



# CABEÇAS RASPADAS E CORPOS MARCADOS

**Kristine Stiles**

trauma (TSPT) “colaboradoras horizontais” francesas e alemãs  
feminismo cabeças raspadas corpos marcados

*Neste artigo de 1993, a historiadora da arte Kristine Stiles discute seu conceito de “culturas do trauma” e seu resultado visual na cultura ocidental. Sugerindo que cabeças raspadas e corpos marcados podem visualizar formas de sofrimento globais, a autora mapeia essas práticas em apresentações culturais e ações visuais produzidas em contextos específicos em que o trauma ocorre. Stiles localiza essas representações na tradição judaico-cristã, em culturas alternativas como a dos Skinheads e na arte de artistas romenos contemporâneos, incluindo Lia e Dan Perjovschi. Identificar visualmente os efeitos do trauma, a autora afirma, é o primeiro passo fundamental para entender as estruturas sociais e as representações culturais que inventam e perpetuam violência e destruição, que destroem e danificam identidade, retirando a autonomia do arbítrio humano.*

Uma profusão de representações e produções culturais emana de eventos políticos e sociais enraizados no trauma, a palavra grega para ferida. Essas imagens e comportamentos constituem um conjunto de evidência visual de “culturas do trauma”, expressão com a qual quero referir-me a circunstâncias traumáticas manifestadas na cultura e discerníveis na interseção das experiências estéticas, políticas e sociais.<sup>1</sup> Embora os estudos no campo da traumatogênese tenham proliferado nas últimas duas décadas, poucos deles examinaram

*SHAVED HEADS AND MARKED BODIES | In this 1993 article, art historian Kristine Stiles discusses her concept of “cultures of trauma” and their visual result on Western culture. Suggesting that shaved heads and marked bodies provide visual evidence of global forms of suffering, the author maps these practices in cultural presentations and visual actions produced in specific contexts in which the trauma occurs. Stiles places these representations in the Jewish-Christian tradition, in alternative cultures, for example, of skinheads and in the art of contemporary Romanian artists, including Lia and Dan Perjovschi. To visually identify the effects of trauma, the author says that visually identifying the effects of trauma is the first basic step to understanding the social structures and cultural representations that invent and perpetuate violence and destruction, which destroy and damage identity, taking away the autonomy of the human will. | Trauma (TSPT), French and German “horizontal collaborators”, feminism, shaved heads, marked bodies.*

*Samuel Aranda, Pietà Yemenita, 2011*

as formações culturais resultantes, que servem como testemunha visual do impacto ubíquo das feridas do trauma na sociedade. Refletindo sobre a história do trauma, o psiquiatra inglês Michael R. Trimble observou que suas “etnologia e patogenia ... permanecem *invisíveis*” (grifo meu).<sup>2</sup> No entanto, sustento que, independentemente de sua origem e desenvolvimento invisíveis, os sinais culturais do trauma são *altamente visíveis* em imagens e ações que ocorrem tanto nas fronteiras tradicionais das artes visuais quanto nas práticas e imagens da vida quotidiana. Este ensaio explora dois desses lócus: cabeças raspadas e corpos marcados.

Trauma pode ser definido de forma concisa como “um estado de estresse e desconforto emocional resultando (de forma consciente ou inconsciente) das memórias de um acontecimento extraordinário, catastrófico, capaz de destruir o sentido de integridade física e de sensação de segurança do sobrevivente”.<sup>3</sup> A guerra, com suas instituições e práticas, é fonte ubíqua de trauma. A gênese do trauma, porém, não se limita aos efeitos da guerra uma vez que agressões corporais também destroem a identidade e causam resultados semelhantes aos da guerra e suas consequências. Durante séculos trauma foi diagnosticado como neurose.<sup>4</sup> A expressão neurose traumática ou de guerra, usada para descrever os sintomas do trauma psíquico da experiência de guerra em veteranos da Primeira Guerra Mundial, recebeu o nome de transtorno por estresse pós-traumático (TSPT) nos anos 70, quando os sintomas dos veteranos das guerras da Coreia e do Vietname começaram a ser diagnosticados como estresse.<sup>5</sup> Esse diagnóstico refere-se a um grupo heterogêneo de causas que resulta em uma série homogênea de comportamentos: dissociação, perda de memória acompanhada por lembranças repe-

titivas, invasivas e muitas vezes disfarçadas do trauma original, raiva, distúrbios compulsivos, queixas somáticas, vulnerabilidade, culpa, isolamento, alienação, evitação, insensibilidade, perda da confiança ou da capacidade de sentir-se seguro, anestesia emocional.<sup>6</sup> As causas incluem guerra, choque, experiências de campo de concentração, estupro, incesto e abuso sexual, racismo, traumas relacionados com acidentes e desastres naturais, períodos prolongados de detenção como refém ou prisioneiro de guerra e as condições psicológicas brutais de alguns cultos religiosos. Não quero sugerir que a onipresença do trauma signifique que toda experiência traumática é igual. Mas se considerarmos os genocídios no Camboja, Índia e Paquistão, Bósnia, os curdos ou a experiência dos negros americanos, assim como a influência cultural dos ‘desaparecidos’ na Argentina, no Chile e em El Salvador, ou os imigrantes do Vietname e Haiti, ou os efeitos da Revolução Cultural Chinesa, percebemos que a ocorrência e o avanço do trauma é fenômeno impressionante e global. Certamente, os quase 40 milhões de refugiados, na maioria mulheres e crianças, oferecem imagem tangível de trauma. Se eu pretendesse identificar as capitais das culturas do trauma, elas estariam em lugares como a segunda maior cidade do Paquistão ou na terceira maior cidade de Malavi, ambos campos de refugiados!<sup>7</sup>

No nóculo das culturas do trauma está a celebrada nova ordem mundial, a qual, acredito, não começou com a queda do muro de Berlim em 1989, mas com o etos do holocausto e da era nuclear. A Guerra Fria e suas consequências podem ser entendidas como uma época de trauma cujas ameaças aumentam de modo exponencial, especialmente diante da realidade de um mercado global ávido por armas nucleares e urânio

enriquecido contrabandeado e de desastres da indústria nuclear como Three Mile Island (1975) e Chernobyl (1986).<sup>8</sup> Nesse sentido, a resposta norte-americana ao chamado estupro do Kuwait foi, talvez, tanto uma desculpa para o desmonte da capacidade de produção de armas nucleares iraquianas quanto para restaurar a soberania do Kuwait. Enquanto existir perigo, trauma é constante, uma vez que sua condição velada e seus silêncios são espaços em que a destruição do trauma se multiplica.

Minha pesquisa anterior concentrou-se no impacto da destruição em obras de arte que surgiram da experiência de violência.<sup>9</sup> Especificamente, estudei o uso que artistas fizeram de seus corpos como matéria-prima para performances de artes visuais, ações que surgiram do contexto e história do teatro. Embora existam no Futurismo, Dada, na Bauhaus e no Surrealismo antecedentes para esse fenômeno histórico específico, o uso do corpo na performance apareceu como um meio viável independente nas artes visuais no Japão, Europa e Estados Unidos nos anos 50 e acredito que seja um direito corolário à ameaça corporal experimentada pelas populações vivendo em áreas geográficas mais aterrorizadas por destruição.<sup>10</sup> Sugerir que a prática de destruição em trabalhos performativos é um signo, uma *techne* que faz da vida um coeficiente estético de sobrevivência. Esse tipo de arte não só serviu como testemunha para várias estratégias de sobrevivência ao converter o trauma invisível em representação, mas também, diretamente, em apresentação. Simultaneamente representativos e apresentativos, esses trabalhos oferecem um paradigma alternativo para práticas culturais: de um modelo inserido no tradicional modo metafórico de comunicação baseado em um sujeito que observa

e um objeto inanimado para um paradigma de troca baseado na conexão metonímica. Neste último, o corpo humano tem o potencial para promover uma troca entre subjetividades.

Embora tenha-me concentrado no uso inaudito de violência física e material e de destruição que artistas paradoxalmente fizeram como meio criativo para produzir arte, essa pesquisa, de maneira geral, confinou-se ao tópico guerra. Embora não exclusivamente, as questões giraram quase sempre em torno da interconexão entre sexualidade, identidade e violência no contexto da guerra. Agora, meu trabalho examina os sintomas que resultam das causas inter-relacionadas dos traumas de guerra e de violência sexual. Este trabalho coloca questões como: quais são os códigos visuais do trauma e como nossa compreensão dessas representações facilitam o conhecimento dos efeitos culturais do trauma? Essa pergunta, no entanto, não toca questões pertinentes à historiografia, metodologia ou objetivos terapêuticos associados seja com a pesquisa ou com a prática de arteterapia, prática que envolve o tratamento de casos individuais. Nem se relaciona com a interpretação psicanalítica de trabalhos individuais. Antes, procuro mapear sintomas comportamentais identificados com o trauma nas apresentações culturais e ações produzidas em contextos em que o trauma ocorre. Pois penso que as causas traumáticas heterogêneas que resultam em sintomas homogêneos podem igualmente produzir um corpo de imagens e ações que funcionam como representações homogêneas do trauma.

Este estudo explora os modos como respostas visuais ao trauma podem ajudar pessoas com diversas experiências individuais, sociais e políticas a chegar a uma linguagem comum para construir diferentes instituições e práticas cul-

turais, sociais e políticas. Procurando identificar um corpo compartilhado de representações do trauma, não desejo dar continuidade a um humanismo holístico ou constituir uma falsa comunidade homogênea. Antes, meu objetivo é reconhecer o crescimento e desenvolvimento de redes globais de sistemas de informação e preocupação ecológicas e reclamar para as artes visuais seu papel crucial na criação de um discurso humanitário global, um papel ameaçado pelas condições desabilitadoras das economias e dos mercados de arte e usurpado pela desdenhosa negação da eficácia da arte contemporânea por muitos teóricos pós-modernistas. Identificar os resultados visuais das culturas do trauma pode catalisar o desenvolvimento de termos culturais comuns capazes de abordar diferentes eventos culturais. Transformar representações visuais em análise textual pode aumentar a percepção e a compaixão pelo sofrimento, empatia que é o primeiro passo necessário para a mudança.

Este ensaio considera dois lócus dentro das culturas do trauma. Cabeças raspadas constituem representação tanto de uma imagem quanto de um estilo que resulta de uma variedade de

experiências políticas e sociais fora do contexto das artes visuais. Corpos marcados configuram representação que pertence ao modelo da performance que se desenvolveu dentro das artes visuais, prática estética que acredito ser profundamente enraizada nas culturas do trauma e em concordância com esquemas mais amplos de destruição e violência.

A comunidade se reuniu em cidades e vilarejos franceses para raspar a cabeça dela com tosquadoras e depois inscrever o sinal da suástica com fuligem em sua cabeça raspada. O povo a condenou por ser “colaboradora horizontal” por ter feito sexo com soldados alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Denegrada e denunciada como prostituta, ela chegou até a ser despida algumas vezes antes de ser obrigada a desfilar pela cidade, um troféu dos territórios emblemáticos, difamações e controles de guerra. Ela permaneceu solitária em meio ao grupo de molestadores e perseguidores, exilada na multidão de compatriotas e mulheres em um momento histórico particularmente sórdido.

Colaboradores horizontais serviram como significantes metonímicos para os “colaboradores verticais” que, sob o governo Vichy, mantinham a fachada enquanto capitulavam perante os alemães, erguiam a mão na saudação nazista e acolhiam “a nova Europa” em suas camas. Essas mulheres com cabeças raspadas foram



*Imediatamente após a libertação de Paris, uma mulher acusada de alguma forma de colaboração com os alemães, variando entre colaboração política, financeira e pessoal, foi despida e desfilou por sua cidade antes de ser humilhada tendo sua cabeça raspada, França, 1944, ©LAPI/Roger-Viollet/The Image Works*



Imediatamente após a libertação de Paris, uma mulher acusada de alguma forma de colaboração com os alemães, variando entre colaboração política, financeira e pessoal, tem a sua cabeça raspada e uma súdstica pintada em sua testa

No primeiro plano uma fotografia de Hitler, de um homem desconhecido e um cartaz com a frase "Vergonha para as mulheres que amam o marco" ("Marco" é a gíria francesa para alemãs, derivada da moeda alemã marco) Paris, França, 1944. ©LAPI/Roger-Viollet/The Image Works

usadas como purgantes comunais, bodes expiatórios para os franceses, os quais se tinham prostituído por empregos na Alemanha, por mais comida e amenidades de tempos de paz, especialmente entre 1940 e 1943. Em 1944-45 fotógrafos como Robert Capa e Carl Mydan documentaram a terrível brutalidade que mulheres acusadas de colaboração sexual com os alemães, e Marcel Ophuls incluiu documentos de um deses incidentes na cidade de Clermont-Ferrand em seu filme de 1969, *The sorrow and the pity* [A dor e a piedade].<sup>11</sup> Colaboradoras cujos crimes não eram sexuais não foram tratadas com o tipo de violação corporal que coube às colaboradoras horizontais, cujo principal crime foi ter dormido com o inimigo. O ritual minucioso das comunidades francesas de casos íntimos e

corpos de "suas" mulheres sugere que o crime dessas mulheres era vúlvido, uma traição vaginal do patrimônio corporal do Estado. Tanto a dominação psicológica e o assalto no corpo feminino quanto o registro fílmico e fotográfico tirados da exibição pública dos corpos tipificam a agressão física ligada à sexualidade, especialmente autorizada pelo "teatro da guerra".<sup>12</sup> A guerra permite e ritualiza a destruição e ocupação de territórios e corpos. Marcada como pertencente à comunidade, a cabeça raspada confirma as observações feitas por feministas de que as guerras são combatidas, entre outras coisas, para se ter acesso aos corpos das mulheres.<sup>13</sup>

O discurso visual da ordem falocrática pode ser visto na cabeça feminina raspada, lócus em que normas masculinas juntam poder à

sexualidade.<sup>14</sup> Normas fálicas são ‘fundacionais’ nas culturas do trauma e formam o interstício conectando a guerra ao abuso sexual, interseção em que assaltos ao corpo e à identidade produzem sintomas traumáticos similares. Em seu importante livro *Shattered Selves: Multiple Personality in a Postmodern World* [Identidades partidas: personalidade múltipla em um mundo pós-moderno], o teórico político James M. Glass argumenta que a justificativa para discutir problemas femininos com o mesmo “poder perverso e arrogância de suposições patriarcais sobre a posse de mulheres” resulta em incesto e outros tipos de abuso sexual. Ele conclui que “uma vez que o poder se move para além do campo ordenado e para além de seu respeito por corpos e vidas alheios, não se diferencia muito de formas políticas que definem soberania como práticas de perseguição, punições de corpos e o esgotamento da vida”.<sup>15</sup>

Em nenhum lugar essa conjunção é mais agonizante do que no testemunho de Bok Dong Kim,

coreana usada para ‘conforto militar’ (*jugun ianfu*), uma das muitas mulheres asiáticas raptadas para serviço sexual durante a Segunda Guerra Mundial pelo exército imperial em nome do imperador japonês. Kim testemunhou sobre os crimes de guerra cometidos contra mulheres em 15 de junho de 1993 no Centro de Liderança Mundial da Mulher durante a conferência internacional de direitos humanos em Viena. Relatou que, quando seu corpo foi incapaz de prover serviços sexuais para cerca de 50 soldados por dia, seu sangue foi usado em transfusões para os feridos. Como conforto, a mulher provia sexo e, quando seu corpo se exauriu, passou a servir como bolsa de sangue que transferia a vida de uma mulher para muitos homens. A ferocidade de sua experiência é intolerável e pode ser relacionada com a pornografia que agora é feita dos estupros de mulheres bósnias, conquistadas, possuídas e exibidas como território.<sup>16</sup>

Hélène Cixous e Catherine Clement, teóricas feministas francesas, identificam “a conexão in-

*Georges Merillon, Pietá do Kosovo, 1990*



trínseca (...) entre o filosófico, o literário (...) e o falocêntrico” a qual, elas argumentam, é um elo “construído baseado na premissa da degradação da mulher e da subordinação do feminino à ordem masculina”.<sup>17</sup> Cabeças raspadas significam humilhação, manifestação visual de uma condição supralinear de dominação e poder que une guerra e violência a abusos da ordem falocrática. A doutrina da hegemonia masculina é global e fundamentada em textos religiosos. Na tradição judaico-cristã, esse instrumento é a Bíblia:

*Mas quero que saibais que senhor de todo homem é Cristo, senhor da mulher é o homem, senhor de Cristo é Deus. Todo homem que ora ou profetiza com a cabeça coberta falta ao respeito ao seu senhor. E toda mulher que ora ou profetiza, não tendo coberta a cabeça, falta ao respeito ao seu senhor, porque é como se estivesse raspada. Se uma mulher não se cobre com um véu, então corte o cabelo. Ora, se é vergonhoso para a mulher ter os cabelos cortados ou a cabeça raspada, então que se cubra com um véu. Quanto ao homem, não deve cobrir sua cabeça, porque é imagem e esplendor de Deus, a mulher é o reflexo do homem. Com efeito, o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher do homem, nem foi o homem criado para a mulher, mas sim a mulher para o homem. Por isso a mulher deve trazer o sinal da submissão sobre sua cabeça, por causa dos anjos. Com tudo isso, aos olhos do Senhor, nem o homem existe sem a mulher, nem a mulher sem o homem. Pois a mulher foi tirada do homem, porém o homem nasce da mulher, e ambos vêm de Deus. Julgai vós mesmos: é decente que uma mulher reze a Deus sem estar coberta com véu? A própria natureza não vos ensina que é uma desonra para o homem*

*usar cabelo comprido? Ao passo que é glória para a mulher uma longa cabeleira, porque lhe foi dada como um véu. Se, no entanto, alguém quiser contestar, nós não temos tal costume e nem as igrejas de Deus. [Coríntios I, Capítulo 11, 1-16.]*

A citação acima do Novo Testamento é antecipado no Antigo Testamento:

*E o Senhor disse: Já que são pretensiosas as filhas de Sião, e andam com o pescoço emproado, fazendo acenos com os olhos, e caminham com passo afetado, fazendo retinir as argolas de seus tornozelos, o Senhor tornará sua cabeça calva e desnudará sua frente. Naquele tempo o Senhor lhes tirará as joias, as argolas, os colares, as lúnulas, os brincos, os braceletes e os véus, os diademas, as cadeias, os cintos, os frascos de perfumes e os amuletos, os anéis e os pingentes da frente, os vestidos de festa, os mantos, as gazas e as bolsas, os espelhos, as musselinas, os turbantes e as mantilhas. E então, em lugar de perfume, haverá podridão, em lugar de cinto, uma corda, em lugar de cabelos encrespados, uma cabeça raspada, em lugar do largo manto, um cilício, uma cicatriz em lugar da beleza. Teus varões tombarão à espada, e teus bravos, na batalha. Suas portas gemerão e se lastimarão, e ela, despojada, sentar-se-á por terra. [Isaías 3:16-26]*

Essa passagem reformula o tema da culpa feminina na expulsão do paraíso. Aqui, vaidade e narcisismo, pecados de que a mulher é acusada, são citados como responsáveis pela morte de homens na guerra. Ele deve acabar com suas maneiras sedutoras e arrogantes, o bom Deus, que punirá o corpo da mulher com cicatrizes, podridão e calvície.

Os franceses não foram os únicos a raspar a cabeça de mulheres que dormiram com o inimigo. Bertold Brecht, em seu poema de 1934-6 “Balada da ‘puta de judeus’ Marie Sanders” descreve interesses nacionais e ritos semelhantes, relacionados à sexualidade de mulheres alemãs. Brecht escreveu que Marie Sanders, uma mulher de Nuremberg, “atravessou a cidade, de camisa e de placa ao pescoço, o cabelo raspado...”<sup>18</sup> Seu crime fora ter dormido com um judeu que, ironicamente, caso fosse hasídico teria raspado a sua cabeça depois do casamento.

Em outro contexto, o escritor negro americano Ishmael Reed traz à tona o fantasma da cabeça raspada em seu livro *Reckless Eyeballing* [Olhar imprudente]. Nessa instância, no entanto, a imagem refere-se à guerra entre as raças. Defendendo o ato de raspar a cabeça de escritoras feministas negras que ele acusou de colaborar com feministas brancas, Reed rugiu: “Elas recebem o que merecem. Cortem os seus cabelos...”<sup>19</sup> Reed culpou as feministas negras de agir em prol de homens brancos, dos quais as feministas brancas serviram-se para enfraquecer homens negros: “Transformar o homem afro em um bode expiatório internacional... mostrando os negros como animais sexuais violentos.” A raiva de Reeds está enraizada no “programa colonialista” identificado por Frantz Fanon no qual “à mulher (é dada) a missão histórica de sacudir o homem”, uma estratégia descrita por Gayatri Spivak como, “mulheres mestiças salvas por homens brancos dos homens mestiços”.<sup>20</sup> Reed detestava qualquer associação com os arquitetos do colonialismo, os homens brancos, que ele rotulou como “os maiores canibais (que) canibalizaram inteiras civilizações, canibalizaram a natureza e canibalizariam suas próprias mães”.

A severa crítica de Reed, somada a seu conselho misógino para raspar as cabeças de mulheres negras, oferece outro ponto de vista sobre as manifestações da ordem falocrática. Parentesco, raça e/ou cidadania, para Reed, decidem a questão do acesso sexual aos corpos femininos, acesso esse determinado pela guerra, colonização, escravidão, incesto e estupro. Também aqui a Bíblia oferece instrução, ensinando novamente a raspar cabeças:

Casamento com uma mulher cativa. *Quando fores à guerra contra os teus inimigos e o Senhor, teu Deus, os entregar em tuas mãos, se os fizeres cativos, e vires entre eles uma mulher formosa da qual te enamores e a queiras tomar por esposa, conduzi-la-ás à tua casa. Ela rapará os cabelos, cortará as unhas, deporá o vestido com que foi aprisionada, e permanecerá em tua casa, chorando o seu pai e a sua mãe durante um mês. Depois disso, irás procurá-la, serás seu marido e ela será tua mulher. Se ela cessar de te agradar, deixá-la-á partir como lhe aprouver, mas não poderás vendê-la por dinheiro, nem maltratá-la, pois que fizeste dela tua mulher.* [Deuteronômio 21:10-14]

A doutrina de direito privilegiado prescrita no Deuteronômio, especialmente para mulheres *formosas*, tem reverberações assustadoras no texto de Reed. Mas também encontra paralelos em práticas culturais. Por exemplo, o filme de 1973 *Soylent Green* [No mundo de 2020], dirigido por Richard Fleischer, mostra uma caótica Nova York desolada pela fome em 2020, um ambiente de guerra em que qualquer luxo, de geleia de morangos a mulheres bonitas, é cuidadosamente protegido.<sup>21</sup> Belas mulheres são colocadas em apartamento como *mobília* e

mantidas até quando o inquilino concordar em alugá-las ou, na linguagem do Deuterônimo: “Se ela cessar de te agradar, deixá-la-á partir como lhe aprouver.” Além disso, Thorn West (Carlton Heston) se refere a Shirl (Leigh Taylor-Young) como uma “ótima peça de mobiliário”, e “como um *grapefruit*”, metáforas que podem ser facilmente aplicadas aos corpos das mulheres usadas para ‘conforto militar’, antes mencionadas, usados como móvel e nutriente. Se, entretanto, as mulheres são indubitavelmente as maiores vítimas da ordem do falo, isso não impede que homens também possam ser, e são, humilhados pela falocracia. Existem poucos exemplos desses homens mais surpreendentes e imprevisíveis do que os Skinheads. Eles inspiraram sua aparência, em parte, em uma identificação com “imigrantes das Antilhas e a classe operária branca”, explica James Ridgeway na história da ascensão de uma nova supremacia cultural racial branca.<sup>22</sup> Dick Hebdige acrescenta que foram “aqueles valores convencionalmente associados à cultura branca da classe operária que tinham ruído quando foram redescobertos incorporados na (cultura musical negra do) ska, reggae e rocksteady”.<sup>23</sup> Não podendo ser parte do círculo privilegiado do poder masculino branco por causa de sua classe e falta de escolaridade, os Skins adaptaram uma aparência marginal a sistemas de poder ocidental. Eles também condensaram em uma imagem ampla gama de significados culturais e políticos. O resultado foi uma representação de absoluta força bruta manifestada por cabeça raspadas mas também por vestimentas como coturnos militares e roupa camufladas.

Skins tornaram visíveis redes de brutalidade interconectadas, normalmente categorizadas

como díspares por nossa cultura. Elas incluem a atitude firme do militar que tem a responsabilidade legal de matar perante a sociedade; o verniz do bandido ou prisioneiro com bola de ferro, corrente e coleira adornada com pinos, cujas transgressões o impedem de matar; o paciente mental demente, perigoso, imprevisível – com a cabeça raspada e lobotomizado – uma visão do corpo ferido, contagiante, assolado pela doença; e, finalmente, o aspecto degradado do judeu no campo de concentração, a derradeira imagem da opressão.<sup>24</sup> A aparência do Skinhead contém os signos de poder e abjeção, do assassino e do assassinado.<sup>25</sup> Skins parecem diferir dos exemplos de mulheres com cabeças raspadas, uma vez que eles parecem ter o controle na construção de sua identidade. E até certo ponto eles têm. Controle, entretanto, depende de uma série de relações envolvendo não só vontade individual, mas também forças sociais. Assim, a constituição de uma imagem como a dos Skins, a qual tenta macular a impressão de desamparo e impotência, trai e reforça o lócus de sua identidade no trauma daquela ameaça.

Toni Morrison lida com esse aparente paradoxo quando chama atenção para o fato de que os EUA são simultaneamente uma “nação de pessoas que decidiram que sua visão de mundo reuniria programas para a liberdade individual” e um “mecanismo para opressão racial devastante.”<sup>26</sup> Morrison demonstra, assim, como tais aparentes paradoxos são mais bem compreendidos como meios recíprocos em que diferentes linguagens, representações culturais, instituições sociais e políticas, raças e sexualidade formam identidade. A desconstrução de Morrison dessa intertextualidade oferece outras



*Lia Perjovschi, Teste do Sono, 1988, ação corporal na casa da artista, apartamento n. 53, Rua Italiana 22, Bloco Y3, Oradea, Romênia  
Fotografia de Dan Perjovschi, cortesia do artista*

conexões partilhadas pelo negro Ishmael Reed e os Skinheads brancos. “O caráter africanista”, ela escreve, torna-se um “substituto” que “permite .... brancos pensarem sobre si próprios.... se perceber não como escravizados, mas livres; não como repulsivos, mas atraentes; não como desamparados, mas como autorizados e poderosos; não como sem história, mas com história; não como malditos, mas como inocentes; não como um acidente evolutivo do acaso, mas como uma progressiva realização do destino”.<sup>27</sup>

Skinheads vivem contradições. Sua experiência social é a de ser escravizados, repulsivos, desamparados e malditos e de pertencer ao mesmo grupo que tem história e promessa de realização que eles não podem partilhar. Esse paradoxo é também a fundação para a raiva que incitou os

franceses destituídos na Segunda Guerra Mundial, uma vez que o ódio de Reed assim como a frustração letal dos Skinheads é fúria que se volta contra os corpos de mulheres independentes. A ilusão de posse ajuda a explicar por que a imagem de um casal feliz formado por uma mulher branca e um homem negro foi descrita no panfleto de 1981 da Nação Ariana como “a última abominação”. Pois se nada mais pertence ao Skinhead inglês ou americano (francês/alemão/japonês/africano/sérvio/iraquiano, etc.), se socialmente ele é fodido por outros homens, ele somente foderá o corpo branco (negro/mestiço/amarelo/vermelho) de suas mulheres.<sup>28</sup> A terrível retaliação dos Skinheads se desdobra nos espaços epistemológicos assegurados pela supremacia branca masculina, a ordem fálica na qual sua

virilidade se torna mera caricatura que desmascara a realidade de sua impotência, uma insuficiência que se deriva do fato de que ele habita os espaços sem poder também ocupados pelas mulheres e por outros grupos dominados. Sua inadequação sustenta sua obsessão com a supremacia branca na qual, fortificado por imagens emblemáticas de superioridade e poder, ele tenta exercitar sua autoridade destituída.

Todas essas cabeças raspadas habitam a cultura visual da memória, a memória de uma história de guerra, dominação e colonização, cujas páginas retrocedem até o Velho e Novo Testamento e avançam até o poder ariano dos Skinheads, o braço paramilitar de grupos ultraconservadores cuja teologia é baseada nas Escrituras e que agem com base na crença de seu direito divino de ‘estar por cima’, em que poder e abuso sexual desencadeiam as culturas do trauma. Segundo Cixous e Clement, “organização hierárquica torna toda organização conceitual subordinada ao homem”, e organização “está localizada nas ordens logocêntricas que garantem à ordem masculina uma lógica igual à própria história”.<sup>29</sup>

Na performance *Teste do sono*, Amalia (Lia) Perjovschi, artista romena, cobre seu corpo com tinta branca sobre a qual ela inscreve complexa sequência de símbolos parecendo hieróglifos, signos intraduzíveis, uma linguagem visual que ela em seguida anima com gestos feitos em silêncio; em sua casa, diante de seu marido, única testemunha, ela opera sinais com mão, braço, perna e com o corpo inteiro.<sup>30</sup> O principal meio de comunicação de Perjovschi, além da comunicação direta e silenciosa com seu marido, o artista Dan Perjovschi, é por meio de fotografias, documentos que ele — enquanto marido, colaborador e observador

— registra. Essa ação ocorreu em 1988, um dos piores anos do jugo romeno sob o totalitarismo de Nicola e Elena Ceausescu, assassinados em 25 de dezembro de 1989. Em 1993, em Timisoara, cidade da revolução, artistas do leste europeu se reuniram para um festival de performance, Europe Zone East. A ação de Dan Perjovschi foi sentar-se silenciosamente enquanto a palavra “Romênia” era tatuada na parte superior de seu braço esquerdo.<sup>31</sup>

Enquanto cabeças raspadas proveem acesso visual e nova percepção dos elos entre poder e sexualidade, os quais contribuem para a construção das culturas do trauma, os corpos marcados de Lia e Dan Perjovschi enunciam o silêncio que é o rudimento do trauma e fonte de destruição da identidade. Silêncio era mantido de forma eficaz pela polícia secreta romena, a Securitate, que executava o controle esmagador de Ceausescu. O sucesso dessa organização dependida, em larga medida, da força de rumores e boatos fornecidos pelo sistema de informantes da Securitate, os quais contabilizavam um em cada seis cidadãos romenos.<sup>32</sup> Ninguém estava acima de qualquer suspeita. Medo e sigilo resultaram na eficaz supervisão de todos os aspectos da vida romena. Boatos eram aumentados por denúncias de represálias contra desafios à autoridade, ameaças eram reforçadas por punições reais. Caso extremo até mesmo entre as nações do ex-bloco soviético, os romenos suportaram essas condições isolados, proibidos de viajar — o governo retinha passaportes romenos e isolava politicamente a nação de trocas com a maioria dos países. A Romênia parecia um campo de concentração, principalmente nos anos 80, quando Lia e Dan Perjovschi (ambos nascidos em 1961) estavam em seus vinte anos.<sup>33</sup>

Embora tal coerção tenha sido o mais óbvio processo pelo qual os romenos foram traumatizados para a obediência, uma aporia composta de intenso nacionalismo acoplado à escassez econômica incapacitou o povo a compreender sua absoluta dependência de um governo que não podia criticar sem ser rotulado de impatriótico.<sup>34</sup> Essa situação paradoxal reforçou o que Katherine Verdery, antropóloga americana especialista em cultura romena, chama de um discurso “simbólico-ideológico” na Romênia, um discurso que utiliza “a Nação ... como um *símbolo* central”.<sup>35</sup> Na Romênia, debates sobre a questão da identidade nacional atingiram níveis incendiários nos anos 80, especialmente com a dizimação programática da vida tradicional romena, a destruição de aldeias e a transferência de camponeses e trabalhadores para sombrias casas populares nas cidades, tudo parte do projeto de realocação em massa e reurbanização de Ceausescu após visita em 1971 à Coreia do Norte, China e Vietnã do Norte, quando ele inaugurou uma “‘minirrevolução cultural’ com ênfase renovada no realismo socialista”.<sup>36</sup> A ambiciosa reconstrução das cidades romenas incluía a edificação de grandes complexos de apartamentos em um estilo híbrido e idiossincrático coreano-chinês imitando o estilo internacional. Na renovação de Bucareste, especialmente entre 1984 e 1989, cerca de 50 mil pessoas perderam suas casas vitorianas e decô para os infames complexos arquitetônicos, conducentes à construção da vulgar Casa Poporului, a Casa do Povo, financiada por impostos à custa de outros projetos cívicos, sociais, industriais e agroindustriais. Como seus antecedentes históricos, a campanha de Ceausescu para a construção visava uma representação monolítica

do poder visando despertar temor e respeito totais. Meio efetivo de controle social, sua exterioridade refletia a repressão de seu interior.

Questões relacionadas à identidade nacional romena, porém, não se originaram com o regime de Ceausescu. Estão profundamente enraizadas na história e na consciência romena, ambas divididas, ao longo de séculos, entre visões de mundo filosóficas e teleológicas ocidentais e orientais, assim como entre exigências político-geográficas de Norte-Sul e Leste-Oeste. Romenos traçam sua bipolaridade na ocupação, em 106-107, pelo imperador romano Trajano, que invadiu as antigas terras dos povos cárpato-danubianos, os geto-dácios (geteus do baixo Danúbio e dácios dos montes Cárpatos) que habitavam desde tempos neolíticos o que é agora a moderna Romênia. Tais divisões fazem os romenos especialmente vulneráveis à fragmentação psicológica e contribuem para sua renomada habilidade de “desconfiar de todas as noções estimadas... de progresso e história”, o que é “característico” dos povos dos Bálcãs, como notou Andrei Codrescu, poeta romeno expatriado agora vivendo nos Estados Unidos.<sup>37</sup> A ruptura histórica da identidade nacional romena tanto ecoou quanto foi reforçada pelo rompimento da identidade pessoal sob Ceausescu. Nesse sentido, Verdery reconheceu entre os romenos uma “esquizofrenia social” que ele descreveu como habilidade de experimentar “uma identidade significativa e coerente apenas em relação ao partido inimigo”.<sup>38</sup>

O artista Ion Bitzan (nascido em 1924), famoso professor de arte na academia Nicolae Grigorescu em Bucareste, oferece exemplo especial desse quiasma. Bitzan viveu sob Stalin, Gheorghiu-Dej e Ceausescu. Sob Stalin, apre-



Dan Perjovschi, Romênia, 1993, artista sendo tatuado durante o festival de performance "Zone 1: East Europe," curado por Ileana Pintilie no Museu de Arte, Timisoara, Romênia  
Fotografia de Lia Perjovschi, cortesia do artista

ser humano" e tinha medo de "ser um inimigo do partido, um inimigo do Estado, um inimigo da União Soviética".

Em 1964, uma das pinturas de Bitzan foi selecionada para participar da bienal de Veneza. Um trabalho no estilo do realismo socialista com "um vagão cheio de trigo, um camponês e uma bandeira vermelha no canto", conteúdo e estilo socialistas exigidos assim como o aplauso obrigatório. Bitzan acreditou que seu trabalho era "perfeito" por ser construído seguindo as regras da Seção de Ouro. No entanto, ao viajar para Veneza e visitar a Bienal ele viu as colagens e assemblages de Robert Rauschenberg, o artista americano que ganhou o

primeiro prêmio naquela bienal. Bitzan voltou para a Romênia confuso, perturbado e envergonhado de seu trabalho. Sentiu-se um *outsider* provinciano, humilhado pela mesma pintura da qual tanto orgulho tivera. Três anos depois, Bitzan também começou a fazer colagens, construções e a fabricar primorosos papéis em que escreveu de maneira fluida e

endeu, ainda estudante, que transgressão era impossível. Ele se lembra de "desmascaramentos" (termo usado por ele) dolorosos durante os quais estudantes denunciavam uns aos outros e professores, denúncias acompanhadas de aplauso obrigatório, também requerido a cada menção do nome Stalin.<sup>39</sup> Seu terror era tão profundo, recorda, que sentia "culpa por

primeiro prêmio naquela bienal. Bitzan voltou para a Romênia confuso, perturbado e envergonhado de seu trabalho. Sentiu-se um *outsider* provinciano, humilhado pela mesma pintura da qual tanto orgulho tivera. Três anos depois, Bitzan também começou a fazer colagens, construções e a fabricar primorosos papéis em que escreveu de maneira fluida e

elegante, mas ilegível, numa língua pessoal secreta. Só no ambiente privado de seu estúdio, entretanto, ele desenvolveu esses trabalhos. Em público Bitzan continuou a pintar no estilo do realismo socialista. Como muitos outros artistas romenos, capitulou diante dos frequentes pedidos de Ceausescu para pintar *Ele* ou *Ela* – termos que os romenos usavam para se referir a Nicolae e Elena. Por sua obediência, Bitzan ganhou dinheiro, prestígio na academia de arte e o direito a viajar. “Vendeu-se”, ele insiste, “mas só durante cerca de uma hora por dia enquanto trabalhava naquelas pinturas”. Depois disso ele virava as telas de *Ele* ou *Ela* – emblemas de sua repressão – para a parede e começava sua vida secreta. Ao contar essa história pela primeira vez, em suas próprias palavras, Bitzan sentiu-se “envergonhado” e saiu da sala. Eu também me senti envergonhada. Minha entrevista assumira o tom familiar de um interrogatório. Antes de ter precipitado e testemunhado o constrangimento de Bitzan, eu fora impedida de compreender a forma da entrevista como investigação persecutória.

As colagens pessoais de Bitzan, papéis feitos à mão, livros de artistas e textos indecifráveis constituem um microcosmo do conflito que caracteriza a conduta do artista romeno, sua necessidade de inventar linguagens alternativas e fazer trabalhos privados secretos. A observação de Verdery sobre a “esquizofrenia social” dos romenos se relaciona com a experiência de Bitzan. Comentários de vários romenos confirmam sua observação. Alexandra Cornilescu, linguista da Universidade de Bucareste, notou que a sobrevivência na Romênia depende de “cobertura”.<sup>40</sup> Cobertura significa a habilidade de viver vidas paralelas. Romenos apreenderam a dizer uma coisa significando outra, a falar em várias camadas

de códigos impenetráveis para os informantes, muitas vezes de modo confuso até para os amigos, a usar seus olhos e gestos como palavras. Ou, como Codrescu confessou, “Eu minto para esconder a verdade dos imbecis”.<sup>41</sup> “O discurso repressivo”, Cornilescu continua, “gradualmente desenvolveu rígido inventário de tópicos permitidos; religião, filosofia não dogmática ou teorias políticas, pobreza, prisões, campos de concentração, dissidência política, desemprego, sexo, etc. eram, como muitos outros tópicos, vetados no discurso repressivo.”

Nada é mais pernicioso no “discurso do medo” do que o problema identificado por Cornilescu quando destaca que na Romênia, “se um objeto/pessoa/fenômeno não é nomeado, então ele não existe”. Com a palavra Romênia gravada na superfície de seu corpo, Dan Perjovschi definiu a autenticidade de sua existência em um nome. Sua tatuagem revela a dependência de sua identidade em seu país, um território marcado por séculos de incerteza e por condições desafiadoras, distorcidas e traumatizantes em que ele e seus compatriotas viveram. Sua tatuagem, entretanto, é também um signo aberto, significando a sincronicidade de uma ferida visível e uma marca de honra. Símbolo de resistência e ícone de marginalidade, é uma assinatura de aprisionamento, máscara que tanto designa quanto esconde identidade. Como significante carregado para a complexa identidade nacional romena, a tatuagem marca o corpo de Dan Perjovschi com a identidade geográfica arbitrária acordada por governos e ilustra as ambíguas alianças psicológicas cujas fronteiras inevitavelmente implicam fatores psíquicos. Sua ação-inscrição também expressa alguns dos conceitos agregados aos espaços de sofrimento e culpa romenos, culpa a qual Perjo-

vschi se referiu quando explicou que na Romênia, onde normalmente prisioneiros e cidadãos são igualmente transformados em criminosos, inocência e culpa se misturam. “Quem pode apontar o dedo?”, ele pergunta. Analogamente, a psiquiatra Judith Lewis Herman descreve o processo pelo qual vítimas de incesto se tornam cúmplices de seu próprio abuso: “Terror, recompensa intermitente, isolamento e reforço da dependência podem ser bem-sucedidos em criar uma vítima submissa e complacente. O último passo no controle psicológico da vítima não está completo antes que ela seja forçada a violar seus princípios morais e a trair laços humanos básicos. Em termos psicológicos, essa é a mais destrutiva de todas as técnicas coercitivas, uma vez que a vítima que a ela sucumbe passa a se detestar. É nesse momento, quando a vítima sob pressão participa do sacrifício de outros, que ela está verdadeiramente ‘quebrada’.”<sup>42</sup>

Só recentemente essas experiências começaram a ser verbalizadas no discurso romeno. Cornilescu explica que na mídia expressões como “sobrevivência, pesadelos e terapia de choque” tornam-se cada vez mais frequentes para descrever o passado e o atual período de transição. Essas palavras fazem parte da linguagem do trauma e fornecem nova evidência textual para o estresse que pontua a imaginação romena.

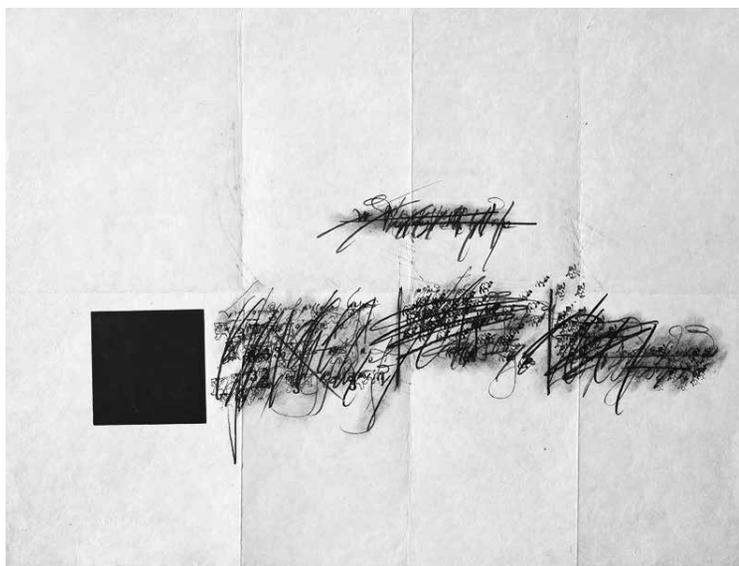
Os silêncios romenos, contudo, devem ser compreendidos no contexto de silêncios que resultam do terror ameaçado pela situação e por seu(s) perpetrador(es), dos silêncios reprimidos que protegem as vítimas da dor da memória, e da *robotização* que resulta em prisão perpétua.<sup>43</sup> Esses silêncios representam apenas alguns de uma série de silêncios traumáticos. Todas essas condições levam ao que muitos pesquisadores chamam de ‘conspiração de si-

lêncio’, um quadro complexo que culmina no silêncio lembrado pelos sobreviventes do holocausto, incesto e estupro.<sup>44</sup> Herman propõe que a vergonha, o medo ou o terror que vítimas traumatizadas experimentam e que as levam ao silêncio é aumentado pela negação pública do trauma ou até mesmo pelo comportamento de profissionais de saúde mental que às vezes tratam aqueles que “ouvem longa e cuidadosamente pacientes traumatizados” como “contaminados” (grifo meu).<sup>45</sup>

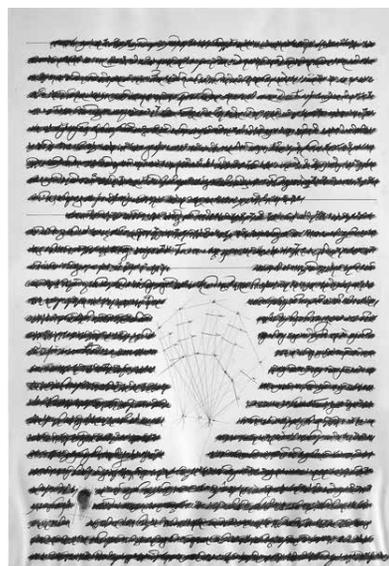
Os romenos se sentem contaminados. Esse sentimento é radicado em metáforas jornalísticas que se referem à Romênia como “morta” ou como “um corpo doente”, um “organismo... submetido a alguma forma de terapia... severa dor... pesadelos” e precisando de “terapia de choque”. Tal “terapia” é administrada na colagem criada pelo artista romeno Ion Grigorescu (nascido em 1946). Em uma fotomontagem em preto e branco, pintada e decorada com elementos de folha de ouro colados, Grigorescu se representou como São Jorge matando um dragão. Intitulado *Bine si Rau* (bem e mal), 1986, Grigorescu juntou duas fotografias suas para formar a imagem composta de um conquistador e um vencido. Na imagem, Grigorescu parece pular sobre uma figura que se curva sobre uma grande rocha. Grigorescu se lança e afunda uma estaca de madeira nas costas da figura agachada, matando o “dragão”, que não passa de outra imagem dele mesmo. Direcionando a estaca contra suas próprias costas, Grigorescu derrama seu sangue que esguicha de sua ferida autoinfligida: o líquido vital do corpo jorra e cai sobre a pedra que bloqueia sua queda. Disposto ao fundo da paisagem e ao redor dessa cena surpreendente, o assassinato ocorre no que parece ser um quarto, um

espaço arquitetônico criado quando o artista desenhou leves linhas de nanquim formando uma caixa em perspectiva. Em uma das paredes transparentes do quarto, ele desenhou em nanquim dourado a metade de uma figura que, reclinada em um travesseiro, geme da dor infligida por uma perna e um pé calçando sandália de centurião romano que pisa seu estômago. No alto dessa figura e fora do espaço arquitetônico, Grigorescu colou uma pequena balança que recortou em papel metálico, um símbolo de justiça suspenso no céu.

truindo sua maldade e derramando seu sangue sobre uma pedra, a qual sugere a Igreja de São Pedro. A presença da vestimenta romana e da fé católica romana trazem o Ocidente a essa cena dramática de violência. Repressão interna e invasão externa se mesclam através dos territórios do poder, da fé, do autossacrifício, da violência, da culpa, e do martírio. Esses caminhos complexos desembocam na imagem de Grigorescu da dor como testemunha visual de um conflito no qual todos estão implicados. Grigorescu confessa sua própria culpabilidade tanto dentro da subjetivi-



Ion Bitzan, Sem Título, colagem sobre papel, c.1975



Ion Bitzan, Sem Título, colagem sobre papel, c.1975

Na imagem, Grigorescu associou autossacrifício com o martírio da Romênia. Comparando visualmente seu sofrimento com o do cristão sacrificado, ele também conjurou as forças da cristandade necessárias para vencer o predador. Um tirano que ele dilacerou com uma estaca no coração, forma necessária para livrar o mundo do mítico terror romeno, Drácula. Grigorescu, entretanto, direciona a estaca para seu próprio coração, des-

dade individual quanto em seu exterior, no mundo social e político em que ideologia e teologia competem. Tal representação ganha ainda mais força como imagem autêntica da experiência social e psicológica romena quando considerada à luz da observação de que romenos "resistem a tudo que pareça com a construção de poder estatal (e no entanto) simultaneamente... possuem expectativas internas de um Estado que

seja paternalista, que os libere da necessidade de tomar iniciativa ou se preocupar com seus salários, contas de hospitais, aposentadorias, etc. Eles simultaneamente culpam o Estado por tudo e esperam que o Estado resolva tudo (em um) (...) amálgama de acusações e expectativas".<sup>46</sup>

A colagem de Grigorescu é ainda mais convincente pelo fato de que essas fotografias são autorretratos de uma performance particular que o artista fez na preparação desse trabalho. Seu ritual privado sugere um exorcismo do *self* empreendido em segredo, discrição exigida pelas circunstâncias políticas de 1986, ano da feitura do trabalho. Essas performances secretas evocam outras ações, que Grigorescu fez para as lentes de sua câmera, exclusivamente. Um autorretrato de 1975, por exemplo, traz outra imagem impressionante do artista martirizado, dessa vez com uma coroa de espinhos colocada ao redor do pescoço. Outro autorretrato mostra o artista com o pescoço alongado em que é superposta a imagem do famoso sarcófago do faraó Tut. Em outra série de autorretratos, Grigorescu criou ações corporais em seus próprios aposentos. Uma série intitulada *A língua* (cerca 1973-1975) mostra uma boca aberta, dentes e língua, em clara evocação de um grito.

O grito sufocado e silencioso, a autoimagem sepultada oferecem outras representações da autorrecriação romena, de sua culpa, raiva, futilidade e sofrimento. "Sofrimento" foi o termo que Cornilescu também usou em sua discussão de práticas textuais da imprensa romena contemporânea. Sofrimento coabita com os silêncios que a teórica literária Elaine Scarry diz ser capaz de "destruir ativamente" a linguagem, um processo que traz à tona "uma reversão imediata ao estado anterior à linguagem".<sup>47</sup> Em

*Teste do sono*, Lia Perjovschi conjura esse estado primal. Se o mecanismo do sonho condensa e desloca significado, o silêncio romeno registra a existência como sonambulismo. "Todos na Romênia gritam silenciosamente", Lia disse. "Eu queria chamar atenção para aquela vida interna." Até o título de sua performance – *Teste do sono* – oferece acesso textual às camadas bloqueadas do inconsciente performativo disponível durante o sono. Sanda Agalidi, artista romena expatriada que vive nos EUA, também invoca a ideia do sono na realidade social romena. Ela escreve sobre a "vontade determinada" necessária para manter aspectos da subjetividade afastados, para criar uma "linguagem alternativa" que, "enquanto desperta as palavras", "adormece o mundo ruim".<sup>48</sup> Nas metáforas de ambas as artistas, o silêncio do sono equivale à repressão, mas também à abertura para algum lugar em que uma língua diferente pode ser formulada, uma língua que Lia descreveu como a "comunicação discreta" que ela elaborou no *Teste do sono*. Mikhail Bakhtin, vítima do despotismo de Stalin, poderia comparar a narrativa corporal de Lia à heteroglossia do oprimido que anseia falar por si próprio. Pois ele observou que toda a vida social é luta contínua entre o esforço do poder dominante em impor uma língua uniforme e a tentativa dos subordinados de falar seu próprios dialetos (heteroglossia).<sup>49</sup> A luta entre a multiplicidade de vozes internas e a voz monolítica da autoridade externa perpetua o trauma.

Muitos teóricos da pós-modernidade celebram a esquizofrenia, ou a fragmentação descentrada, como o signo cultural da resistência política pós-moderna frente a modelos holísticos de subjetividade e sociedade associados com a hegemonia do paradigma humanístico.<sup>50</sup> Minha

experiência pessoal, o conhecimento da Romênia e minha pesquisa sustentam outras conclusões, uma vez que tais teorias falham enquanto construções teóricas viáveis para se referir à experiência real dos romenos. Recentemente conclusões similares às minhas foram arguidas de forma convincente por James M. Glass, ao acreditar que a resistência da crítica textual pós-moderna à unicidade não é apenas “ingênua”, mas também “perigosa”. Essas teorias colapsam diante das *reais* condições vividas por pessoas que sofrem de transtorno de múltiplas personalidades; e elas não podem dar conta ou ajudar na cura da terrível fragmentação incapacitante e da agonizante luta interna por unidade, sem a qual é impossível sobreviver e funcionar. Glass pergunta: “Não é igualmente importante entender e interpretar o mundo do ponto de vista das vítimas?”<sup>51</sup> Scarry tratou dessa pergunta por outro ângulo. Ela insiste que o trauma pode causar tanto sofrimento que “a pessoa com dor fica... tão desprovida dos recursos da fala... que a linguagem para a dor deve às vezes ser articulada por aqueles que não estão com dor, mas que são capazes de falar em nome daqueles que estão”.<sup>52</sup> No entanto, enquanto o trauma pode ser tão severo que as vítimas podem precisar de um porta-voz que fale por elas, a recuperação depende de que as vítimas falem por si.

Muda, mas gesticulando, Lia escreveu uma linguagem de espaços internos na superfície de seu corpo, palavras que embora invertidas e ilegíveis, narravam seu sofrimento privado. Emudecido e imóvel, seu corpo impresso por outro homem com uma inscrição, Dan documentou a interdependência de sua psique, identidade e ideologia na história. A arte dos Perjovschi fornece testemunha ocular e voz gestual para a prolon-

gada opressão psicológica, intelectual e física que transformou a Romênia em uma cultura do trauma. Por meio de seus corpos significantes, eles sugeriram meios para expressar “a ameaça corpórea na experiência política e social (e) o elo humano inexorável entre sujeito e sujeito”.<sup>53</sup> Em tais performances, o corpo e suas linguagens podem transformar vitimização em autocontrole. “Escreva você”, Cixous declarou, “seu corpo tem que fazer-se ouvir”.<sup>54</sup>

“O estudo sistemático do trauma psicológico depende do apoio de um movimento político”, Herman argumentou, um movimento “poderoso o suficiente para legitimar uma aliança entre investigadores e pacientes capaz de neutralizar os processos sociais usuais de silêncio e de negação”.<sup>55</sup> Lia e Dan Perjovschi contribuem para essa aliança produzindo os sinais culturais que convertem a dor invisível em imagens capazes de ser compartilhadas e analisadas pelo público. Tais ações formam a linguagem visual dos sobreviventes e, embora específicas à Romênia, permanecem paradigmáticas dos tipos das representações encontradas nas culturas do trauma.

Uma análise da regularização do trauma é urgente e pode ajudar a compreensão de suas consequências humanas. Corpos marcados e cabeças raspadas visualizam formas de sofrimento globais. Se aprendermos a reconhecê-las, poderíamos reformá-las, mas não me sinto otimista.

### Posfácio

Nos últimos dois anos, desde que este artigo foi publicado e republicado em seguida, tive o privilégio de dar várias palestras sobre ele nos Estados Unidos e no exterior. Nessas palestras, três perguntas foram recorrentes:

(a) Por que, se eu escolho raspar minha cabeça ou tatuar meu próprio corpo, esse ato não pode ser visto como autônomo, um enfrentamento do meu próprio destino e escolha de minha identidade para além de antecedentes históricos?

(b) Pode-se dizer que todos os exemplos históricos de cabeças raspadas e corpos tatuados satisfazem seu modelo e que são “representações de culturas do trauma”?

(c) Está implícito em seu argumento algum julgamento moral ou ético de pessoas que decidem raspar suas cabeças ou tatuar seus corpos?

A frequência com que essas perguntas foram colocadas por mulheres (embora não exclusivamente) exige uma resposta, em especial no contexto deste livro. Agradeço a meus editores a oportunidade de expandir e assim poder expressar plenamente minhas ideias.

Respondendo à primeira pergunta, acho esse questionamento muito importante. Mulheres têm afirmado que, ao escolher raspar a cabeça, elas se recusam a endossar representações clássicas de beleza feminina e obtêm o “controle” de sua própria representação e autoimagem. Argumentam que a cabeça raspada é sinal de autonomia, resistência e independência do paradigma da mulher erotizada. Reiteram que extraíram poder da história. Esse argumento foi elaborado por mulheres de todos os grupos étnicos, preferências sexuais, classe, raça e escolaridade. A agressividade com a qual esse ponto de vista é defendido pode ser exemplificada por um comentário que recebi de três mulheres em três cidades. Cada uma delas disse que poderia “ver-me sendo baleada” por minhas opiniões. Obviamente algo fundamental para a noção de identidade e autonomia femininas está em jogo.

Especialmente de meados dos anos 70 para cá na cultura ocidental, grupos alternativos celebram e praticam alterações corporais, tatuagens, múltiplos *piercings*, escarificação e raspagem da cabeça (práticas vistas até mesmo como obrigatórias e *de rigueur* por alguns grupos marginalizados e alternativos autosseleccionados) – essas práticas têm aumentado e, como notei em uma nota de rodapé, entrado na moda.<sup>56</sup> Escrevendo em defesa dessas alterações corporais, V. Vale e Andrea Juno, editoras da *RE/Search*, revista de arte sensacionalista distribuída internacionalmente, as situam “em um sentimento quase universal de impotência para ‘mudar o mundo’” e reiteram que modificações corporais permitem “que indivíduos mudem o que eles podem controlar: seus próprios corpos”. “Uma tatuagem”, elas continuam, “é mais do que uma pintura sobre a pele; é significado e reverberação que não podem ser compreendidos sem o conhecimento da história e da mitologia de seu portador (...) Essas modificações corporais realizam uma função vital semelhante à da arte: elas ‘genuinamente estimulam a paixão e originam diretamente das fontes primárias da emoção, não são algo batido tirado do reservatório cultural’ (Roger Cardinal). Aqui aquela função negligenciada da arte, *estimular a mente*, está indubitavelmente *viva*. E todas essas modificações testemunham a dor pessoal vivida que não pode ser simulada.”<sup>57</sup>

Esses comentários sugerem que marcar o próprio corpo é fazer de si uma obra de arte, retirar da história autorrepresentação e autonomia, e estar *viva* – não *simulada*. Em outras palavras, não ser um produto do que Vale e Juno chamam de “civilização” com a sua “lógica sufocante e obstruente da vida”. Contudo, a equivalência entre primitivismo e autonomia pessoal

é, como corretamente observa Marianna Torgovnick em *Gone Primitive* [Tornando-se Primitivo], “uma versão moderna e pós-moderna do desejo idílico e utópico de fazer coexistirem as esferas “físicas” e “espirituais”, o desejo da integridade física, psicológica e social como direito inato dentro de tradições familiares e culturais que tanto conectam ao passado quanto possibilitam um futuro diverso...”<sup>58</sup> Certamente, uma mulher (ou grupos individuados de mulheres autosselecionadas) não pode escapar a uma tradição da história da cultura simplesmente clamando tê-lo feito.

Argumento que o universo semiótico de sinais e representações que habitam a cultura ocidental está presente em todas essas práticas (de raspar cabeças e tatuar corpos<sup>59</sup>). Além disso, porém, devido ao poderio técnico, econômico, armamentário e de sistemas de comunicação, o Ocidente impregna o globo com sua cultura deixando sua própria marca indelével em práticas sociais e culturais ao redor do mundo.<sup>60</sup> Recorrer a fantasias de resistência e autonomia ou a imitações do “primitivo” não pode mudar essa realidade, não mais do que tentativas de recusar representações estereotipadas por negação podem inverter o significado e o legado desses signos.

A alegação de que representações podem ser resgatadas, retiradas dos contextos em que se originaram e com os quais dialogam é errada e se transforma em pouco mais do que retórica inflamatória nas publicações de escritores como Camille Paglia.<sup>61</sup> O ídolo de Paglia, Madonna, igualmente cai presa de tal ilusões. O livro *Sex [Sexo]* de Madonna não passa de um compêndio reunindo audaciosas afirmações crédulas, simplistas, imaturas, autodestrutivas e, finalmente, exploradoras em nome da crença de que tudo é válido – incluídos sexismo, racismo, autoabuso,

masoquismo e sadismo – se o algoz afirmar sua validade enquanto autorrepresentação.<sup>62</sup> Fazer tal afirmação não significa “odiar Madonna”, como afirma Paglia. Eu ouço e vejo Madonna com fascínio igual ao de qualquer pessoa interessada nos paradoxos e espetáculos da indústria cultural; eu, aliás, gosto de Madonna, levando em consideração seus quadros de referência.

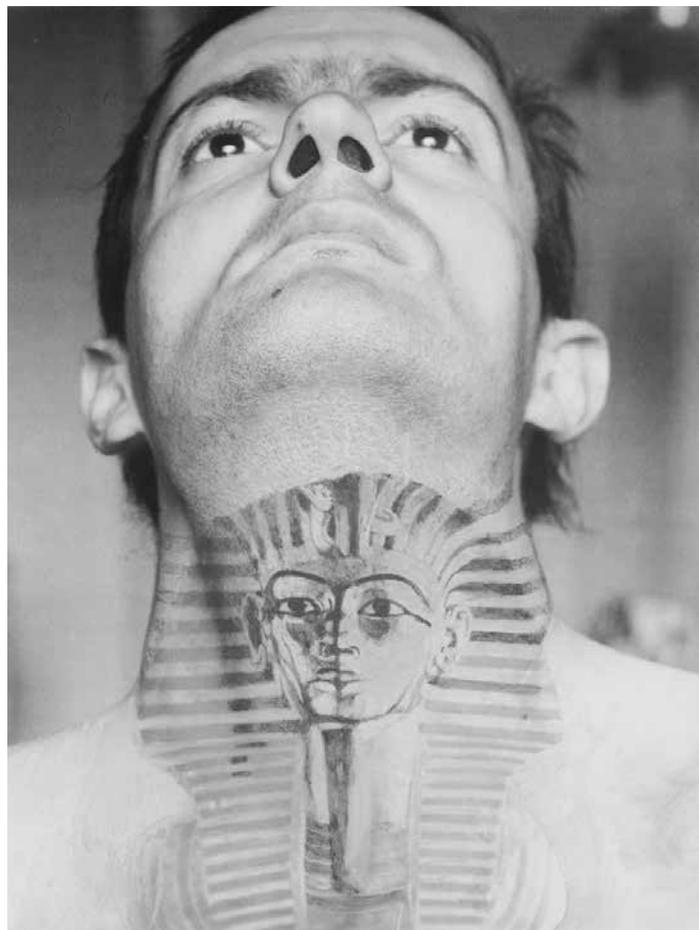
Paglia e Madonna são apenas os exemplos mais chamativos daqueles que reivindicam controlar todos os aspectos de sua representação. Elas se juntam aos numerosos acadêmicos que teorizam a respeito de que a construção e a recepção de signos convencionais podem ser subvertidas pelas projeções do *self* que emanam de um leque de vontades e desejos individuais, desde a estética *femme-butch* à do heterossexual, à do negro (Michael Jackson é muitas vezes o exemplo escolhido), à dos mestiços e à dos brancos.<sup>63</sup> Sem me alongar mais nesse argumento, meu ponto é este: no esforço para situar autonomia fora da história, para escapar à história, um falso tipo de independência desdobra-se em torno de si mesmo, criando um círculo vicioso: uma pessoa se condena por condenar-se. O esforço para negar a interconexão das representações históricas através do tempo é semelhante a sonambulismo. Pode ser feito, mas a que custo?

Embora essa pergunta pareça sugerir a inutilidade de se alterar a história e se afirmar autonomia, acredito que a situação é redimível, ainda que eu esteja pessimista. Embora eu insista em afirmar que certos tipos de representações que possuem carga histórica não podem ser invertidos sem a completa compreensão da maneira como estão inseridos em complexa rede de experiências, contextos e condições que se entrecruzam. Que o pedido de Ishmael Reeds

para raspar a cabeça das feministas negras que colaboram com feministas brancas possa ser comparado à punição das mulheres francesas que dormiram com os alemães durante a Segunda Guerra Mundial, à punição alemã para mulheres que dormiram com judeus no mesmo período, ou aos Skinsheads que defendem a supremacia branca, é uma densa rede de torpitude e violência compartilhadas que poucos imaginam relacionadas. A ideia de que uma mulher que escolhe raspar a cabeça participa dessa configuração é ainda mais odiosa. E acredito que seja por isto que as três mulheres na audiência que podiam “ver-me sendo baleada” por dizer essas coisas imaginaram tal reação violenta a minha suposição: pelo fato de eu acreditar que pessoas compartilhem espaços e continuidade temporais com essa estrutura histórica, apesar de seus objetivos nobres.<sup>64</sup>

As outras duas perguntas requerem respostas breves. E a resposta para a segunda é um “não” enfático. Todas as generalizações são perigosas, e eu adverti no início deste artigo quanto ao uso dos termos. O próprio conceito de trauma, eu indiquei, deve ser usado com cautela. Só o ofereci como modelo para examinar configurações culturais e representações **se** nos lembrarmos da grande variedade de experiências traumáticas possíveis como também das diferenças em duração e intensidades dessas experiências. Eu insisto: cada trauma deve ser considerado isoladamente, e, ao teorizar sobre as “culturas do trauma” empenhei-me em esclarecer que meus exemplos eram a si próprios limitados, bem como à tradição judaico-cristã. Eu não posso falar, e não o faria, sobre cabeças raspadas nas culturas pré-colombinas, africanas ou asiáticas, como me pediram que fizesse. Direi, contudo, que não é imprudente

sinalizar, a respeito de monges, freiras e outros membros de ordens religiosas que raspam a cabeça, que essa geralmente é prática indicativa de submissão à autoridade superior. Se existe trauma envolvido, é questão inteiramente diversa.



*Ion Grigorescu, 2011, Autoretrato com Tutancâmon  
Impressão digital montada em alumínio*

Finalmente, de modo algum faço julgamentos morais ou éticos a qualquer um que decida raspar a cabeça ou fazer tatuagem. Tanto minha pesquisa quanto minha prática artística têm sido dedicadas a tentar entender as estruturas

sociais e representações culturais que inventam e perpetuam violência e destruição, que destroem e danificam identidade, que retiram a autonomia do arbítrio humano e que deixam um legado de desespero no mundo. São esses os assuntos deste ensaio. Tentar decodificar (ao descrever) essas estruturas é muito diferente de julgar indivíduos que, em sua tentativa de resistir a essas histórias negativas, podem apropriar-se de seus aspectos. Antes, se existe um sentimento que perpassa meu trabalho, uma opinião pessoal sobre essas pessoas que raspam a cabeça ou tatuam seu corpo como sinais de diferença e autoempoderamento, é a empatia que tenho por suas lutas.

Ao tentar fazer uma contribuição a essa luta, espero que este ensaio evidencie os perigos de penetrar inconscientemente tradições negativas. Selecionei exemplos de cabeças raspadas e corpos marcados devido a sua corrente popularidade e às conexões que percebo entre nosso atual momento histórico e histórias e práticas da cultura ocidental. Nenhum argumento é perfeito. O meu é falho. Essas imperfeições, no entanto, vêm de uma imaginação que busca contribuir para a construção de interação mais humana e relação de responsabilidade com a história, o presente e o futuro.

**Kristine Stiles** é *France Family Distinguished Professor* no departamento de arte, história da arte e estudos visuais na *Duke University*. *Doutorou-se pela University of California em Berkeley em 1987 e é especialista em arte contemporânea e teoria, performance, destruição, violência e trauma em arte internacionalmente reconhecida. Entre seus livros estão Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of*

*Artists' Writings (University of California Press, 1996, com Peter Selz e uma segunda edição revisada e ampliada por Stiles, 2012); Correspondence Course: An Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle (Duke University Press, 2010); Marina Abramovic (Phaidon Press, 2008); e States of Mind: Dan & Lia Perjovschi (Duke University Press, 2007). Recebeu inúmeras bolsas, incluindo um doutorado honorário pela Dartington College of Arts & University of Plymouth, Inglaterra; a J. William Fulbright para Romênia; e o John Simon Guggenheim por seu trabalho em fotografia documental da era nuclear; além de prêmios pela Duke University por excelência em orientação de doutorandos e excelência por ensino de graduação. É também artista e amazonas.*

**Tradução:** Camila Maroja

**Revisão técnica:** Milton Machado

## NOTAS

**1** A expressão "culturas do trauma" foi fruto de minha tese de doutorado intitulada *The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Cultural Project of Event-Structured Art*, University of California, Berkeley, 1987. Culturas da vergonha e culturas da culpa são dois conceitos adicionais mencionados por Bernard Kox em uma resenha sobre *Shame and necessity* (1992), de Bernard Williams, e *The Chrysanthemum and the Sword* (1946) de Ruth Benedict. Cf. Knox, *The Greek Way, The Nova York Review of Books*, November, 18 1993: 42.

**2** Cf. Michael R. Trimble, Post-traumatic Stress Disorder: History of a Concept. In: Figley, Charles R. (ed.). *Trauma and Its Wake: The Study and Treatment of Post-traumatic Stress Disorder*. New York: Brunner/Mazel, Publishers, 1985: 13.

**3** Cf. Figley, op. cit.: xviii-xix.

**4** Trimble relata, por exemplo, que Charles Dickens não se recuperou após ter assistido a um terrível acidente de trem em 1865, e que Samuel Pepys tornou-se suicida depois de um incêndio ocorrido em sua casa. Cf. Trimble, op. cit.: 7. Ver também, Daly, R.J. Samuel Pepys e post-traumatic stress disorder. *British Journal of Psychiatry*, 143, 1983: 64-68; e Forster, J. *The Life of Charles Dickens*, 2 v. London: J. M. Dent and Sons, 1969.

**5** Alguns importantes estudos entre a relação de transtorno por estresse pós-traumático e quadros sociais e políticos mais amplos incluem: Horowitz, M. J. *Stress Response Syndromes*. New York: Jason Aronson, 1976; Egendorf, A. et al. *Legacies of Vietnam*, v. 1-5. Washington D.C.: U.S. Government Printing Office, 1981; Lifton, Robert J. *Death in Life: Survivors of Hiroshima*. New York: Simon & Schuster, 1967; Lifton, Robert J. *The Future of Immortality and Other Essays for a Nuclear Age*. New York: Basic, 1987; Ulman, Richard and Brothers, Doris. *The Shattered Self: A Psychoanalytic Study of Trauma*. Hove/London: The Analytic Press, 1988; e Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The aftermath of violence – from domestic abuse to political terror*. New York: Basic Books, 1992.

**6** Cf. Scurfield, Raymond M. Post-trauma Reactions e Symptoms. In Figley, op. cit.: 233. Ver também Herman, Judith Lewis. Complex Post-Traumatic Stress Disorder. In Herman, op. cit.: 121.

**7** Quero registrar minha gratidão a Judit Katona-Apte, do programa United Nations World Food, por essa informação e outros comentários em seu artigo inédito Refugee Women: An International Existential Anomaly?, apresentado na conferência Bellagio sobre guerra e sexualidade. Ver também Weathers, Diane. Impact of Refugee Camps. In *WFP and the Environment*. Roma: World Food Programme: 9-10.

**8** Sobre proliferação nuclear ver, por exemplo, Barnaby, Frank (ed.). *Plutonium e Security: the Military Aspects of the Plutonium Economy*. Lon-

don: MacMilan, 1992. Considero essa questão em meu ensaio Irreparable Damage: James Lerager's Documentary Photography e Social Activism in the Nuclear Age, publicado em *Tales from the Nuclear Age*. Raleigh: City Gallery of Contemporary Art, 1995.

**9** Um sumário desse trabalho figura em meu ensaio Survival Ethos and Destruction Art. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media e Culture*, 14: 2, Spring 1992: 74-102.

**10** Apesar de os Estados Unidos não terem experimentado nada remotamente similar à destruição ocorrida na Europa e no Japão, é claro que a crescente militarização da vida econômica e doméstica americana ocorrida durante a era nuclear teve efeitos traumáticos. Robert J. Lifton e Eric Markusen referem-se a esse fenômeno como resultante da mentalidade genocida em seu livro *The Genocidal Mentality: Nazi Holocaust and Nuclear Threat*. New York: Basic Books, 1990.

**11** Ver Capa, Frank. *Robert Capa, Photographs*. New York: Alfred A. Knopf, 1985: 162-165; Mydans, Carl. *Carl Mydans, Photojournalist*. New York: Harry H. Abrams, 1985: 104. O documentário de Ophuls inclui extensivas entrevistas com Pierre Mendes-France, Albert Speer, Sir Anthony Eden, Claude Levy, entre outros, mas nenhum comentário sobre mulheres com cabeças raspadas! Ver também de Alain Brossat *Les Tondues: Un Carnaval Moche*. Mesnil sur Estrée: Éditions Many, 1993. A extensa pesquisa de Brossat documenta e analisa o fenômeno de mulheres com cabeças raspadas da perspectiva dos rituais e carnaval medievais.

**12** Susan Sontag está entre as primeiras a teorizar sobre agressividade sexual (equivalente a estupro) da fotografia em *On Photography*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1973). Ver também *The Photographer as Aggressor*, de Bill Jay in Featherstone, David (ed.). *Observations: Essays on Documentary*

*Photography*. Carme I: The Friends of Photography, 1984: 7-23.

**13** No século V A.C., Heródoto falou sobre a importância das mulheres nas guerras do Peloponeso. Ver Heródoto. *The Persians Wars*. Trans. George Rawlinson. New York: Random House, 1942: 3, citado por Barbara Harlow, na introdução a Alloula, Malek. *The colonial Harem*. Trans. Myrna Godzich and Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966: xiv-xv. Ver também Maternal Thinking and Peace Politics. Ruddic, Sara (ed.). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. New York: Ballantine Books, 1989.

**14** Para uma extensa discussão sobre o termo falocêntrico, ver *This Sex Which Is Not One*. Trans. G.Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1982); e o texto de Lacan The signification of the phallus in *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company, 1977: 281-291.

**15** James M. Glass. *Shattered Selves: Multiple Personality in a Postmodern World*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1993: 127.

**16** Sobre a "mulher conforto" sou grata ao artigo inédito de Kazuko Watanabe Militarism, Colonialism and the Trafficking in Women: Military Comfort Women Forced by the Japanese Imperial Army, apresentado na conferência em Bellagio sobre guerra e sexualidade, 1993. Ver também, Iryumiyon Kim. *Emperor's Army and Korean Comfort Women*. Tokyo: Sanichi Shobo, 1976. Sobre pornografia bósnia, ver MacKinnon, Catherine A. Turning Rape into Pornography: Postmodern Genocide. *MS*, 4:1, July-August 1993: 24-30.

**17** Hélène Cixous e Catherine Clement. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986: 65.

**18** Brecht, Bertolt. Ballade von der 'Judenhure' Marie Sanders. *Bertolt Brecht Gedichte: Ausgewählt von Autoren Mit einem Geleitwort von*

*Ernst Bloch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977: 132-133.

**19** Reed, Ishmael. *Reckless Eyeballing*. New York: St. Martin's Press, 1986: 55.

**20** Fanon, Frantz. *A Dying Colonialism*. Trans. Hakan Chevalier. New York: Grove Press, 1967: 39. Devo os comentários sobre Fanon a Bruce Lawrence, professor de religião na Duke University, presente na conferência de Bellagio sobre guerra e sexualidade. Ver também a citação de Spivak por Barbara Harlow na introdução a Alloula, op. cit.:xviii. Harlow também indica que os franceses na Algéria e os ingleses na Índia e África tentaram "colaborar com mulheres sob o pretexto de liberá-las da opressão de seus próprios homens", e que "o mesmo ocorreu mais tarde durante a revolução liderada por Khomeini contra a ditadura do Xá" (xviii-xix).

**21** Agradeço a Judit Katona-Apte e Mahadev Apte a indicação desse filme.

**22** Ridgeway, James. *Blood in the Face: The Ku Klux Klan, Aryan Nations, Nazi SkinHeads, and the Rise of a New White Culture*. New York: Thunder's Mouth Press, 1990: 164.

**23** Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Meuthen, 1979, citado em Ridgeway, op. cit.: 164.

**24** O estilo, ou a moda, dos Skinheads foi rapidamente assimilado por muitos grupos diferentes que não se identificam com a supremacia branca, desde punks até neo-hippies Skins ecológicos. A cabeça raspada da cantora pop Sinead O'Connor, por exemplo, representa ícones culturais populares, enquanto a cabeça raspada e tatuada de uma modelo parisiense atual demonstra o quão rápido estilo transforma ideologia.

**25** Para uma discussão do abjeto ver Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

**26** Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1992: xiii.

**27** Id., *ibid.*: 51-52.

**28** Quando o artista John Duncan comprou o cadáver de uma mulher em Tijuana no início dos anos 80 com o propósito de fazer sexo necrófilo, seu ato foi a desesperada exibição de uma falta desesperadora. A dor de Duncan é palpável, apesar de digna de desprezo.

**29** Cixous e Clement, *op. cit.*: 64-65.

**30** Minha pesquisa na Romênia começou no outono de 1991. Em outubro de 1992, fiz palestras na Universidade de Bucareste sobre arte e política e na Nicolae Grigorescu Academia de Arte, também em Bucareste, sobre performance. Nessa ocasião comecei a discutir arte e política com muitos artistas da avant-garde romena e a fazer pesquisa — que continua hoje em meu trabalho sobre culturas do trauma. Todas as citações de Lia e Dan Perjovschi datam de minhas conversas com eles em Bucareste em outubro de 1992 e agosto de 1993.

**31** Katherine Verdery e Gail Kligman explicam que muitos romenos agora acreditam que a revolução de dezembro de 1989 foi na verdade um golpe; que pode ter sido planejado durante duas décadas e apoiado pela antiga União Soviética; um golpe que foi efetivado pela Frente de Salvação Nacional, formada por comunistas reformados, muitos dos quais ainda controlam o governo, e a Securitate. Ver o artigo de Verdery e Kligman *Romania after Ceausescu: Post-Communist Communism?* Banac, Ivo (ed.). *Eastern Europe in Revolution*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1992: 119.

**32** A Securitate romena, diversamente da Stasi alemã ou da KGB russa, ainda tem de ser depurada.

**33** Tanto Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, quanto o filósofo Walter Benjamin acreditavam

que o campo de concentração era um microcosmo do mundo exterior. Ver Levi, *Survival in Auschwitz and The Reawakening: Two Memoirs (Se questo e un uomo [1958] e La tregua [1963])*. New York: Summit Books, 1986); e Levi, *The Drowned and the Saved*. Trans. Raymond Rosenthal (*Sommersi e i salvati [1986]*). New York: Vintage International, 1989. Ver também Fransisca, Pietro. *Primo Levi as Witness: Proceedings of a Symposium held at Princeton University*. Florence: Casalini Libri, 1990; e Sahl, Hans. *Walter Benjamin: Im Lager*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.

**34** Verdery, Katherine. *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*. Berkeley: University of California Press, 1991: 101. Essa é uma história complicada envolvendo reivindicações feitas por intelectuais romenos em prol da prioridade de invenções culturais romenas e até mesmo eventos culturais e políticos na história da Europa. Verdery cuidadosamente documenta “fotocronismo” (prioridade temporal) em vários capítulos.

**35** Id., *ibid.*: 122.

**36** Id., *ibid.*: 107.

**37** Earle, Ralph. On the Virtues of Distrust: An Interview with Andrei Codrescu. *The Sun*, 143, October 1987: 8.

**38** Comentários inéditos de Katherine Verdery em palestra intitulada *Nationalism & the 'Transition'* in Romania, na Duke University, em 23 de fevereiro 1993.

**39** Ion Bitzan, entrevista feita por mim em outubro de 1992. Todas as citações de Bitzan provêm dessa conversa.

**40** Cornilescu, Alexandra. *Transitional Patterns: Symptoms of the Erosion of Fear in Romanian Political Discourse*, palestra inédita proferida no Modern Language Association Annual Meeting, Nova York, 1992. Todas as citações de Cornilescu foram retiradas desse artigo.

- 41** Codrescu, Andrei. *Monsieur Teste in America & Other Instances of Realism*. Minneapolis: Coffee House Press, 1987: 14.
- 42** Herman: 83.
- 43** Cf. Krystal, Henry. Trauma and Affects, *Psychoanalytic Study of the Child*, 33, 1978: 81-116, citado em Herman, op. cit.: 84.
- 44** Sobre a “conspiração de silêncio”, ver também Danieli, Haei. The Treatment and Prevention of Long-term Effects and Intergenerational Transmission of Victimization: A Lesson From Holocaust Survivors and Their Children. Figley, op. cit.: 298-299, 307-308, 311; e Jucovy, Milton E. Therapeutic Work with Survivors and Their Children: Recurrent Themes and Problems. Marcus, Paul e Rosenberg, Alan (eds.). *Healing Their Wounds: Psychotherapy with Holocaust Survivors and Their Families*. New York: Praeger 1989: 51-66.
- 45** Herman, op. cit.: 9.
- 46** Verdery e Kligman, op. cit.: 143.
- 47** Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1985: 4.
- 48** Agalidi, Sanda. Notes on ‘Vox’. *Oversight*, Los Angeles, 2, 1990: 23.
- 49** Ver Bakhtin, Mikhail. *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981, citado em Verdery, 1991: 122.
- 50** Ver Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975; e Baudrillard, Jean. *The Ecstasy of Communication*. New York: Semiotext[e], 1987.
- 51** Glass: 158.
- 52** Scarry, op. cit.: 6.
- 53** Stiles, Kristine. Synopsis of the Destruction in Art Symposium and Its Theoretical Significance. *The Act*, 1: 2, 1987: 28-29.
- 54** Cixous, Hélène. *Inside*. Trans. C. Barko. New York: Schocken, 1986: 97.
- 55** Herman, op. cit.: 9.
- 56** O conceito de culturas alternativas é complexo, e uma definição exaustiva da expressão vai além de meus objetivos atuais. Provisoriamente, no entanto, estou incluindo nessa nomenclatura pessoas marginalizadas por qualquer número de diferenças que as separem do que é convencionalmente visto como padrão (até mesmo pelos marginalizados) de comportamento e aparência normativas. Culturas alternativas então incluem indivíduos cujas preferências sexuais, práticas sociais, idade, classe, educação e raça, mas também inteligência, criatividade e sensibilidade, de uma forma ou de outra, os separam daquilo que eles podem considerar padrão.
- 57** Vale, V. e Juno, Andrea. Introdução, *Modern Primitives*, número especial da *RE/Search*, 12, 1989: 4. É válido notar que a *RE/Search* começou na cena *punk* em São Francisco como *Search & Destroy* (1977-1978). O formato original de jornal foi inicialmente utilizado quando *Search & Destroy* se tornou *RE/Search*; posteriormente, porém, transformou em publicação da moda em papel brilhante, especializada em heróis da cultura *camp*, como William Burroughs e J.G. Ballard, e produzindo edições especiais como #11, *Pranks!*, e #10, *Incredibly Strange Films*.
- 58** Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1990: 245.
- 59** O ensaio esta disponível na internet em inglês: [http://www.duke.edu/web/art/stiles/shaved\\_heads.html](http://www.duke.edu/web/art/stiles/shaved_heads.html)
- 60** Uma de minhas alunas, Ducphong Nguyen, contou-me relato de sua mãe ao tomar conhecimento de meu artigo. Em algumas aldeias do Vietname mulheres adúlteras são retiradas de

suas casas, têm a cabeça raspada, e o corpo coberto com cal; são então amarradas a um barco e deixadas à deriva em algum rio para morrer. Não consegui verificar essa história e determinar, assim, se esse costume é local ou se reflete práticas ocidentais. O paralelo com o Ocidente, entretanto, é assustador. Esse é apenas um dos muitos relatos que tenho ouvido, feito por indivíduos relacionando trauma à cabeça raspada e tatuagens. Não sendo possível listar aqui todos eles, menciono o capítulo *Hair and Heads: Close-Cropped, Balding, Hairless, and Shaved* do livro de Ruth Mellinkoff *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993 – referência que agradeço a Charlotte Houghton. Minha colega Claudia Koonz também indicou-me vários artigos sobre a significação de tatuagens e cabeças raspadas na Irlanda e Rússia. Uma reportagem descreve: “Desde o colapso do comunismo e o fim do velho sistema de previdência social russo, estatísticas mostram que adolescentes criminosos estão se tornando mais violentos e agressivos.... Um dos crimes mais violentos cometidos por adolescentes este ano envolveu um grupo de rapazes que, no Sul da Rússia, estuprou uma moça de 16 anos e a queimou... Alguns (desses) adolescentes também se divertem fazendo tatuagens, apesar de que, se flagrados tatuando-se, podem cumprir pena na solitária.” Ver Gould, Jennifer. *Inside Russia’s Gulag for teenage criminals*. *Toronto Star Newspaper*, Toronto, 30 May 1993: F2.

**61** A oratória de Paglia, embora parva e facilmente descartável, é sedutora por reunir mitos sobre mulheres e estados do ser (exemplo, primitivismo) que são familiares em tempos de grandes mudanças e desafio a paradigmas patriarcais. Por exemplo, escrevendo sobre a atuação de Elizabeth Taylor no filme *De repente, no último verão*, Paglia declarou: “É um filme surpreendentemente rico,

cheio de paradoxos de exibicionismo e ocultação que fazem a mulher tão dominante e indefinível” (17). Sobre o vídeo de Madonna, *Open Your Heart*, ela escreveu: “Respondendo às tensões espirituais no catolicismo italiano, Madonna descobriu um paganismo escondido dentro da Igreja.” Essa é a razão, ela conclui, pela qual “as feministas velha-guarda que ainda detestam Madonna têm um problema com ideologia sexual” (11). O misticismo de interioridade, paradoxo, dissimulação, exibicionismo associado às mulheres conforma-se precisamente com o universo falocrático sobre o qual tenho escrito; e o “pagão” na Igreja não passa de uma forma do “primitivo”. Ver Paglia. *Sex, Art, and American Culture*. New York: Vintage Books, 1992.

**62** Ver Madonna. *Sex*. Ed. Glenn O’Brien, fotógrafo Stephen Meisel, artista Fabien Baron, produtor Calloway. New York: Warner Books, 1992). Só a lista de nomes das pessoas que contribuíram na construção da “autorrepresentação” de Madonna já é reveladora.

**63** Ver McClary, Susan. *Living to Tell: Madonna’s Resurrection of the Fleshly*. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991: 148-166; ou Lewis, Lisa. *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press, 1990, especialmente *Female Address Video (1980-1986)*: 109-148. Devo essas citações à monografia de Victoria C. Vandenberg, premiada pelo departamento de Women’s Studies na Duke University: *Bodies, Gender, and Rock-n-Roll: Making Music Dance on MTV*, 1990.

**64** Angela Carter oferece excelente crítica do argumento de que mulheres podem apropriar-se de signos de negatividade como representação ou prática de autoconstrução e autoempoderamento. Ver *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books, 1978.