

## Se são tabus, é porque têm força: entrevista com Juliana Notari

*If they are taboos, they have power:  
interview with Juliana Notari*

Juliana Notari, Clarissa Diniz, Cláudia de Oliveira,  
Dinah de Oliveira, Livia Flores, Marcela Cavallini,  
Michelle Farias Sommer e Paulo Holanda

### Resumo

Entrevista com Juliana Notari, artista e doutora em artes visuais (Uerj), realizada via *zoom* em 11 de novembro de 2022. Durante a conversa com Clarissa Diniz, Michelle Farias Sommer, Cláudia de Oliveira e a equipe da revista,<sup>1</sup> Juliana aborda alguns de seus trabalhos mais emblemáticos, explicitando questões de sua prática artística e relacionando-os a temas atravessados pelos tabus fundantes da sexualidade e da morte como patriarcado, violência, feminino, feminismo, trauma, acaso, perversão e encontros entre animalidade e humanidade.

### Abstract

*Interview with Juliana Notari, artist and PhD in Visual Arts (Rio de Janeiro State University – Uerj), by Zoom on 11.11.2022. During the conversation with Clarissa Diniz, Michelle Farias Sommer, Cláudia de Oliveira and the journal staff, Juliana Notari addresses some of her more emblematic works, clarifying questions on her artistic practice and linking her work to themes crossed by the basic taboos of sexuality and of death, such as patriarchy, violence, feminine, feminisms, trauma, chance, perversion and encounters between animality and humankind.*

---

<sup>1</sup> Clarissa Diniz é curadora, professora e escritora em arte, doutoranda PPGSA-IFCS-UFRJ; Cláudia de Oliveira é professora associada da Escola de Belas Artes da UFRJ/PPGAV-EBA-UFRJ; Michelle Farias Sommer é pesquisadora, escritora e professora adjunta do Instituto de Artes da Uerj; Dinah de Oliveira (professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ/PPGAV-EBA-UFRJ), Livia Flores (professora associada da Escola de Comunicação da UFRJ/PPGAV-EBA-UFRJ), Marcela Cavallini (doutoranda PPGAV-EBA-UFRJ) e Paulo Holanda (doutorando PPGAV-EBA-UFRJ) integram a equipe da revista *Arte & Ensaios*.

**Livia Flores /** Começo agradecendo em nome da revista a Juliana e às entrevistadoras a presença e a disponibilidade. Uma alegria tê-las conosco! Queria comentar brevemente as motivações do convite a Juliana, pensando que a temática deste número propõe interseções entre corpo, história e ficção, nas quais o corpo aparece como uma espécie de pivô, um elemento tensionador das relações entre arte e política; e, ainda, que nas várias contribuições desta edição se apresenta certa ênfase em questões feministas. Todos esses aspectos dialogam sem dúvida com o trabalho de Juliana. Pessoalmente, porém, o que me moveu foi ter visto a transmissão via instagram de *Symbebekospiral* realizada nesse momento eleitoral muito acirrado pelo qual acabamos de passar. Me impressionou o tamanho da encrenca que Juliana enfrenta ao atravessar aquele círculo gigante de cacos de vidro e ao mesmo tempo a tremenda força de delicadeza, de paciência, de persistência em vencer esse desafio afastando-os delicadamente, pé ante pé, abrindo caminho. O trabalho, contudo, não está diretamente relacionado à situação política atual; começa há muito tempo, então talvez pudéssemos começar por esse arco temporal.

**Juliana Notari /** Eu volto a *Symbebekos* depois de duas décadas. Eu já o tinha realizado quatro vezes: aqui em Recife (galeria Baobá, Fundação Joaquim Nabuco, 2002); em Brasília (Funarte, 2004); em São Paulo (galeria Vermelho, 2006); e no Rio de Janeiro, no vão livre do MAM (Festival Performance Arte Brasil, 2011). Neste ano de 2022, mudo o título para *Symbebekospiral* para sinalizar que o caminho dessa vez é circular. O linear já não me interessa, pois está atrelado a um conceito moderno de progressão. O tempo cíclico é mais potente, mais conectado com as forças cosmológicas que nos constituem dentro e fora. Então, saio de dentro do círculo descalça e vou abrindo uma espiral entre os vidros, traçando uma tangente, uma linha de fuga daquela situação de aprisionamento. Tenho a sensação de que nem volto mais a esse trabalho, fecho um ciclo de alguma fase da minha vida. Quando faço um trabalho com o corpo, e o corpo é meu principal instrumento de trabalho, preciso deixar que o trabalho assente em mim, porque sei que me transformo subjetivamente através dele. Dessa vez, a performance foi concebida para acontecer na rua e foi preciso encarar mais riscos. Cada vez mais minha produção artística tem priorizado a experiência, por isso, os lugares institucionais fechados nos

últimos dez anos têm me causado certo incômodo. Fazer *Symbebekospiral* na rua exigiu uma interlocução com as pessoas que frequentam o vão livre na rua que faz parte do Centro Cultural Cais do Sertão, no Recife Antigo. Quando eu e a equipe chegávamos para montar, tinha os mendigos deitados no chão, os skatistas, os alunos das escolas próximas, os cachorros de rua, os turistas e era preciso negociar o uso do espaço. Na hora de explicar o que estávamos fazendo ali, surgiram muitos diálogos e experiências interessantíssimas. Foi um processo que ainda não tive tempo suficiente de maturar, e que mexeu com as pessoas. Foi uma espécie de catarse coletiva, porque aconteceu num momento muito próximo à eleição presidencial do primeiro turno.

Na sua gênese, está o medo. Ele surgiu em Recife, em 2000, ano em que fui assaltada várias vezes com arma nos sinais de trânsito. O último foi com um caco de vidro no meu pescoço, por uma criança de uns nove ou dez anos, com a segurança e firmeza de um adulto. Esse me desestruturou, me marcou muito. Na época criei essa performance, *Symbebekos*, para a disciplina de performance na universidade. É um trabalho muito simples que envolve apenas luz e caco de vidro. Mas complexo porque exige uma construção difícil e bastante desafiadora. Desta última vez, o caminho foi quatro vezes maior e circular, mais difícil afastar os vidros, tive medo de desmaiar. Apesar de todo o sangue, os cortes nunca são profundos. Meu desejo é escapar, mas enfrentando os riscos. Durante os 40 minutos de performance, eu não levanto a cabeça para não me desconcentrar. Passei a desenvolver uma respiração lenta e bastante profunda para não correr o risco de desmaiar e cair por cima dos vidros. Isso sim, deu muito medo! *Symbebekos*, agora transmudado em *Symbebekospiral* é um trabalho muito direto, considero o meu trabalho mais potente até então.

**Clarissa Diniz /** Se você pudesse falar sobre o título, *Symbebekos*, e usá-lo como porta de entrada para algo que é muito forte no seu trabalho, que é a questão da linguagem, a ideia de construir ou não sentido, um certo desafio à semântica. O trabalho se transforma, deixa de ser um corredor e uma linha para virar uma espiral, mas mantém a questão da língua, posto que você traz uma palavra em inglês. Então parece que o interesse linguístico segue nestes 20 anos.



**Figura 1**  
Juliana Notari  
*Symbebekos*, 2011  
Cacos de vidro e luz  
performance realizada  
no Festival Performance  
Arte Brasil, MAM-Rio  
Foto: Júlio Calado



**Figura 2**  
Juliana Notari  
*Symbebekospiral*, 2022  
Cacos de vidro e luz  
performance realizada  
no Centro Cultural Cais  
do Sertão, Recife  
Foto: João Miguel Pinheiro

**JN /** Na verdade, ele surge por medo da palavra. É preciso ter cuidado ao nomear. A palavra tem uma força que pode contribuir para abrir ou para fechar o campo de significados da obra. Se o trabalho não pedir um título que faça parte dele, eu posso muito bem deixá-lo “sem título”, como já fiz, mas sei que se não der um nome, outros vão dar. Como estratégia, busco criar neologismos ou usar palavras de outras línguas distantes do português. Tive muita sorte e algumas coincidências bem incríveis nessas escolhas. Escolhi a palavra *symbebekos* pela sonoridade. Depois descobri que era um conceito aristotélico que significava “noção de causa accidental”, o que tinha tudo a ver com o trabalho. Outro trabalho que lida com a linguagem, mais precisamente com a questão da tradução, é a videoinstalação *Verstehen* (Galeria de Arte Amparo 60, Recife, 2022), um ambiente com projeções audiovisuais recoberto com terra do meu quintal e bolas de cabelo humano. Nele passeavam 30 jabutis. Sobre as paredes, duas projeções simultâneas mostravam bocas em movimentos silenciosos incongruentes com o som da voz de escritores como Maiakovski, Tolstoi, Sartre, Calvino e outros, que falavam em suas línguas nativas. Era um trabalho sobre as possibilidades e as impossibilidades da linguagem. Mesmo sem saber soletrar direito, gostei da palavra. Quando soube o que significava a palavra alemã “*verstehen*”, era justamente isso, “compreender”. Foi um susto! Interessante que essa escolha é oposta a da palavra inglesa “*spiral*” que acrescento ao final de *Symbebekos*, formando *Symbebekosspiral*. Aí quero que o *spiral* seja compreendido facilmente. É sempre difícil escolher um título. *Amuamas* (videoperformance) é “samaúma” de trás para a frente. De fato, quando dou um título que seja compreensível é porque ele precisa absolutamente fazer parte da poética do trabalho. Não sou ingênua, porém, e sei que, ao criar ou escolher palavras estranhas ao português, eu também crio significados por meio dessas palavras “incompreensíveis”.

**Michelle Farias Sommer /** Temos conversado sobre *Mimoso* (2014) e *Amuamas* (2018) já faz um bom tempo, tanto a partir da ideia de incorporação – nesse ato ou efeito de se incorporar à paisagem e às ações – quanto no desenvolvimento de uma espécie de narrativa autoficcional que se dá com base em eventos biográficos e, não raro, eventos biográficos que se dão em situações-limite. E, nessa perspectiva, cada um a sua maneira, ambos evidenciam a domesticação que disciplina, controla, higieniza e medicaliza invasivamente corpos. Você, sujeita e incorporada, torna visível uma violência intrínseca que



Figuras 3 e 4  
Juliana Notari  
Videoinstalação, 2002  
Dimensões variáveis  
Ambiente recoberto com  
terra e bolas de cabelo  
humano, 30 jabutis e  
projeções audiovisuais  
Montagem na Amparo 60  
Galeria de Arte, Recife

ênfatiza a sujeição desses corpos e do seu próprio corpo que está ali, exposto em um primeiro plano. Então, é a partir desses dois trabalhos que eu gostaria de levantar uma pergunta importante para a revisão e construção da historiografia da arte do presente: se e como podemos falar de uma arte de orientação feminista à brasileira?

**JN /** Ótimo trazer esses dois trabalhos, mas antes é preciso contextualizar de onde surgem. Afinal, posso dividir minha trajetória artística de 22 anos em antes e depois de viver em Belém do Pará. Em 2013, em apenas quatro dias, tempo que passei lá para montar o trabalho no 32º Salão Arte Pará, fui fisgada pela força do lugar. Na época eu cursava o mestrado na Uerj, no Rio. Voltei para o Rio determinada a passar um tempo lá. Na primeira ida passei seis meses, depois voltei várias vezes para longas temporadas. Nas minhas convivências pela região Norte, se há uma coisa que aprendi foi a educar minha intuição. Naquelas terras de encantarias, nada vem por acaso. Seja nas experiências cotidianas em Belém, no convívio com amigos ribeirinhos, nas viagens de barco, nas cerimônias guiadas pela ayahuasca em diferentes grupos e circunstâncias: creio que uma nova forma de estar no mundo se moldava a todo instante, expandindo minha subjetividade. Percebi que em Belém, assim como em outras cidades e povoados que conheci no Pará, esse sistema neoliberal que vem comendo nossa subjetividade encontra certa resistência. Até quando você faz trabalhos em que a relação envolve dinheiro, as pessoas preferem que o dinheiro não as meche. Pessoas até de classes sociais muito baixas. Não sei explicar, mas deixei meu corpo, meu espírito, ser atravessado por todas aquelas energias humanas e não humanas, o que fica explícito nos trabalhos que produzi lá: na videoperformance *Mimoso*, interajo com um animal, o búfalo Mimoso; em *Amuamas* interajo com uma samaúma, árvore considerada a “mãe sagrada da floresta” por muitos povos da floresta; em *Soledad*, interajo com o humano por meio de seus ossos. Da mesma forma, porém, que essas paisagens humanas e não humanas me afetam, eu também as afeto. Os trabalhos dialogam com esses ambientes e trazem questões feministas, como a violência imputada aos corpos das mulheres pela cultura patriarcal, a subversão das normas de gênero, o controle e a domesticação dos corpos, a ancestralidade feminina, as assimetrias de gênero e espécies, entre outras.



Figuras 5 e 6  
Juliana Notari  
*Mimoso*, 2014  
Frames da videoperfor-  
mance (vídeo projeção  
em três telas), 5'16"

Quando faço *Mimoso* na Ilha do Marajó, estou ali atravessada pela energia ritualística das culturas do lugar. Para isso acontecer, entretanto, é preciso antes sentir, conhecer, interagir com o local. Sem essas experiências anteriores, não seria possível conceber a performance. A princípio, eu seria apenas arrastada pelo búfalo na areia da praia. No Rio, eu vinha de um processo de desnaturalizar meu corpo, deixando todos os pelos e cabelos crescerem por dois anos, como forma de me revitalizar. Nesse dia, após a performance soube que o búfalo ia ser castrado porque estava muito agressivo. O seu dono o usava para fazer pequenos passeios turísticos na praia. Um dos motivos de sua castração era porque, se visse outro búfalo, saía correndo atrás dele (vale lembrar que em Marajó tem mais búfalo do que gente). Este era um dos riscos que eu corria durante a performance: Mimoso sair desembestado me levando amarrada pelos pés. Apesar de minha bunda ter ficado em carne viva, a maior tensão era esse risco. Sabendo da castração, tomada por uma revolta, decidi incorporar esse fato cruel, porém, banal na ilha, em outra performance no dia seguinte.



Figura 7  
Juliana Notari  
*Mimoso*, 2014  
Frames da videoperfor-  
mance (vídeo projeção  
em três telas), 5'16"

Trazer esse gesto para o campo da arte via um ritual/performance era uma forma de ressignificar, de honrar aquela espécie de morte de Mimoso. Mas para isso acontecer era preciso ter a coragem de presenciar sua castração e desejar a sua força libidinal, que seria extirpada e jogada no cosmo. E lá estou eu, uma mulher nua, peluda, depois de ser arrastada por ele na beira da praia, comendo seu testículo cru ainda quente. Na hora soubemos que não usariam anestesia, procedimento normal na ilha, e isso mudou toda a energia da performance. Foi realmente um ritual, fui tomada por uma força avassaladora, ali se passaram elementos da minha cultura como também de outras. A minha nudez, o desejo de canibalizar aquela força – houve uma transmutação. Me lancei num devir em direção a minha animalidade. Tanto é que quando voltei para Belém, meus amigos, que não sabiam de nada, disseram: “o que aconteceu com você? Você virou outra, você está com força!”. Tinha sido aquela transmutação.

**Figura 8**  
Juliana Notari  
*Mimoso*, 2014  
videoperformance (vídeo  
projeção em três telas), 5'16"  
Montagem exposição Desterro  
no MAMAM, Recife, 2014



*Amuamas* é outro processo de abertura que me leva a adentrar a floresta, em busca da samaúma, em um gesto de persistência carregado de força mística. Com ajuda de martelo e escopo, cavo na sua enorme raiz – mais conhecida como sapopemba – uma ferida em formato de vulva, figura há tempos recorrente na minha poética. Coloco nela alguns elementos, incluindo meu sangue menstrual e um espéculo ginecológico de aço. O resultado final é videoperformance, mas o trabalho acontece como performance. A equipe de filmagem não pode interferir, mesmo diante de situação imprevista. *Amuamas* finaliza com a imagem do drone que sobe, percorrendo o tronco da Samaúma e focando a ferida-vulva. Lentamente ela desaparece, deixando para trás uma marca na floresta que se torna insignificante diante da imensidão da paisagem amazônica. Essa ação aconteceu numa ilha perto de Belém. Porém, nos dois dias seguintes, tive pesadelos com a árvore. E senti que precisava fechar aquela ferida de todo o jeito, mesmo sabendo que ela não representava nenhum perigo para a árvore – uma vez que a ferida-vulva era pequena e tinha sido aberta na raiz, e não no caule. Se fosse no caule, o pica-pau poderia matar a árvore abrindo caminho para os fungos chegarem até o seu sistema central (a medula). Antes de fazer o trabalho, passei uma temporada na Floresta do Tapajós, em Santarém, para visitar algumas samaúmas centenárias. Lá, conheci Iracildo, um curandeiro da comunidade do Maguari. Contei a ele como seria a performance. Ele gostou, me incentivou a fazê-la e me deu dicas importantes. Contudo só me senti autorizada a fazer depois de sentir a permissão da samaúma que escolhi. Tentei falar com a equipe de filmagem para marcar uma volta à samaúma para fechar a ferida como continuação da performance, mas nada de resposta. Então, tomada por uma ânsia, decidi voltar lá sozinha. Peguei um táxi e fui para um porto localizado na periferia de Belém, negocieei com um barqueiro para me levar e pegar no horário combinado porque naquela parte da ilha o celular não funcionava. O local não era de fácil acesso, não tinha casas nem pessoas por perto, mas decidi ir assim mesmo. Fui com a roupa que estava vestindo, peguei o material que tinha levado para terminar a performance, e junto desse material tinha um escapulário de prata e marcassita, que minha avó por parte de mãe tinha me dado, e que passava, de geração a geração, pelas mulheres da família. Quando finalmente encontrei a samaúma e olhei para a ferida, vi que estava linda.



**Figura 9**  
Juliana Notari  
*Amuamas*, 2018  
Frame da videoperformance,  
9'42''

As chuvas tinham lavado o sangue menstrual dos algodões, que ficaram amarelados, com a cor de pus. Como em uma cirurgia, iniciei a limpeza. Com pinça cirúrgica, retirei do seu interior a semente, o pingente de vidro (de lustre em formato meio espermatozoidal) e os algodões amarelados. Coloquei-os dentro de uma pequena bacia de aço e desencravei por fim o espéculo ginecológico de aço. Com a ferida vazia, passei com as mãos a pomada natural antibactericida (cor de sangue) em toda a sua superfície. Inseri um pouco de barro em seu centro. Coloquei o crucifixo dentro da ferida e ele ficou encravado na porção desse barro. Aos poucos fui adaptando o escapulário dentro dela e colocando barro até preencher todo o vazio da ferida. A ferida ficou camuflada na textura e na grandeza da sapopemba. Nesse segundo movimento, há um gesto oposto ao primeiro, embora intrusivo e violento também, que acontece sem qualquer

tipo de registro. Ao deixar um objeto da minha ancestralidade feminina dentro do corpo da “mãe sagrada da floresta”, há um desejo de cura, de reconexão com minha ancestralidade. Confesso que só bem depois fui entender melhor esse segundo gesto. Porque fui realmente guiada pelas energias que circulavam no meu entorno. Fui só com o barqueiro e durante todo o percurso, na ida e na volta, sentada na proa do pequeno barco, eu sentia a presença de muitas energias femininas. Cheguei a me assustar. Eu olhava para os lados e sentia a energia daquele rio imenso e a força da floresta. Sentia um tipo estranho de angústia. Nessa hora pensei: isso é xamanismo? Cheguei em casa exausta, dormi por muito tempo como uma pedra e quando acordei, fui tomada por culpa, misturada com raiva de mim mesma. Eu só pensava: como posso ter sido tão burra e idiota. Eu não registrei nada, estraguei o trabalho! Passado o espanto, com o tempo, entendi que o relato era uma forma de dar contorno àquele “ritual/performance”. Aqui já não sei mais como nomear essa experiência. Então, voltando à pergunta se é possível pensar uma arte de orientação feminista à brasileira a partir desses dois trabalhos, *Amuamas* e *Mimoso*, eu diria que além das questões feministas, já ditas, eles invocam outras forças não tão visíveis. Ao abrir meu corpo e meu espírito para as forças culturais e espirituais dos seus contextos amazônicos eu não poderia deixar de falar de uma influência ameríndia que os povoa. Na minha tese, aliás, eu trago o perspectivismo ameríndio, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para dialogar com esses trabalhos. Não é fácil falar, como mulher branca, de uma presença ameríndia nesses trabalhos, que não é explícita, creio que é da ordem espiritual. Ela também está presente nos agenciamentos entre os humanos e não humanos neles estabelecidos.

**Cláudia de Oliveira** / Eu adoro e estudo o trabalho da Juliana já tem um tempo. E gostaria de voltar a *Mimoso* e *Amuamas*. Vejo nessas duas performances uma apropriação sua do abjeto, como Julia Kristeva discute. É muito interessante porque você transforma o abjeto em potência feminina. E, olhando na linguagem feminista, na linguagem feminista na história da arte, e no próprio lugar da mulher na sociedade patriarcal, a mulher sempre ocupou esse lugar do abjeto, do abjeto no negativo, como expressão da negatividade. E, no entanto, eu vejo no seu trabalho justamente essa potencialização do abjeto. Você afirma a mulher no lugar do abjeto e a partir daí, transforma isso em potência.

**JN /** Fomos colocadas nesse lugar há milênios. Ao longo dessa construção histórica que é o patriarcado, os corpos femininos vivenciaram e vivenciam processos específicos de violência, controle e dominação, e sabemos que quando levamos em conta os critérios de raça, classe social e localização geográfica, essas violências são maximizadas. Considerar o corpo da mulher abjeto faz parte do conjunto de estratégias da criação do patriarcado. Para dominar, escravizar, é preciso anular o Outro, e nada mais estratégico que o transformar em um ser abjeto. Num sentido mais amplo, essa estratégia move o empreendimento colonial. Há cinco séculos, desde que o sistema patriarcal encontrou o sistema colonial capitalista, esse sistema segue elegendo determinados corpos e territórios contra os quais se faz a guerra. Os corpos negros não eram considerados nem humanos e foram barbarizados durante a escravatura, os indígenas sofreram extermínio durante o período da colonização das Américas, e as mulheres foram perseguidas e mortas na caça às bruxas. De diferentes modos, sabemos que esses e outros corpos continuam sofrendo violências até os dias de hoje. É importante pontuar dois fatos históricos que fundamentam a construção simbólica do corpo da mulher como abjeto, como expressão da negatividade na nossa sociedade patriarcal ocidental. A influência religiosa, precisamente da tradição judaico-cristã, é um deles. No livro de Gerda Lerner, *A criação do patriarcado*, isso é bem destrinchado. A bíblia vai roubar a força da fertilidade, da maternidade, da criação, da terra, da história da Deusa-mãe e vai dar lugar à força do pensamento abstrato representado pela simbolização da criatividade a partir de um “nome”, “conceito”. Assim, a própria criação da mulher se transforma em ato masculino. O homem passa a ter o poder de nomear e renomear, e Eva, criada da costela de Adão, vai ser culpada pela desgraça da humanidade. Outro fato que também contribui para a construção abjeta do corpo da mulher, é o pensamento misógino hierárquico aristotélico que funda a filosofia e a ciência ocidental. Sua concepção antropocêntrica das relações entre “natureza” e “cultura”, na qual o corpo assume um lugar insignificante e de subordinação ao “espírito”, cria uma relação hierárquica, na qual a mulher e a natureza estão associadas à materialidade, à emoção e são consideradas inferiores e subordinadas ao homem, associado ao espírito, à razão. Enfim, o meu trabalho vai combater essas construções patriarcais. Nele, há o desejo de escavar os tabus. Minhas obras dialogam

com questões subterrâneas, algumas escatológicas, outras da ordem dos desejos. Questões sempre evitadas pelo ser humano perfeito propagandeado pela sociedade castradora e conservadora. Me interessa retirar as camadas justamente daquilo que a sociedade recalca, tampona ou prefere não lidar. Por isso, o tema da morte e da sexualidade, dois tabus fundantes da nossa sociedade, são frequentes em minha produção. Esses temas se tornaram tabus justamente porque são extremamente potentes e revolucionários. Não interessa ao sistema capitalista neoliberal lidar com a morte. A consciência do limite e da finitude atrapalha a noção de progresso surgida na modernidade, calcada em certa noção de crescimento infinito da produção de bens e mercadorias para a satisfação e “evolução” da humanidade. Essa consciência não produz bons consumidores. Desse processo saem as escatologias femininas – e masculinas também. A escatologia feminina assusta. Assusta porque ela é muito poderosa. A sexualidade e a capacidade reprodutiva da mulher são extremamente potentes; ter o controle sobre seu corpo, saber dos ciclos são condições de poder, há toda uma sabedoria que foi apagada, controlada por milênios. Não à toa continuamos com o controle estatal sobre nossos corpos, não podemos abortar. Isso é muito assustador. Como artista, mulher e feminista acho importantíssimo reavivar essas forças reprimidas, tornadas tabus. Por isso, os trabalhos impactam, criam desconforto. Acho importante trazer à tona. Se são tabus, é porque têm força.

**Dinah de Oliveira /** Eu fiquei pensando no lugar do corpo no seu trabalho como centralidade. E gostaria de destacar a experiência do corpo coletivo na construção de trabalhos feitos no coletivo, como em *Diva*, incluindo aí os corpos singulares nas suas dimensões orgânicas, tendo em mente a videoperformance *Soledad*, mas também a série fotográfica *Sorterro* e o próprio gesto do caminhar entre os vidros. Existe uma tensão entre o seu corpo singular e um corpo coletivo, também vivo, carnalmente. Como você gostaria de falar da dimensão de trocas entre o seu corpo e o corpo coletivo? Tenho a sensação de que, entre outras questões, você nos provoca com uma biologia social expandida, uma vez que ela não fica delimitada por uma ideia exclusiva de humanidade. Existem outros corpos, tem o corpo terra, tem o corpo árvore, quer dizer, tem uma noção de individualidade que acaba não se sustentando como pureza.



Figuras 10 e 11  
Juliana Notari  
Parte da série fotográfica  
Sorterro, 2012-2016  
Dimensões variáveis

**JN /** É importante pontuar que esses movimentos acontecem com mais intensidade a partir da minha ida ao Pará. Clarissa uma vez referiu isso num texto de abertura da minha exposição Sorterro Cap. 5 (Mamam, Recife, 2014). Argumentou que, nesses trabalhos do Pará, eu não estava mais no “centro dominador dos terrenos de minha obra”, mas que, contrariamente, estava me dispondo a “fazer da entrada em território alheio o ponto de partida” do meu trabalho. Nesse processo de trocas, como falei, todos os envolvidos saem afetados. E isso, mais uma vez me leva para Viveiros de Castro. Duas questões me interessam nessa relação entre arte e perspectivismo ameríndio: a importância que ambos dão ao corpo e a possibilidade da experiência da perda de si, da desposseção do Eu. Porque tanto na arte como no perspectivismo ameríndio há a possibilidade de inverter posições. Viveiros de Castro inverte a máxima cartesiana do “penso, logo existo” para o “se existe, logo pensa”. Passados três anos de *Mimoso*, recebo um áudio empolgadíssimo de um amigo que visitou com sua companheira a Praia do Pesqueiro na Ilha do Marajó, onde fiz a performance. Lembro que ele disse assim: “tu não vai acreditar!! A gente veio conhecer a Vila do Pesqueiro e todo mundo conhece e conta como foi a performance de Mimoso!! Virou lenda, história, sei lá!” Fiquei superemocionada. Isso demonstra que além da troca entre mim, Mimoso e os que estavam presentes na hora, essa troca continuou se transmutando pelos relatos. Achei lindo demais isso. A arte se misturando com as encantarias daquela comunidade. E essas trocas seguem em outros trabalhos: em *Amuamas* com a samaúma, em *Soledad* com ossos humanos, em *Diva* com a montanha e outros. É importante notar que essas experiências se dão no corpo e através do corpo, seja ele animal, mineral, humano, vegetal, espiritual. Como o corpo fundamenta a minha poética, acredito que é através dele que a influência ameríndia atravessa esses trabalhos realizados no Pará. O corpo na cultura ameríndia é o local em que a cultura acontece. Isso porque sua concepção das relações entre “natureza” e “cultura” é radicalmente distinta daquela que perdura na nossa tradição ocidental hierárquica, em que espírito e razão são mais importantes que o corpo, a emoção. Vejo que nesses trabalhos há uma abertura na relação para o outro que alcança também o processo técnico de produção da videoperformance. Nesse processo, eu preservo um espaço para o “não saber”. Tanto eu quanto a equipe de filmagem não sabemos tudo o que

irá acontecer, até porque não ensaio performance. Dou indicações prévias de planos e tal e eles seguem filmando. Eles não podem interromper a performance em hipótese alguma, mesmo que a bateria de algum equipamento acabe e haja perda de imagem. Em *Soledad*, por exemplo, quando tiro os ossos de dentro da urna abandonada cheia de água e limo, não sei se pode sair dali algum bicho peçonhento que possa me morder ou quantas ossadas de gente irei retirar (com a mão sem luva). Isso estabelece um ambiente testemunhal, de cumplicidade, que intensifica o momento presente e cria o que chamo de “campo da performance”. É isso que faz o ritual acontecer. Só depois fui entender que essa estratégia fazia com que uma videoperformance atuasse da mesma forma na minha subjetividade que uma performance para um grande público e sem o pensamento/vídeo acontecendo. Entendi que eu transformava a equipe de filmagem em público. Por causa da pandemia da covid-19, me foi sugerido fazer a performance *Symbebekospiral* sem público presencial, apenas com transmissão *online*. Não aceitei, pois jamais faria esse trabalho sem público presencial. Sem a troca de energia do meu corpo com os corpos das pessoas presentes seria perigosíssimo, eu poderia me ferrar nos vidros. Nesses trabalhos de performance e videoperformance, desde a sua concepção, há necessidade da coletividade, da interação com seres humanos ou não humanos.

**Paulo Holanda /** Juliana, sua fala me provoca muitas reflexões a respeito de sua experiência na videoperformance *Amuamas*. Eu sou um corpo amazônico, moro e sou de Manaus, trabalho com arte indígena, e aí tem coisas que me fazem pensar o corpo feminino em relação à natureza. Eu trabalhei com as Baniwas no Alto Rio Negro. No caso da cerâmica, elas possuem uma interação, todo um preparo corporal. A mulher não pode estar menstruada para manusear a argila, elas acreditam que se um homem encosta em uma cerâmica, essa peça vai estourar na queima. E há ainda a ideia de que a argila são as fezes do deus masculino, daí o preparo para o encontro com a argila. Em *Amuamas*, eu lembrei o quanto a escolha da árvore é importante para quem é da região. Para vocês terem noção, um dos principais *shoppings* de Manaus se chama Sumaúma. O capital se apropria dessa forma da natureza para mostrar o poder, porque é uma árvore gigantesca, frondosa, enorme, enfim, não tem o que discutir quando se olha uma samaúma. E pensando numa ideia de feminismos à brasileira e na

referência aos povos indígenas, como trabalhamos essas classificações dentro da academia? Essas mulheres têm as suas formas de produção artística diferentes das nossas. Quem é do Sul-Sudeste não sabe o mundo que é a Amazônia. Você vai ter outra vivência, você é *outsider*, é o de fora, é o não estabilizado – isso é Norbert Elias quem fala em seu livro. Como você interpreta isso? Como você faz essa performance se apropriando desses símbolos e signos da região? A presença do crucifixo dentro da samaúma me deixa muito encabulado porque não é privilégio da região Norte ter famílias de religião católica que vão passando esse crucifixo da avó, da bisavó e tudo mais. Eu vou saber mais ou menos até a minha bisavó, os restantes eram indígenas que correram de balas, perseguições. O poder simbólico que você coloca dentro da samaúma me chamou atenção, e até mesmo o instrumento cirúrgico, um metal que adentra a coisa orgânica, matérias colidindo diretamente. Além do simbólico, é uma relação química, física, do metal junto a uma presença orgânica que tem toda essa potência de formas. Se a gente for buscar na literatura da arte indígena, é muito comum a presença do escatológico, seja do masculino ou do feminino, o que também me chama a atenção na performance com os testículos. Depois desse apanhado, porque realmente o debate é rico e sua produção muito boa, gostaria que você falasse mais sobre relações de quem é de fora e vem para esse universo, que eu falo que é o país das Amazônias, porque são vários espaços nessa configuração geográfica, simbólica, mitológica, que são construídos e desconstruídos.

**JN /** É interessante falar do meu contexto. Eu nasci e vivo no Nordeste. Cresci numa casa no sítio histórico de Olinda, com quintal cheio de árvores e bichos, além de gatos e cachorros, entre eles Tátu, um tatupeba que vivia atrás dos coelhos, preás e jabutis. Talvez por isso, tenho uma relação muito forte com animais e sou vegetariana desde muito tempo. Em 2006, fui fazer a performance *Dra. Diva* em São Paulo (Verbo, galeria Vermelho). A produção da galeria ficou de providenciar o sangue de boi que uso na performance. Mas o produtor me ligou dizendo que não tinha verba para mandar uma pessoa conseguir o sangue, porque o matadouro mais próximo ficava a mais de oito horas de distância da galeria. Eu disse, tudo bem vou tentar resolver isso aqui em Recife. Em 15 minutos estava num matadouro com duas garrafas pet cheias de sangue que foram congeladas e despachadas no avião comigo. Essas histórias dão uma

dimensão dos tipos de experiências que me atravessaram por conta do lugar onde nasci e cresci. Pernambuco tem uma cultura orgânica muito forte, o movimento *manguebeat*, por exemplo, tem como inspiração os caranguejos que vivem nos manguezais da cidade. Muito da cultura nordestina está presente na minha obra. Eu só tive noção desse aspecto visceral na minha obra, quando morei em São Paulo em 2003. Enquanto meus amigos paulistas de ateliê faziam trabalhos inspirados na história da arte, eu estava indo todo dia ao supermercado pegar sangue de fígado de boi que sobrava para fazer um trabalho. A maioria das grandes cidades das regiões Sul e Sudeste é mais asséptica, higienizada. Então, quando você fala desse *outsider*, é claro que eu me sinto esse outro de fora, que fica encantado com a força das paisagens amazônicas. E é justamente por isso que preciso ter a experiência do lugar. Não dá para fazer os trabalhos que fiz no Pará indo fazer uma residência de um mês. Não, não dá! Eu precisei passar quase dois anos lá, criei laços afetivos com as pessoas, com os lugares, sem essas relações afetivas não conseguiria me relacionar com os símbolos e signos da região. Tenho um cuidado e uma preocupação muito grandes nessa relação. Por exemplo, em *Soledad*, quando entro naquele cemitério abandonado em Belém, sei que tem mais de 30.000 pessoas ali sepultadas, na maioria negros escravizados que morriam nos navios e eram enterrados lá. Depois a burguesia da *belle époque* da borracha se apropria do local e constrói um cemitério no molde colonial, romântico, com mármore vindos da Europa. Eu sabia da força com a qual estava lidando e passei muito tempo sem comer nada de procedência animal. Passei três meses indo lá visitar o mausoléu, precisei sentir a energia daquele lugar. Assisti aos jogos da Copa lá, junto com Mineiro, que cuidava do cemitério, ficamos amigos e ele trabalhou em toda a produção da performance. Era proibido entrar, mas ele me ensinou como abrir o enorme portão, e eu vivia dentro daquele cemitério. Com a samaúma foi um processo parecido. Como você disse, nem é preciso saber nada sobre ela, basta chegar perto e sentir a força da sua energia. Eu sabia que aquela entidade é importantíssima. Ela é cercada de muitos mistérios e possui inúmeras propriedades medicinais e espirituais. Liga céu e terra, realiza a passagem entre o mundo humano e o mundo espiritual, é um *axis mundi* que simboliza a imortalidade.



Figuras 12 e 13  
Juliana Notari  
*Amuamas*, 2018  
Frame da videoperformance,  
9'42"

Com meu amigo Junior Boaventura, que morava na Ilha do Combu, fui inúmeras vezes visitar a samaúma que escolhi, numa propriedade dentro da mata de difícil acesso. Achei muito bom você ter percebido a violência que atravessa *Amuamas*. Na primeira parte da performance, entro na floresta vestida como médica e, com ajuda de martelo e escopo, cavo a ferida-vulva, banho-a com meu sangue menstrual e enfio o espéculo ginecológico. É praticamente um estupro. A segunda parte, em que retorno à ilha para fechar a ferida com o crucifixo dentro, também é violenta, como você disse. Minha avó Irene, que me deu o crucifixo, era uma mulher forte, porém frustrada e meio amarga. Seu sonho era ser bailarina, mas não conseguiu escapar dos papéis de gênero patriarcais e terminou sendo dona de casa. Sua mãe, minha bisavó Rosa, escrevia poesias, e seu sonho era ser escritora e professora, mas seu pai machista não deixou. Com o passar dos anos ela terminou desenvolvendo transtornos mentais. Como a maioria das mulheres de suas épocas, elas não conseguiram furar suas bolhas familiares, achar brechas na rígida e opressora estrutura da sociedade patriarcal. Portanto, também por essa carga histórica, sentia que meu presente (o crucifixo) tinha um peso enorme na minha psique, por carregar em si a memória da minha ancestralidade feminina sofridora. Como teriam sido suas vidas sem o peso de tantas cruces? Que talentos teriam desenvolvido? Como disse, por estar imersa numa espécie de vertigem, demorei para entender as forças que motivaram a segunda parte. Na ida no barco, pensei que, ao deixar o crucifixo dentro da sumaúma, eu estaria negando a minha ancestralidade sofridora, mas em algum momento me dei conta de que estava indo em direção à Sumaúma, à Anciã, e pressenti que, com o crucifixo dentro dela, ela iria nos ajudar através do passado, do presente e do futuro. Entendi que não se tratava de negação, mas sim de união com minhas ancestrais. A experiência artística permite inverter perspectivas. Em *Amuamas*, me transfiguro em opressor (durante, sinto uma angústia estranha, a mesma que sinto quando faço a performance *Dra. Diva*), para comungar dores da minha ancestralidade, num movimento de cura e reconexão. Quanto ao crucifixo, eu o considero o símbolo e o gesto mais violento de *Amuamas*.

Como já disse aqui, a religião judaico-cristã é um acontecimento trágico da história que fortalece e afirma o patriarcado. É preciso estar bastante conectada com as energias humanas e não humanas que povoam essas experiências para fazer os trabalhos que fiz no Pará. Até porque, da maneira como abro meu corpo

e meu espírito nessas performances que envolvem risco, até mesmo de morte por infecção cadavérica, como em *Soledad*, é preciso estabelecer um tipo de conexão que extrapole o plano material. É importante perceber que esses riscos corroboram o sentido de estabelecer trocas mais horizontais. Porque eu interpele os símbolos e signos da região e também sou interpelada por eles. E isso me faz lembrar mais uma vez o perspectivismo ameríndio, quando Viveiros de Castro fala que “se tudo é humano, é preciso ter muito cuidado com o que você faz”. Porque, ao cortar uma árvore ou matar algum bicho, não estamos simplesmente movimentando partículas de matéria de um lado para o outro; na verdade, estamos lidando com gente que contra-ataca, tem memória, tem raiva, se vinga, e tudo o mais. Ou seja, como tudo é humano, todas as ações têm consequências. Do meu modo, eu sinto e acredito nisso.

**Figura 14**

Juliana Notari  
*Dra. Diva*, 2003-2008  
Espéculo, martelo, escopo,  
luva e sangue de boi  
performance realizada no  
Verbo 08, Galeria Vermelho,  
São Paulo, 2008





Figuras 15 e 16  
Juliana Notari  
*Dra. Diva*, 2003-2008  
Espéculo, martelo, escopo,  
luva e sangue de boi  
performance realizada no  
Verbo 08, Galeria Vermelho,  
São Paulo, 2008

**MFS /** Escutando você falar sobre trabalhos e seus contextos, nessas elaborações discursivas de processos de prática artísticas, eu fiquei pensando sobre o lugar da academia nessas construções para você, uma artista mulher que defendeu recentemente seu doutorado em uma universidade pública.<sup>2</sup> Como se dá para você o processo de teorização da sua prática artística? Quais são as/os suas/seus pares teóricos e referenciais artísticos para esses tecimentos? Obviamente que as/os pares nunca são estanques, mas eu gostaria de perguntar, teoricamente falando: onde você está agora?

**JN /** É interessante porque o meu processo artístico é bastante diferente do meu processo acadêmico, embora um retroalimente o outro. Quando parto para experiência artística de campo, eu sou extremamente intuitiva e, ao mesmo tempo, extremamente racional no processo prático de produção: contratar equipe, fazer pagamentos, reuniões, orçamentos, compra de material etc. Só depois de finalizar o trabalho artístico é que vou analisá-lo com maior consciência e profundidade pela pesquisa acadêmica. O processo de escrita me ajuda a compreender as forças que me motivam. É um privilégio poder estudar e pesquisar sua produção por meio dos pensamentos de outros autores e artistas. Na tese usei bastante Didi-Huberman, Eduardo Viveiros de Castro, Silvia Federici e Jacques Rancière. Eles me auxiliaram a pensar sobre corpo, experiência estética, o feminino, feminismo, trauma, a relação entre natureza e cultura. Gosto muito do Bataille, é um autor que me inspira muito, mas acho difícil usá-lo na escrita. Embora ele anime a tese, foi pouco citado.

**MFS /** Que bonito e potente você trazer o Bataille aqui: também o vejo nessa sua movimentação a partir da potência de pensar e construir a partir de e pela experiência interior. Ele, que diz “o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento” e que tanto deseja agarrar a presa – e não a sua sombra, mesmo sabendo que a experiência é inapreensível. E então, frente ao que sempre escapa, ao que sempre escoo, é que se abre o exercício de circunscrever, ofertar terreno para tecer a dimensão teórica do trabalho poético-prático.

---

<sup>2</sup> Notari, Juliana. *Amuamas e Mimoso: corpo e relato em experiência*. Tese (Doutorado) – PPGartes/Uerj, 2021.

**JN /** Pois é, ele brigou com os surrealistas justamente por isto. Ele dizia que os surrealistas se preocupavam em agarrar a sombra, ou seja as obras (quadros, livros) e se esqueciam de agarrar o que realmente importa: a experiência. Acho isso lindo e libertador. No meu trabalho eu priorizo a experiência. Prefiro perder a imagem (obra) à experiência do ritual, e isso já diz muito do meu processo artístico. A experiência interior é algo que você não tem como contar, racionalizar, simbolizar. É esse o preço que a experiência cobra. Ela não é redutível a um pensamento lógico. Na academia, eu percebo que tento alcançá-la por pensamentos e conceitos, mas é difícil. O relato ajuda, mas nunca alcançará uma experiência. Embora não apareça, existe um certo mistério, uma espiritualidade nos meus trabalhos. Muitas vezes a violência e a crueza deles encobre esse teor. Gosto de trabalhar com elementos reais, crus. Na verdade, o real é minha maior ficção, preciso dele para criar. Se quero sangue, farei de tudo para ser de verdade. É o real que irá me possibilitar criar outras imagens, outras narrativas, outras ficções.

**CO /** Juliana, as historiadoras feministas da arte nos seus últimos trabalhos – Griselda Pollock lá nos anos 1990 já dizia isso – tendem a não usar mais a palavra arte. Usam “criações”. Para elas, o que entendemos como arte é um conjunto de criações que surgiu no Renascimento para contemplar os homens brancos europeus. Como você, artista do sul global, interpreta essa afirmação e o fato de elas não utilizarem mais a palavra arte em suas análises? O que você pensa sobre isso, sobretudo partindo da perspectiva de historiadoras da arte feminista?

**JN /** Sim, a arte no molde ocidental é completamente elitista, sexista, preconceituosa e xenófoba. Acho interessante trazer a palavra criação; ela é mais abrangente. O que nossa sociedade considera arte abrange um curto período histórico, deixa fora muita criação de outros períodos e de outras culturas. Gosto de usar a expressão “experiência estética”, penso que, como a palavra “criação”, ela ajuda a expandir o que consideramos arte e, principalmente, quando pode ser arte. O pensamento decolonial vem reconfigurando o mundo da arte ocidental, mas ainda temos muito pela frente até equilibrá-lo.

**Marcela Cavallini /** Quando você convoca uma dimensão processual, à medida que narra seus trabalhos, tenho impressão de que tem certa resistência para chegar em alguma forma específica. Seria sobre resistir a soluções e moldes de fazer artístico que já estariam dados por uma racionalidade específica?

Percebi que seus trabalhos vêm muito dos territórios; muito mais que de uma imposição sobre, de um encontro vivo com eles. Então, como você os redistribui a partir disso? Como estão conectados na sua história de artista?

**JN /** Entendo que essa dimensão processual, na qual a experiência fundamenta a obra, acontece com mais intensidade na minha produção artística realizada no Pará. Ela sempre existiu, o processo sempre me pareceu ser mais interessante do que a obra acabada. Você percebeu bem essa dificuldade em formalizar essas experiências. Como já disse, citando Bataille, a verdadeira experiência resiste à formalização. Por mais que eu me esforce e o pensamento-vídeo trabalhe junto com o pensamento-performance, não é fácil formalizar esses trabalhos. Na pós-produção, a montagem do vídeo é sempre árdua. Priorizar a experiência e não a obra, nos moldes mais convencionais-palatáveis pelo mercado da arte tem implicações na minha vida. Vivo uma crise eterna com o mercado e já desisti de ter galeria muitas vezes porque meus trabalhos não são fáceis de ser consumidos, isso gera angústia, porque não sou rica. Mas, expressa certa resistência aos padrões do mercado da arte. De modo geral, considero minha produção eclética em relação aos meios. O trabalho é que vai pedir o meio apropriado. Lembro-me de minha lamentação durante o processo complexo e exaustivo da videoinstalação *Redentorno* (2009). Eu falava assim: Ai, que saco! Por que esse trabalho está precisando de tanta tecnologia? Mas, era ele quem estava pedindo. Em outros, preciso apenas de vidro, como *Symbebekos*. Isso acontece também no meu processo acadêmico de pesquisa; nele deixo a obra falar. E nessa escuta das obras, vou buscando as forças que as movem e que conversam com elas. É um filho, gente! Por exemplo, *Diva* agora está lá sendo reformada, caiu toda a pintura dela; é um processo que eu não estou vendo, é o engenheiro quem está fazendo, o que gera coisas que eu não tinha pensado e que podem ser interessantes ou não. Mas sei que a obra tem sua potência e pode se defender das intervenções indesejáveis.

**LF /** A Marcela tocou um ponto bem interessante, que é a relação com determinados lugares e cidades. Porque você se definiu no decorrer da conversa como nômade, mas, ao mesmo tempo, destacou a importância da relação com os lugares, seja em *Mimoso*, *Amuamas*, *Desterro*... enfim, muita coisa sai do embate direto com o território. E no seu vídeo *Vertigem*, você roda diante de diversas paisagens europeias e termina caindo...

**JN /** em Olinda, no terraço da casa dos meus pais, onde cresci [risos].

**LF /** E aí me ocorre pensar o que na sua obra tem de embate com o Nordeste, com o Recife. Fiquei lembrando de uma passagem do seu conterrâneo Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala* em que ele diz que o sangue de escravizados está na argamassa de muitas casas-grandes pelo Nordeste e Brasil afora. Não sei se te interessa a conexão com a violência histórica, você falou da violência da cidade, mas há essa violência historicamente impregnada, que também constrói a cidade.

**JN /** Estou agora num casarão no Centro histórico de Olinda; atrás de mim tem o Mercado da Ribeira, que foi um mercado de escravos; mais abaixo tem o Eufrásio Barbosa, outro mercado. Como disse, a consciência da influência da crueza da cultura nordestina no meu trabalho ficou evidente quando morei em São Paulo. Quando vou ao Pará também me deparo com esse universo, porém com mais intensidade. Os lugares têm forte presença na minha obra. O deslocamento, o embate com os territórios fazem parte da minha poética. Cresci imersa numa paisagem em que os símbolos da escravidão faziam lembrar a todo momento essa violência histórica que fundou o Brasil. O porão da casa do vizinho, onde brincávamos quando criança, tinha o pé-direito rebaixado para os escravos não se enforcarem. Nesse contexto, é importante trazer a obra *Diva*, porque ela está impregnada dessa violência histórica colonial que moldou o Brasil. Sua produção durou 11 meses – afinal, é uma intervenção na paisagem, medindo 33 metros de comprimento por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade. Está localizada no parque artístico/botânico da Usina de Arte, projeto cultural instalado numa antiga usina de açúcar no município de Água Preta, na Zona da Mata Sul de Pernambuco. Apesar de conhecer a paisagem da região, eu nunca tinha vivido lá. Ao longo da intensa convivência com os moradores locais, pude perceber de perto as dificuldades que eles enfrentavam e como a questão fundiária fundamenta a extrema desigualdade social da região. Ao perguntar para alguns conhecidos por que, diante de tantas necessidades básicas para viver, não plantavam seus próprios alimentos, muitos diziam que, mesmo tendo alguma área para plantar perto de casa, os donos das terras não deixavam. Entendi *in loco* a questão da monocultura, para além da agricultura. É aquilo que a ecofeminista Vandana Shiva vai falar no seu livro *Monoculturas da mente*. É a monocultura da mente mesmo, não se deixa plantar porque vão entrar outras subjetividades, outras possibilidades, e os poderosos, os donos da

terra, querem ter o controle total. A monocultura não é vantajosa, mas ela te dá o poder. Uma das questões que *Diva* provocou foi a questão racial e de classe social que se deu por meio da crítica a uma foto postada por mim no Facebook, mostrando o processo de construção da obra. Eu, a artista, uma mulher branca, apareço em primeiro plano e os trabalhadores – na maioria negros – trabalham na obra, ao fundo. Fui acusada de racismo. Mesmo percebendo que, enquanto imagem, ela possa endossar o racismo estrutural que molda o Brasil desde sua colonização, entendo que ela teve um papel importante ao denunciar as feridas coloniais que continuam nos traumatizando. O mundo da arte, um dos mais elitizados, não é um mundo à parte da sociedade, ele espelha a sociedade, incluindo todos os seus problemas. Esses sintomas históricos não são causados apenas por mim, mas são responsabilidade de todos nós, que deixamos essas feridas históricas abertas. As chagas da escravidão, do sexismo, do extermínio dos povos indígenas e da ditadura militar não foram tratadas, e assim seguimos doentes enquanto povo e país. Clarissa esboçou isso superbem no texto<sup>3</sup> publicado na revista *Continente*, e a jornalista Eliane Brum também em matéria<sup>4</sup> no *El País*. Esses textos foram muito importantes para elucidar o debate naquele momento. Em meio a tantas críticas a *Diva* e a mim, vindas tanto da direita como da esquerda, esses textos me ancoraram.

**CD / Ju,** você falou em algum momento, acho que a partir da pergunta de Paulo, como o seu trabalho é sobre violência e também sobre denúncia, mas de se colocar tanto no lugar de quem sofre a violência quanto naquele do violador. Seu trabalho é sobre ocupar esse lugar da opressão, que não é só sobre o outro, mas muitas vezes constitui uma auto-opressão. E ocupa de uma maneira ritual, de uma maneira catártica, não raramente com intenções de cura. É um trabalho atravessado por processos de violação. Alguns trabalhos são diretamente em torno das imagens do estupro, incluindo a de um pênis que destrói um quarto inteiro. Vários têm uma dimensão muito direta, outros são mais simbólicos. Eu vejo que eles têm um gesto, uma operação que é da escavação, da retirada de material, desde abrir uma ferida numa parede – você faz, aliás, a ferida da Bienal – numa árvore ou a sua própria depilação. Vários trabalhos têm subtração e outros têm intrusão, o gesto de impor, de intervir,

---

<sup>3</sup> <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-diva---de-juliana-notari--e-uma-ferida>

<sup>4</sup> <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-06/a-vagina-que-salvou-o-reveillon-do-brasil.html>

de penetrar, como em *Diva*. E, nesse sentido, uma das críticas por ocasião de *Diva*, justamente pensando que é um trabalho feminista, por assim dizer, é de que seria, ao mesmo tempo, falocêntrico. Porque, de alguma maneira, ele reproduziria esse gesto autoritário muito vinculado a uma perspectiva de certo masculinismo, certo falocentrismo. E aí talvez, pensando na pergunta da Michelle, estaria também uma das singularidades da sua perspectiva feminista. Assim como certa fricção, certo uso das estratégias historicamente atribuídas ao patriarcado, ou aos homens, ou ao falocentrismo. Mas essa especificidade, digamos, essas várias operações, eu vejo nos dois lugares: da subtração ou da penetração, uma adição forçada que está no espectro de uma violência crítica, mas também de uma autoviolação. Alguns desses aspectos estavam na base das críticas recentes a *Diva*, no que diz respeito ao falocentrismo, que eu já comentei, mas também da admissão transfóbica pela alusão não só à vulva, mas a uma ideia impositiva, monumentalizada, que tem a ver com esse lugar da violência. E a minha pergunta é: como está isso para você agora? Como você vê, passados não só *Diva*, mas 20 anos de trabalho, essa perspectiva violenta, traumática, que investe e se preocupa com a dor; ao mesmo tempo, como em *Symbebekos*, com estratégias para fugir da dor, para sobreviver? Desde uma perspectiva de gênero, que não seja só a dimensão do feminismo, mas também muito diretamente vinculada a uma ideia do machismo, do patriarcado e, na perspectiva mais recente da transfobia, a outras identidades de gênero – tentando abrir um pouco o leque da nossa perspectiva feminista aqui.

**JN /** Pois é, a violência é um elemento estruturante e estratégico na minha poética. E nessa operação, as perspectivas e as estratégias, tanto do lugar do opressor como do violado, vão se intercambiar. Por isso os gestos de intrusão, de subtração e, às vezes, de autoviolação estão presentes. O interessante é que a experiência artística possibilita inverter posições e criar relações ambíguas e mesmo contraditórias. E nesse processo percebo que minhas obras também emanam sentimentos ambíguos, contraditórios e desconfortáveis. Quando estava no início da construção de *Diva*, entrei em conflito comigo mesma em relação a sua monumentalidade, pois tinha consciência de que estaria usando uma estratégia falocêntrica. Mas eu também sabia que as feridas daquele lugar eram enormes e uma delas era a ferida da própria Terra. Pois, não se trata de uma intervenção em paisagem idílica ou ecossistema intocado, mas em um



**Figura 14**  
Juliana Notari  
*Dra. Diva*, 2003-2008  
Espéculo, martelo, escopo,  
luva e sangue de boi  
performance realizada no  
Verbo 08, Galeria Vermelho,  
São Paulo, 2008

solo castigado, maculado pela monocultura do açúcar e seus traumas sociais. Muitas vezes à noite, ia dormir vendo os canaviais pegarem fogo. Morria de pena daquele ecossistema sendo incinerado para otimizar o processo de colheita da cana. Entendi que precisava do grito de denúncia dela, Gaia, nossa Mãe Terra. Então, a minha crise com a monumentalidade falocêntrica se apaziguou e passei a lutar por cada metro a mais para *Diva*, na imensidão daquela paisagem.

Tem um fato importante na construção de *Diva*, que considero, de algum modo, também uma obra do acaso. O desenho da ferida-vulva original é bem mais verticalizado do que o que foi construído. Embora aluda à ideia de ferida-vulva, o original a deixa bastante dúbia. O engenheiro não levou em consideração a inclinação da colina e quando cheguei na obra, já tinham escavado demais sua largura. Não tinha como consertar e não havia mais área na colina para compensar na altura. O desenho ficou muito achatado, parecido bem mais com uma vulva

do que com uma ferida. O processo de construção foi bastante empírico. Nas fotos de cima, feitas com drone, o desenho original aparece certinho e parece ser outra obra, bem diferente.

A questão da transfobia ganhou uma dimensão maior, justamente por essa questão formal da vulva e da monumentalidade. A crítica se referia ao fato de a obra reforçar o binarismo de gênero. Mas acho que podemos falar de tantas questões que o patriarcado impôs ao corpo que tem útero, que tem vagina. Tem as questões do aborto, do estupro, de pobreza menstrual. É muito mais uma questão de inclusão: tem que incluir outros corpos não binários, outras sexualidades, outros gêneros no campo da arte, que é excludente, sexista, classista, racista, para que essas vozes possam reverberar, não só a da mulher que tem útero.

Essa foi uma das críticas mais difíceis. Ao mesmo tempo, ao pensar a mulher e o homem trans, nós ainda estamos lidando com o binarismo homem e mulher. O fato de ter ou não vulva não altera a feminilidade, mas, em uma sociedade ancorada nos simbolismos, isso faz diferença. Acho o não binarismo, o *genderqueer*, mais interessante, mais rico conceitualmente. Tem tribos da América do Norte com pessoas que eles chamam de *two spirits*, porque têm os dois espíritos no corpo, do homem e da mulher. Desde pequena, o hermafrodita me interessou muito; acredito que o dúbio tem mais força para romper com os padrões. Na verdade, penso o feminino e o masculino como energias, como no Tao. São energias *Yin* e *Yang* que nos atravessam, sejamos nós humanos ou não humanos, cis ou trans. Mesmo com sua monumentalidade, não acho *Diva* transfóbica. Foi difícil, mas importante, porque tive que ir atrás e ver o que o trabalho estava colocando para algumas mulheres trans que se sentiram agredidas com a vagina gigante. Concordo com a Ana Flor, uma travesti, que colocou: “não tem problema as mulheres falarem da vulva, da sua consciência corporal”. Isso tudo envolve milênios de opressão, de violência e aniquilamento. Não poder falar sobre como artista é difícil, complexo. Falar disso não anula outras sexualidades, outras performatividades de gênero; não entendo assim. E tem a questão de que *Diva* não pode ser reduzida a uma vulva. É, sobretudo, uma grande ferida. Se quisesse fazer apenas uma vulva, tinha feito os grandes lábios, o clitóris. Como disse, a dubiedade me interessa, pois é justamente a sua forma de ferida que possibilita abrir o campo de significados. Não me interessa centrar o discurso na questão genital, porque ela também abre feridas históricas, coloniais, que estão para além das questões de gênero.





**Figuras 18 e 19**

Juliana Notari, *Diva*  
Intervenção na paisagem,  
na Usina de Arte (em Água  
Preta, Pernambuco, Brasil),  
2020

Concreto armado, resina  
e pigmento

Dimensões: 33 x 16 x 6m

**CD /** E o patriarcado, Ju? A presença, digamos assim, de um imaginário masculino no seu trabalho? Você falou mais dessa perspectiva trans, mas e os “boy”?

**JN /** Então, os “boy” estão lá, o patriarcado está sempre presente. Falar do patriarcado é desnaturalizar nossa própria existência. O patriarcado é uma construção histórica e pela história também pode ser aniquilado. Acho que esse movimento antipatriarcal é constante, mas vamos demorar muitíssimo ainda. Ele está presente na minha poética. Eu cresci no Nordeste, um dos lugares mais machistas, sexistas e misóginos do Brasil. Existem outros lugares também, principalmente no Norte, que têm um índice altíssimo de feminicídio. A obra já vem com essas forças que nos atravessam desde o nascimento. Há um desejo de encarar essa construção patriarcal. Eu sempre fui muito arredia a ela. Eu escolhi não casar, não ter filhos, eu nunca me enquadrei no lugar de performatividade de gênero que o patriarcado construiu ao longo da história. É um tipo de rebeldia que tenho desde pequena. Nunca me encaixei no lugar de cuidado submisso dado à mulher, não me sinto cuidadosa, maternal. Eu sinto que meu corpo tem uma energia muito masculina também, acho que entra aí eu gostar da figura do hermafrodita, do ser transpassado pelas energias *Yin e Yang*, que provoca dubiedade. Eu sentia desde criança que esses papéis de gênero não me cabiam; então é algo que você luta contra uma imposição que vem de fora, e de dentro, porque somos cotidianamente moldadas pelo patriarcado. E meu trabalho expressa esse desejo de combatê-lo.

**CD /** Eu acho que grande parte da dimensão feminista do seu trabalho é um olhar sobre o patriarcado. Este assunto, de forma mais ou menos tácita, é uma presença constante, incluída a presença do falo no seu trabalho. Volta e meia ele surge...

**JN /** E surge também como crítica, como esse lugar de se colocar no lugar do opressor para fazer ver o opressor, que é um recurso da arte.

**CO /** Seu trabalho é muito viril, não é?

**JN /** É viril... É violento, não é uma poética dentro dos moldes do feminino.

**CO /** Talvez tenha a ver com androginia também, com a androginia que você colocou no seu não binarismo.



Figuras 20 e 21  
Juliana Notari  
*Soledad*, 2014  
Frame da videoperformance,  
11'49''

**JN /** Sim, sim. A dubiedade na arte é um elemento que potencializa a obra. Por isso, trabalhos com um tom muito político não me agradam, porque eles produzem um efeito muito direto, não deixam margem para o dúbio, e muito menos para o contraditório. Isso empobrece a obra porque fecha seu campo de significado. Entendo que meu trabalho é político, mas ele não se coloca como crítica da política e da cultura de uma forma direta. Minha obra tem uma poética mais traumática, que se repete ali pelas figuras e pelas feridas associadas a um feminismo traumático. Ele vem em outras imagens.

**CD /** Em algum momento aqui você falou de morte no seu trabalho, desde a ênfase no cabelo, nos cabelos dos outros, na queima dos cabelos, no comer os cabelos, no fato de lidar com a ossada de pessoas que você não conhece em *Soledad*, a coisa da castração. Eu teria a acrescentar a sugestão de falar um pouco sobre morte, pensando que estamos cada vez mais discutindo necropolítica. Talvez seu trabalho esteja há quase 20 anos em torno das questões da morte e da necropolítica, não a partir da categoria do racial, mas em tensão com a morte.

**JN /** A questão da morte era um dos motivos de eu relutar e rechaçar a ideia de ser uma artista feminista. Eu dizia: “se cair numa categoria de artista feminista, vou perder outras particularidades da minha obra, que me interessam muito”. E a questão da morte era a principal delas. Eu vejo a morte como um lugar pleno de potência, mas que na nossa sociedade ocidental é usado como necropolítica. Não é uma morte ritualizada enquanto potência. Como potência, ela é anulada. Nos cemitérios vemos os mármores cobrindo tudo, há um tabu da morte. As crianças não vão, não acessam esses lugares. É difícil falar de morte. Quando morre alguém, você não sabe o que falar, não temos a cultura de saber lidar com a morte. Não temos nem qualidade de morte. É por isso que o luto é difícil na nossa sociedade – o que sempre me incomodou, como me incomoda a questão do patriarcado. Em nossa sociedade ocidental percebemos a morte como algo que não faz parte da vida. E eu sempre a entendi como parte da vida. Diz-se que o contrário da morte é a vida. Mas não, o contrário da morte é o nascimento. A vida é o que acontece no meio. A consciência da morte traz força, deixa a vida mais potente. As forças que estão aí, neste sistema patriarcal, extrativista neoliberal, não querem que tenhamos uma consciência mais holística da morte. Este sistema usa a morte como necropolítica para eliminar os corpos considerados excedentes, que não têm mais lugar na sociedade. Então, se executa uma política de morte.

No meu trabalho busco me aproximar da morte de uma forma ritualística. Em *Soledad*, quando vou lá no cemitério abandonado, limpo aquele mausoléu, tiro os ossos da urna e faço o ritual de limpá-los um por um, entendendo e me aproximando da morte de outra maneira. Eu não sabia como era uma ossada. Lembro que os meninos da equipe de filmagem não sabiam que eu ia fazer aquilo e eles ficaram “Meu Deus! O corpo da gente é belo! Eu queria ter uma caveira”. Ficaram fascinados porque tudo isso é velado para nós, ao contrário de outras culturas. Existem lugares na África, que por tradição, a família enterra os corpos dos parentes no quintal de casa. Então a família passa a ter uma relação com a morte integrada à vida. As crianças brincam sobre seus ancestrais, há uma relação de troca com a morte, fazendo parte da vida. Quando eu trago a morte no meu trabalho, é como forma de trazer essa consciência que o capitalismo detesta. O capitalismo acha que a natureza é infinita, que os recursos são infinitos, que não existe fim. Não interessa a esse sistema a consciência do limite, da morte, dos ciclos. Quando eu trago a morte no meu trabalho, é com a intenção de intensificar a potência da vida.

**Como citar:**

CAVALLINI, Marcela; DINIZ, Clarissa; FLORES, Livia; HOLANDA, Paulo; NOTARI, Juliana; OLIVEIRA, Cláudia de; OLIVEIRA, Dinah de; SOMMER, Michelle Farias. Se são tabus, é porque têm força: entrevista com Juliana Notari. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 15-52, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.