Fernanda Pequeno, mulheres emancipadoras do olhar...

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Rio de Janeiro: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1960.

LUSTOSA, Tertuliana. *A lenda da trava leiteira*. Salvador: Revista Periodicus, 2017.

PEQUENO, Fernanda. *Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Colaborações UFRJ, 2016.

PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual*. 1. Ed. São Paulo: n-1 edições, 2015.