

Fabio Jabur Noronha¹

Leticia de Brito Cardoso²

Sonhos Sujos³/ conversa errática⁴

Sonhos Sujos:
erratic conversation

Sueños sucios:
conversación errática

Resumo

Sonhos Sujos integra a pesquisa de doutorado de Letícia Cardoso em Processos Artísticos Contemporâneos, com orientação da Professora Dra. Marta Martins desde 2017 em que a artista visual ao conviver no Sobrado na Ladeira durante o Prêmio de Residência Artística no Edital Elisabete Anderle em 2017 descobre que o espaço durante o século XIX e XX foi um sanatório com tratamentos experimentais para o transtorno de histeria. Durante a escavação foi encontrado um baú com cartas, áudios, vídeos e uma parede rasuradas com palavras e coberta por cor. A conversa errática foi realizada entre Fábio Noronha e Letícia Cardoso, dia 01 de setembro de 2018, no porão do Sobrado na Ladeira, aonde foi realizada a residência na Lagoa da Conceição, Ilha de Santa Catarina.

Palavras-chave: Histeria, pintura, feminino, ficção, site specific.

Abstract

Sonhos Sujos is part of Leticia Cardoso's doctoral research in Contemporary Artistic Processes, directed by Professor Dr. Marta Martins since 2017, when the visual artist while living at Sobrado na Ladeira during the Artistic Residency Award at Elisabete Anderle in 2017 finds that the space during the nineteenth and twentieth century was a sanatorium with experimental treatments for hysteria disorder. During the excavation was found a chest with letters, audios, videos and a wall strikethrough with words and covered by color. The erratic conversation was held between Fábio Noronha and Letícia Cardoso, on September 1st, 2018, in the basement of Sobrado in Ladeira, where the residence was held in Lagoa da Conceição, Santa Catarina Island.

Keywords: hysteria, painting, female, fiction, site specific.

¹ Sou artista plástico e, desde 1996, professor na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), no campus de Curitiba 1, onde coordeno, desde 2017, o Laboratório Experimental de Vídeo (L.EX.VÍDEO). Sou credenciado pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (MESTRADO/PPG-CINEAV/UNESPAR). Tenho doutorado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre-RS, com orientação da professora doutora Sandra Rey (2009-2013); e mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - também pela UFRGS, com a mesma orientação (2005-2006). Tais pesquisas podem ser acessada nestes links: <http://hdl.handle.net/10183/8619> e <http://hdl.handle.net/10183/72687>. Posso graduação em Pintura (1994) e pós-graduação em História da Arte do Século XX (UNESPAR/EMBAP), com orientação do professor doutor Tadeu Chiarelli (2001-2002). No começo dos anos 1990 iniciei minha produção em desenho, fotografia, pintura, etc., quando fiz bacharelado em pintura; no final desta década incorporo o vídeo e continuo experimentações em áudio e, a partir dos anos 2000, a mediação dos aparelhos se intensifica e passo a distribuir meus trabalhos gratuitamente na Internet: Ver: <http://leglesspider.wordpress.com>. fabio.noronha@gmail.com

² Letícia Cardoso é natural de Criciúma, graduada em Artes Plásticas na UDESC, mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da UDESC, onde é atualmente professora colaboradora de pintura. É também professora de pintura afastada da UNESC, para realizar o doutorado. Recebeu em 2009 a Bolsa Iberê Camargo de intercâmbio para artistas, em Austin, Texas; participou do Programa Rumos Itaú Cultural em (2001/2003) e do Programa Faxinal das Artes, residência de Artistas Plásticos Contemporâneos na vila de Faxinal do Céu, Pinhão, Paraná, (2002).

Também participou de diversas exposições como "Primavera", individual na galeria Arco em Florianópolis em 2006, "O Museu entre gestos e registros dispersos", individual no Museu Victor Meirelles em Florianópolis, da mostra comemorativa dos 70 anos do Masc (Museu de Arte de Santa Catarina), além de diversas exposições coletivas em Santa Catarina e em outros Estados. Fundou e coordenou o Arquipélago, espaço de arte contemporânea em Florianópolis, que funcionou entre 2008 e 2010. Trabalhou no Museu Victor Meirelles/IBRAM de 2013 a 2015. cardoleticia@gmail.com

³ Projeto realizado com o apoio do Estado de Santa Catarina, Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, Fundação Catarinense de Cultura, FUNCULTURAL e Edital Elisabete Anderle / 2017.

⁴ Conversa realizada entre Fábio Noronha e Letícia Cardoso, dia 01 de setembro de 2018, no porão do Sobrado na Ladeira, Lagoa da Conceição, em Florianópolis, Santa Catarina, em frente ao trabalho. O primeiro corte (do vídeo) de Sonhos Sujos, de Letícia Cardoso, foi apresentado ao público como site specific em 15 de setembro de 2018, e o segundo corte será em setembro de 2019 no Coletivo Elza, espaço Armazém, com o vídeo Ladainha e a distribuição desta entrevista. Dr. Fábio Jabur de Noronha é artista e professor do mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR) e faz e faz parte dos Grupos de Pesquisa Kinedária (co-líder) e Aparelhos Mediados por Práticas Artísticas (líder), seus trabalhos podem ser acessados em: <https://leglesspider.wordpress.com/>; Letícia de Brito Cardoso é artista visual, mãe do Joaquim, professora e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UDESC/CEART na Linha de Pesquisa de Processos Artísticos Contemporâneos e faz parte do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas. @articulacoespeticas

ISSN: 2175-2346

Resumen

Sonhos Sujos es parte de la investigación doctoral de Leticia Cardoso en Procesos artísticos contemporáneos, dirigida por la profesora Dra. Marta Martins desde 2017, cuando el artista visual mientras vivía en Sobrado na Ladeira durante el Premio de Residencia Artística en Elisabete Anderle en 2017 descubre que El espacio durante el siglo XIX y XX fue un sanatorio con tratamientos experimentales para el trastorno de histeria. Durante la excavación se encontró un cofre con letras, audios, videos y un muro tachado con palabras y cubierto de color. La conversación errática se celebró entre Fábio Noronha y Leticia Cardoso, el 1 de septiembre de 2018, en el sótano de Sobrado en Ladeira, donde se celebró la residencia en Lagoa da Conceição, Isla de Santa Catarina

Palabras clave: histeria, painting, female, ficción, sitio específico.

Sobrado na Ladeira, setembro de 2018.

Sonhos Sujos integra a pesquisa de doutorado de Letícia Cardoso em Processos Artísticos Contemporâneos, com orientação da Professora Dra. Marta Martins desde 2017. Recebeu o Prêmio de Residência Artística no Edital Elisabete Anderle em 2017, teve a participação de José Rafael Mamigonian como fotógrafo, Tina Merz no projeto gráfico desta entrevista, câmera e edição de Alan Stone Langdon, desenho de som de Diogo de Haro, voz de Fábio Noronha como médico no diagnóstico, escrito pelo Clínico Geral, Manoel Carlos Cardoso, voz e criação do texto Ladainha de Letícia Cardoso. A revisão do texto de Fábio Noronha — e da transcrição — foi feita pela filósofa Laura B. Moosburger. A transcrição do texto de Letícia Cardoso foi feita pela própria artista, e a revisão por Vanessa Grandó.

Fábio Noronha: Letícia, é importante lembrar que essa conversa foi transcrita por você (manuscrita e depois digitada) e daí se desdobrou em direções diferentes: a minha manteve os rumores da fala e praticamente não sofreu alterações e/ou acréscimos; a tua foi reconstruída a partir de uma análise do que foi dito por nós dois.

O fato de eu ter escolhido editar minimamente apenas o que eu disse, resguardou à leitura certa temporalidade e cadência típicas da linguagem falada. Assim, a meu ver, duas velocidades são justapostas: uma delas tenta assimilar e explicitar a experiência da dúvida do pensamento que se constrói na experiência vivida, com suas margens na imprecisão e inacabamentos; e, a outra, por tomar tais características como objeto, especifica a coerência analítica como norte. A conversa deriva, é empasse.

Fábio Noronha: Quando eu vi as fotos... é sempre essa história: dá apenas para imaginar! No entanto, o mais forte quando entrei aqui foi o cheiro, não foi o lugar ou experiência pictórica; o cheiro traz um tempo, uma temperatura, uma umidade, uma certa insalubridade que reforça a ideia de doença. Mas não dá pra imaginar que essa situação toda seja fruto de vandalismo: que a casa estava abandonada, daí alguém veio aqui e começou a pintar; ninguém faria isso tão exaustivamente, mas apenas a "anotaria" de uma fala suja e tal; registraria e iria embora. A tua permanência é uma opção pelo lugar insalubre, por mostrar essa experiência pictórica desse jeito, tratada a partir desse guarda-chuva, dessa ideia de sonhos sujos.

Quando eu vejo isso, então, me vem à mente uma certa simulação por um lado, mas por outro também um teor de verdade da pintura, do tempo da permanência. Como

você vê essa relação? É um exercício, vejo um regime que você coloca no teu corpo, pra deslocar a ideia de loucura; é um regime que você dá pro teu corpo: o lugar é meio insalubre, é fedido, é úmido, não é bom de ficar... não é exatamente um lugar de conforto. Ele também parece uma espécie de duplo da própria cabeça, do próprio mecanismo de formulação das coisas. É como se, num certo sentido, na minha experiência, eu estivesse vendo uma espécie de fatia do teu pensamento, a tua construção dos sonhos sujos, a dificuldade de narrar, de edificar, dar borda pra isso. Tem essa minha experiência, mas sabendo desse nome, do teu relato ou “diagnóstico”, dá para enxergar aqui uma espécie de (não sei se seria essa a palavra) alegoria, talvez representação de uma loucura, de um regime de corpo atípico, de um sistema inadequado... Como você vê isso?

Leticia Cardoso: *Duplo da própria cabeça* é uma expressão que me instigou a responder com a performance feita para o vídeo, chamada *Ladainha*, durante o processo de transcrição da entrevista, em julho de 2019. Uma das cenas é de uma mulher sentada com um crânio entre as pernas, lavando-o com muito sabão e com uma escova na mesma intensidade de quem pintou as paredes, uma ação que poderia ser um modo de tirar a loucura dali (fala tua proposta no final desta entrevista?).

O processo de criação de *Sonhos Sujos* talvez inicie com um texto ficcional que desemboca na escrita de um projeto para o Edital. O texto pode iniciar com abertura das janelas, como foi numa das minhas primeiras visitas ao Sobrado, que tem vista para as dunas da praia da Joaquina. Assim é a memória do trabalho de apagamentos nas dunas, local de permanência durante minha Residência em 2017 e 2018. Ali estão as escritas nas paredes e os apagamentos, a realização das fotografias, as rasuras sobre as fotografias (insistência na escrita e apagamento dos sonhos em outro suporte), o *site specific* apresentado no Sobrado (com o áudio dos sussurros da paciente e diagnóstico do médico), a entrevista, a transcrição da entrevista, o material gráfico e esta performance de lavagem do crânio para o vídeo. Todas as práticas se entrelaçam nesse emaranhado de sonhos sujos, ou talvez formem um bolo de sonhos sujos.

Lavar um crânio humano dentro do porão seria voltar à loucura de tentar limpar os sonhos sujos, mesmo após a morte da personagem, numa aparição fantasmagórica (por isso a projeção da vídeo-performance e não realização de ação com o público). O tempo realizado de setembro de 2018 a maio de 2019 para transcrever a entrevista foi necessário, como se as palavras pudessem dormir e toda a ladainha de pensamentos pudessem decantar, ou seja, morrer para acordarem numa nova escuta, em um outro momento. Nesse período, tive um sonho com a imagem da mulher do Caravaggio com o crânio em frente à parede do sobrado. No sonho eu lia um texto budista que está colado na porta do meu ateliê desde que sofri um acidente em fevereiro de 2018, e que me levou a experienciar uma quase morte: *A iluminação é uma flor que desabrocha, de nada adianta tentar abrir as pétalas de uma flor para fazê-la desabrochar, isso apenas a destrói. É melhor regar suas raízes.* O tempo produz distância, ficção, e outro ponto de vista (e fala), e acho bem sintomático o sonho com este texto que procura entender o “esforço correto”, para uma prática de iluminação, mas que me faz pensar sobre o tempo do trabalho, o tempo que ele pede para “cair de maduro” e não no tempo imposto para uma exposição. Na entrevista gravada e realizada no local, eu falo sobre o estado de suspensão de um trabalho, de um erotismo no olhar, e agora, penso neste tempo em que algo brota, nasce,

ou cai de maduro, morre... E me contradigo, porque o trabalho e o pensamento se movem até o corte final. Ao realizar a transcrição, com uma nova escuta, ou com a operação do tempo linear no trabalho e na audição da conversa, pesco pontuações em perguntas do Fábio. Abrem-se conceitos operacionais para a pesquisa, como "ideias ou regimes de adequação do corpo", "erotividade do movimento" pelo desejo da pessoa que toca uma parede ou que chacoalha uma saia em frente ao quintal para o orvalho lubrificar. Há no processo de apagamento, o perigo de regularização do corpo, e será que não é isso que estou fazendo nesta entrevista na linguagem escrita? Vejo um corpo e um movimento que se repete nas minhas práticas artísticas, nestas pontuações. Percebo, neste movimento de transcrição, a importância da escuta de um "outro" para descondicar a leitura/escuta da linguagem ou marcar posição em interesses que se repetem e podem ser retomados. Por isso lavar o crânio, insistir no labor da performatividade do corpo, desviar a minha fala para aproximá-la de algo que eu queira dizer realmente? Isto existe? Após duas horas de conversa, o que deve resistir ou se mover? A tua opção foi manter a integridade das perguntas e a minha foi alterar algumas respostas durante a transcrição. No processo de materialização desse espaço impresso, a linguagem se desloca com o movimento pelo suporte, através da experimentação com a tipografia, cor e fotografia.



Ladainha (still do vídeo da parede no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso (Still: Alan Langdon)

F: Tem um momento então que é de análise histórica, pra pensar que existe uma condição específica de acúmulo de processos que aos poucos foi constituindo essa coisa mesma: a casa está num lugar construído pra passagem de alguém, dá pra ver o reboco mais evidente ali embaixo do que lá em cima etc. Isso, independente da pintura, da tua intervenção, é um assunto; e ele existe como condição mais ou menos específica, em qualquer situação. Essa constituição é um assunto que corre em paralelo; que também correu em paralelo no trabalho da saia, a umidade e o orvalho que você acabou de descrever. Quando você fala dessa saia que vai sendo chacoalhada e como que absorve

o orvalho e se lubrifica, isso tem um sentido performático — que é lógico, simbólico, poético, mas que é performático, né? E quando você fala faz todo sentido: imediatamente a gente percebe onde está a eroticidade, do que trata o movimento, qual é o desejo da pessoa que se movimenta dessa forma. Eu vejo essa pintura como um elemento que me faz observar a parede de outra forma, porque antes ela seria feita dessa regularidade ou não regularidade dos acúmulos históricos, e agora ela também é isso, mas o que está em primeiro plano é um trabalho de pintura... não sei se decorativo, mas um trabalho que me faz ver a parede como suporte — para uma outra performance. Acho que esse sentido performático do teu trabalho, que está no trabalho das dunas, da saia e em alguns outros que você fez — também naquelas coisas que a gente gravou em vídeo aquela vez, das estrelas — traz uma espécie de imagem ou proposição que tenta dar conta do teu corpo, da tua experiência como mulher. Nesse caso especificamente, parece que a pintura, além do sentido performático, não traz o lugar-comum da figura feminina, ou dessa condição que você apresenta: quando eu olho isso aqui não me ocorre perguntar sobre o gênero.

L: A pintura é um resquício de uma situação imaginada por meio da carta, do diagnóstico no áudio e do resto de uma operação exaustiva de escrever sonhos sujos com pastel seco, e cobri-los com a cor numa tentativa de se livrar deles, esquecê-los, por isso a personagem é atormentada por eles. Esta dobra, ou ambiguidade, teria dado histórico de algo que aconteceu e que é aberto pelo diagnóstico da carta quando vinculada aos anos 1980, que é o pensamento de prazer pictórico deste período. Apesar de ser um lugar sombrio, se relaciona à ideia de prazer, do prazer de tocar a parede, da manipulação da saia, de um erotismo dos objetos e das coisas, um prazer perdido, com a manipulação dos materiais, um prazer de se relacionar.



Sonhos Sujos (detalhe da parede do porão no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso
(Fotografia: José Rafael Mamigonian)

O Sobrado na Ladeira lida com essas camadas históricas na constituição arquitetônica. Há reformas nas paredes em distintos momentos, tem pedaços de pedras, tijolos e reboco. A invenção dessa personagem atravessa o tempo da casa que é construída no século XIX. Eu ia para o Sobrado e tinha necessidade de escrever nas paredes, de me relacionar com o espaço físico que tinha esta carga de memória que vinha do século XIX, enquanto eu tinha realizado duas exposições... A primeira foi *Improviso Cromático nas Janelas*, no Museu Victor Meirelles, em 2015, que também é uma casa desse período. Em *Como Viver Junto*, Roland Barthes falava de Melaine, uma jovem histórica, exibicionista, que se mostrava nua à janela e era submetida a uma clausura absoluta com postigos fechados numa corrente, janelas com todas as frinchas tapadas e, segundo sua mãe, ela se recusava a usar lençóis e camisola, mas se cobria com um cobertor. Eu começo a imaginar uma mulher presa num sótão, embaixo de um cobertor verde musgo, diagnosticada como histérica, em que um dos tratamentos seria abrir as janelas e balançar uma saia: cada vez que ela aparece na janela, pode ser outra, e ao balançar a saia, produz uma orgia no mundo vegetal. Fiz uma intervenção lá, com o vestido de três pontas, que foi separado em três saias de dez metros de diâmetro. As bailarinas dançavam nas janelas, balançavam as saias, penteavam os cabelos e fumavam cigarros. O movimento oscilava paradoxalmente naquelas mulheres, porque as saias eram iguais e os gestos lembravam gestos de “mulher de rua” ou “moça de família”. As janelas do piso superior do museu, que, antes do processo de revitalização da casa, permaneciam fechadas para garantir a conservação das obras de Victor Meirelles, agora se abrem, e três fotografias das mulheres no bosque encontram-se ao lado dos estudos de traje de Victor Meirelles, na alcova da casa. Enquanto eu pensava nessa personagem, estava lendo *A Invenção da Histeria*, de Didi-Hubermann, e descobri que o diagnóstico da histeria vinha do século XIX.



3 pontas no bosque (foto still do vídeo, 2012, Leticia Cardoso). (Still: Leticia Cardoso)



Improviso cromático nas janelas, 2016, Museu Victor Meirelles, Leticia Cardoso (Fotografia: Ana Viegas)

Eu desejava falar sobre isso e escrever, mas numa forma meio delirante. Nessa

situação, no museu, eu fiquei imaginando que essa mulher balançava a saia olhando para um jardim e isso gerava uma orgia no mundo vegetal. Imaginava que de manhã o orvalho lubrificava as plantas, que ela tinha sido encaminhada para um tratamento e escrevia cartas a um destinatário desconhecido. Havia uma relação de fluidos que vinha dali, e isso se desdobrou no texto de parede da exposição *Fábula num quintal úmido*, realizado numa casa histórica na Lagoa da Conceição, no espaço Cultural O Sítio, em 2016. Ali, eu aprisionei o vestido nas janelas cerradas, como cortina, mancha de cor no espaço, e, no texto da exposição, mencionei a carta do médico aos familiares, que poderiam ser as pinturas em papel que estavam nas paredes. Quando eu cheguei no Sobrado na Ladeira em 2017, eu queria dar voz a essa mulher. A personagem começa a ter um corpo, talvez um nome e algumas memórias suscitadas pela casa. As coisas se misturavam: verdade e representação. Desta forma, as coisas se construíram juntas, a narrativa constrói a máquina desejante da ação de rasurar com a cor e vice-versa.



Fábula num quintal úmido, 2017, O sítio, Leticia Cardoso (Fotografia: Leticia Cardoso)

F: Você acha que a própria ação da pintura como performance, a própria experiência da performance carregaria um erotismo? Fazer a pintura seria um pouco pensar o corpo como um objeto que estrutura a si mesmo engajado nessa eroticidade? Dá para pensar nesses termos?

L: Sim, não só no fazer e no rasurar a parede com as cores, mas também na invenção da personagem gerada pela narrativa ficcional da histeria, como produção de máquina de desejo. Quando eu escuto ou falo em ação de pintar, acho esquisito, porque tenho a sensação de que estou rasurando, rabiscando. Meu tempo de convivência neste espaço era restrito, eu precisava criar um tempo para o trabalho dentro

da minha rotina. Ao subir o morro da Lagoa da Conceição, parecia que eu entrava num portal espaço/tempo podendo me deslocar para o século XIX, inventar e habitar as memórias da personagem. Tive cinco sonhos desde que comecei o trabalho com a virada do Morro da Lagoa, onde eu encontrava situações inusitadas. Nos primeiros, um louco e uma velha num porão; outro, no sobrado com os móveis da Princesa Isabel; depois, a vista com uma água azul turquesa, criaturas do mar; e por fim, este da imagem da mulher do crânio e Caravaggio durante a transcrição da entrevista. Eu adorava abrir lentamente as fechaduras do Sobrado na Ladeira, sentir o cheiro do ferro das trancas, da madeira das portas, penetrar na umidade e na escuridão do porão. Pensando na mulher que eu imagino no século XIX, a partir das leituras e fantasias que eu crio do contexto dela, surge a ideia de que ela é jogada num sanatório para tratar uma doença da época, “a histeria” — um conceito de doença que nasce naquele tempo e é fabricado pelo Charcot, professor do Freud, num século em que o drama, a pintura grande e heroica enfatizavam características do período romântico. Mulher também não tinha cérebro no século XIX, voz ou autonomia. Maria Rita Kehl relata, em *Deslocamentos do Feminino*, a importância do período romântico para o nascimento do desejo feminino, momento em que as mulheres burguesas começam a ser alfabetizadas, enquanto cuidam dos filhos com as empregadas, e os maridos saem para trabalhar ou cavalgar, elas começam a ler romances e criar desejos românticos. Inicia a voz com o desejo? Ou o desejo com a voz? Madame Bovary é a mulher que identifica o tédio no casamento e se joga numa aventura amorosa. A psicanalista Maria Rita fala do risco do desejo, o romântico que morre por amor no século XVIII é o Jovem Werther do Goethe, e a mulher é a Madame Bovary do Gustave Flaubert no século XIX, que revela a estreiteza que o casamento reservava às mulheres, mas há uma mudança de um século para o outro: a mulher deixa de ser objeto de desejo e passa a ser a que deseja algo. Durante este trabalho, comecei a investigar a distinção entre “a voz” e “linguagem”. O calabouço, o porão, o sótão, são lugares que possibilitam a experiência interior, o recolhimento, a escuta de si e do desejo, para então nascer uma voz e, posteriormente, a linguagem. A residência no Sobrado da Ladeira, de 2017 a 2018, foi a primeira experiência de residência dentro da cidade em que eu vivo, isso possibilitou uma escuta no porão, interna e externa, uma nova temporalidade durante as minhas atividades cotidianas.

F: E esse *embelezamento* que é trazido pela pintura ou pela rasura ou por alguma coisa que marca um suporte, um território... acaba sendo uma espécie de resgate desse corpo, de uma certa sanidade também, não é? Porque a parede sem nenhum tipo de intervenção, na forma de um calabouço, de um sótão, de uma catacumba, na medida em que começa a ganhar uma condição que é o embelezamento vai fazendo com que esse lugar tenha uma experiência afetiva; não mais relacionada à clausura, mas à ideia de que na clausura você constrói um espaço de transposição mesmo: a clausura traz um espaço que é de investigação e de retirada da clausura; quanto mais você exercita seu corpo aí, quanto mais você mexe com essa parede que aos poucos foi ficando colorida, mais você não está aqui, mais você se retira da clausura — porque você para de interferir, ou reduz a velocidade: ver à distância é mais importante

do que ver de perto. Essa movimentação típica da pintura — se aproximar, trabalhar, recuar — passa a ser cada vez mais reduzida, cada vez o tempo dela é mais intelectual, até que você a resolve como teoria... Então você não mais vê esse espaço como clausura, lugar de performance, mas como lugar de transposição mesmo, de retirada do teu corpo daqui. Ao constituir isso, que seria mais agradável de habitar, você é obrigada a sair daqui, não é? A constituição desse território seria exatamente a demarcação de um lugar que não é mais teu, e nesse sentido teria a ver com esse apagamento... com as dunas, por exemplo. Outra coisa é que existe uma pintura que não tem ou não quer ter composição; que é mais descompromissada em manter uma tradição modernista, por exemplo. Quando eu chego aqui, não me comporto diante dessa pintura como se você tivesse diante de uma parede branca com um quadro imenso com as características formais que estão aí. Essa experiência de pintura não está aí pra falar, ao meu ver, do tipo de pintura que tem borda, limite, que de alguma forma regula e é regulada por esses valores, seja da pintura de cavalete ou da pintura grande — que é feita especialmente pelos norte-americanos — embora também acabe remetendo à pintura grande, “heroica”. E como é pensar, então, esse registro dos corpos das mulheres do século XIX? Dos corpos que estavam inventando uma possibilidade política de existir com direitos mais potentes, com uma ideia de equivalência, num momento em que os contratos no século XVII, XVIII vão sendo constituídos e os corpos vão sendo regulados por esses contratos? Como é então a relação da pintura mais tradicional com esse corpo da mulher, que é o teu corpo, que usa a pintura pra falar dos sonhos sujos? Que usa a pintura pra tirar do lugar da pintura e num certo sentido resvalar num outro tipo de discurso — muito mais dramático e existencial, podemos dizer, do que formal?



Sonhos Sujos (detalhe da parede no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso (Fotografia: José Rafael Mamigonian)

L: Paulo Pasta fala que o amarelo da laranja atinge a maior intensidade antes de apodrecer, e sustentar isso tem relação com a pintura e com tudo isso que você está falando. Eu ia começar a escurecer a pintura neste ponto, mas eu pensava em segurar o desejo porque ia apodrecer. Não que apodrecer seja ruim, mas é outra coisa. A suspensão que eu escolhi naquele momento teve o limite do prazo de ocupação da casa e do que fazia sentido para mim neste momento, poderia ter feito só uma linha, por que não? No entanto, cubro a parede inteira. Eu acompanhei o fotógrafo na investigação da luz e foi um processo interessante. Eu ampliei uma das fotos no tamanho 90 x 150 cm e comecei a redesenhar com pastel seco sobre o papel fotográfico, que seria mero registro. Outra ideia que se movimenta é um vídeo com o áudio e uma mulher lavando o crânio, a insistência dos apagamentos.

Ao abrir a janela do Sobrado, no piso superior, eu vi as dunas e lembrei da performance dos apagamentos. Comecei a imaginar o texto do médico ao saber que o Sobrado era do século XIX, mas depois, resolvi pedir para o meu pai (que é Clínico Geral desde os anos 1970) para me dar um diagnóstico por escrito de uma paciente que chegaria num pronto socorro de hospital público de Santa Catarina nos anos 1980 com sintomas de neurastenia. Ele falou que era algo bem comum, e conversando com médicos jovens, percebo que isso ainda ocorre, mas as drogas mudaram, e talvez o processo de análise e escuta das mulheres e todo o barulho de manifestações feministas, abram espaço para a fala, para a voz destas mulheres e reduzam a doença... Uma hipótese que eu imagino. Enfim... Maria Rita Kehl defende que a partir de uma análise, as mulheres podem constituir como lhes convier a relação de uma feminilidade. Acho muito bonita esta voz ao que foi recalcado por séculos, é uma conquista que nasce com a escuta e altera o sintoma. Essas camadas de memórias ou de ações são sobrepostas no trabalho... será que o corpo feminino não é regulado pela invenção das memórias coletivas que naturalizam a doença?

Em 2017, escrevi a proposta de residência para o edital Elisabete Anderle, que se chamava *Polução Noturna*, era uma maneira de utilizar o nome de um fenômeno físico, culturalmente nomeado para o corpo masculino, para o tratamento de uma doença nomeada para o corpo feminino como a histeria. Hoje chamamos os homens de histéricos e associamos a poluição noturna às mulheres. Enfim, o projeto foi aprovado. Roberta e Isabel, que inventaram o projeto de residência e coordenam o Sobrado na Ladeira, toparam a minha permanência na casa. Então, em 2018, eu retornei ao Sobrado, de junho a agosto. Neste momento, tinha projeto e aprovação, prazo e outros códigos que vão operar nesta experiência com o lugar. Num outro, há o fotógrafo, há alguém que vai escrever o texto, e uma série de códigos que faz parte da estrutura ou do cronograma físico e financeiro de um projeto de baixo orçamento, mas que exige uma conta bancária, contratação de equipe etc. O desejo de um corpo livre destes contratos sociais de projetos como artista, professora ou pesquisadora não seria um sonho do artista romântico? Como a personagem que repete a Ladainha que inicia... *atormentada por sonhos sujos, ao acordar, sacudia o lençol na janela do Sobrado na Ladeira, escrevia os sonhos nas dunas e os apagava com as mãos*. Desta forma, o drama existencial acontece na Ladainha e na fúria do gesto de rasurar e apagar o que foi escrito com cores sobrepostas em pastel seco sem compromisso formal.

F: Sobre essas camadas: tem a experiência visual, da performance, e outras, que aos poucos vão sendo trazidas, da investigação teórica, às vezes a partir de outros campos... Você lida com algumas ideias que vêm da clínica pra avaliar e determinar *o que é isso e o que é aquilo, o que é são e o que é doente, o que é sujeira e o que não é sujeira* (risos), o que seriam os sonhos sujos e tal... Justamente essas camadas criam um trabalho mais difícil de apreender, porque ele exige de quem está aqui uma experiência mais lenta — para articular essas passagens — que incorpora isso de você estar sempre em deslocamento, no hotel, prestes a ir embora: esse lugar, dentro da tua cidade, assim como o hotel, é um espaço que vai ser deixado de lado. Como a gente estava conversando, também tem a ver com isso ficar aí... como uma experiência formal. Então, como você traz esses outros elementos para garantir — será essa a palavra? — uma parte importante do trabalho que é falar sobre o deslocamento, o apagamento, sobre o acúmulo de linguagens, dos diversos campos? É pela produção do catálogo, pelo áudio, pela tua fala agora na entrevista? Como essas camadas que vão sendo sobrepostas? Seria uma rotina no teu trabalho que você opera dessa forma além de pensar o trânsito, o abandono, a coisa que fica, e como você vai dar conta dela pra que ela seja perpetuada? Elas vão ficar por aí/por lá, mas tenho que dar um jeito de fazer com que isso não desapareça, embora da minha vida desapareça enquanto experiência? Você está prestes a se livrar da sensação de que a maior urgência é ir embora daqui, ir embora dos lugares depois que você realiza o que tinha de fazer, desde uma operação mais funcional como ir a um restaurante almoçar até algo mais complexo como estar num lugar produzindo um trabalho de arte relacionado com o campo. Como são essas camadas de significados, como é por exemplo dizer que uma saia balançando no orvalho tem a ver com uma espécie de relação erótica? Como é pensar essa parede como um corpo sensível que vai sendo ativado, e no momento em que ele está completamente excitado vai embora?



Apagar os sonhos sujos com as mãos (still do vídeo), 2018, Letícia Cardoso (Still: Fábio Noronha)

L: Eu continuo na experiência, enquanto ela faz sentido, eu não a abandono, até porque não funciona assim, abandonar e ponto final. A meu ver, as experiências continuam no corpo, elas vibram... O que está marcado no meu corpo resiste e, inclusive, insiste em se manifestar, em se deslocar em imagens internas, em afetos, em fantasmas, projeções em outros corpos, reinvenção das memórias. As coisas não param de se mover até desaparecer, por isso a insistência em lavar o crânio, rasurar e apagar os sonhos... Trabalhar com isso faz parte do trabalho terapêutico e do trabalho de pesquisa em arte. Ver e rever, desmontar a máquina desejante, armada para descobrir, mudar a direção da libido para não ser violentado por ela, talvez... Eu me distraio com muita facilidade, tenho este problema, então parece abandono, mas gosto de pensar que os trabalhos têm que dormir para acordar renovados... Isso aconteceu com a transcrição da entrevista de *Sonhos Sujos* de março até junho de 2019. Pode ser que em outro momento haja outro sentido e eu retome aquela história.

Eu não penso nos cadernos de sonhos como caderno de artista, eles andam pela minha bolsa, dormem ao meu lado na cama. Eles ficam esfacelados de tanto se mover da bolsa, para a mesa e para o criado mudo. Depois eu vou arquivando, quando não perco e começo outro, alguns ficam pela metade e se perdem nos deslocamentos. Isso também é movimento no corpo.

F: O que da performance existe aqui? Perguntando de outro jeito: nessa pintura, em que momento a performance acontece?

L: No ato de pintar sem esboço, composição, eu tinha a parede irregular e uma caixa de pastel seco. Desenhava, escrevia sem ponto de partida por dias, e não sabia quando e como isso iria terminar, até que um dia, percebi que estava escurecendo a cor com o excesso de sobreposição e decidi terminar para manter o branco da parede, a arquitetura do Sobrado.

F: Por exemplo, esse trabalho como resultado de uma performance, ou de uma vivência, de uma ação no tempo, não pretende chegar a um fim que não a retirada do teu corpo da performance. A retirada do teu corpo da performance pictórica é antes de tudo assumir que esse produto tem uma outra condição — que seria decorar o lugar? O fato é que essa relação do que é performance na tua ação, na tua vivência aqui, faz com que essa pintura não possa ser acabada mesmo. Ela fala de uma execução que começa num momento e termina em outro, porque a exaustão já está aí, agora.

L: O Sobrado é um espaço aberto de residência artística. A proposta era de a pintura ficar ali até eu terminar a residência, desta forma, não haveria nenhuma função de decorar o lugar, e a sujeira permaneceria no chão. O *site specific* fixa uma nova memória na parede, mesmo sendo coberta pelo branco, que é uma forma de apagamento, que deve ocorrer em breve. No entanto, o próximo projeto é ampliar as fotografias no tamanho dos tijolos da parede e continuar escrevendo os sonhos e rasurando com pastel seco sobre papel. Compreendo o apagamento e a rasura como uma forma de leitura, assim como a obliteração durante a transcrição dessa entrevista.

F: Esse “exercício” não fala de um fim, mas de um estado de suspensão da excitação.

L: O desafio é sempre manter o estado de suspensão da excitação ou de vitalidade do trabalho. A caveira na vídeo-performance *Ladainha* talvez continue falando de vitalidade na morte? Talvez... A morte da ideia de mulher romântica no século XIX que eu ressuscito para limpar? A minha quase-morte no acidente que sofri em fevereiro de 2019. Não sei...



Sonhos Sujos (detalhe da parede no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso. (Fotografia: José Rafael Mamigonian)

F: E mesmo no caso das performances, daquelas gravações que a gente fez nas dunas; tanto num caso quanto no outro — embora o segundo tenha já o repertório do primeiro — a ideia de você apagar era o Norte, não é? Que se mostra também como outra coisa: uma forma de escrita. Quando você nas dunas escreve e ao escrever, ou melhor, apaga e ao apagar escreve o teu rastro, você se coloca como alguém que de algum modo transforma o solo da duna em casa, em solo doméstico. Você se lança num processo não burocrático. A mesma coisa aqui: a pintura, na parede, a vivência, é tudo de uma ordem não é burocrática; é da ordem da experiência e não da representação da Leticia como pintora... É a Leticia que tem um caráter performativo mesmo. Quando você resolve que pode ir embora, abandonar, fazer um catálogo, estruturar isso em termos de projeto, você entra nesse lugar da burocracia; quando tudo isso aqui vai cessando de instaurar o teu corpo, de ser um corpo, um objeto de excitação. E se esse lugar do sonho sujo vai ficar ali pra você e mais ninguém, e a única coisa que resta é esse chão, que parece não ter nada proposital a não ser a decisão de que ele pode ser sujado. Parece que a sujeira é aquilo que eu não sei o que é,

aquela materialidade que eu não sei qual é, aquele território desconhecido do sonho. Cada vez mais, quando eu olho pra baixo ela está aí no chão, começo a respeitar isso que é basicamente resto. Começo a não olhar mais pra parede, coisa complicada (risos), não sei mais como olhar... já que tenho que ir embora (risos). Esse acidente, meio que um espelhamento, parece bem significativo. Como pra resguardar isso que é o acidente, que eu não controlo, que é o sonho.

L: Parece que o controle não existe sem o descontrole, que o burocrático, catálogo, convite etc. não existem sem a experiência “livre”, e o que é escrito sem o apagamento como nesta entrevista... E eu procuro esta sensação de perda, de desconhecido.

F: Nesse caso você vê as duas coisas coexistindo, ou algum assunto mais presente e outro menos? Como eles se relacionam hierarquicamente? Fale mais a respeito.

L: As coisas coexistem sempre, não consigo enxergar neste momento a hierarquia entre elas, a impressão que eu tenho é que eu me lanço no desconhecido, faço sem pensar e depois tento ler o que fiz, rever para não repetir, e encontrar o desconhecido novamente, mas isso exige labor que parece controle, é um exercício de leitura.

F: E o que pode ou não ser dito existe a partir do contato com o público, porque até o momento em que você está aqui presa, *enclausurada*, narrando os sonhos sujos e fazendo a gente acreditar que toda essa coloração tem a ver com os sonhos sujos... qualquer escrita é possível, qualquer relato, por mais sujo... dentro do teu mundo... e a sujeira dos mundos possíveis (risos) vem com toda a potência, mas na medida em que você começa a relatar — voltando àquela questão do espaço público — você começa a pensar em que medida o teu corpo pode estar aqui, guardar isso aqui, levar isso pra um catálogo... associar, enfim, a tua ação a um certo nome, a certas condições... esse apagamento também é um pouco a ideia de que quem limpa ou regulariza a sujeira é o espaço público... e com essa preocupação com quem olha e como olha, o que você quer que olhe, você determina o que pode ou não ficar, e o que não fica para o outro fica pra você, como um caderno de anotações, que está longe dos outros, dos olhos alheios, que não é pra ser mostrado. O outro do espaço público tem esse caráter regulatório, porque o ele é feito disso.

L: Os sonhos não são sujos. A personagem se sente assim por ser uma mulher sozinha no século XIX, sem pertencimento, sem lugar na sociedade e sem direito ao prazer. Ao pensar, se ela “escutar” os sonhos eróticos, se der voz aos desejos, será julgada pelo olhar alheio, por isso precisa limpar a sujeira do corpo, do desejo, neste gesto de apagar, de cobrir a voz com a fúria. O chão sujo mostra o resto da performance, o que se perde pela falta de controle, o rastro do giz que se quebra e é substituído por outro, não dá para ser tão cuidadoso com tanta fúria e velocidade de ação de rasurar. Não tinha me dado conta disso até agora, mas a intensidade e a fúria marcam o território com uma sujeira, algo feito às pressas, sem organização ou metodologia, como uma fala sem programação que pode ter um som de um gemido

de dor ou de prazer. Fúria de abafar o som da própria voz cobrindo de cor.

O sujo íntimo existiria sem o critério do limpo público? O pudor não é só no olhar dos outros, na moral que acentua ou reduz o valor do corpo, mas dentro de mim, nas minhas crenças, no modo como eu sinto com o meu corpo, como elaboro a intensidade dos afetos, como domestico a dor. A opção por ser sincera, ou por inventar esta personagem, me coloca em risco frente à rede de compartilhamento disso, mas acho que fazer arte é correr este risco, inclusive o de mudar a forma do catálogo para um vídeo.

F: Claro, se a gente pensar que o sonho é esse lugar de extrapolação, de existência de um real que pode avançar pra além da existência específica do teu corpo hoje, será que a gente não está fixando uma ideia de sonho romântica também? Será que o nosso sonho hoje não é marcado por tantas formas de regulação do corpo, pelas mídias e, enfim, será que a gente não passou a sonhar um pouco mais regulado também? Quando você fala do sonho, parece poder falar mais de verdade do que quando fala de vida real: porque é sonho, então “foi só um sonho” ... e esse sonho por ser um objeto que pode ser inventado e modificado pra se adequar. Outra coisa é dizer que as anotações de sonhos geram um vocabulário pros sonhos sujos, elas são os sonhos sujos... elas existem aí no território de uma narrativa que se dá quando você acorda e resolve escrever uma narrativa que é também ficcional: ao narrar o sonho você o inventa um pouco.

L: Sim, inventamos a narrativa ao acordar dos sonhos, ou ao lembrar de algo, e estamos marcados pelas mídias como sempre estivemos por formas coletivas de narrar e interpretar os sonhos ou “a realidade”. Só que eu percebo, na minha experiência de análise de sonhos há 18 anos, que quanto mais eu anoto, mais eu sonho, e quanto mais eu releio o sonho, com o auxílio de um terapeuta, consigo ampliar pela escuta a minha leitura, desorganizar a narrativa e os afetos condicionados pelas experiências anteriores de vida. Neste processo ocorre um movimento de liberação das imagens internas e condicionamentos de comportamentos e afetos; eu considero este processo muito próximo de uma pesquisa em poéticas visuais ou processos artísticos contemporâneos. Olhar para os sonhos às vezes é bem difícil, pois eles geralmente mostram “o lado b”, o irracional, o que transborda do real e não queremos ver, assim como é difícil olhar para o trabalho artístico... Mas talvez eles tragam pistas para o “real” interno e nos ajudem a nos separar do “sonho coletivo”, ou nos mostrem o que do coletivo nos interessa de verdade. Da mesma forma o trabalho prático organiza os interesses internos dentro da “grande arte”.

F: Quando você deixa a coisa acontecer e não sabe muito bem pra onde vai, está lidando um pouco com o sonho, não é? O sonho tem essa “cara”, ele acontece... eventualmente você determina, controla, mexe no sonho, mas em geral a gente sonha simplesmente, ou o sonho sonha na gente... aí entra um *link* entre o sonho e a performance, ou seja, a estrutura da performance como sendo essa estrutura do sonho: a performance ligada a um *happening*, a um acontecimento. Lembrando o Safatle, ele diz que “todos” os acontecimentos históricos importantes têm a ver com

o não saber. E permitir isso que eu não sei, dar força para isso, me parece um assunto que permeia o teu trabalho.

L: Permitir ser invadida pelo que acontece é arriscado, dolorido, inseguro, surpreendente, delirante, mas nem sempre consigo isso no trabalho, é muito difícil abandonar os condicionamentos anteriores e não cair no que já foi feito ou dito, pois a gente recolhe um repertório ao longo da trajetória, mas os esquecimentos, o que o sonho edita da vida, podem compor uma nova narrativa. Fernando Lindote escreveu, em 2005, um texto sobre o meu trabalho, após me orientar em 2002, em que dizia: “Letícia, trabalha sem rede de segurança. Nada garante à artista que os interesses aos quais empenha meses de dedicação e afeto irão resultar em algo como o que vamos chamar de arte [...]”, e continua o texto sobre a exposição *Primavera Congelada*: “[...] é uma coragem delicada que conduz os trabalhos de Letícia em sua aventura na linguagem, a qual devemos acompanhar, tal como a artista, sem nada nas mãos ou nos olhos como defesa”. Não sei se permaneço sem nada nas mãos ou nos olhos, embora eu me proponha a isso quando enfrento a parede sem projeto ou escolha das cores, mas gosto da ideia de “aventura na linguagem”, quando eu não me sentir aventureira nesta travessia, talvez perca o sentido de produzir algo nesse território.

F: Outra coisa bastante evidente é a tua preocupação em narrar o que você não sabe o que é, em estabelecer bordas pra isso, em — fazendo um paralelo — usar a instituição, o espaço do catálogo, da narrativa, como esse espaço do caderno em que se anota as coisas; só que aí não se anota pra não perder, mas se anota pro mundo, pra que ele saiba o que você fez... e essa estabilização do sonho, quando você resolve que o que você não sabe já não faz mais sentido, porque você sabe...

L: As bordas fazem parte da instituição do trabalho de arte no circuito artístico, colocar ele no mundo, dar um nome para um filho, criar um RG, um CPF... Me interessa jogar neste território e há certas regras que fazem parte desse lugar. Jogar nelas ou com elas faz parte da brincadeira, não sei se isso é preocupação, no caso dos *Sonhos Sujos*, quando eu coloco o projeto no edital e me sinto diretora daquela “maluca” que lava crânio ou rasura paredes que sou eu, me sinto “normal”, trabalhadora, abrindo conta em banco, pagando as pessoas, imprimindo as palavras num papel, me sinto confortável em gastar o meu tempo neste delírio, além de poder pagar as pessoas para embarcarem nele.

F: Esse é um tipo de jogo que pode ser compartilhado porque é feito de regras compartilhadas — regras do edital, que envolvem financiamento, viabilização, etc.

L: Sim, me interessa jogar neste território e tentar negociar com as regras impostas, aprovadas ou rejeitadas. Esta é uma discussão da minha dissertação de mestrado, a opção de estar em jogo com o território da arte.

F: Mas ainda assim esse jogo é contingente, pois considerando que artistas têm diferentes condições sociais, financeiras etc., você poderia fazer tudo sem edital nenhum — dependendo do seu tipo de vida. Mas tem um outro jogo que se dá entre aquilo que sonho, aquilo que eu posso sonhar/ver, o que eu falo do meu sonho, o

quanto tenho coragem de dizer pra mim mesmo aquilo que sonhei... o sonho ele mesmo é fruto das nossas interdições... que tem a ver com aspectos talvez menos palpáveis, mas também tem a ver com um jogo com uma certa sociedade: você sonha o que é possível sonhar dentro da sociedade agora; não sonha qualquer coisa, fora de um contexto social. Você adapta as possibilidades discursivas do sonho a partir do lugar atual da tua fala (um pouco no sentido do *atual* do Pierre Lévy). E isso independentemente se ele vai ou não pra uma exposição, porque dizer/assumir um horror pra si mesma, dependendo da maneira como você faz, pode não ser mais pra si mesma, porque você estruturou como projeto, como razão, e decidiu que aquilo que parece descabido, escabroso, na verdade vale a pena compartilhar, correr o risco do compartilhamento. Então esse jogo, que acontece no sonho, na propagação do sonho, pra você mesma na construção do sonho como linguagem, na possibilidade de entrar nesse sonho que já é linguagem e selecionar certas coisas... essas regras que você estabelece ao longo dos anos de escrita, tudo isso é uma operação que implica saber que se está no jogo, respeitando regras.

L: No caso de *Sonhos Sujos*, o jogo financeiro é misto, eu não paguei nada para o Sobrado, as pessoas que trabalharam comigo, com todas elas eu tinha uma relação afetiva, de amizade, de trocas simbólicas, o projeto ajuda a dar uma certa dignidade. Há uma diferença entre transgressão e subversão das regras. Eu me interessava por negociar com as regras do jogo que já existe, não quero "inventar um novo jogo". Isto foi bem tranquilo com o Edital Elisabete Anderle, consegui prorrogação de seis meses. O vídeo *Ladainha*, não estava previsto no projeto escrito e via e-mail com argumentos acerca do processo artístico que eu negociei com a comissão para transformar a publicação em vídeo e cartaz. A mesma coisa ocorre no território da linguagem. O vídeo *Ladainha* tem uma operação de lavagem do crânio que pode me lembrar a Marina Abramovic, apesar de o vídeo surgir com a observação das imagens do Caravaggio, de uma mulher com o crânio, e com as minhas experiências pós acidente automobilístico (em que, pela segunda vez, fico ferida na parte da cabeça, o que poderia ter gerado lesões sérias). Não tem como o corpo não sofrer "abalos emocionais", como diz o laudo médico do Sobrado na Ladeira, e durante a transcrição da entrevista realizada antes do acidente, eu fiquei mobilizada pelo que denominaste "Duplo da própria cabeça", escutava a narrativa ficcional da fala da personagem e via a tragédia do acidente... Enfim, quando tudo começou a ficar pesado demais na *Ladainha*, inseri nos ruídos da lamúria trechos da música *Círculo Vicioso* da Rita Lee, que é um rock divertido e que narra a história de uma neurastênica.

F: Mas, ao mesmo tempo, na medida em que você começa buscar "regimes" para o corpo, que embora socialmente instaurado, instalado, doloroso e tudo mais, embora já dentro de instituições, de outros registros, o que vem desses regimes é menos a instituição e mais a poética... Que não é tanto reconhecer a instituição nele, mas reconhecê-lo como peça que já tem espaços que não foram institucionalizados, um pouco grotescos ainda, que você não deu conta. Como você estava dizendo, espaços que você não reconheceu e só agora pode reconhecer. E esse lugar, embora não seja completamente apartado, tem uma ligação muito sutil, uma ligação que dia-

loga com da diferença e repetição do Deleuze, com isso de a coisa só se repetir mesmo porque é outra. Ao constituir esse espaço, ele sendo a repetição de um processo, de uma prática, de um registro de sonhos, ele se estabelece como um outro corpo... porque temporalmente ele é engajado de forma diferente, porque ele tem a ver com o teu percurso até aqui, porque ele diz a mesma coisa de outra forma, porque ele usa esse mesmo material que não é institucional, os sonhos, que eventualmente podem ser institucionalizados assim, desse jeito; quer dizer, “eu vou repetir isso” — é uma reincidência da história, “vou apagar, rodar, vou fazer coisas que vão me tirar desse lugar estável”, e essa retirada fala de uma repetição. Vou dizer de novo, mas quando digo de novo, digo a partir de um outro corpo, de um outro contexto, de uma outra lógica, uma outra sabedoria, uma outra coragem, de chegar e dizer isso aqui que eu nunca tive condições de dizer, “agora é a hora”, vou me apropriar disso e “agora vai ser”, agora o meu corpo vai dar conta. É significativo como a gente consegue recolher de trabalhos prévios aquilo que ainda não foi dado pro *mundo* — que a gente/você sabe que não foi dado. O *mundo* não sabe muito, ele sabe de outras coisas que você nem sabe, mas essas coisas pontuais que são preciosas pra gente, como aquela fala daquele sonho que você sabe que aqui está o peso mas ninguém mais sabe... Mas em princípio é isso, a ideia de que eu olho de novo, olho de novo mas não olho como se fosse o mesmo, e sim sempre como um outro olhando a mim mesmo — sabe essa história quando você olha um trabalho antigo, “é a Leticia fazendo um trabalho”, “olha a Leticia imersa, engajada, perdida naquele mundo”. Eu acho bem importante privilegiar essa situação assim instável dentro do processo: ter esse lugar velado, voltando à tua fala; velado não no sentido de que você não quer mostrar, mas no sentido de que não tem como desvelar, porque você mesma não sabe... e você não quer fazer isso em público — é preciso como que esperar as condições climáticas ideais para a planta brotar, ficar úmida, pra ela poder excitar; mesma coisa a parede, pra ela poder excitar e deixar de ser uma pintura... e poder receber o nome “sonhos sujos”.

L: Agora tocas num ponto fundamental quando tu falas... Olho a Leticia perdida neste trabalho. Isso se repete (estar perdida ou tentar ver algo que está encoberto pela consciência), como uma situação em que eu submeto o meu corpo para encontrar o que eu chamo de descontrole ou desconhecido. O perigo é a ideia de descontrole se tornar a repetição controlada de uma regra ou não dar conta do que a situação abre como experiência sensível.

F: Mas se não houver nenhum vínculo o trabalho não vai ser nem inacabado, né? Pois não faz sentido pensar em acabado ou inacabado se não houver nenhum vínculo de ordem conceitual, política, social... Isso é muito rico, porque a gente consegue perceber que desfazer certas partes é necessário pra dar o lugar dele no mundo... ele não pode carregar tudo: talvez esse trabalho não precise ter cabeça, ou talvez só possa ter cabeça, ele desfez tanto o organismo, o corpo, que só tem uma parte, só tem mão, só acoplagens, só perna e braço... Essa ideia de um corpo que se desfaz constantemente, acho bem rica pra pensar o trabalho se desfazendo, se reconfigurando, se repensando, dispensando partes acessórias.

L: Talvez seja uma dificuldade terminar os processos, pois deixa alguns traba-

lhos dispersos e confusos. É um risco, uma aposta nos limites temporários que pode desmaterializar demais. Lucrecia Martel tem uma fala bonita que diz: *Andar em terra firme como se fossem terrenos inundados, essa náusea nos permitirá reconhecer a impossibilidade do definido. Duvidar da solidez me parece melhor maneira de avançar do que o tédio ou a vulgaridade da certeza. O indefinido não cerra o pensamento, o obriga a permanecer aberto. Isto é o desejo.* Há algo da dúvida que move a linguagem e que se aproxima da lógica da vida.

F: Como você edita o sonho, como você narra o sonho...

L: No trabalho *Sonhos Sujos* eu sussurro no áudio do celular, escrevo com pastel seco nas paredes do porão e apago, cobrindo com outra cor no Sobrado na Ladeira. Já imprimi umas fotografias e continuei rasurando e apagando, insistindo na ladainha, assim como nesta conversa errática.

Submetido em: 05/08/2019

Aceito em: 02/12/2019