



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

LUDMILA DE ALMEIDA CASTANHEIRA

A PERFORMANCE COMO MODO DE EXISTÊNCIA: RELATO A PARTIR DO INTERIOR DAS
COISAS.

THE PERFORMANCE AS EXISTENCE WAY: A REPORT FROM INSIDE OF THINGS

CAMPINAS

2016

LUDMILA DE ALMEIDA CASTANHEIRA

A PERFORMANCE COMO MODO DE EXISTÊNCIA: RELATO A PARTIR DO
INTERIOR DAS COISAS.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na área de concentração em Teatro, dança e performance.

Orientadora: Profa; Dra. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL
DISSERTAÇÃO/TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA LUDMILA DE
ALMEIDA CASTANHEIRA E
ORIENTADA PELA PROFA.DR(A).
VERÔNICA FABRINI MACHADO
DE ALMEIDA

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C275p Castanheira, Ludmila de Almeida, 1985-
A performance como modo de existência : relato a partir do interior das coisas / Ludmila de Almeida Castanheira. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte). 2. Teatro. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The performance as existence way : a report from inside of things

Palavras-chave em inglês:

Performance art

Theater

Área de concentração: Teatro, Dança e

Performance **Titulação:** Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Verônica Fabrini Machado de Almeida

[Orientador] Renato Ferracini

Claudia Teixeira Paim

Aguinaldo Moreira de Souza

Antônio Flávio Alves Rabelo

Data de defesa: 30-07-2016

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

LUDMILA DE ALMEIDA CASTANHEIRA

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA
2. PROF(A). DR(A). RENATO FERRACINI
3. PROF(A). DR(A). CLAUDIA TEIXEIRA PAIM
4. PROF(A). DR(A). AGUINALDO MOREIRA DE SOUZA
5. PROF(A). DR(A). ANTÔNIO FLÁVIO ALVES RABELO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 30.06.2016

Dedico este trabalho a Pagu,
Cartola e Otelo, que não sabem ler.
Sem eles, eu também não me saberia.

ABSTRACT

The thesis is organized along an irregular and fragmented writing, basing itself on a few devices - as established by Agamben (2009) - for a reflection about the theater and performance fields. The feminist epistemology, as understood by Rago (1998), Costa (1994), Harding (1986) and Haraway (2009), allied to the notion of Performance Program, as described by Fabião (2013), are the lenses upon which the research will underline the intersections between performance and theater. The Apartment Festivals, independent events dedicated to performance art, are used as basis for the comprehension of the ways of existence in performance art, and their extension toward daily life.

Keywords: performance art; theater; performance program

RESUMO

A tese se organiza segundo uma escrita irregular e fragmentada, tomando como base alguns dispositivos - tais como estabelecidos por Agamben (2009) – para reflexão. A epistemologia feminista, tal como compreendida por Rago (1998), Costa (1994), Harding (1986) e Haraway (2009), aliada à noção de Programa Performativo, tal como descrito por Fabião (2013), são as lentes a partir das quais a pesquisa assinala as intersecções entre performance arte e teatro. Os Festivais de Apartamento, eventos independentes dedicados à performance, são tomados como base para pensar os modos de existência em performance, e sua extensão à vida comum.

Palavras-chave: performance arte; teatro; programa performativo

AGRADECIMENTOS

Vai daqui muito da minha força para cada uma das “minas” dos coletivos, rodas, eventos, convívio feminista, enfim. Obrigada pela partilha, pelo sentimento de que se estivermos juntas, toda e qualquer coisa será possível. Por me ajudarem a ser quem me tornei, NOSOTRAS. Abraço de longos minutos em vocês, Tamires, Luana, Jéssica, Juliana e Kélvia. De preferência ao mesmo tempo. LhAs amo.

Samilo, os meus olhos risonhos e gratos querem te contar como nossa solidão partilhada tornou alegre o longo caminho que fiz para dentro. Você sabe que fizemos nossos referenciais transarem? Foucault com Schechner e Haraway, esfregando-se em Fabião, Butler e Marcuse... Nós somos uns devassos, e essa é uma das constatações mais divertidas desse trabalho.

Ao Oxalá com quem tenho a sorte de dividir o mesmo espaço/tempo, Rodrigo (PC), um xêro entre entidades que se encontram tal como as nossas bandeiras feministas, negras, LGBTTQIA, fexativas, babadeiras, lacradoras e até o chão.

Na minha pele carrego todas as changas, e a criação nunca mais foi a mesma depois do nosso encontro. Um demorado olhar em seus olhos, Mostra Errátika querida. Que seus dedos redondos não parem de desenhar no ar as mil subversões que perambulam pela sua cabeça. E que você não se canse de traduzi-las em ações e textos. Porque a gente é tão mais lenta e está tão mais atrás de você. Não nos espere.

Às dulcíssimas Erika e Paulinha, colegas de pós-graduação e de travessias para outros continentes e elucubrações, obrigada!

Cláudia Ruiz Herrera, Arthur Scovino, Ricardo Alvarenga, Felipe Bittencourt, Raquel Aguilera: esta tese é um pretexto para eu estar com vocês e tanta gente maravilhosa que faz da performance isso que nos escapa. Obrigada pela conversa, pelo com-dividir.

Rodrigo Munhoz, Amor Experimental, pela phophura, obrigada!

Cassiane, minha Cassilda... Só você sabe. Obrigada.

Flávio, meu sempre “padinho”, que coisa essa que a gente conseguiu criar imbricando performance, pesquisa e amizade! Acho que dá pra gente ser feliz por esse continuum, né?

Rodrigo, meu Guigo... Já estamos a ponto de começar a esquecer e confundir: só mais alguns passos e conquistaremos nossa merecida velhice partilhada. Enquanto isso, um viva ao nosso jeito esquisito de fazer tantas coisas. Festivais de Apartamento, inclusive.

Élder e Gabriela, obrigada por não pensar duas vezes antes de saltarem carpado nos projetos exaustivos e sem grana dessa nossa vida obcecada. Vamos juntos e Bastardas.

Aos alunos e alunas do curso de Teatro – Licenciatura em Artes Cênicas (UEM): quantos insights transcritos nessa tese ocorreram em nossas aulas! Trabalhar com vocês me impede de ceder ao peso com o qual costumam operar as instituições. Dito de outra forma: vocês são um jeito de respirar mais fundo. Rafael,

obrigada pela pelo presente de me deixar ver, pelo frescor dos seus olhos, as teorias e práticas a que tenho me dedicado ao longo dos anos.

Alexandre Nunes, aqui vai um parágrafo só para você, com tanta ternura quanto me é possível. Obrigada pelo salvamento, pelo lugar de mestre tão bem ocupado.

Nat, te dou um beijo. Não antes de uma gargalhada, fazendo eco das suas, nas tantas vezes em que as ouvi disparar pelos corredores do Café. Obrigada por estar sempre lá. Rúbia, Gleid e Lili, seus passos de trazer e levar as coisas fazendo-as dançar são uma imagem feliz. Mais ainda quando, de brinde, no trajeto ganhei seus sorrisos. Meu coraçãozinho transborda por vocês preparando comidas veganas especialmente para mim.

Fran, obrigada por ler. Mas, sobretudo, obrigada por destravar em mim a potência amorosa.

Agradeço à minha orientadora, Verônica Fabrini, por topar a empreitada. E a cada membro das bancas de qualificação e defesa, pelo olhar.

*Às perdas e lutos pelo caminho. Aos vinhos, vinis e vitrolas, às bicicletas, brechós e buzinas. Aos deuses e deusas que trepam, ao corpo que sou,
obrigada!*

LISTA DE FIGURAS

Fig 1: "Armadilha para Príncipe 2" de Felipe Bittencourt	57
Fig 2 "Memorize seu lar" de Felipe Bittencourt.....	58
Fig 3 Realização da “performance para não ser feita” “Memorize seu lar”, com alunas de “Tecnicas Libres de Grabado”.	59

Sumário:

Abstract	05
Resumo	06
Agradecimentos	07
Três jeitos de começar	
Introdução: Começo 1	14
Começo 2	21
Começo3	28
No meio da coisa	41
Um pouco pra lá do meio	79
O começo do fim	103
Bibliografia	109
Anexos	
Anexo I	116
Anexo II	127
Anexo III	129
Índice de Programas Performativos:	
Quase	15
Ainda	22
Agora	29
Na sua cabeça	42
Sangue menstrual (1)	43

Sangue menstrual (2)	44
Sangue menstrual (3)	45
Sangue menstrual (4)	46
Sangue menstrual (5)	47
Sangue menstrual (6)	48
Não somos senão pela outra (1)	61
Não somos senão pela outra (2)	62
Não somos senão pela outra (3)	63
Contagem (1)	67
Contagem (2)	69
Vestir (1)	74
Vestir (2)	75
Vestir (3)	76
Deambular	84
Corpo-vida	95
Santidade	98
O absurdo das últimas coisas	104

Três jeitos de começar

Introdução

:

Começo

1

Quase

1. Em "férias", acordar diariamente às 06h.
2. Contemplar o nascer do sol.
3. Resolver uma série de "exigências autoimpostas", desde a louça na pia ao agendamento de consultas médicas.
4. ...Até que nada mais reste a não ser trabalhar na tese.
5. Ler o texto de qualificação respeitando as sugestões da banca.
6. Imaginar diversos caminhos possíveis.
7. Rer ler textos que auxiliem na tessitura de um caminho possível.
8. Elaborar julgamentos crudelíssimos entre os textos lidos para a produção de novos textos e os novos textos produzidos.
9. Duvidar constantemente de si.
10. Seguir escrevendo, ainda assim, até o pôr do sol.

Faz total sentido para mim minha resistência ao ato de escrever, ao compromisso da escrita. Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. O medo age como um ímã, ele atrai os demônios para fora dos armários e para dentro da tinta de nossas canetas (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Antes de começar, ou exatamente no começo, digo: estou buscando por outras formas de escrever essa tese. Eu não as chamaria de “novas”, especialmente pela dose satisfatória de novidades de que dispomos atualmente. Mas talvez se trate de buscar traduzir percursos de pensamento/criação recorrentes, mais do que da inauguração de uma maneira de escrever.

Dividi a tese em “Começo 1”, “Começo 2”, “Começo 3”, “No meio da coisa”, “Um pouco pra lá do meio” e “O começo do fim”. Fiz isso não só pela irreverência – Oxalá ela não me falte nesses dias áridos de Eduardo Cunhas¹, Kátias Abreus², Betos Richas³ –, mas

¹ Para não correr o risco de, com o passar do tempo, esquecermo-nos dos feitos tenebrosos ligados a estes nomes, registro aqui alguns deles. Entre denúncias, afastamentos e blindagens, Eduardo Cunha foi afastado do cargo de presidente da Câmara dos deputados e um dos principais agentes do processo ilegal de impeachment que afastou a presidenta eleita e colocou como interino o presidente Michel Temer, responsável por extinguir ministérios tão importantes quanto simbólicos como o Minc, o Ministério das Mulheres, o Ministério da Igualdade Racial e Direitos Humanos.

Membro da igreja “Sara Nossa Terra” é, talvez, o integrante mais poderoso da dita “bancada evangélica”, que defende pautas como a definição de família que exclui casais homossexuais, e barra discussões como a liberação do uso da maconha ou a criminalização da homofobia. Eduardo Cunha torna-se paulatinamente famoso por proferir frases conservadoras como “Os direitos homossexuais não são agenda do país”, ou “Aborto e regulação da mídia só serão votados por cima do meu cadáver”. É responsável também pelo avanço na discussão de uma proposta política que garante o financiamento de campanhas políticas por empresas privadas, e por encabeçar medidas para acelerar a alteração do Estatuto da Criança e do Adolescente, ampliando de três para oito anos o período de internação para adolescentes que praticarem crimes considerados hediondos e redução da maioridade penal de 18 para 16 anos nestes casos. Por fim, Eduardo Cunha é patrono do projeto de terceirização do trabalho no Brasil: leia-se, enfraquecimento do Estado em relação às garantias trabalhistas e consequente abertura para tornar facultativos às contratantes direitos como a jornada semanal de quarenta horas, a licença maternidade, férias, décimo terceiro salário. Para saber mais, acesse:

<http://brasil.estadao.com.br/blogs/estadao-rio/aborto-so-vai-a-votacao-se-passar-pelo-meu-cadaver-diz-cunha/>
<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/02/cunha-quer-acelerar-projeto-que-reduz-idade-penal-em-casos-graves.html>

<http://www.cartacapital.com.br/politica/terceirizacao-eduardo-cunha-sofre-primeira-grande-derrota-5854.html>

² Kátia Abreu é conhecida como “Miss Desmatamento” ou “Rainha da Motosserra” por sua conduta à favor das alterações no procedimento de demarcação de terras indígenas. É uma das responsáveis pela tentativa de barrar a aprovação de Proposta de Emenda à Constituição (PEC) do Trabalho Escravo, que prevê a desapropriação de imóveis rurais que tenham trabalhadores escravos. Em 2013 apresentou ao Senado a PEC 45, que suspende o processo de demarcação de terras indígenas. Kátia Abreu fez afirmações como “Os índios brasileiros dispõem de extensão de terra de dar inveja a muitos países” e “A causa indígena é manipulada por organizações internacionais de países que competem como agronegócio brasileiro”.

<http://republicadosruralistas.com.br/ruralista/23>

<http://www.pco.org.br/nacional/senadora-katia-abreu-e-denunciada-por-trabalho-escravo-crime-ambiental-e-grilagem-de-terras/a00s,b.html>

porque os vejo exatamente dessa maneira: como pontas que eu pudesse pinçar de uma rede extensa cujas definições precisas estão longe ser o que de mais curial se poderia fazer com ela.

Os “Três jeitos de começar” descritos em “Começo 1”, “Começo 2” e “Começo 3” são tateares pelos aspectos que alicerçam meu pensamento em performance e teatro, entre eles o feminismo e os Festivais de Apartamento. “No meio das coisas” fala sobre meu encontro com a performance por meio das práticas e encontros com artistas, sem o que, as reflexões elaboradas não seriam possíveis. No trecho, não contextualizo a arte da performance por entender que esta, surgida numa região limítrofe das artes, é resultante de um feixe de ideias que eram as mais subversivas em cada manifestação artística e tem persistido através dos tempos como maneira de materializar no corpo artista as reações ao seu entorno:

El performance surgió cuando algunos artistas plásticos, hartos de las limitaciones que les imponía su disciplina decidieron pasar del espacio representacional del lienzo al flujo vivo de la presencia. El performance o arte acción nació después de un proceso que pasó por el collage, el *action painting* el ensamblaje; un trayecto que parte de la representación y llega a la presencia. En el siglo XX se dio una ruptura epistemológica en la concepción del arte: el objetivo principal del arte dejaba de ser la creación de un objeto y lo importante pasaba a ser la experiencia, la vivencia; se llegó, así, a un arte donde el comportamiento y la actitud desplazaron al objeto. Y para ello las y los artistas decidieron utilizar su cuerpo como instrumento, como materia prima, como pincel y como plataforma (ALCÁZAR, 2014, p.07).

Conforme exposto por Alcázar (2014), essa manifestação artística está pulverizada no tempo, além de se reportar a um conjunto de sensações partilhadas coletivamente, ou

³ Carlos Alberto Richa é governador reeleito do Estado do Paraná. Em sua gestão anterior, o estado bateu recordes de arrecadação por três anos consecutivos. Porém, Richa iniciou a gestão de 2015 anunciando corte geral de 30% nos gastos. Segundo ele, para sanar as dívidas seria preciso fazer saques contínuos à Paranaprevidência, fundo de previdência que coleta a contribuição dos servidores públicos. A medida estabelece um teto de pouco mais de R\$4.000 como valor mensal para pagamento dos aposentados. Pelo tolhimento do direito à aposentadoria integral e pelo corte de outros direitos tais como quinquênios e anuênios, os servidores públicos do Paraná entraram em greve em Fevereiro de 2015 contra o que ficou conhecido como “tratoração” ou “pacote de maldades”. Em março, Beto Richa assinou um documento em que se comprometia a manter os direitos e a não interferir no fundo de aposentadoria, o que fez com que os servidores retornassem às atividades em “Estado de Greve”, prontos para retomá-la caso o governador não cumprisse o acordo estabelecido. E em Abril o governador colocou novamente em votação o projeto que lhe autorizava a fazer saques à Paranaprevidência. Os professores retornaram imediatamente à greve e, junto aos alunos, foram à Curitiba, em tentativa de ocupar a Assembleia Legislativa do Paraná e impedir a votação. Então deu-se um dos episódios mais marcantes da história do Paraná: a mando do governador e do Secretário de Segurança, Fernando Francischini, a praça onde fica o prédio da assembleia foi cercada. Antes que os professores pudessem entrar, sofreram múltiplos ataques policiais, incluindo aéreos e de cães pitbul. O saldo foi de duzentos manifestantes feridos, que promovem representação judicial contra o governador. <http://www.esmaelmorais.com.br/?s=Beto+Richa>
<http://g1.globo.com/politica/politico/beto-richa.html#!proposta=8>

zeitgeist. Entre artistas e estudiosas⁴ se aceita a década de 70 como marco de certa estabilização dessa forma, dada por sua admissão nas galerias, bem como pela publicação de catálogos tanto mais direcionados e na convenção do nome *performance art*.

A performance segue pelo tempo, acompanhando as mudanças que nos levaram às proposições *yuppies*, passando pela Guerra Fria, o desenvolvimento vertiginoso dos meios de comunicação, o absoluto processo de globalização, o corpo pós-humano⁵, o trabalho imaterial. A pesquisa, direta ou indireta, sobre as relações entre o contexto social e os trabalhos desenvolvidos em performance é tão importante quanto trabalhosa, e conta com pesquisadoras brilhantes, tais como Renato Cohen (2002; 2004), RoseLee Goldberg (2006), Marvin Carlson (2010), Ileana Dieguez Caballero (2011). Porém, este não é o foco desta pesquisa: se ela toca nestes aspectos, o faz não de forma oficial ou cronológica, e, certamente, sem a imparcialidade habitualmente esperada daquelas que elaboram análises.

A história da performance está posta aqui talvez pelas bordas e sem o propósito de desembaralhar aspectos amalgamados. A pesquisa caminha, ou cambaleia, *pari passu* com o chamado “boom” da performance, que a partir de 2007 passa a dar indícios de uma possível “história da performance brasileira”⁶

“Um pouco pra lá do meio” talvez seja um inconfesso ajuste de contas com as minhas trajetórias nas artes e na pesquisa. Com ele busco passar em revista questões e experimentações teatrais que, a meu ver, se aproximam da performance não no eterno dilema de quem veio primeiro (o ovo ou a galinha?), mas como temas fulcrais, comuns a ambas as formas de arte, que eu gostaria de ver mais aproximadas do que têm sido, tais como a produção de presença (GUMBRECHT, 2010), a empatia que abre espaço para criações compartilhadas, a possibilidade de reinventar-se com e a partir da outra.

Falar sobre determinados aspectos teatrais que é fundamental para o meu pensamento em arte. No capítulo em questão eu busco tratar desses aspectos de maneira mais fluida e balizada pelos dispositivos destacados em fonte 16, que serão apresentados a seguir.

⁴ A princípio, escrevi pronomes com x, como maneira de indeterminar e incluir, respeitando a iniciativa de grupos que buscam abranger *crossdressers*, transgênerxs e toda a sorte de práticas de gênero e sexualidade sob o mesmo *status*, invés de subjugadas ao modelo binário e heteronormativo pautado nos insuficientes padrões de “homem” e “mulher”. A discussão atualizada entende que também o “x” obedece a uma ordem binária (<http://naobinario.wordpress.com/2013/08/01/deixando-o-x-para-tras-na-linguagem-neutra-de-genero/>. Acesso em 04 de setembro de 2014) e milita por uma escrita neutra. Considerando o patriarcado como limitante dos diversos femininos possíveis, tomo o “a” como regra e conto com que os masculinos sintam-se incluídos.

⁵ Esta nomenclatura é descrita por Haraway e Kunzru (2009), as referências completas estão na Bibliografia.

⁶ A revista *Peformatus* publicou um dossiê escrito a oito mãos que busca grafar essa história, da qual participo pela via dos Festivais de Apartamento. Para maiores informações, acesse: <http://performatus.net/brasil-performance/> (BrP: Um, Dois, Três... Testando!). Acesso em 23 de março de 2016.

Desenho então menos um panorama linear, feito de sequências encadeadas, mas um rabisco traçado a partir de aspectos comuns à arte da performance e que me são caros, tais como a criação compartilhada, a porosidade entre arte e vida, a performance tornada modos de existência, a vontade política, o sublinhamento de ações corriqueiras, o turbilhonamento do hábito.

Busco observar estes mesmos dispositivos no campo do teatro para, com isso, reforçar a proximidade entre os campos, ao invés de sua divisão. Os dispositivos não virão separados em capítulos, nem sempre serão escritos da mesma maneira, podendo ser substituídos por sinônimos, mas, para que sejam reconhecidos, virão sempre destacados em fonte 16. Não serão exemplificados numa relação direta, em que com uma ação eu descreva um dos aspectos destacados. Estas são tentativas de escapar a um reducionismo tentador quando se olha para um campo tão vasto e diverso como o da performance arte.

Uso o termo dispositivo para designar os verbetes em fonte 16. Nas palavras de Agamben (2009): “Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (p.40)”. Ou seja: a ideia de dispositivo, na qual estão implicadas possibilidades de subjetivação, estabelece duas categorias claras em que se dividiria o mundo: a) os seres vivos e, b) aquilo pelo que estes são interceptados.

Ao mesmo tempo em que dispositivos são todas as coisas que nos permitem tocar, verbalizar, nos referir a “seres vivos” – e então nos entregam uma espécie de “ferramenta multiuso”, bastante sedutora para lidar com o universo vivo/pulsante/caótico da performance – , também estão implicadas neles noções como as de controle, direcionamento, molde, contenção... que em nada parecem coadunar, justamente, com as perspectivas polimorfos da performance arte.

Logo, quando digo dispositivo, à maneira de Agamben, parece imperativo dizer também “contra dispositivo”, se o relaciono à performance. Não numa tentativa de polarizar frentes, mas, antes, na assunção da ambiguidade não só afeita como desejada no discurso que vou tecendo neste trabalho.

Dito de outro modo, cada uma das palavras destacadas em fontes 16 são buscas por descrições capazes de interceptar e difundir, conter e pulverizar, manter, por fim, o tecido

ambíguo de que são feitos os trabalhos em performance arte, buscando mais do que escapar à tentativa de estabilização, imbricar-se nesta via sem polos.

Esta conduta pretende repisar determinados modos de operação na pesquisa em arte, que há muito padece da obrigatoriedade de pagar tributo à exatidão, assim como já caminhou o suficiente no sentido de estabelecer-se enquanto área de conhecimento válida e valorosa. Pelo que, me sinto autorizada a abordar as ideias que apresentei em fonte maior, tentando fazer delas mais dispositivos/contra dispositivos em sua relatividade.

Os conceitos, tanto mais estabilizados e indispensáveis ao processo de reflexão, análise e produção de conhecimento, aqui vão sendo associados à pesquisa à medida que falo desses tais dispositivos/contra dispositivos de ação, de uma maneira algo irresponsável, no sentido de que não empreendo qualquer fidelização às escolas de pensamento. Trata-se mais de uma fricção de ideias, ou de apontamentos sobre relações possíveis, ou de um relato a partir do interior das coisas, e nada comprometido com a defesa de uma única verdade.

Essa (des)organização específica está mergulhada nas epistemologias feministas, em especial naquelas apresentadas por Harding (1986), Rago (1996;1998) e Haraway (2009), sobre as quais derivarei a seguir.

Começo

2

Ainda

1. Chegar em casa com o objetivo de dormir.
2. Alimentar os bichos.
3. Escovar os dentes.
4. Tirar um ou duas peças de roupa.
5. Sentar na cama meio vestida.
6. Verificar as notificações no celular.
7. Botá-lo para carregar.
8. Tornar a sentar na cama meio vestida.
9. Pegar uma pinça.
10. Com ela arrancar um a um os pelos do corpo, madrugada adentro, enquanto pensa na vida.

Marcela esteve nas neves do norte. Em Oslo, uma noite, conheceu uma mulher que canta e conta. Entre canção e canção, essa mulher conta boas histórias, e as conta espiando papezinhos como quem lê a sorte de soslaio.

Essa mulher de Oslo veste uma saia imensa, toda cheia de bolsinhos. Dos bolsos vai tirando papezinhos, um por um, e em cada papelzinho há uma boa história para ser contada, uma história de fundação e fundamento, e em cada história há gente que quer tornar a viver por arte de bruxaria. E assim ela vai ressuscitando os esquecidos e os mortos; e das profundidades desta saia, vão brotando as andanças e os amores do bicho humano, que vai vendo, que dizendo vai.
(GALEANO, 2012, p.17).

A afirmação de epistemologias – maneiras/pensar/sentir/conhecer/ver o mundo – feministas, a princípio, pode causar alguma estranheza. Como se se estivesse querendo criar categorias anteriores ainda ao conhecimento para, então, só depois, discorrer sobre os nossos modos de conhecer. Como se estivéssemos, enfim, oferecendo mais entraves que possibilidades de fruição.

Para acolher a pungência e especificidade das epistemologias feministas, é preciso desdenhar de alguns lugares comuns bastante arraigados, além de nos avaliar profundamente quanto às nossas condutas. Dentre elas, os sujeitos a quem damos autoridade para falar:

Seria possível encontrar, ao redor do mundo, uma série de outras dimensões políticas não registradas pelos discursos historiográficos hegemônicos. É fato que este silenciamento das vozes e gestos subalternos tem sido, em grande medida, o responsável pela construção de versões transparentes de fatos históricos ligados aos sujeitos geográfica, racial e sexualmente não hegemônicos⁷ (MOMBAÇA, 2015).

A figura masculina ocupa proficuamente a centralidade na constituição do saber ocidental, está naturalizada neste lugar. Assim, a insurgência de vozes advindas das regiões tornadas adjacentes – pela aceitação tácita do masculino central – tem comumente soado como problematização vazia. As críticas feministas nos alertam sobre a artificialidade desse modelo construído e, conseqüentemente, manifestam a possibilidade de desarticulá-lo:

Não é demais reafirmar que os principais pontos da crítica feminista à ciência incidem na denúncia de seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista: o saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença. Em outras palavras, atacam as feministas, os conceitos com que trabalham as Ciências Humanas são identitários e, portanto, excludentes. Pensa-se a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexual-civilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência. Da mesma forma, as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental. (RAGO, 1998, p.4)

As epistemologias feministas, em suas diversas abordagens, opõem-se a um modo masculino de fazer ciência e de validar conhecimentos, revestido de suposta isenção,

⁷ “Pode um cu mestiço falar?”. Artigo disponível em : <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee#.yos9tcyw9>. Acesso em 21 de maio de 2016.

concebido em condições ideais e separado do mundo pelas paredes dos laboratórios, indicador de verdades estáveis e universais.

Ainda que estejamos mais e mais tornando familiares as pautas das ditas “minorias”, é comum que se pense no “feminismo” como uma noção unificada, cuja função é defender o empoderamento das mulheres. Há muito cientes da impossibilidade de se oferecerem enquanto abrangências universais, os feminismos proliferam em frentes de investigação sobre as diversas formas de subjugação feminina, determinações de papéis de gênero, questionamentos acerca da definição de mulher.

O feminismo, homólogo aos modos de ser em performance, por sua vastidão e pluralidade, não admite discursos generalizantes, mas convida à busca por pontos de contato entre as vertentes que lhe constituem.

A perspectiva culturalista professa diferenças cruciais entre homens e mulheres, que engendram modos de agir característicos, especialmente no trato com questões morais: enquanto homens se aproximam delas segundo noções de isonomia e justiça, as mulheres, por terem historicamente sido desprovidas da participação protagonista, teriam desenvolvido maneiras de cuidar e mediar conflitos, evitando choques diretos. Este aspecto conciliatório teria gerado uma espécie de contracultura: modos criativos, sem hierarquias e não belicosos de fluir o cotidiano:

Para as culturalistas, as experiências da mulher como aquelas que cuidam, alimentam e pacificam, permitiu-lhes criar uma cultura diferente e articular diferentes epistemologias, como também, valores culturais estéticos alternativos. A diferença se torna, então, um conceito-chave para significar que as mulheres têm uma voz, psicologia, e experiências de amor diferentes. Essa "contra-cultura", fundada no mundo de cooperação, participação e sensibilidade da mulher quando às necessidades dos outros influencia, por sua vez, o estilo do seu discurso ao fazê-lo mais pessoal, relacional e ligado ao contexto do que a linguagem do homem (COSTA, 1994, p. 153).

Dentre os muitos chamamentos presentes nos enunciados das epistemologias feministas, um dos mais caros ao que estou tentando afirmar e o pano de fundo a partir do qual teço as associações desta tese, certamente é o de que nenhum discurso é isento: todos eles estão circunscritos e são cooptados por determinados contextos que nos permitem e impedem de proferi-los.

No caso das vozes de mulheres, historicamente preteridas na constituição dos saberes legitimados pela cultura ocidental, podemos reformular a demarcação do lugar de

fala conforme o conhecido slogan cunhado por Hanisch (1969), em artigo⁸ de mesmo nome: “O pessoal é político”.

Esta proposição, tornada lema da chamada “segunda onda” feminista (1960-1980), milita pela urgência de trazer a público questões que as convenções sociais cuidavam de manter em âmbito privado. Especialmente as relacionadas ao silenciamento feminino, tais como a “obrigatoriedade” do sexo matrimonial. Hanish responde ao “espírito de tempo” e põe em evidência um universo considerado menor, menos importante, restrito aos quartos e camas, para advertir sobre como o que se processa aí é determinante para a reviravolta política capaz de romper com a submissão feminina.

O jargão bastante conhecido entre as feministas, transportado para a arte da performance, tem instaurado no corpo o lugar de publicização das violências e reivindicação de pautas igualitárias:

El cuerpo de varias artistas feministas es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con el que ellas experimentan, exploran, cuestionan y transforman. La performance es un género que permite a las artistas buscar la definición de su cuerpo y sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Las artistas feministas que realizan performances se presentan a ellas mismas en una acción del tiempo real, convirtiendo sus cuerpos en significados y significantes, en objetos y sujetos de acción. Resignificando, con todo, la relación entre cuerpo y arte (PEÑA, 2015, p. 41).

A performance feminista, ao tomar o corpo como resistência, solicita atenção às subjetividades historicamente descritas em contiguidade à figura masculina, já tão desgastada e num colapso que lhe obriga a reinventar-se. O corpo feminino, biológico ou não, em performance, requebra a autonomia tão tacitamente concedida em relação aos homens e seus corpos e que relega o feminino à sistemática inquirição pelo Estado, a Igreja, as Leis e as instituições balizadoras das socializações eminentemente masculinas.

Os feminismos partilham da característica do “tudo ou nada”, própria das falas e localidades “menores”, conforme delineado por Deleuze e Guattari (1977), referindo-se à literatura menor de Kafka, estrangeiro em seu idioma materno:

A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então o mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele... O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca um tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos que uma sentença de vida ou de morte (1977, p.26).

Em diferentes estâncias, estou granjeando companhias epistemológicas com as quais falar a partir de dentro das coisas e de uma perspectiva impregnada de contato. A pesquisa

⁸ “The personal is political: the Women’s Liberation Movement classic with a new explanatory introduction. Artigo disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acesso em 21 de maio de 2016.

se tece encrustada na carne, a partir de um ponto de vista específico e não ocupado com a isenção.

Voltando às epistemologias feministas, cumpre mencionar a crítica à vertente culturalista que aponta seu caráter restritivo. Ao preconizar diferenças fundamentais entre homens e mulheres, e a fundação de uma contracultura feminina derivada das funções de cuidar, manter, mediar... A teoria culturalista estaria devolvendo a mulher aos postos designados a ela pelo patriarcado. Estaríamos de novo obedecendo à docilidade que nos afasta do protagonismo e nos impede de desempenhar papéis além daqueles convenientemente atribuídos a nós. Além de trazer, mais uma vez, a ideia obsoleta de que existem “coisas de homem” e “coisas de mulher”.

As epistemologias feministas avançam em discussões que tendem tanto à radicalidade quanto à inclusão, corrigem com apêndices desviantes as teorias marxista e pós-estruturalista; opõem-se, irmanam-se, discutem as teorias *queer*, reivindicam, enfim, a legitimidade das sujeitas (ou anti-sujeitas) tornadas marginais enquanto produtoras de conhecimento:

Que tipo de papel constitutivo na produção do conhecimento, da imaginação e da prática podem ter os novos grupos que estão fazendo ciência? De que forma esses grupos podem se aliar com os movimentos sociais e políticos progressistas? Como se pode construir alianças políticas que reúnam as mulheres ao longo das hierarquias tecnocientíficas que nos separam? Haverá formas de se desenvolver uma política feminista de ciência e tecnologia, em aliança com os grupos de ação antimilitares que advogam uma conversão dos equipamentos científicos para fins pacíficos? (HARAWAY, 2009, pp.75-76)

Haraway sustenta o corpo ciborgue como caminho para o impasse residente no assujeitamento feminino. Destaca nossos aspectos pós-humanos assente em nossa simbiose cada vez mais efetiva com as máquinas e sistemas de comunicação. Para a autora, ao caminharmos para a constituição ciborgue, meio orgânica, meio silício, pouco a pouco o sexo e o gênero se tornam desimportantes.

Há críticas a este paraíso orgânico-maquínico vindouro, e elas referem-se à percepção de que nossa aproximação com as tecnologias, não soluciona, por si só, a disparidade de direitos entre homens e mulheres. Se ainda assim, tomássemos a simbiose organismo-máquina como solução, que participação teriam nessa miríade os países em que mais do que o acesso às máquinas, a fome ainda é um impedimento à constituição de subjetividades autônomas?

Embora convergentes quanto à afirmação de perspectivas não identitárias – e, conseqüentemente, à negação de um modelo universal de homem que ditaria um modelo

universal de mulher – as epistemologias feministas brevemente apresentadas aqui têm diferenças fundamentais e refletem o contexto das sociedades em que foram cunhadas.

Não se trata de defender uma perspectiva excludente e ressentida quanto à hegemonia americana: celebremos que os países bem alimentados e despreocupados com questões que, para nós, são fundantes, possam nos oferecer a possibilidade de vislumbrar existências livres das determinações de gênero. Contanto que, com o mesmo empenho, falemos a partir das condições sociais características da América Latina – na qual, a despeito de nosso desconforto, se localiza o Brasil – onde a discussão e reafirmação de gênero são, ainda, mais do que pertinentes, necessárias.

Longe de representar consensos, à sua maneira, cada uma das epistemologias feministas tenta, como a mulher descrita na epígrafe, retirar dos bolsinhos de sua saia os papéis onde se leem “as mortas e esquecidas, que só estão por arte da bruxaria”. A elas me alio na tentativa de que seu fôlego e o meu façam coro. E festejo certo orgulho de pertencimento a aspectos menores, secundários, desimportantes.

Comerço

3

Agora

1. Rodear-se de coisas prazerosas (pinhão, tereré, fones de ouvido com músicas específicas).
2. Sentar-se em frente ao computador colocado defronte à janela.
3. Suspirar pela vida das pessoas do lado de fora.
4. Deixar-se atravessar pelas lembranças disparadas por determinadas músicas.
5. Seguir escrevendo, desvios afora.
6. Carinhar o gato que se enrosca nos pés
7. Seguir escrevendo desvios afora.
8. Comer, beber.
9. Seguir escrevendo, desvios afora.
10. Abrir janelas on-line em que se observe a situação política do país, relacionamentos sérios proclamados, *gifs*.
11. Seguir escrevendo, desvios afora.
12. Perceber o acúmulo de potes, copos, pratos vazios sobre a mesa de trabalho.
13. Seguir escrevendo, desvios afora.
14. Hiperdimensionar a gota de suor que brota na nuca e escorre até o cóccix.
15. Seguir escrevendo, desvios afora.

repita comigo: eu tenho um útero
fica aqui
é do tamanho de um punho
nunca apanhou sol
(FREITAS, 2012, p.61)

Boa parte das questões que alimentam esta tese tem origem nos Festivais de Apartamento⁹. Descobrir dispositivos/contra dispositivos mobilizadores só foi possível à medida que tomei contato com performer¹⁰ e performances, por diversos meios: realizando trabalhos em performance, assistindo performances, lendo a respeito delas, discutindo com as minhas pares, traduzindo as questões relativas a este universo em aulas e textos.

Conforme incentiva Gumbrecht (2010, p.15), na organização dos festivais de apartamento assumimos, ao menos em certa medida “(d)o compromisso de lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença”.

Os festivais de Apartamento eram, em suas três primeiras edições, um espaço para que amigas interessadas em performance mostrassem suas experimentações umas para as outras e, por vezes, a um pequeno grupo de convidadas. A quarta edição migrou de Rio Claro (SP) a Campinas (SP), oficializou uma ficha de inscrição para fins organizacionais, dada a surpreendentemente grande procura dos artistas, e nos fez começar nossa trajetória errática de acordo com as casas que se abriam a receber-nos.

Desde então, por seu caráter itinerante, tornou-se comum o festival receber propostas que não depreendessem a presença física das artistas. Nenhum problema *a priori* nessa possibilidade, mas somos um festival independente, e produção fica a cargo antes de três, e agora de duas integrantes fixas, mais as parcerias locais. Ao todo, raramente totalizamos mais de cinco pessoas divididas entre seus afazeres cotidianos e as demandas do evento. E antes de qualquer coisa, é preciso dizer que essa afirmação não é um lamento: o aspecto “menor” dos festivais é proposital e o singulariza quanto às relações possíveis em pequenos núcleos.

À medida que fomos realizando os festivais, acabamos por criar condições que, conseqüentemente, sublinham a necessidade da presença, como a responsabilização da performer^a pela tecnologia a ser utilizada e/ou pontos de internet necessários, e incumbência

⁹ <http://festivaldeapartamento.blogspot.com>

¹⁰ Tomei contato com o termo “performero” com Ignácio Perez Perez, articulado da rede Performancelogia. A palavra designa as pessoas que fazem performance, e brinca com a palavra americana “performer”, à medida em que a coloca no contexto latino.

de enviar, junto à obra alguém para operá-la. Esses “jeitos de fazer” (CERTEAU, 2004) propositalmente contribuem para que a maior parte dos trabalhos recebidos seja ou ao menos possibilite trocas presenciais.

Ou, ainda, nas palavras de Rodrigo Munhoz¹¹:

(As) forças (que atuam nos Festivais de Apartamento são) capazes de instaurar um contexto que alavanca um conjunto de ações, que por sua vez reafirmam uma potência naquilo que se tem como presença. Trata-se de agenciar um lugar para o tensionamento dessa presença... suas possíveis modulações ou reverberações. O agenciamento desse encontro funciona para quem já atua como artista da performance, bem como para quem vai debutar nesse lugar. É também uma zona onde a alteridade acolhe e provoca uma circunstância de compreensão ante os fenômenos que são emergentes em nosso tempo, sobretudo, aqueles que não encontram ressonância nos canais ordinários da vida. Portanto, existe uma energia de "performance" na feitura de todo o percurso, posto que são pessoas que disparam uma série de situações atravessadas por aquilo que abala a noção de senso comum, uniformidade, linearidade...isto é, tudo o que de alguma forma encontra algum estranhamento na percepção sensível.

Reside, ainda, na realização dos Festivais de Apartamento a nosso desejo de contribuir para pulverizar a arte da performance para além das capitais do país: das quinze edições realizadas, apenas uma sediou-se em São Paulo (SP). Não por acaso, a mesma na qual definimos uma condição antes incipiente: as cidades do interior, pela distância tanto geográfica quanto de acesso aos bens culturais, oferecem-se como margens nas quais preferimos atuar. Mais pela percepção de que nestes lugares as trocas estejam menos cooptadas pela lógica financeira do que se pode “ganhar em troca”, do que para caber na categoria “*hipster*” de uma cultura “para poucas”... Embora essa seja uma acusação à qual declinamos de responder.

Dispensando-nos de avaliar a efetividade com a qual conseguimos fazê-lo, estamos interessadas justamente em contribuir para o alargamento das perspectivas para além da artista exclusivista, detentora da técnica ou tocada pelo “dom” divino.

Os Festivais de Apartamento são uma apropriação dos *Apartament Festivals*, que tiveram sua maior expressão na década de 80. Eles se estenderam até 1995, acontecendo periodicamente em cidades do Canadá, Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, Itália, França e Holanda. Idealizados pelas neoístas¹², eram reuniões feitas nas residências das artistas

¹¹ Rodrigo Munhoz (AmorExperimental) é articulador da La Plataformance, uma plataforma de trabalho colaborativo em performance, artista da performance e agitador da plataforma AmorExperimental (flavors.me/amorexperimental1). Dentre as iniciativas de que participou, destacam-se: “Performa Paço” (Paço das Artes); “Ubicidades” (PGEHA/USP); “Perfor” (Associação Brasil Performance); “Circuito Bode Arte” (Coletivo ES3); Mostra Sesc de Culturas do Cariri (Sesc-CE); “En vivo y diferido” (IV Encuentro de Artes Relacionales – Colômbia); Intercâmbio “Promptus” (Sesc-SP / Ex Teresa Arte Actual – México); e “Convergência” (Sesc-TO). O trecho mencionado me foi cedido em conversa virtual em 05/05/2015.

¹² movimento artístico nebuloso quanto aos seus propósitos e do qual quase não se têm registros. Algumas informações podem ser encontradas no livro “Assalto à Cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do

envolvidas, ou em prédios barbaramente tomados e ocupados por vários dias, à revelia das síndicas e moradoras. Estas reuniões transitavam entre festas e pequenas mostras de trabalhos então mal vistos pelos órgãos de arte considerados “sérios”.

As neoístas eram simpatizantes do plágio criativo. Neste sentido, em 2008, um grupo de artistas¹³ do interior do estado de São Paulo retomou algumas de suas ideias, considerando as distinções entre o Brasil atual e o “primeiro mundo” da década de 80. As neoístas sustentavam uma imagem “sem regras”, o que dificultava sua inserção em determinados círculos. Sua arte era vista como pândega, ou ainda, como uma maneira de ironizar a produção vigente.

Os Festivais de Apartamento brasileiros nos anos 2000/2010 lidam com uma situação outra: existem os meios de arte que admitem, por exemplo, trabalhos irônicos, ou de cunho denunciador. Porém, através de diversos mecanismos – entre os quais, curadorias e coberturas jornalísticas duvidosas – também estes circuitos estabelecem favoritas e os modelos que as artistas devem seguir para estar entre elas. Nestes circuitos, os critérios de eleição de uma e de outra obra se dão, comumente, por análises exteriores a ela, ou mesmo pela ausência de análise.

Não há curadoria nos Festivais de Apartamento, o evento aceita quem se inscreve, até o limite que o espaço e as produtoras possam receber, considerando o número de trabalhos e as exigências necessárias à sua realização. Com exceção dos editais específicos, é incomum artistas iniciantes serem admitidas: para receber apoio, é preciso que a artista disponha de documentação de seus trabalhos para certificar que os concretizou outras vezes. Não há apoio de quaisquer instituições para os Festivais de Apartamento, nem oferecemos premiações ou ajuda de custo. O que tanto pode inviabilizar o deslocamento das artistas – por isso a importância de nos mantermos itinerantes –, como coloca iniciantes e experientes em pé de igualdade.

A principal ideia neoísta revisitada por nós é a de realizar ações artísticas sem, necessariamente, estarmos amparadas por espaços que se consagraram como adequados à arte (galerias, teatros, museus, etc.). Retomamos a prática dos festivais caseiros, à nossa maneira: a cessão das casas é acordada previamente, nós saímos no dia seguinte pela manhã,

século XX” (Conrad Editora, 1999), de Stewart Home, sob a perspectiva do autor, que se inclui e satiriza o grupo.

¹³ Nesta época, integrávamos o grupo AcompanhiA, uma não-companhia, eu, Rodrigo Emanuel Fernandes, Thiago Buoro e José Roberto Sechi, todas performerias então residentes em Rio Claro.

e nos responsabilizamos em devolver a residência tal como conhecida antes de sediar um festival.

Não se trata de estar “contra” os “espaços de arte” ou de querer superá-los, mas de fazer existir outras possibilidades. Para que se realizem os Festivais de Apartamento são postas em cheque uma série de convenções que determinam o que é arte, quem são as pessoas permitidas a exercê-la, onde ela deve se colocar e quais são as maneiras de dispô-la. Ou, como pontua Fabião (2015):

Ela quis saber de onde vinha o dinheiro para realizar as ações. Expliquei que o gasto era baixíssimo, que usava prioritariamente coisas que já tinha em casa, ou coisas muito baratas e fáceis de conseguir; que não busquei apoio institucional ou financiamento. Que faço o que faço para viver a vida que quero viver; para construir a cidade que quero morar. E faço quando quero. Que este é o modo de produção e que isso gera uma estética específica. Que aliás todo modo de produção gera estética; todo artista participa de políticas de produção e recepção (objetivas e subjetivas) para realizar seu trabalho e a ética do trabalhar. Ela disse que entendia o que eu dizia mas continuava sem compreender o que, de fato, eu estava fazendo ali. Desejou sorte (p.41).

Menos interessado em subverter paradigmas, os Festivais de Apartamento criam condutas próprias. Apostam na possibilidade tecer mundos fora do mundo ordenado segundo convenções sociais amplamente conhecidas e aceitas. Concomitantemente, é das matérias habituais, já sabidas, de que se alimentam para elaborar o “fora” concretizado em suas edições.

Os Festivais de apartamento são programas: não procedem à assertividade objetiva, mas engendram caminhos de experimentação. Criam estruturas próprias somente possíveis pelo laço estabelecido com a estrutura social:

PROGRAMA...Colocar freios à noite e atar as mãos mais estreitamente seja ao freio com a corrente, seja no cinturão desde o retorno ao banho. Colocar arreios completos, sem perder tempo, a rédea e as algemas, atar as algemas aos arreios. O falo fechado num estojo de metal. Colocar rédeas duas horas durante o dia, à noite segundo a vontade do senhor. Reclusão durante três ou quatro dias, as mãos sempre atadas, a rédea curta e estendida. O senhor nunca se aproximará de seu cavalo sem o seu chicote e dele se servirá a cada vez. Se a impaciência ou a revolta do animal se manifestasse, a rédea seria puxada fortemente, o senhor pegaria as rédeas e aplicaria um severo corretivo no animal. O que faz este masoquista? Ele parece imitar o cavalo, *Equus Etoticus*, mas não se trata disso. O cavalo e o senhor domador, a senhora tampouco são imagens da mãe ou do pai. É uma questão completamente diferente, um devir animal essencial ao masoquismo, uma questão de forças (...) Resultados a serem obtidos: que eu esteja numa espera contínua de teus gestos e de tuas ordens, e que pouco a pouco toda oposição dê lugar à *fusão* de minha pessoa com a tua (DELEUZE; GUATTARI, 1996, sp).

Programas, de acordo com Deleuze e Guattari, são os convites abertos pelo Corpo sem Órgãos artaudiano, como um caminho utópico num território ao qual não se deve

chegar, sob pena de aniquilamento completo. Mas cuja presença-ausência num eterno “quase agora/não mais”, nos faz mover-nos em sua direção, experimentando as aparições e desmembramentos da caminhada. Essa experimentação endereçada a um mundo outro não se dá de maneira polarizada, de modo que saíamos de um ponto familiar e, somente ao chegar “em outro lugar”, nos deparemos com o ainda não sabido. Deslocar-se, segundo o que querem os filósofos, requer tensões permanentes entre as molaridades e as linhas de fuga: experimentar até que não haja oposições diametrais, mas os caminhos entre as diversas perspectivas possíveis sejam de tal maneira percorridos que se tornem fundidos, emaranhados, indistinguíveis. Estabelecer e desmanchar rotas que nos permitam associações inimagináveis: plasmar percepções e vivências disruptivas.

Da mesma forma, os deslocamentos geográficos, de pensamento, e de exercício da alteridade, não devem ser engendrados com objetivos específicos de chegada, mas ousar estabelecer, num mundo regido pela otimização capitalista do tempo, do espaço, dos corpos e afetos, uma série de condutas “para nada”.

A ideia de programa foi revisitada por Eleonora Fabião (2013) e trazida para o campo da performance. A proposta dos programas performativos é de que sejam escritos antes da realização da performance, como mapas de ações, detonadores criativos a serem traídos, rasgados, dobrados... As descrições sequenciais que antecedem cada um dos textos dessa tese são apropriações dos programas performativos, tal como descritos por Fabião. A seu tempo, derivarei sobre eles com mais vagar.

Mencioná-los agora tem a intenção de auxiliar no esboço dos Festivais de Apartamento como algo metalinguístico, quiçá autorreferencial: o evento dedicado à performance arte é também um programa e, de acordo com o recorte escolhido, um programa performativo: as noites em que ocorrem os festivais são conjuntos de práticas, durações e intensidades de coisas que não se resolvem, tensões que permanecem, inacabamentos, rasgos na vida diária que não saem ao todo dela mesma, mas permitem olhá-la segundo seus aspectos tortos, ineficazes, alquebrados, menores, geralmente desprezados na circunscrição normativa e cotidiana.

A errância sobre maneiras possíveis de tratar o festival, ainda que impregnada das epistemologias feministas, produz um olhar que vaga dentro dos festivais, prevarica no encontro com as labilidades de forma que se insinue o desejo de desrespeitar a filiação a escolas de pensamento específicas. Assim, à medida que digo “o Festival de Apartamento é um programa performativo”, ancorada na herança francesa de afirmação da diferença, me

permito também interromper essa filiação por um instante e afirmar seu caráter pactual ao dizer que seja “communitas”, tal como entendida por Turner (1982):

Communitas itself soon develops a (protective social) structure, in which free relationships between individuals become converted into norm-governed relationships between social personae. The so-called "normal" may be more of a game, played in masks (personae), with a script, than certain ways of behaving "without a mask", that are culturally defined as "abnormal", "aberrant", "eccentric", or "way-out". Yet communitas does not represent the erasure of structural norms from the consciousness of those participating in it; rather its own style, in a given community, might be said to depend upon the way in which it symbolizes the abrogation, negation, or inversion of the normative structure in which its participants are quotidianly involved (p. 47).

Nas communitas, as relações são regidas por normas interpessoais, estabelecendo a revogação, negação ou inversão da estrutura normativa. Communitas estão em estreita conexão com liminaridades: as margens ocupadas por indivíduos de uma mesma comunidade firmada na aceitação de um mesmo código. As liminaridades são explicitações da insuficiência dos códigos e, por contiguidade, da perene tentativa/fracasso em manter a coesão dos grupos. No estabelecimento dos códigos partilhados está presente a urgência de alargá-los. E esta urgência engendra rituais onde as communitas têm lugar.

As communitas operam nas transições, situações nas quais o antigo código gerador de coesão é suspenso, facilitando a fricção das subjetividades e contextos que darão lugar a novos códigos. Essa noção de partilha e criação de relações que não são preestabelecidas talvez possa ser lida, também, segundo o tríptico “territorialização, desterritorialização e reterritorialização”, proposto por Giles Deleuze e aqui relido por Zowrabichivili (1994)

Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico.

O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material (consistência de um "agenciamento" – ver AGENCIAMENTO) e afetiva (p.22).

Enquanto Turner, pelo viés da Antropologia, ancora-se nos aspectos humanos, Deleuze e Guattari querem territórios, ritornelos, agenciamentos, blocos, consistências – e as diversas nomeações das quais lançam mão para a (in)comunicabilidade das leituras que fazem do mundo – como cooptações e práticas que colocam a animalidade e humanidade na mesma linha de importância. Ainda assim, embora não a admitam, a noção de ritualidade se insinua à de território:

As relações entre matérias de expressão exprimem relações do território com os impulsos internos, com as circunstâncias externas: elas têm uma autonomia na própria expressão. Na verdade, os motivos e os contrapontos territoriais exploram as potencialidades do meio, interior ou exterior. Os etólogos cercaram o conjunto destes fenômenos com o conceito de

"ritualização", e mostraram a ligação dos rituais animais com o território. Mas esta palavra não convém necessariamente a esses motivos não pulsados, a esses contrapontos não localizados; ela não dá conta nem de sua variabilidade nem de sua fixidez. Pois não é um ou outro, fixidez ou variabilidade, mas certos motivos ou pontos só são fixos se outros são variáveis, ou eles só são fixados numa ocasião para serem variáveis numa outra (DELEUZE; GUATTARI, 1997, sp.)

Os conceitos se cunham em contextos diferentes, e não são equivalentes. Permite-se apreciar segundo uma "zona de vizinhança ou indiscernibilidade" (Op. Cit.), segundo a qual liminaridade está implicada em *communitas* e territorialização em desterritorialização e reterritorialização estão contidas umas nas outras:

O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os "territorializa". O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. Dá na mesma pergunta quando é que os meios e os ritmos territorializam-se, ou qual é a diferença entre um animal sem território e um animal de território. Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões). Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por "índices", e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação. Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território (Op. Cit.)

Os Festivais de Apartamento fundam *communitas* OU territórios. Os Festivais de Apartamento fundam *communitas* E territórios. Os Festivais de Apartamento são práticas investidas de afeto e que se concretizam na alteridade do encontro com a outra. Este é um de seus aspectos que nos são caros: a **criação compartilhada de modos de existência**. Os Festivais de Apartamento são ritornelos, estratégias de sobrevivência que entregam-se ao caos ao mesmo tempo que erigem as forças anti-caos, fabricam Golens (Op. Cit.), disparam programas. Os Festivais de Apartamento são, eles mesmos, programas. Os Festivais de Apartamento são corpo, resistência, aderência, pertencimento. E não pertencimento:

Resistência é uma palavra-chave mas precisa ser considerada em termos psicofísicos, no âmbito das dramaturgias do corpo. Aqui a proposta é tomar o corpo e sua pulsação aderir-resistir como modelo. Resistência assim como aderência são aspectos de uma experiência psicofísica constitutiva: pertencer. Pertencer ou não pertencer, eis a questão. Pertencer e não pertencer, eis o problema. Pertencer ativa ou passivamente, eis o desafio (FABIÃO, 2015, p.69).

Desde 2008 até o momento em que escrevo estas linhas, realizaram-se quinze edições do evento, passando pelas cidades de Rio Claro, Campinas (Barão Geraldo), São Paulo, São José do Rio Preto e São Carlos, no estado de São Paulo.

Temos recebido trabalhos de Alagoas, Espírito Santo, Tocantins, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraná, Bahia, Rio de Janeiro, Cidade do México (México), Santiago (Chile) e Córdoba (Argentina), de artistas que se deslocam às próprias expensas, assim como nós, organizadoras.

Nossa edição XII teve o aspecto especial de acontecer, pela primeira vez, em Minas Gerais, reiterando e expandindo nosso nomadismo. Artistas de Uberlândia nos receberam em 20/04/2013. A partir de então, temos buscado visitar outros estados e em 01/02/2014 estivemos no interior do Rio de Janeiro, em Miguel Pereira. Em 02/08/2014 voltamos a Minas Gerais, dessa vez para a cidade de Diamantina, e em 12/12/2015 estivemos pela primeira vez no Paraná, em Maringá. Visitar cada um dos estados brasileiros seria tanto uma permissão para deixar de existir enquanto evento, quanto a celebração de um **modo de existência em performance**.

Enquanto cumprimos o longo programa de despedida, a continuidade das edições coloca uma pergunta bastante plausível: por que, afinal, ocupar-se de um evento dedicado a uma linguagem algo flutuante e que deixa a formulação “retorno financeiro” com ares de piada? Em outras palavras, para que fazer Festivais de Apartamento e, mais ainda, para que fazê-los, deliberadamente, sem fomento de quaisquer instituições?

A própria noção de programa, relacionada ao nosso aspecto claudicante parece responder à questão: os Festivais de Apartamento são pequenos e gozam de uma saudável inexistência no tempo que separa suas edições. São efêmeros e precários:

No sentido performativo, a potência do precário deriva da maneira como ele difere, e também adiciona, à noção de efêmero (termo frequentemente utilizado para conceituar o aspecto temporal da performance).

(...)

Se o efêmero se refere àquilo que não dura, o precário descobre que o que está “em construção já à ruína”, revelando assim a fragilidade generalizada do capital.

Se o efêmero deixa traços, o precário é por si só resto e deixa o que é.

O precário não anuncia ou assemelha-se a seu desaparecimento; em vez disso, ele entrelaça presente, passado e futuro como presença (Fabião, 2015, p.157)

Entre uma convocatória e outra, os Festivais de Apartamento jazem no esquecimento enquanto exibimos no *blog* o registro da edição anterior. Cada edição tem a duração de uma noite apenas, e nós não somos capazes de abrigar muito mais do que 25 ações:

Performers valorizam a precariedade – e não a ditadura do capital, a formatação do sentido, a calcificação identitária, a normatização do desejo ou o encouraçamento do corpo – é o justo oposto da vida. Aqui o precário

não é um vilão a ser combatido mas é a condição do vivo e potência de vida que pode tornar-se meio de criação e modo de produção. O entendimento de precariedade proposto aqui não corresponde à “precarização dos modos de vida” de acordo com o glossário neoliberal, muito pelo contrário. No âmbito da performance, precariedade não é miséria e degradação, mas a própria riqueza do vivo. Não é a condição lamentável do que está irremediavelmente condenado ao tempo, mas a própria potência do corpo performativo (Op. Cit: pp. 130-131).

Estes eventos se realizam em casas de pessoas que se dispõem a recebê-los, não em galerias. Não há eleição curatorial: toda inscrita, independentemente de em que ponto se encontre de sua trajetória performativa, torna-se participante no ato da inscrição, e é inteiramente responsável pelas demandas de sua ação. Não há ajuda de custo, hospedagem, alimentação ou traslado. Obviamente, não emitimos certificados, nem dispomos de chancela. Ou seja: somos uma grande celebração do esdrúxulo, das coisas que não cabem, do que não faz sentido dentro de uma lógica assertiva.

Ainda que seja necessário contar com certa obtusidade de algumas bancas ou escrever de modo que haja brechas em que pesem o gosto da curadora e o que desejamos fazer de fato; nós nos contrapomos ao formato dos editais, ainda que eles existam em quantidade menor que nossa capacidade criativa, e que não contemplem a diversidade dela. Nem entendemos a arte e as artistas fomentadas como menos pungentes ou qualquer aceção que denote inferioridade. Porém, urge revisarmos que tipo de sociedade temos engendrado:

Um modo de vida baseado meramente na propriedade não é o destino final da humanidade, se o progresso tem de ser a lei do futuro como foi do passado... a dissolução da sociedade promete vir a ser o término de um modo de vida do qual a propriedade é o fim e o objetivo; porque essa existência contém os elementos de sua própria dissolução. A democracia no governo, a fraternidade na sociedade, a igualdade de direitos e privilégios e a educação universal pressagiam o próximo plano mais elevado da sociedade, para o qual tendem continuamente a experiência, a inteligência e o conhecimento (MORGAN, *apud* TURNER, 1986, p. 158).

Entendemos que ser artista é um **modo de existir** no mundo quase sempre inquieto e desestabilizador do *status quo* e, por isso mesmo, embebido de determinada ética e posicionamento político. Porém, não desconsideramos o fato de ser indispensável, antes de qualquer coisa, encontrarmos meios de nos sustentar. A nós não serve em nada a imagem da artista desprendida, transcendente da matéria e das necessidades básicas da vida. E queremos ainda e, legitimamente, fluir aquelas que estão além do básico.

Os Festivais de Apartamento não foram inscritos em editais porque, até o momento de suas quinze edições, foi possível que se portasse assim. E isso é o suficiente para alimentar a utopia das pessoas que os organizam. Quantas coisas se conhecem no mundo

cuja diretriz primeira não seja a lucratividade? Exatamente. Aquelas de que somos saudosas porque impraticáveis em sua maioria.

Esse formato não diz respeito somente à geração de um território (desterritório/reterritório/communitas/liminaridade/pertencimento/não pertencimento) para empreender ações performativas, embora venha contemplando essa solicitação de modo relativamente satisfatório. Nós os realizamos assim por percebermos nessa forma de existir algumas premissas que nos são caras.

Um feixe de vontades e concreções está implicado em fazer Festivais de Apartamento, no qual se localizam, por exemplo, nosso desejo de trocas reais com nossos pares. Isso só é possível se mantivermos um número de participantes humanamente visitáveis. Além do que, reside nesse formato nossa resistência ao apelo apoteótico do mundo.

Há tanto do que nos vemos carentes ou enfadadas e tentamos exercitar na organização desses eventos: nossa simultânea agonia e sujeição à vida telemática, nossa tentativa de descentralizar a arte, expressa no caráter itinerante dos Festivais, nosso desdém pela postura da artista “iluminada”, detentora da tecnicidade e do código que a colocam no pedestal da genialidade. Não é exagerado dizer que os Festivais de Apartamento, em maior ou menor grau, contemplam alguns de nossos **desejos de partilha**:

experience urges toward expression, or communication with others. We are social beings, and we want to tell what we have learned from experience. The arts depends on this urge to confession or declamation. The hard-won meanings should be said, painted, danced, dramatized, put in to circulation... Self and not self, ego and egolessness, assertion and altruism, meet and merge in signifying communication¹⁴
(TURNER, 1986, p.37)

Nada de novo se afirma em nossos enunciados, assim como ele não pretende ser a solução definitiva para as questões que orbitam pelo fazer performativo. É uma forma que encontramos de manter viva a utopia. Talvez por esse apelo a um horizonte a que nos vemos desacostumadas, os festivais têm encontrado alguma reverberação. O evento se comunica e é endossado por artistas que, cientes ou não desse levante¹⁵, há anos têm se deslocado às próprias expensas em direção a umas noites que parecem suspender o estabelecido.

Faz-se necessário reafirmar que a retomada da arte da performance no Brasil (datada do final dos anos 2000) está intimamente ligada à existência e permanência do FAP, posto

¹⁴ Grifos nossos.

¹⁵ O levante é uma ação de independência cuja experiência gera uma mudança substantiva no sujeito. O potencial da vida cotidiana está em cena: a socialidade cotidiana é eminentemente cultural (Oliveira, 2007, p. 33).

que esse não foi só capaz de inaugurar um lugar para muitas pessoas que pretendiam obter uma experiência com a manifestação, como também resistiu e se manteve em pé desde então, mesmo diante das dificuldades e quedas de tantas outras manifestações similares. Por fim, é preciso situá-lo na história emergente da performance no Brasil, sobretudo, enquanto engendramento que precede a existência de uma sequência de eventos que eclodiriam depois nos idos de 2010. O Festival é de Apartamento e é também fora dele...de todos os artistas da Performance do Brasil...daqueles que vieram, estão e que virão¹⁶.

A cada grupo de performances discutidas a seguir, ao menos uma foi realizada nos Festivais de Apartamento, ou decorre de situações, conversas e trocas proporcionadas por ele. Da mesma forma, os Festivais de Apartamento operam por dispositivos/contradispositivos que busco fazer decantar para o tecido desta tese. Por esse motivo me pareceu imprescindível colocá-los como uma das possíveis portas de entrada antes de começar, ou exatamente no começo.

Sugiro que, dentro do possível, você esteja confortável em sua leitura: recostada e que não use nada que te aperte ou dificulte sua respiração. Bem vinda.

¹⁶ Palavras de Rodrigo Munhoz. Para saber mais sobre o trabalho do artista, ver nota 9.

No meio
da coisa

Na sua cabeça

1. Passar pelo café de sempre enquanto estão abrindo.
2. Montar por conta própria uma mesa do lado de fora.
3. Esperar pelo café com canela.
4. Fumar um cigarro para acompanhá-lo.
5. Voltar à biblioteca.
6. Ouvir os primeiros acordes de "Zombie", do The Cranberries nos fones de ouvido plugados ao computador.
7. Ser invadida pela ciência de ter começado a última semana de escrita da tese.
8. Despedir-se na medida em que escreve.
9. Saber-se zumbi.

Sangue

menstrual (1)

1. Durante dois meses, confeccionar oito pares de sapatinhos de crochê, sendo sete pares brancos e um vermelho, todos finalizados com botão pérola e fita de cetim, de diversas cores, nos calcanhares.
2. Levá-los até Miguel Pereira (RJ), lá acomodá-los num cesto de vime.
3. Cavar um buraco ao pé da árvore durante a tarde e margeá-lo com oito pedras encontradas ali.
4. Fazer a ação debaixo da árvore do quintal da casa que sediará o XIII Festival de Apartamento.
5. Na noite do festival, vestir uma comprida camisa de renda branca e caminhar pela casa com o cesto na mão, agora contendo também oito ovos de galinha.
6. Distribuir os sapatinhos entre as pessoas e pedir que ajudem a amarrá-los na árvore. Conservar consigo o par de sapatos vermelhos.
7. Ficar nua e acomodar os oito ovos ao redor do buraco.
8. Entrar no buraco.
9. Depositar os sapatos vermelhos aos pés, dentro do buraco.
10. Com o auxílio das mãos, quebrar cada um dos oito ovos na vagina, deixando que sua casca e conteúdo interno escorram para dentro do buraco.
11. Sair do buraco, tapá-lo com terra e dispor as oito pedras ao seu redor.
12. Sentar por um instante sobre o buraco recém-coberto.
13. Tornar a vestir-se.
14. Caminhar de volta para dentro da casa.

Sangue

menstrual (2)

1. Prender fitas de cetim branco, com diferentes espessuras e em forma de círculo no teto.
2. Preparar, com o mesmo diâmetro do círculo no teto, um círculo com farinha de trigo e sapatinhos brancos de crochê dispostos no chão.
3. Nas fitas de cetim, amarrar tesoura, agulha e linha ou lã branca.
4. Postar-se nua sobre o círculo de farinha branca.
5. Deixar escorrer sangue menstrual sobre a farinha branca enquanto confeccionar um par de sapatinhos de crochê, utilizando, para isso, os objetos pendurados nas fitas de cetim.

Sangue

menstrual (3)

1. Deitar-se nua no chão durante um dia inteiro e deixar que o sangue menstrual escorra pelo piso, formando uma moldura ao redor do corpo.
2. Registrar esta ação em vídeo.
3. Marcar cada um dos Chakras com um ponto no corpo, feito de sangue menstrual.
4. Pedir a outras mulheres que marquem seu chacras com seu sangue menstrual.
5. Registrar a própria e a ação delas em fotos.
6. Pedir a outras mulheres, além de si, que pintem e/ou escrevam em superfícies brancas com sangue menstrual.
7. Registrar estas ações em fotos e vídeos.

Sangue

menstrual (4)

1. Estar prestes a menstruar.
2. Se estiver menstruada na noite do festival, não usar absorventes, coletores menstruais nem nada que abrigue o fluxo, mas um pedaço grande de tecido de algodão como saia.
3. Manter os seios à mostra.
4. O sangue será impresso nesse tecido durante as horas em que o festival transcorrer.
5. Ao término da última ação empreendida nele, expor a mortalha do corpo vivo, pendurando o tecido num varal.
6. Não fazer a ação se não menstruar.

Sangue

menstrual (5)

1. Fotografar o sangue menstrual, a cada ciclo, durante um ano, em diversas superfícies: na água, no vaso sanitário, em absorventes.
2. Fotografar, aleatoriamente, crianças em situações cotidianas.
3. Expor lado a lado uma foto do sangue menstrual e outra da criança que não teve.

Sangue

menstrual (6)

1. Durante cada um dos 28 dias do ciclo menstrual, sentar-se no mesmo ponto de uma galeria de arte.
2. Inserir porções de fios de lã branca na vagina.
3. Tricotar uma faixa contínua com a lã que sai de dentro do corpo.
4. Tricotar por horas e mesmo nos dias em que estiver menstruada e o sangue tingir a lã.
5. Conforme a faixa de tricô aumentar, usar cabides presos ao teto para suspendê-la pelo espaço da galeria.

“é preciso mais espaço para o mosaico
de porcelana fina que vai chegar.
ajeitou-se ainda agora o último caco
e era flictis, fúcsia, furta-cor
alguns desses nomes que só se diz
uma ou duas vezes na vida para não gastar
nem correr o risco de perdê-lo
num ponto de ônibus lotado”.
(A autora)

Os trechos anteriores referem-se a performances/ações artísticas, realizadas ou não. São elaborações minhas acerca dos meus¹⁷ e dos trabalhos e os de Isa Sanz¹⁸, Kerry Payne¹⁹ e Casey Jenkins²⁰.

Sanz é formada em “Photography and media Arts” pela University for The Creative Arts, da Inglaterra, e utiliza o suporte fotográfico para retratar o universo feminino de modo poético. Transita pelo meio teatral com o grupo “Teatro de calle”, formado somente por mulheres. Jenkins interessa-se por investigar as diferentes interações entre as formas de poder: individual, institucional, concreto ou não. A artista está interessada em discutir as noções de autoria e propriedade na arte. Ela é co-fundadora de grupos que propõem o “artesanato radical”, contrapondo-se à ideia de que artesanato é um “serviço feminino” e, por isso, menos importante. Payne é fotógrafa e seu principal projeto consiste em registrar a batalha sangrenta de mulheres que, mês a mês, não conseguem tornarem-se mães. E eu sou feminista diletante, desconfortável com as representações femininas restritas ao desejo masculino ou ao “abjeto” de nossos fluidos corporais e odores. Tenho alguma obsessão pelo tema da maternidade, especialmente à medida que me faltam condições para concretizá-la.

¹⁷ Para os meus filhos que não nascem II – Mortalha para um corpo vivo, de Ludmila Castanheira:
https://plus.google.com/photos/118205260035429834041/albums/6059059374838040593?banner=pwa&authkey=C1bTkanhub_vIw. Acesso em 30/01/2015

Para os meus filhos que não nascem, de Ludmila Castanheira
<https://www.youtube.com/watch?v=b3n0ksxRyGo>. Acesso em 30/01/2015

¹⁸ Sangro, pero no muero, de Isa Sanz:
<http://www.isasanz.com/esp%C3%B1ol/sobre-la-obra/sangro-pero-no-muero/>. Acesso em 30/01/2015

¹⁹ The children (I never had), de Kerry Payne:
<http://kerrypayne.net/work/the-children-i-never-had/>. Acesso em 30/01/2015

²⁰ Vaginal Knitting, de Casey Jenkins:
<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2518107/Vaginal-knitter-artist-Casey-Jenkins-makes-scarf-wool-stored-inside-vagina.html>. Acesso em 30/01/2015

A maneira como os trabalhos destas mulheres e os meus estão descritos é aquela que tenho utilizado para “sistematizar” as minhas ações performativas. Estes escritos servem como guias das ações a serem desempenhadas. É importante ressaltar, porém, que estes não são estruturas rígidas: é bastante comum que tenham a ordem de ações modificadas, ações suprimidas, que sejam feitas ações não previstas neles; que sofram, enfim, alterações: em decorrência da forma como a outra decide se relacionar com a ação, ou ao comportamento inesperado dos materiais utilizados, por exemplo.

Estes guias/roteiros são elaborações possíveis acerca do que Eleonora Fabião (2013) organizou como “Programa Performativo”:

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas.

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (p.04).

Para a performer e pesquisadora, é importante que os programas sejam precisos. Segundo sua formulação, quanto mais objetivo o programa, mais fluida a experimentação a partir dele: “enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade” (Op.cit).

A ideia de programa performativo me chegou em 2013, no II Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, organizado pelo Grupo LUME, em parceria com a UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), numa palestra com Fabião. Naquele momento, eu costumava descrever as minhas ações performativas de maneira menos precisa. Porém, pensar a criação em performance a partir do seu enunciado, ou do programa performativo, soou como um convite e, de fato, gerou significativas experimentações pedagógicas junto às alunas do curso de Teatro – Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde leciono. Os programas performativos, em sua precisão e incitação à abertura criativa, têm sido importantes principalmente no que se refere às trocas entre as estudantes:

Programas podem ser dados, ofertados, presenteados. Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele um específico, destinado àquela determinada pessoa, naquele exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas (Op. Cit. p.08).

A possibilidade de escrever programas para outras pessoas cumprirem, assim como a de realizar um programa criado por outra artista, me auxilia a empreender com as alunas

discussões acerca de algumas noções ainda comuns ao campo artístico, mas que têm sido tensionadas por uma série de iniciativas a que se convencionou chamar Arte Contemporânea. Tais como as noções de **autoria, obra, objetos e lugares de arte** (galerias, museus, teatros) além da própria noção de “artista” enquanto **detentora da técnica e do “dom”**.

Nesta pesquisa, tenho buscado levantar discussões semelhantes: os trabalhos acima relatados, e aqueles que ainda descreverei, estão conectados por reverberações, respostas ou inspirações. O conjunto de seis programas denominados “Sangue Menstrual” foi elaborado posteriormente ao seu acontecimento, com exceção de “Sangue Menstrual (2)”, cuja ação é existir enquanto escrita. As apropriações dos programas performativos fazem com que a proposição não se estabilize, mas ganhe em possibilidades de recombinação.

Os programas performativos têm sido utilizados pelo Cambar Coletivo²¹, evidenciando uma preocupação em precisar espaço, duração, título e, por vezes, gênero e idade de quem os realiza ou das pessoas a quem se destinam. O Cambar coletivo apropria-se do tempo e do espaço como materiais de performance.

Embora eu tenha participado de oficinas e de trabalhos coletivos com o grupo, tanto em minhas performances quanto nas apropriações descritivas que faço das performances alheias, não tenho me ocupado em definir previamente lugar ou duração. É possível listar uma série de motivos mais ou menos convincentes para o porquê dessa diferença. Mas talvez o que mais interesse neste texto seja o de que em minhas criações, algumas vezes a ação antecede o seu enunciado. E então eu só tenho dados sobre o tempo e o espaço após realiza-la. Também há casos em que o enunciado antecede a ação, e então pode portar-se de duas formas: tornar-se performance e, com isso, promover atritos entre o concebido e o concretizado; ou, em outras vezes, o enunciado pode funcionar como um lembrete, uma espécie de “agonia potente” em forma de escrita que se desenvolve no âmbito da imaginação:

O imaginário é composto por um fio terra, que remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que, concretamente, não existem. Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos de real (Paim, 2012, p.15).

Nestas situações, o roteiro nem sempre se concretiza em ações, mas, ainda assim, existe em potência de recombinações. Ele pode simplesmente permanecer assim, em

²¹ Para saber mais sobre o Cambar coletivo e suas influências, acesse: <http://cambarcoletivo.com/>

latência, ou dar vazão a outras performances, ou habitar outros que não o “mundo real”. O programa permite a latência de ações que acontecem no plano imaginário, que não é menos potente, apenas de uma ordem diferente daquela estabelecida quando a ação/experiência o precede.

Escrever o programa já é, em si, uma ação performativa. Mesmo quando este não chegue a ser “performatado” ou “agido”, na presença da outra, sua confecção pode ser uma ação performativa. Quase sempre, nestes casos, o programa se processa na ausência de quem o escreveu e já não está na mídia (papel, teclado, tela) que o abriga, mas em quem o flui (vê/ouve/toca). Um programa é um disparador de programas, e tais como o dispositivo/contra dispositivo, um disparador de subjetividades:

O termo dispositivo nomeia aquilo que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, deve produzir o seu sujeito (Agamben, 2009, p.38).

A ideia de programa performativo tem sido testada, dobrada, questionada, reelaborada pelo Cambar Coletivo em suas pesquisas, práticas, performances e condutas. Um dos integrantes do grupo, Flávio Rabelo, junto às pesquisadoras Bruna Reis e Renato Ferracini, escreveu recentemente sobre o tema da seguinte maneira:

(...) por vezes a elaboração prévia do que se irá fazer pode surgir apenas segundos antes do fato em si, visto que, em se tratando também de Performance Art, abre-se muito espaço para os impulsos, acasos e para a espontaneidade. Por conta desses aspectos, os Programas, geralmente, são refeitos e ajustados a partir do que já foi experimentado, e seus enunciados podem, inclusive, ser escritos após a execução da ação (Ferracini; Rabelo; Reis, 2016, pp. 275-276)

A ideia de haver programas que se concretizem somente momentos antes da ação, ou que se prestam à elaboração posterior, deixa entrever a possibilidade de programas que se criam sem que percebamos: as situações cotidianas que promovem rasgos no ordinário, convidando a deslocamentos. Programas podem prescindir dos olhares e ações artísticas. Além de um convite de práticas, ou iniciativas, programas são também as estratégias sutis, que se insinuam sem que haja alguém para percebê-los. Programas são também desprogramas.

Programas são, ainda, uma espécie de controle em que nos colocamos para criar modos de rebeldia: dispositivo e contra dispositivo. A opção, nesta tese, é reuní-los por seu traço comum ao invés de nomeá-los. Não determinar exatamente quais são meus e quais não, vem do desejo de evidenciar a nuvem de ressonâncias que os acompanha: as recorrências ou reelaborações de temas, a maneira elaborada como a performance tem

respondido às tentativas de formatação do desejo e conseqüente estabelecimento da normalidade fundada em atos de governo sem que se considere o ser.

Da mesma forma, não dizer quais trabalhos foram realizados e quais não, parte do desejo dessa tese em afirmar que real e imaginário são *cronotopos*: tempo-espacos momentâneos e participantes da mesma teia. Mais do que isso, o imaginário/cronotopo tece teias coletivas, feitas do cruzamento nem sempre previsível de múltiplas referências:

A ideia do imaginário como sistema remete à compreensão de que ele constitui um conjunto dotado de relativa coerência e articulação. A referência de que se trata de um sistema de representações coletivas tanto dá a ideia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade, com aponta para o fato de que essa construção é social e histórica (PESAVENTO, 2005, p.43)

Da mesma forma, a performance desdobra-se em **criações compartilhadas** que se amalgamam numa movimentação entre os imaginários daquelas que participam da ação empreendida. Há, no percurso até a realização das performances, disparos e toda sorte de associações no âmbito do concreto e do imaginário, que não podem ser supostas a partir da apresentação da ação. A performance apresentada, é a “ponta do iceberg”, uma fração de um torvelinho criativo.

Os trabalhos mencionados até agora e os que virão a seguir fazem parte de uma espécie de **construção coletiva, ou criação compartilhada**. Com alguns deles eu tomei contato antes de realizar ou idealizar os meus próprios e eles, portanto, me influenciaram ainda que não de uma maneira assertiva ou mensurável. Outros me foram enviados por pessoas que viram trabalhos feitos por mim e/ou conhecem minhas pequenas obsessões por determinados temas, tais como a maternidade/menstruação. Ou seja, meu contato com eles se deu por associações afetivas com outras pessoas. Elas são indícios do quanto a **criação é porosa** e acidental, além de se constituir pelas relações, mais do que uma atitude voluntariosa.

Nos seis trabalhos descritos acima, assim como em outras proposições performativas, é possível observar, por parte das artistas, certo engajamento:

Resignificar el tabú que existe sobre la menstruación, el contacto íntimo pero a la vez social que connota esta sangre, rescatar el uso ancestral de la sangre menstrual y denunciar (...) la industria de la mal llamada “higiene femenina”, son algunas de las búsquedas del arte feminista. Para muchas artistas la reflexión en torno de la valoración del ciclo menstrual, es admitir la muerte, el dolor y la generosidad del desprendimiento, también permite producir cambios desde lo personal y político (PEÑA, 2015, p.93)

Isa Sanz, Casey Jenkis, Kerry Payne, eu, e tantas outras mulheres artistas nos utilizamos da construção identitária que circunscreve o corpo feminino e restringe suas

possibilidades e funções para implodi-la e alargar sua atuação e empoderamento. Estes corpos criam estratégias de subversão, semelhantes àquelas descritas por Certeau (2004), que deslocam as consumidoras de seu papel docilizado em relação àquilo que consomem:

No espaço tecnocraticamente construído, escrito e funcionalizado onde circulam, as suas (dos consumidores) trajetórias formam frases imprevisíveis, “trilhas” em parte ilegíveis. Embora sejam compostas com vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem (p.45).

Trata-se de estabelecer paradoxos nos quais as identidades não são apagadas, disfarçadas ou tornadas outras: nestes trabalhos investe-se numa “mesmidade” sublinhada, enfatizada, realçada a limites extremos, até que se promova o **turbilhonamento do hábito**, de onde irrompem formas outras de ver o mesmo.

Roteiros de ações, elaborados ou não como programas performativos, são disparadores de performances, concretas e imaginárias, que se **criam de forma coletiva** e desmistificam a figura da artista como ocupante de um posto elevado em que chegou pelo “dom”. Ou, como elaborou Turner, segundo o reconhecimento de um laço humano essencial, assente na *communitas*:

Algo da sacralidade da transitória humildade e ausência de modelo toma a dianteira e modera o orgulho do indivíduo incumbido de uma posição ou cargo mais alto... não se trata de dar um cunho geral de legitimidade às posições estruturais de uma sociedade. É antes uma questão de reconhecer um laço humano essencial e genérico, sem o qual não poderia haver sociedade (TURNER, 1974, p.119).

Além de roteiros, programas e toda uma sorte de sistematizações e estímulos, os desenhos também podem disparar performances, ou tornarem-se, eles próprios, ações performativas.

Felipe Bittencourt²² iniciou, em 2010, uma série de “desenhos de performance²³”, com a clara intenção de não concretizá-las. Naquele momento, lhe interessava pensar quais as possibilidades de haver performance em contextos em que, não necessariamente, houvesse a presença de um corpo. Para tal, criou a rotina fazer desenhos acrescidos de textos simples, e postá-los diariamente até às 10 horas da manhã, em blog criado exclusivamente para o trabalho.

²² <http://felpochatt.wix.com/felipebittencourt#!links/c786>. Acesso em 20/01/2015.

²³ Essa nomenclatura não é utilizada pelo artista, mas uma maneira que encontrei de me referir ao trabalho.

Por volta da quinta semana, o artista decidiu²⁴ transformar a própria prática diária de desenhar em performance, propondo-se a criar um desenho por dia, durante um ano completo. Pelo que, é possível acompanhar as variações de humor diárias, ou criar narrativas em sequências que parecem se reportar ao mesmo tema.

Nas palavras do performer,

Este trabalho consiste em 365 desenhos, feitos um por dia durante um ano, que tratam de ideias para possíveis performances. Nenhuma das performances foi, de fato, realizada tendo, assim, o ato de desenhar diariamente como sendo a performance em si.

Como os desenhos tinham a regra de serem executados diariamente, naturalmente acabaram sendo um refletor de meu estado emocional. Alguns são muito tristes, outros agressivos, bobos, divertidos, suicidas, etc. Portanto, o trabalho serve, também, como *uma cartilha sensível de um ano de existência*²⁵ (grifos nossos).

Borram-se os limites entre arte e vida. A performance então se converte num modo de existência. Neste trabalho, como em diversos outros, a performance, mobiliza práticas e artistas em afetações constantes, que tomam para si – enquanto indivíduos e enquanto pertencentes de um espaço/tempo – o encargo de responder, desmontar, debochar, reinventar a apatia, elaborar comentários, problematizar e, sobretudo, criar determinadas condutas. Estes são mecanismos que estabelecem um “viver em performance”. Dito de outra maneira, inscrevem o mundo no corpo próprio²⁶ e reestabelecem a vontade política:

A ideia de criar uma zona autônoma em que se suspenda, ainda que momentaneamente, o controle sobre a vida, que fuja à égide do biopoder é uma forma de resistência que tem sido largamente utilizada. A desordem não prevista, a indisciplina dos corpos, abala as estruturas da sociedade de controle. ‘Os corpos estão se tornando por demais indisciplinados’, anota George Monbiot. A oposição, tal como proposta, exige uma renovação constante de táticas e ações já que o capitalismo atual apresenta, como uma de suas características mais latente, a capacidade de incorporação de suas partes dissidentes (Oliveira, 2007, p.34).

O ato de “perder tempo”, desenhando “esquemas para não fazer”, escapa à lógica assertiva dos corpos postos em funções produtivas. A dedicação diária “para nada” transborda o uso do tempo que fomos condicionados a entender como sempre escasso. O

²⁴ Será isso mesmo? Ele terá decidido ou terá sido algo que “aconteceu”, como são os programas que se criam involuntariamente?

²⁵ Idem nota 20

²⁶ Ora, tudo o que se diz do corpo sentido repercute sobre todo o sensível de que faz parte e sobre o mundo. Se o corpo é um único corpo em suas duas fases, incorpora todo o sensível e, graças ao mesmo movimento, incorpora-se a si num “Sensível em si” (Ponty, 1971, p.134).

conjunto de esforços “sem direção” suspende a possibilidade de conectar o trabalho a um sentido imediato e, por isso mesmo, turbilhona a elaboração de sentidos, evoca a outra a elaborá-lo.

À medida que eram feitos, os 365 desenhos foram sendo expostos no SESC Joinville (SC), como parte integrante da exposição “Faça algo de errado e diga que fui eu que mandei fazer”, com curadoria de Kamilla Nunes. Eles também se tornaram o livro “Performance Diária”, habitando assim, diversos canais além daquele, virtual, para o qual foram criados originalmente. As performances que “não eram para ser feitas” ganharam a imprevisibilidade do contato com o mundo.

Este conjunto de ações, embora não tenha sido nomeado dessa forma pelo artista, porta-se de maneira semelhante aos programas performativos. Parte de uma proposta de ação disciplinada – desenhar diariamente e postar até determinado horário – para, no contato com o mundo, desdobrar-se em possibilidades tantas que elaborem, inclusive, o desfazimento do objetivo inicial.

Felipe conta que a partir da disseminação do trabalho, pessoas entraram em contato com ele para pedir os desenhos da série “armadilha para príncipe”, com as quais presenteariam as namoradas. Da mesma forma, as funcionárias da galeria, convictas de que o artista realizaria o esquema presente no quadro que pendurava na parede, passaram a disponibilizar o material e a segurança necessários para que ele realizasse a ação que constava no roteiro do dia.

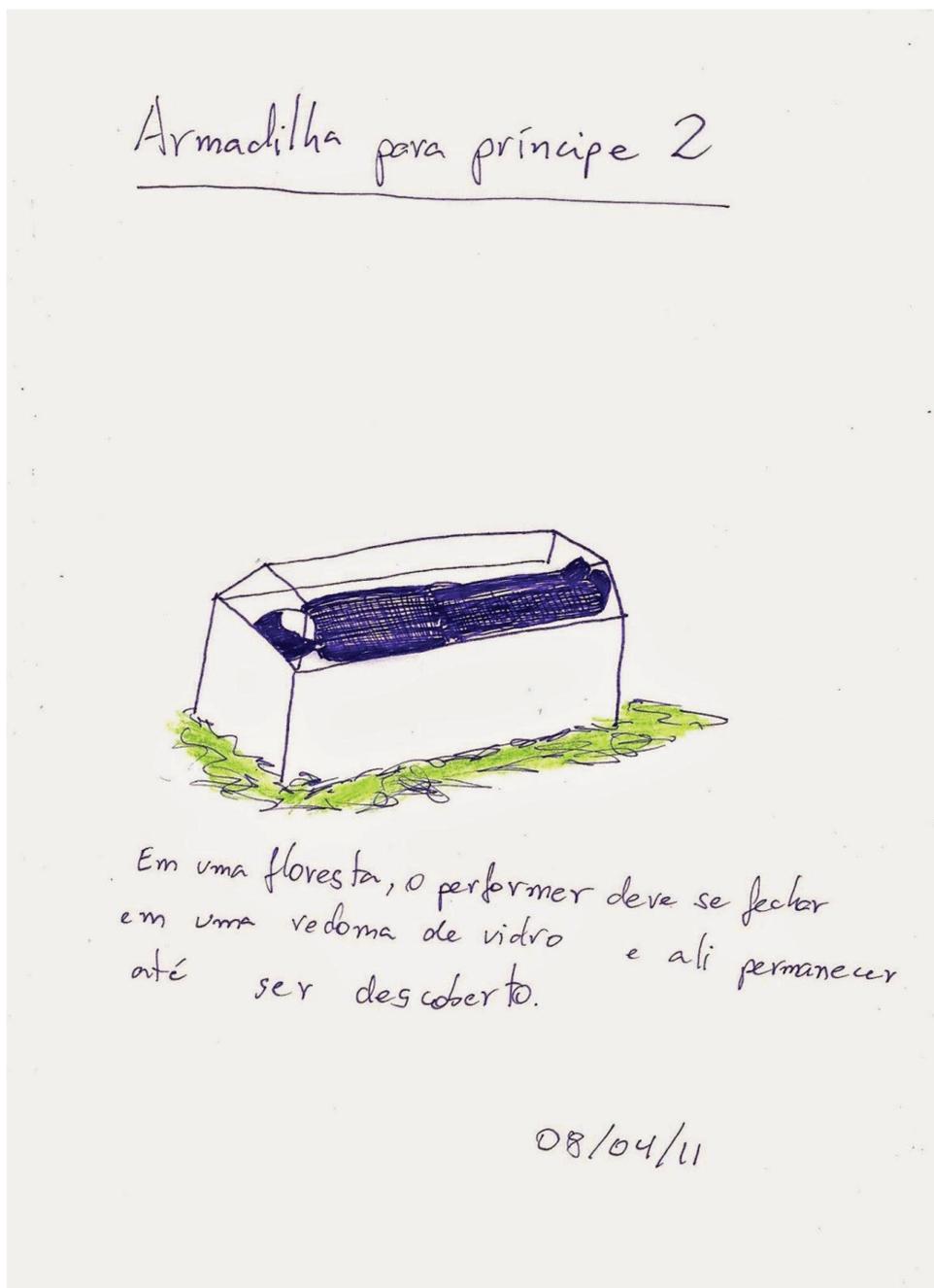


Figura 1: "Armadilha para Príncipe 2" de Felipe Bittentourt

Aconteceu, ainda, de uma professora visitar a exposição e então utilizar o material do blog como apoio para trabalhar com as alunas nas aulas de "Técnicas de Libres de Grabado", no curso de Licenciatura y Pedagogia em Artes Visuales, em Valparaíso, Chile. As alunas então propuseram uma "saída artística" em que realizaram ação "Memorize seu lar".

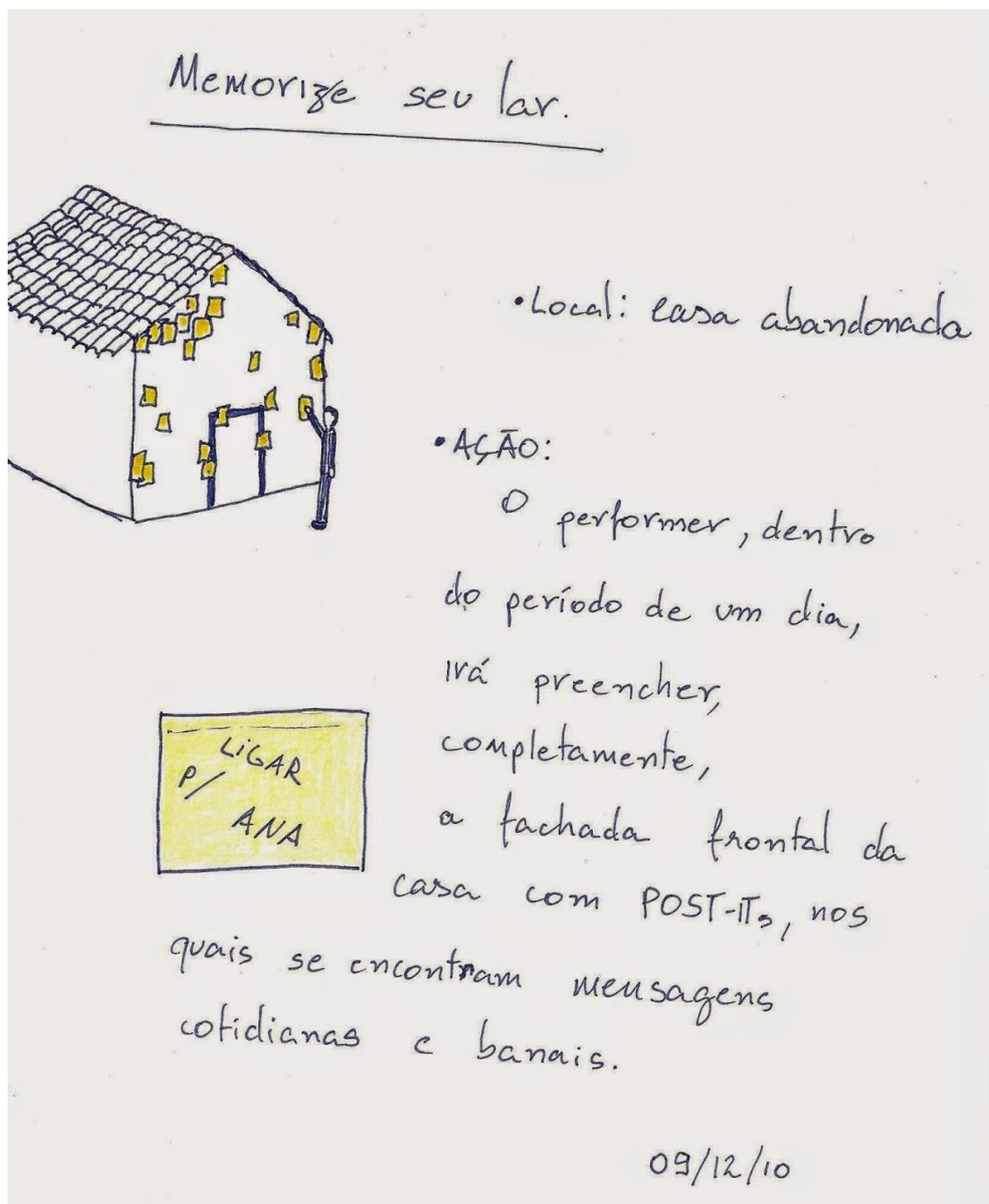


Figura 2 "Memorize seu lar" de Felipe Bittencourt.

No contato com o mundo, as performances previstas para não serem feitas ganharam o teor imprevisto, composto pelas maneiras como as pessoas decidiram participar delas. Estabeleceram novos programas e passaram a habitar a **criação coletiva**, desdobrando-se em outras proposições, inclusive aquela para a qual não foram feitas: a concretização.

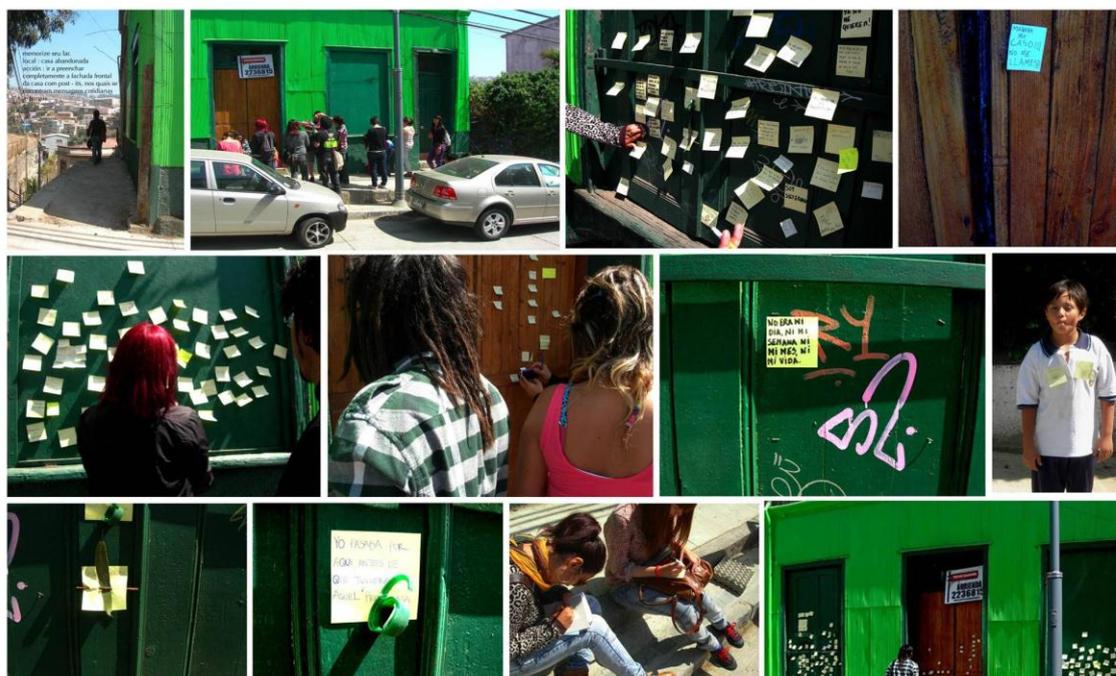


Figura 3 : Realização da “performance para não ser feita” “Memorize seu lar”, com alunas de “Tecnicas Libres de Grabado”.

Essa disposição para se desdobrar em construções conjuntas e mobilizar imaginários coletivamente é uma das características da performance que me são caras além ser um dos dispositivos/contra dispositivos recorrentes nos trabalhos aqui dispostos:

Não quer dizer que nossos contemporâneos sejam guiados tão somente por sua própria imaginação e resolução e sejam livres para construir seu modo de vida a partir do zero e segundo sua vontade, ou que não sejam mais dependentes da sociedade para obter as plantas e os materiais de construção. Mas quer dizer que estamos passando de uma era de “grupos de referência” predeterminados a uma outra de “comparação universal”, em que dos trabalhos de autoconstrução individual está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças antes que esses trabalhos alcancem seu único fim genuíno: o fim da vida do indivíduo (BAUMAN, 2001, p.14).

Como afirma Bauman, não se trata de defender projeções utópicas, ou de querer ver concretizado, por fé ou força, um mundo “livre”, que se teça somente segundo a nossa vontade concreta e/ou imaginária. Também não é possível deixar de notar, mais uma vez, certa apropriação mercadológica da performance com a qual se pode presentear, quando deslocam o foco da ação para torna-la produto/exposição, produto/livro... De fato, não é

possível rasgar completamente a ordem que vige pelo consumo e docilização dos discursos críticos.

Mas também há de se perceber que estejamos atravessando, talvez pela primeira vez, um tempo em que os modelos não sejam absolutos: estão pulverizados, multiplicados, tendendo à infinidade. E, por isso mesmo, propensos a serem completados por nossas capacidades imaginativas. Talvez impossíveis de fluir, senão por elas.

A performance, de modo geral, parece comunicar-se de modo bastante potente com essa multiplicidade de possíveis subjetivações: as criações nesse campo têm variações incomensuráveis quanto aos materiais, modos de fazer e discursos postulados e, ainda assim, são chamadas e reconhecidas como performance arte. Talvez sua labilidade esteja relacionada ao fato de que algumas, como as aqui agrupadas, têm evocado desdobramentos em outras criações, performativas ou não, empreendidas por subjetividades, artísticas ou não.

O tempo-espaço em que se dão as criações partilhadas, desdobradas, derivadas, responsivas... não é localizável, sequer perceptível “na cabeça do tempo”, no momento de seu acontecimento, mas somente nas elaborações que fazemos posteriormente, em grande parte auxiliadas pelo nosso imaginário. Mas é inegável que a energia empregada aí, nessas fugacidades, são aquelas que dispendemos nas relações conjuntas de nós e do mundo, em que não somos senão pela (na relação com a) outra. São tempo/espaço que deixamos de empregar nos apartando e concorrendo, ações bastante comuns em nosso contexto social cujas balizas são assertividade e produtividade, aplicadas a múltiplas esferas da vida ordinária, incluindo-se a subjetividade.

Não somos senão pela outra (1)

1. Preparar uma caixa de madeira contendo uma pequena embalagem para presente, fita de cetim para laço, tesoura, agulha, *band-aids* e um vidro pequeno.

2. Posicionar-se onde parecer mais adequado, com a caixa à frente. Abrí-la e tirar de dentro o vidrinho.

3. Salivar e cuspir num vidrinho.

4. Chorar e colher a lágrima com o vidrinho,

5. Furar o dedo com uma agulha e colher uma gota de sangue com o vidrinho.

6. Fazer um curativo com um *band-aid* estampado.

7. Masturbar-se e passar o dedo melado de líquido vaginal dentro do vidro.

8. Fechar o vidro.

9. Colocar o vidro numa pequena embalagem para presente.

10. Fazer um laço de fita na pequena embalagem e cortar o excesso com a tesoura.

8. A depender do ânimo, leiloar a caixinha, ou entrega-la à primeira “cara bondosa” que vir.

Não somos senão pela outra (2)

1. Tendo recebido de presente um recipiente contendo fluidos corporais, entrar em contato com a pessoa que lhe presenteou e pedir pelos registros (em fotos) do trabalho que gerou tal pacote.
2. Esperar que cheguem.
3. Reunir pessoas numa galeria onde haja uma parede na qual dispor as fotos recebidas.
4. Contar às pessoas as impressões sobre o contexto em que o tal recipiente foi ofertado.
5. A seguir, ir até o pátio da galeria, amarrar o pequeno pacote em balões de gás hélio e entrega-lo aos céus da Bahia.
6. Voltar para o interior da galeria, iniciar a escrita de uma carta com os seguintes dizeres:
“Salvador, (data),
Caro Robert Siegelman,”
7. Depilar ambas as axilas sobre o papel em que tiver escrito esses dizeres.
8. Dobrar o papel com os pelos dentro e colocá-lo em um envelope.
9. Enviar o envelope pelos correios para a pessoa nomeada no cabeçalho.
10. Observar os céus da Bahia choverem por dias seguidos.

Não somos senão pela outra (3)

1. Receber pelos correios uma carta contendo data, destinatária e pêlos humanos.
2. Durante o dia em que a carta chegar, levá-la para passear por diversos pontos da cidade.
3. Fotografar a carta em cada um dos lugares por que passar.

De maneira semelhante às “performances para não serem feitas”, de Felipe Bittencourt, o conjunto das três performances relatadas acima foram desdobradas em outros materiais e ações. Com uma diferença primordial: as envolvidas tomaram a decisão de continuar as performances umas das outras – ainda que não tivessem previamente acordado a continuidade²⁷ –, direcionando, de certa forma, a imprevisibilidade comum aos encontros com a performance.

Nestes trabalhos, escancara-se aquilo que venho tratando por **criação conjunta**: sentir-se afetada pelo que a outra faz/diz, o suficiente para agir também; sentir nosso imaginário mobilizado e em ressonância com o que presenciamos, estabelecendo processos de criação. Por vezes essa evocação se dá ao mesmo tempo e em composição imediata com aquilo que a outra faz, noutras se dá a partir de elaborações próprias a respeito do que vimos a outra fazer/dizer; ou dos resíduos que sua ação/discurso produziu. Em todos os casos, parte-se do binômio evocação para a ação \longleftrightarrow disponibilidade para agir.

Um certo grau de abandono de si, ou do desejo de estabilidade cotidiana que equaciona o que costumamos chamar de “eu”, está previsto nessa **porosidade** instaurada entre universos criativos. Além e concomitantemente a algum teor de sedução por aquilo a que chamamos “eu”, vislumbrada na estabilidade precária a que reconhecemos como “outra”.

Nosso “Genius”, como quer Agamben (2007), ou a negociação pela qual somos impedidas de nos fechar em uma identidade substancial ou de nos bastarmos, evidencia-se nestas operações criativas em que nos desmantelamos de bom grado:

Todo impessoal em nós é genial; genial é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência que, em nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tibieza e dissolve ou contrai as fibras dos nossos músculos [...] Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não conhecimento [...] A intimidade com uma zona de não conhecimento é uma prática mística cotidiana, na qual Eu, numa forma de esoterismo especial e alegre, assiste sorrindo ao próprio desmantelamento e, quer se trate da digestão do alimento, quer da iluminação da mente, é testemunha, incrédulo, do incessante insucesso próprio. **Genius** é a nossa vida, enquanto não nos pertence (AGAMBEN, 2007, p. 17).

Nessa movimentação de respostas ao que se testemunha, está mobilizada alguma empatia, disparadora do desejo de participar a partir da complementação ou rechaço do que é vivido/vivenciado conjuntamente. As trocas processadas então são subjetivas, impalpáveis,

²⁷ Para mais informações, ver Anexo I.

imateriais, e, no caso das performances descritas com o nome de “Não somos senão pela (na relação com a) outra”, assim como na maioria dos trabalhos aqui relatados, resultam dos meandros trilhados nas relações amistosas:

Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política (Agamben, 2009, p.92).

Nossas amigas nos atravessam e são por nós atravessadas tanto quanto ou mais que as leituras que fazemos, trabalhos que apreciamos: amigas são pontos visitáveis nas rotas que formam umas às outras. Nós admitimos pessoas ao nosso círculo pela transferência imediata da simpatia nutrida por nossa amiga ou integramos novos grupos mais facilmente por simpatia transferida. Da mesma forma, nos interessamos por ideias desconhecidas, em grande parte, por nos terem sido apresentadas por uma amiga: naturalmente, nos lançamos no raciocínio de que elas merecem nosso interesse, visto que uma amiga se interessou por elas antes de nós. De modo não completamente perceptível, vamos tecendo universos comuns com a amiga, partilhando a nossa existência e a nossa sensação de existir, que entendemos como doces e, pelo que, desejamos para a amiga semelhante doçura:

Viver é desejável, sobretudo para os bons, já que para estes existir é uma coisa doce.

Com-sentindo (*synaisthanomenoi*) provam doçura pelo bem em si, e isso que o homem bom prova em relação a si, o prova também em relação ao amigo: o amigo é, de fato, um outro si mesmo (*heteros autos*). E como, para cada um, o fato mesmo de existir (*to auton einai*) é desejável, assim – ou quase – é para o amigo.

A existência é desejável porque se sente que esta é uma coisa boa e essa sensação (*aiesthesis*) é em si doce. Também para o amigo se deverá então *com-sentir* que ele existe e isso acontece no conviver e no ter em comum (*koininein*) ações e pensamentos. Nesse sentido, diz-se que os homens convivem (*syzen*) e não como para o gado, que *condividem* o pasto. [...] A amizade é, de fato, uma comunidade e, como acontece em relação a si mesmo, também para o amigo: e como, em relação a si mesmos, a sensação de existir (*aiesthesis oti estin*) é desejável, assim também será para o amigo (Aristóteles, 2007. Apud: Agamben, 2009, p.87).

É possível esgarçar um pouco mais o paralelo com a abordagem de Aristóteles relido por Agamben sobre a amizade, considerando uma das afirmativas ausência de **limites entre arte e vida**, tal como afirmada nesta tese, e já desejada por Artaud (2006). Aproximar arte e vida, segundo Artaud, é uma ação necessária para um fazer artístico sem separações.

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões põem os deuses em seus Panteões.

Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida (Artaud, p. 04, 2006).

Uma vez tomada enquanto modo de existência, elaboração advinda de nossos modos de ser no mundo, não é demais afirmar que nessas trocas, promovidas pela amizade, estão integradas consubstanciações vitais, desejos de pertencimento que engendram uma tessitura comum do **viver-em-arte** plural característico também do campo da performance.

A amizade é uma construção política, que prevê, necessariamente, deslocamentos dos núcleos familiares, “promovendo a variedade, a experimentação de formas de vida e de comunidade, e a multiplicidade de escolhas” (ORTEGA, apud FABIÃO, 2015, p.121). A amizade é uma forma de burlar o estabelecido, um encontro entre **modos de existência**²⁸.

²⁸ A formulação “modos de existência” figura o título da tese. Por esta razão, embora as descrições das ideias que reúno sob essa nomeação sejam recorrentes e, de modo implícito, ofereçam maneiras de se fazerem compreender, cumpre assinalar o trajeto em que implicam. Parto do “Corpo sem Órgãos” proposto por Artaud (2006) para observá-lo também na releitura feita por Deleuze e Guattari (1996) quando reivindicam o “CSO”. Eleonora Fabião (2013) desloca esta reflexão para o campo da performance quando preconiza a noção de Programa Performativo. Entendo o conjunto de práticas em performance, tal como proposto por ela, como um convite a artistas e não artistas, a uma conduta impregnada de ética e socialmente imbuída. À aceitação deste convite a viver de forma singular, chamo de “modo de existência”.

Contagem (1)

1. Colocar um manto branco nas costas.
2. Caminhar até o centro do pátio e acender várias velas, formando com elas dois semicírculos separados.
3. Dentro de cada semicírculo colocar uma placa: à esquerda uma em que se lê "1810", e à direita outra em que se lê "2010".
4. Convidar algumas pessoas para sentar ao redor de cada placa.
5. Entregar a cada grupo um côco para que bebam sua água enquanto seja possível assistir a uma projeção de vídeo com números passando, um a um, de 0 a 200, que são os anos da Revolução Argentina²⁹.
6. Com o manto, cobrir o rosto completamente, enrolando-o na cabeça de modo a dificultar o fluxo de respiração.
7. Colocar-se na vertical, de cabeça para baixo e começar a contar em voz alta.
8. Assim que outras pessoas começarem a acompanhar a contagem também em voz alta, começar a assoprar as velas.

²⁹ Cláudia Ruiz Herrera entende como “os anos da Revolução Argentina” aqueles que vão desde a obtenção da independência Estado espanhol, que iniciou em 1810, na chamada “Revolução de Maio” e se concretizou em 1816, até o momento de realização de sua performance, em 2010, focando-se nas numerosas mortes compreendidas nestes duzentos anos “civilizatórios”. Estão contempladas nestes anos as diversas lutas políticas e guerras pelas quais passou o país, desde as investidas militares pela liberação do Chile e Peru da dominação espanhola, a guerra com o Brasil pela então Província Cisplatina, atual Uruguai, as mudanças nos regimes políticos que levaram à democracia indireta, à guerra contra o Paraguai, pela qual a Argentina anexou territórios, as “Campanhas do Deserto” nas quais se avançou contra os indígenas do Sul do país, passando pela política de purificação étnica conduzida por Julio Roca, de 1880 a 1886, fazendo com que a população indígena praticamente desaparecesse. O estabelecimento, em 1912, da Lei Sáenz Peña, que substituiu o sufrágio censitário pelo voto secreto e universal, obrigatório para homens argentinos com mais de dezoito anos, a vitória do Partido Socialista nas eleições de 1929, seguida do Golpe de Estado em 1930, liderado pelos grandes proprietários de terra e pelo setor conservador. A deposição, em 1943, do governo Marcelino Ortiz pelo GOU (Grupo de Oficiais Unidos), formado por militares, a eleição de Perón e seu governo nacionalista e de cunho sindical, que estendeu o direito de voto às mulheres e instituiu o direito ao ensino universitário gratuito. O bombardeamento de Buenos Aires em 1955 pela Aviação Naval, que causou cerca de quatrocentas mortes, seguidas do Golpe Militar e o impedimento de participação do peronismo na política, bem como a proibição do Partido Comunista até 1965. O novo Golpe Militar de 1966, que promoveu chacinas, a destruição de universidades e bibliotecas, assim como o espancamento de estudantes e professoras, que se exilaram do país e violações sistemáticas dos direitos humanos. A Guerra das Malvinas, de 1982, contra o Reino Unido e a acachapante derrota das tropas argentinas que resultou na morte de cerca de 600 jovens militares: estima-se que as mortes ocorridas durante o período militar chegue a dez mil. Os atentados à Embaixada de Israel que, em 1992, fez cerca de 100 mortos. A crise econômica que, de 1999 a 2001 aumentou consideravelmente os problemas socioeconômicos do país, redundando em desempregos e índices altos de pobreza.

9. Os grupos que estiverem ao redor das placas podem ajudar a apagar as velas até que estejamos no escuro.

Contagem (2)

1. Fazer contato com seis pessoas da comunidade local, artistas ou não, convidando-as a participar da ação.
2. As seis pessoas posicionam-se no andar de cima, no parapeito.
3. Lá, encontram fios de sisal e os amarram em suas cinturas, como um cinto.
4. Cada cinto tem comprimento suficiente para chegar ao chão com folga.
5. Em cada cinto, em intervalos irregulares, há sacos plásticos com tinta vermelha.
6. As pessoas no andar de cima deixam que os cintos de sisal cheguem ao andar de baixo.
7. No andar de baixo, no chão e devidamente protegido dos possíveis respingos de tinta, há um projetor multimídia que projeta no teto a seguinte frase: “A CADA 12 SEGUNDOS, UMA MULHER É ESTUPRADA NO BRASIL”.
8. A projeção tem um aviso sonoro que soará a cada 12 segundos.
9. A performer posiciona uma escada no andar de baixo, sobe nela e passa a trançar os fios de sisal presos às pessoas.
10. A cada vez que o aviso sonoro soa, a performer diz um nome de mulher.
11. Eventualmente, a performer diz nomes de mulheres presentes no evento e o seu próprio.
12. Quando a trança chega a um nível que a performer alcança sem o auxílio da escada, a performer passa a colocar nela também as peças de roupa que está usando.
13. A performer termina o trabalho nua ou usando roupa íntima, a depender da abertura do local onde a performance se dá.
14. A partir desse ponto, as pessoas em cujo sisal está amarrado cortam seus cintos e saem de acordo com sua vontade.

Se há algo de definitivo no que se refere ao campo da performance, é sua labilidade. Conforme aponta Ligiéro (2012):

A cascavel sidewinder se move através do solo do deserto ao contrair e estender-se num movimento lateral. Para onde quer que este bonito réptil aponta, não vai lá. Tal falta de direção é característica dos estudos da performance. Este campo de estudo, muitas vezes, brinca com o que não é, enganando aqueles que querem corrigi-lo, assustando uns, divertindo outros, surpreendendo alguns como a cascavel no seu caminho através dos desertos da academia (pp.13-14)

A metáfora refere-se tanto à diversidade de trabalhos artísticos em performance, como aos modelos de comportamento humanos, performados em combinações e recombinações. Ele é a evidência de um panorama vasto e da inviabilidade de explorá-lo com finalidades de catalogação.

Uma alternativa possível ao adentrar tamanha vastidão, é abordá-la segundo determinadas lentes nas quais estão presentes as inquietações e vivências de cada pesquisadora/artista. Nessa pesquisa, uma das escolhas é por tratar da performance segundo o caráter da **performance enquanto modo de existência**

As performances descritas como “Contagem (1)” e “Contagem (2)” são trabalhos realizados por mim e por Cláudia Ruiz Herrera³⁰ em que o corpo passa a ser suporte de discursos que respondem aos processos de tolhimento sofridos por nós enquanto pertencentes a grupos historicamente subjugados à maioria e enredados nas ações de quem comanda as máquinas de guerra e morte. Nestes trabalhos, a opção pelo recurso da contagem – dos anos, dos indivíduos mortos durante a revolução, das mulheres abusadas cotidianamente em práticas socialmente naturalizadas – são traduções artísticas de chamamento à **responsabilidade política**:

Las visualidades feministas se han encargado de investigar y deconstruir las relaciones estrechas del cuerpo de las mujeres con la casa, la naturaleza, la identidad racial y sexual, la violencia, la maternidad, la sangre, entre muchas. A través de estos repertorios simbólicos las visualidades feministas van a conformar espacios de autorrepresentación, subversión y resignificación, por lo tanto, también de reapropiación y empoderamiento (PEÑA, 2015, p.45).

Esse traço de negociação em que o corpo é objeto/suporte/discurso/resíduo, auxiliado nessa empreitada por pouco ou nada além de si, me leva a pensar tais performances como inquietações suficientes fortes para fazer agir: são testemunhos e confissões sobre o vivido e o porvir, escancaramentos da fragilidade dos limites entre arte e vida. A performance se

³⁰ Para mais informações, ver o Anexo II.

converte num modo de existência enquanto fruição política, frente à evidência de que vivemos sob a operação de forças de homogeneização:

As disciplinas do corpo e as regulações da população são os dois pólos a partir dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. O adestramento do corpo, a gestão da vida, o controle dos gestos e das ações tinha por meta não só o aproveitamento máximo das potencialidades humanas como também a neutralização da resistência ao poder: aumentar a força econômica e diminuir a força política. Garantir, sustentar, reforçar, multiplicar a vida e pô-la e ordem, discipliná-la. Normatizar todas as instâncias da vida de forma a controlar o imprevisível. O desenvolvimento do capitalismo tinha como elemento indispensável o biopoder, de forma a garantir uma inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e um ajustamento dos fenômenos da população aos processos econômicos (Oliveira, 2007, pp.23-24).

Os processos homogeneizantes, conforme pontuado por Oliveira, estão a serviço da lucratividade e do adestramento do teor imprevisível da vida, em muitos aspectos, depositário de nossas ações criativas. Mas, além disso, o cerceamento com vistas ao controle à previsibilidade tem implicações que buscam nos demover das nossas responsabilidades na criação do mundo. E a triste constatação é de que há aí alguma eficiência:

Não costumamos ver a política como experiência do poder compartilhado que implica deveres e direitos para todos. Preferimos vê-la como uma coisa suja e corrupta, e assim liberamo-nos de nos envolver com ela. A condição política enquanto condição democrática, que interessaria a todos porque seria boa para todos, visaria a emancipação dos cidadãos singulares que se tornariam criativos de suas próprias vidas como seres sociais. Não há política fora dessa construção que implica o singular e o comum a todos. Mas em nossa postura individualista - ela mesma uma negação do singular - só conseguimos inventar o clima antipolítico fingindo no contexto da lógica do "não é comigo". Nem o voto escapa dessa lógica³¹. (TIBURI, Márcia).

A despeito ou em resposta a este cerceamento, a performance, assim como outras manifestações, tem mobilizado práticas e artistas em afetações constantes, que tomam para si – enquanto indivíduos e enquanto pertencentes de um espaço/tempo e categoria minoritária o encargo de responder, desmontar, debochar, reinventar a apatia, elaborar comentários, problematizar e, sobretudo, criar determinadas condutas.

O performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como "arte". Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas (Fabião, 2013, p.05).

³¹ Luciana Genro - Direito ao voto como direito a pensar e agir politicamente. Artigo disponível em: http://www.brasilpost.com.br/marcia-tiburi/luciana-genro-direito-ao-voto-como-direito-a-pensar-e-agir-politicamente_b_5864728.html. Acesso em 22 de setembro de 2014.

Estes são mecanismos que configuram os programas performativos, os roteiros e desenhos de performance, as ações que não necessariamente decantam para a ação concreta mas que conectam potências imaginativas e corroboram **fazeres coletivos**, criam paradoxos e **desprogramam o hábito**, estabelecem um **viver em performance**: inscrevem o mundo no corpo próprio e reestabelecem a **vontade política**.

Mesmo quando lidam com aspectos sutis e de comunhão, as performances, parecem ter origem nos espasmos reflexos, na luta por espaços em ambientes claustrofóbicos, nas situações que nos impelem à *ação*. Retomo a ideia de ação pretendendo sacudi-la de modo que vá além – na verdade, aquém – do que postulou Aristóteles ao detectá-la como essencial ao drama³².

Busco me reportar à ação diária, aquela ao alcance de nós todos, estejamos conscientes delas ou não: as que vão desde o destino que damos ao lixo que produzimos, passando pela qualidade de nossas relações interpessoais até o voto concedido a determinadas representantes. Penso na ação cotidiana, que engendra escolhas e, portanto, universos possíveis.

Neste sentido, agir não é um privilégio de artistas, quiçá de artistas da performance. Da mesma forma, a ação não é prerrogativa da arte, assim como agir por meio dela não nos torna humanos especiais: algumas de nós vamos para as ruas, outras dão aulas, há as que escrevam, algumas fazem arte. Nenhuma dessas categorias está acima das demais. E todas elas estão circunscritas no postulado schechneriano³³ do “Ser /Fazer /Mostrar-se fazendo”, tornando claro, uma vez mais que **viver em performance** não se restringe ao momento da apresentação, mas é inseparável da vida ordinária e comum. Viver em performance, como direi com vagar mais adiante, atravessa também as práticas relacionadas ao teatro.

As diversas performances a que Schechner se refere, tanto as artísticas como as comportamentais, têm sua convergência no corpo. Dessa forma, ajudam a pensar os **tênues**

³² Para Aristóteles, a Beleza se funda com base na harmonia e desarmonia (grandeza e proporção) e na *ação*. O Trágico e o Cômico estariam, então, ligadas às artes da *ação*, pelo que, configurariam o que chamamos teatro. Assim, antes de, no século XVII, converter-se em gênero, drama era sinônimo das artes que se concretizavam a partir da ação (Suassuna, 2008, pp. 122-123). Grifo nosso.

³³ Texto disponível em: http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/courses/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm. Acesso em 10 de setembro de 2009.

limites entre arte e vida: a performance engendra modos de existência, além de configurar escolhas possíveis para fluir a existência como ação política. Viver é um ato político. E viver em performance é restituir nossa vontade de ação política.

Vestir (1)

1. Espaço: biombo, banheiro e o trajeto entre um e outro.
2. A performer leva a primeira participante para trás do biombo e a convida para trocar as roupas.
3. Participante I e performer, depois da troca, olham-se vestidas da outra.
4. A performer sai do biombo com a roupa da participante I e vai buscar a participante II;
5. Leva a participante II para o banheiro e troca de roupa.
6. A performer sai do banheiro vestida com a roupa da participante II.
7. A participante II sai vestida com a roupa da participante I;
8. A performer leva a participante II para encontrar com a participante I;
9. Então a participante II devolve a roupa da participante I e veste a roupa da performer;
10. Assim termina o ciclo da participante I.
11. A performer então encontra a participante III, a leva para o banheiro e troca de roupa com ela.
12. A participante III veste a roupa da participante II, e a performer segue vestida de participante III.
13. Enquanto isso a participante III vai encontrar a participante II que ficou atrás do biombo.
14. Participante II finaliza sua rotina e se despede.
15. A performer então está pronta para buscar a participante IV, seguindo assim com a sequência de trocas infinitas.

Vestir (2)

1. Preparar um espaço não muito amplo e protegido (talvez um que possa ser trancado), em que se processem estímulos para cada um dos cinco sentidos: terra ou folhas secas no chão para o tato dos pés descalços; luzes de temperaturas diferentes para a visão; essências ou incensos para o olfato; caixas de som (podem ser pequenas como as que se usam conectadas a computadores) com músicas para a audição; uma bandeja com bombons, uma garrafa térmica de café e duas xícaras para bem atender o paladar. Dispor ainda, nesse espaço, tapete e ou almofadas e uma máquina fotográfica fixa em um tripé.
2. Transitar pelo festival usando uma peça de roupa específica, que sirva em diferentes corpos. Abordar as pessoas uma a uma, convidando-as para conhecer o espaço preparado.
3. Ao adentrar descalças o espaço, propor que façam três fotos: uma como estão vestidas, uma nuas e uma com as roupas trocadas. Se a pessoa concordar em fazer as fotos, deixar que escolha entre os seguintes vícios: bombons, cigarros e café.
4. Já vestidas, desfrutar, acomodadas nas almofadas ou tapete, a “mágica” abertura de uma para outra que acontece após estarem nuas na presença alheia, numa situação não sexual.
5. Registrar num caderno o endereço e-mail da participante, para a qual as fotos serão enviadas.
6. Publicar as fotos somente mediante autorização.
7. Não publicar o conteúdo das conversas sob qualquer hipótese.

Vestir (3)

1. Espaço: plataforma de trem de estação desativada.
2. Tempo: do encontro
3. Trocar. roupas, procedimentos, ações, dúvidas, espaços, tempo, olhar.
em parceria com Shima
4. Onde e quando foi executada:
I Fórum Estadual de Performance. Bauru, São Paulo, Brasil. Abril de 2007.

Na Grécia de Platão, os artesãos não eram considerados cidadãos livres. Porque não tinham tempo para as atividades políticas: o seu tempo era empregado com o trabalho, e o bem estar da comunidade a que pertenciam – ou a partilha do sensível³⁴ – se assegurava, entre outras coisas, pelo exercício de uma única função por cada um dos membros. O trabalho era então uma função privada, calcada na “ausência de tempo” e na “impossibilidade” de fazer “uma outra coisa”: uma espécie de encarceramento, que extraía a trabalhadora das funções comuns.

A fazedora de *mimesis* – dado que então a ideia de artista não se processava nesse tempo – era uma perturbadora dessa ordem, porque vivia numa situação de liminaridade³⁵: era um ser duplo, que exercia as duas funções ao mesmo tempo:

o fazedor de *mimesis* confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É nessa re-partilha do sensível que consiste sua nocividade, mais ainda do que nos perigos dos simulacros que amolecem as almas (Rancière, 2009, pp. 64-65).

A fazedora de *mimesis* é nociva porque não localizável segundo sua função e ocupação espacial. Mas também por trazer para a vida pública aspectos que são ordinários. Ela se mostra fazendo, reúne duas atribuições distantes entre si e, conseqüentemente, subverte o lugar determinado para cada uma das coisas.

Respeitando os séculos e percursos tortuosos que nos separam da Grécia antiga, e ciente do quão tentador quanto reducionista seria estabelecer equivalências imediatas, tomo a liberdade de ler a “fazedora de *mimesis*” como ideia prototípica do que hoje entendemos como artista. Pelo que, é inevitável enxergar aí uma ancestralidade avessa à catalogação e que, a partir de operações simples, questiona o seu lugar e o lugar das coisas no mundo.

Faço esse preâmbulo para tratar das ações descritas como “Vestir” (1, 2 e 3), todas centradas na ação corriqueira – e geralmente encerrada nos espaços privados – de trocar de roupa. Conforme mencionado anteriormente, programas performativos, roteiros ou mesmo desenhos de performance são disparadores de ações. E pela própria natureza das construções

³⁴ Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p. 15).

³⁵ Os atributos de liminaridade ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de espaços e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (Turner, 1974, p.117)

efêmeras (ou precárias), que se dão em relação à outra, aos materiais e aos contextos em que se inserem, há adjacências, ruídos, contiguidades nas performances que não podem ser presumidos nas descrições prévias ou póstumas que fazemos delas.

Trocar de roupa, nos trabalhos de Flávio Rabelo³⁶, Raquel Aguilera³⁷ (ambos integrantes do Cambar Coletivo³⁸), Shima³⁹ e no meu⁴⁰ são portas, aberturas, mecanismos para destampar torrentes que se aferem pelo **sublinhamento de ações corriqueiras** e conseqüente **turbilhonamento dos hábitos** em incomensuráveis facetas nas quais deixam de ocupar o lugar de coisa já sabida, decorada e, portanto desinteressante. Nas ações “Vestir”, as performeraz trazem aspectos ordinários para a vida pública, desrespeitam saudavelmente os lugares das coisas.

Normalmente, a nudez partilhada, presumida na troca de roupas, é restrita a situações íntimas e/ou sexuais e privadas, ou a festas públicas em que as balizas da vida comum estão temporariamente suspensas⁴¹. Partilhar a nudez fora dessas chaves, trocar de roupa com desconhecidas ou sob o olhar de desconhecidas, envolve operações diversas que turvam os compartimentos dentro dos quais costumamos nos orientar: classe social, credo, sexualidade... Talvez essas operações que promovem o encontro mais do que a segregação não sejam suficientes que nos devolvam a participação política na *pólis*, na *res pública*, como era praticada pelos homens livres na Grécia. Mas instauram outras formas de participação afeitas ao nosso tempo, em que a vontade política se estabelece no cadinho de pequenos núcleos horizontalizados e participativos, propícios ao exercício da alteridade.

³⁶ <http://flaviorabelo.com/>

³⁷ <https://www.facebook.com/raquelmaguilera?fref=ts>

³⁸ <http://cambarcoletivo.com/>

³⁹ <http://www.shima.art.br/>

⁴⁰ <http://costuradaparadentro.blogspot.com.br/2010/09/desfrute-acao-realizada-durante-o-viii.html>

⁴¹ A essência da festa: cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida. Talvez até mesmo por prazer erótico ou para criar uma obra de arte comunal, ou para alcançar o arroubamento do êxtase. Em suma, uma "união de únicos" em sua forma mais simples, ou então, um básico impulso biológico de "ajuda mútua" (Bey, 2004, p.09).

Um
pouco
pra lá do
meio

Dia 1: 25/03

O corpo humano como corpo político.

Estratégias – Ritos.

Cruzar fronteiras.

Explorar o espaço com o corpo e os sons.

Fechar os olhos, permitir-se o contato com o corpo alheio e o corpo do espaço.

Formar uma negociação com ao menos outros dois corpos.

Imaginar qual é a imagem formada.

Abrir os olhos.

Um corredor com colegas de ambos os lados, que nos amparem.

Correr com os olhos fechados.

Correr com os olhos fechados e de costas.

Fazer uma travessia com os olhos fechados, empreendendo a ação que lhe for mais urgente neste momento.

Caminhar pelo espaço buscando estabelecer contato visual com a pessoa que lhe parecer mais diferente de você

Olhar para os olhos dela (se ela aceitar o convite).

Trocar de roupa com ela e permanecer assim até o fim dessa sessão.

Fechar os olhos.

Abrir e trocar algumas palavras sobre.

Caminhar pelo espaço em busca de alguém que se conheça.

Estabelecer contato visual.

Além dos olhos, encontrar um segundo e terceiro ponto a observar no corpo alheio.

Fechar os olhos.

Abrir e trocar algumas palavras.

Fazer contato visual com a pessoa mais parecida com você.

Deixar que o corpo se ative de acordo com o olhar.

Fazer pausas conjuntas para observar a situação estabelecida.

Dia 2: 26/03

Alongamento/aquecimento.

Um círculo, Guillermo ao centro, pergunta “Meu corpo é...”, ao que respondemos aleatoriamente.

No dia anterior, nas mesmas condições, Guillermo perguntava “Performance é...”

“Meu corpo não é...”

“Minha casa é...”

“Minha casa não é...”

Permanecer por cinco minutos observando o espaço.

Deixar-se chamar pelo espaço.

Explorar uma porção do espaço com o corpo e tudo o que emana dele: sons, excreções...

Fechar os olhos e seguir com a exploração.

Encontrar outros corpos e estabelecer com eles acordos de exploração.

Antes de abrir os olhos, imaginar onde está e quem são as suas “vizinhas”.

Abrir os olhos.

NÃO PERDER DE VISTA A “TERNURA RADICAL”.

Fazer duplas, olhar nos olhos.

Dos olhos, estabelecer um outro ponto para o qual dirigir o olhar no corpo alheio.

Com o tempo, estabelecer um terceiro ponto de contato com o olhar no corpo alheio.

Variar níveis e distâncias.

Atentar-se a momentos que pareçam interessantes.

Fazer pausas para retê-los.

Tem sido tudo tão intenso, louco e familiar ao mesmo tempo. Vários exercícios comuns ao teatro, mas, de verdade, uma troca, compromisso e criatividade dirigida que nos põe, todos juntos, nele.

E respeito. E aceitação. “Ternura radical”, como diz Guillermo com seus dois olhos e corpo como sentinelas incansáveis de todos nós, vinte performer as fundando, para além da utopia, de fato, espaços horizontalizados de criação.

A incredulidade cínica dos meus trinta anos sendo posta à prova constantemente, assim como minha autoimagem. Paradoxalmente, tem sido tempo de aprender a dizer não na mais sincera construção possível. Porque não há espaço para “querer agradar”. Talvez, numa síntese reducionista, seja possível dizer que o trabalho é sobre aceitação de si e do outro. Não como terapia ou docilização, mas como potência de recombinação entre nós.

Dia 3: 27/03

Alongar, soltar o corpo.

Nós em círculo, Guillermo ao centro com as provocações.

“Hoje eu quero ultrapassar a fronteira...”

“Me levanto e luto contra...”

Em duplas: alguém de olhos fechados enquanto a outra pessoa explora seu corpo.

Ajudar sua dupla a estabelecer um movimento repetitivo.

Observar como sua dupla se apropria dele.

Dar estímulos para que sua dupla crie um segundo e um terceiro movimento repetitivo.

Observar a “coreografia ambulante” que a pessoa realiza de olhos fechados.

Cuidar para que a pessoa não se machuque em seu deslocamento de olhos fechados.

Devagar, acercar-se dela para ajudá-la a parar.

Trocar as funções na dupla.

Agora, quando a “coreografia ambulante” estiver estabelecida, a pessoa pode abrir os olhos e relacionar-se com as demais.

Duplas sentadas em cadeiras.

Fazer contato visual.

Um toque, uma pausa.

Continuar até que os movimentos se desenvolvam em continuidade, usando ou não as cadeiras.

Variação: a dupla recebe objetos (“props”) que pode ou não agregar ao trabalho.

Deambular

1. Inquietar-se com o fato de que, em casa, as exigências autoimpostas impedem a escrita da tese.
2. Demorar-se no preparo de uma mochila contendo todo o necessário para a escrita.
3. Desistir da tentativa de prever os materiais que podem vir a ser necessários.
4. Derivar de moto pela cidade, visitando cafés e padarias em busca de um lugar em que, mesmo de dentro, se possam ver árvores e a luz do dia mudando.
5. Instalar-se numa das mesas, descobrir senhas de *wifi* como "euamopaoquentinho".
6. Permanecer na escrita da tese pela duração de muitos cafés, águas, saladas de frutas e a chegada da noite.
7. Voltar para casa de moto, com medo do trânsito porque com a atenção voltada para mil ideias sobre a tese.

“Somos filhos da época
e a época é política

Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas
são políticas”.
(SZYMBORSKA, 2012, p.77)

As descrições que abrem este trecho são transcrições do caderno de trabalho elaborado durante a vivência com o grupo La Pocha Nostra⁴² entre 25 de março e 01 de abril e 2015. O grupo esteve em Santos (SP), por iniciativa do SESC, como integrante do projeto “CorposubCorpo⁴³”.

O La Pocha Nostra é formado por mexicanas, canadenses e estadunidenses, e toma as fronteiras (linguísticas, culturais, de criação) como mote. Fundado em 1995 por Guillermo Gomez-Peña, o grupo é uma das referências em performance na América Latina, e vem respondendo em igual intensidade aos tolhimentos impostos às pessoas que se situam à margem: mulheres, negras, homossexuais, *queers*, imigrantes, indígenas, crianças, trabalhadoras em regime escravo.

O SESC Santos selecionou vinte artistas para participar do *workshop* a ser ministrado pelo La Pocha Nostra, utilizando como material de eleição currículo e carta de intenções. A proposta inicial era de que duas artistas locais, participantes do workshop, integrassem a apresentação “Mapa Corpo/rativo”, performada por Guillermo Gomez-Peña, Saúl Garcia Lopez e Jess Balitronica, trio de integrantes do La Pocha Nostra. A caoticidade bonachona de Guillermo convulsionou (mais uma vez) as estruturas institucionais quando ele estendeu o convite de participação na performance a todas as integrantes do *workshop*. Atitude que demandou do SESC, entre outras coisas, acomodações que nos permitiram “morar” em trios nos *flats* de um hotel, tornando ainda mais intensa a troca criativa entre nós.

As anotações em meu caderno de trabalho foram feitas durante os três primeiros dias de encontro. Depois disso, a separação entre integrar e observar o trabalho parece ter perdido o sentido e o lugar. A imersão proposta por Guillermo e as “Pochas” tomou os corpos, o espaço de trabalho e de convivência do SESC, a praça defronte ao prédio suntuoso que abriga a instituição, o trajeto até a praia, a mistura de atrito e sal à beira mar, os botecos, a embriaguez, o sono, os sonhos. As sessões de trabalho duravam cerca de dez horas, ao final

⁴² <http://www.pochanostra.com/>. Acesso em 07 de maio de 2016

⁴³ Para mais informações: http://www.sescsp.org.br/programacao/46198_CORPOSUBCORPO. Acesso em 07 de maio de 2016.

das quais, íamos todas, “las ‘Pochas’ y las ‘Changas’⁴⁴”, comer e beber enquanto conversávamos sobre elas.

É preciso sublinhar a ética das relações cunhadas neste convívio. A “ternura radical” proposta por Guillermo nos convidou ao cuidado entre nós, e “não” era um código respeitado com seriedade como limite às experimentações que estávamos dispostas a fazer. Guillermo ocupa habilidosamente o lugar de mestre. Não só por sua eloquência notabilíssima, mas por oferecer ouvidos e olhos atentos e sensíveis à nossa profunda cicatriz de degredadas: do mundo que nos cerca, das nossas relações, de nós mesmas. Guillermo é tão messiânico em sua abdicação de controle que cativar-nos e à nossa furiosa busca por pertencimento torna-se um imperativo.

O espaço destinado ao desenvolvimento do projeto CorposubCorpo era uma espécie de labirinto construído no estacionamento do SESC, composto de diversos ambientes com resíduos dos muitos trabalhos que se abrigaram ali durante um ano. Um complexo feito de paredes provisórias, pichações, uma arena coberta de areia, um cômodo revestido de flores de plástico, outro com uma sequência de esguichos instalada na altura um pouco acima de nossas cabeças, um balcão, pilastras removíveis, transparências, cheiro de combustível queimado, teto baixo, pouca luz e ventilação precária... Mas, sobretudo, um espaço onde a permissão para transgredir estava concedida, quase imposta.

De fato, em alguns momentos, a transgressão converteu-se mais numa ferramenta de trabalho que numa resposta maturada e reflexiva: parecia importante desconstruir, mesmo as bases que supúnhamos proficuas. Por vezes nos tornamos ciclos de problematização em série. Como se somente fosse possível criar se conseguíssemos tirar todas as coisas do patamar inquestionável.

Antes de chegar a Santos, cada artista recebeu uma série de recomendações, dentre as quais, levar consigo uma coleção de objetos propositivos, os “props”, como eram chamados pelas “Pochas”. No local de trabalho, todos estes objetos foram dispostos coletivamente em mesas cobertas por materiais já utilizados em performances, máscaras, peças singulares de roupa, dildos de todas as cores, formas e tamanhos, armas brancas e de fogo, perucas, instrumentos musicais e de tortura sadomasoquista, adesivos, bonecas, máquinas de fazer bolhas de sabão, cocares, maquiagens, luzes pisca-pisca... Esta coleção idiossincrática nos

⁴⁴ Changa, em espanhol mexicano, é uma espécie de macaco que, por seus trejeitos, se assemelha de modo engraçado ao comportamento humano. Também serve para referir-se a mulheres jovens e como tratamento entre amigas, como “cara”, “mina”. Nós éramos “changas”, um apelido que falava sobre nossa ruidosa presença de bando. E que, sonoramente, satisfazia ao nosso desbocado dialeto bicha-brasileiro: a sonoridade de changa se parece com as de “xana”, “sanha”, e estabeleceu alegre correspondência com nossas subjetividades femininas (mesmo quando habitantes de corpos masculinos), excessivas e sexualizadas.

acompanhou diariamente e havia especial cuidado ao final de cada sessão de trabalho em tornar a organizá-las para estarem disponíveis na sessão seguinte.

A partir do quarto dia, as sessões iniciais, tais como descritas anteriormente, culminavam na construção de imagens auxiliadas pelos “props”. Primeiro as construímos umas nos corpos das outras, depois coletivamente, usando um ou dois corpos onde nos expressássemos em grupo e, por fim, criando *environments*: altares, consultórios médicos, ringues, mausoléus, reconfigurações espaciais em que os corpos figurassem como intensificadores das relações que denunciávamos.

As indicações de criação eram sempre sobre nossos incômodos, condições sociais em que nos víamos enredadas, as fronteiras que desejávamos cruzar, os movimentos que empenhávamos em resposta às normatizações e assujeitamentos. Guillermo, Saúl e Balitronica passeavam entre as nossas criações e nos apontavam formas de torná-las mais claras, mais pungentes, adicionavam ou extraíam ideias, apontavam as que mais lhes agradavam e discutíamos coletivamente se elas deviam permanecer ou não até as apresentações.

Foram admitidas fotógrafas para nos acompanhar com o compromisso de registrar o trabalho e não divulgar as imagens. E nossa obsessão narcisística evidenciou-se: fotografias e mais fotografias de nossas composições acumulavam a função de registro, recordação a se guardar das amizades fiadas, apologia às monstrosidades coletivas que nos colocavam em algum lugar melhor, mais humano, mais sensível que a sociedade doente que aceitamos existir, ao mesmo tempo em que aceitamos a ideia de que não só não fazemos parte dela como estamos em condições de destruí-la.

Certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória (AGAMBEN, 2007, p. 58).

Éramos uma alcateia maldita, um bando de desajustadas que se reconhecem e vomitam imagens indesejadas. Adolescentes de novo, com mais do que um cartaz de banda na cabeceira da cama, Guillermo: um índio/sudaca/punk/xamã em carne e osso nutrindo nossas rebeldias desde o nome do *workshop*, “Exercícios para artistas rebeldes”,

Nos dias que se seguiram, escolhemos algumas imagens para deslocar pelos espaços do SESC e em quais deles as colocaríamos. Tínhamos o objetivo de testá-las na relação com outras pessoas além de nós, as envolvidas nos processos de criação. Usando máscaras de

animais (galinha, vaca, porco, macaco), nos posicionamos no *playground*. Alguém de nós deitou-se sob um dos brinquedos e cobriu o rosto com uma camiseta. Uniu as mãos no peito, como costumam preparar as defuntas a serem veladas. Segurava uma arma numa das mãos. As crianças atacaram a figura prostrada, tentaram tirar a arma de sua mão. Como ela não permitia, a chutaram e morderam enquanto diziam o nome da arma, composto de letras e números.

Mais e mais crianças surgidas de todas as partes se aproximaram. Alguém de nós pôs uma bíblia no chão e a “tocou” para uma delas. Logo se estabeleceu um jogo de futebol em que o livro fazia as vezes de bola. Um homem se indignou. Recolheu o livro, reclamou formalmente à direção do SESC.

O passeio com as imagens foi restrito a determinados espaços, de menor circulação. Ou, se quisermos utilizar os termos de Agamben (2007), os passeios se restringiram a lugares “sagrados”, no sentido de que separados do uso comum. E nós, com nossas aparições, tratamos de profaná-los: “Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (p. 66).

Estivemos nos elevadores, saguões, na grandessíssima mesa de madeira da biblioteca, compondo e decompondo sobre ela santas-ceias profanas com corpos nus em representações imagéticas de surubas épicas. Promovemos encontros/estupros entre agentes da Monsanto e indígenas. Usamos o edifício teatral às avessas: éramos artistas enquanto estivéssemos no palco e, se utilizássemos as poltronas da plateia, o fazíamos expondo os aspectos obsessivos, patológicos do público comumente educado e burguês. Sentavam-se confortavelmente um Mickey Mouse sodomita ao lado de uma vaca humana de tetas à mostra que comia páginas da bíblia enquanto balbuciava uma espécie de reza. *Black blocs* sapateavam pelos corredores entre as poltronas com bonecas/bebês a tiracolo, alguém enfiava diversas agulhas nos braços, em alusão aos adictos travestidos em “pessoas de bem”.

Nossas criações perambulavam nos espaços limpos, bem iluminados e assépticos, estabelecendo por contágio novas linhas de força entre uma série de pressupostos organizados e o caos sujo da nossa presença marginal, desativando, neste processo, alguns dispositivos de poder:

Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício o poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (Op.Cit, p. 68).

Nossas aparições peripatéticas geraram longuíssimas discussões coletivas com o intuito de organizar a performance final. Para o que, foi elaborada uma lista de imagens a serem utilizadas e determinações de que espaços no labirinto “CorposubCorpo” ocupariam. Havia indicações específicas quanto ao posicionamento de refletores. Músicas foram catadas de nossos aparelhos móveis, compondo uma evidente trilha sonora, além dos *funks* e boleros cantados ao vivo em nossas vozes não educadas para o canto. Ações aconteciam em simultaneidade, mas com óbvio direcionamento quanto às intensidades, que destacavam o que o público devia ver a cada vez. E embora pouco a pouco as distâncias entre performer e apreciadora fossem se estreitando de modo que acabássemos todas num banho coletivo no quarto dos esguichos, isso só era possível por haver antes a distinção entre nós e elas.

A apresentação do primeiro dia foi, de maneira unânime, entendida como um fracasso, no sentido de que pouco efetiva quanto às ideias que gostaríamos veicular. Como sugerido por Peña (2015), a medida de uma performance é a eficácia com que ela estabelece situações e cria comunicação ou senso de comunidade:

La presencia de la performance genera un diálogo que puede ser productivo, en algunas ocasiones, en otras desencadenante de fuertes emociones agradables o no. Es una oportunidad para algo, por ello, no hay performance buena o mala sino efectiva o desapercibida (p.151)

Perceber as falhas comunicacionais do trabalho colocou o grupo numa discussão interminável sobre que coisas eliminar e quais manter, em que ordem elas deviam vir, se alguma ação criada durante o processo e que antes não tinha sido incluída na apresentação deveria agora figurá-la.

Faz um ano desde o catártico convívio com o La Pocha Nostra. Rememorá-lo é sublinhar a perspectiva feminista de escrever a partir da própria carne. E toma-lo como ponte para a discussão entre os modos de operação do teatro e da performance.

Orbitam alguns sentidos comuns sobre uma e outra manifestação que, pelo hábito do didatismo e síntese a que se dedicam aquelas que lidam diariamente com a sala de aula, podem ser colocados nos seguintes termos:

Tabela 1. Teatro e Performance

	Agentes	Modos de Operação	Destinatárias	Risco
Teatro	Atores e atrizes	Representação	Público	Nulo ou moderado para atores, atrizes e público
Performance	Performeros e Performeras	Ação real	Participantes	Alto para performeros, performeras e participantes

O esquema acima representa algumas noções estabilizadas, cooptações pelos dispositivos, circunscrições que têm localizado performance e teatro segundo oposições claras. A vivência com o La Pocha Nostra está posta aqui como um gatilho a partir do qual desestabilizar o tácito consenso implicado nesta catalogação. O convívio com o grupo nada tem de excepcional neste sentido: outras práticas são igualmente limítrofes e de maneira semelhante se oferecem à reflexão teatro/performance, tais como as práticas do Cambar Coletivo⁴⁵, ou o controverso “Método Marina Abramovic”⁴⁶, por exemplo. Mencionar esta e não outra experiência obedece apenas ao caráter de edição da escrita.

O grupo La Pocha Nostra é incontestavelmente um grupo de performance. Esta afirmativa pode ser verificada no site do grupo, nas entrevistas de Guillermo, nas ações desestabilizadoras do *status quo* desempenhadas pelo grupo. Não há, por fim, veículo em que encontremos as integrantes do La Pocha Nostra descritas como atrizes. Nem que entendam o que elas fazem com representação, mas com ato real.

Ao mesmo tempo, como ignorar os procedimentos pelos quais a construção das performances se dá, ou ao menos aqueles pelos quais se deram nesta experiência? Há realmente diferenças cruciais entre os modos de criação que estamos habituadas a vivenciar no campo teatral? Os exercícios a partir dos quais “despertamos” o corpo e estabelecemos espaços de criação com outras performeras diferem em que do preparo necessário à cena?

Quando “representamos” a santa ceia em poses sexuais, não estamos e fato transando uma com as outras, mas agindo “como se” o fizéssemos. Do mesmo modo, não injetamos de

⁴⁵ Mais informações em: <http://www.cambarcoletivo.com/>. Acesso em 17 de maio de 2016.

⁴⁶ Mais informações: <http://terracomunial.sescsp.org.br/metodos-abramovic/a-proposta>. Acesso em 17 de maio de 2016.

fato heroína nos braços, nem estamos mimetizando a ação característica de usuárias. Mas ao reunirmos os elementos agulha, garrote e braços, deixamos que o ato seja percebido como semelhante ao real: colocamos a ideia no lugar da ação concreta, representamos.

Estas situações transbordam a premissa básica que localiza o teatro no campo da representação e a performance como ato concreto e sem mediações, e causam tensionamentos entre os campos. Na tentativa de dizer que há mais aproximações que diferenças entre ambos, é tentador estabelecer generalizações nas quais teatro e performance sejam sempre e necessariamente considerados segundo suas semelhanças. O que implicaria em cessões de achatamento equivalentes às que permitem o desenho da tabela acima. E, portanto, tendem a desconsiderar os muitos teatros e as muitas performances desenvolvidos e especificidades de linguagem que custaram anos a decantar. Não se trata de defender posições absolutas, mas as aproximações entre os procedimentos geram, inegavelmente, uma expressiva zona de indiscernibilidade (DELEUZE;GUATTARI, 1997, sp) da qual emerge a possibilidade de que as diferenças entre teatro e performance estejam mais nos discursos que acompanham um e outro:

“...em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. (FOUCAULT, 2009, p. 9).

A maneira como nos reportamos aos espetáculos teatrais e às apresentações de performance, endossada e respondida por catálogos, curadoras, cadernos culturais circunscrevem uma e outra prática. Estas circunscrições estão calcadas em diversos aspectos, tais como o histórico dos grupos, os espaços nos quais costumam se apresentar, o teor político de seus trabalhos. Mas, via de regra, os discursos não estão apoiados nos procedimentos de criação.

Um dos dispositivos de medição e diferenciação entre teatro e performance parece ser o quanto cedem ou burlam o controle e o risco, tanto em relação às performerhas e atrizes, como ao público e participantes. Performance e teatro são comumente descritos segundo risco de afetação a que nos submetem: os riscos envolvidos em sermos testemunhas de atos ditos extremos, ou que se restringem aos limites de nossa civilidade social. E em sermos interpeladas a ter participação ativa na ação que se desenrola e nos enreda, ou tomarmos parte sem sermos inquiridas à ação direta. Mas mesmo o aspecto do risco parece ser insuficiente para traçarmos linhas definitivas entre uma e outro, tal como aponta a reflexão de Diana Taylor em referência à retrospectiva encetada pelo MoMA quanto à obra de Marina Abramovic, outra persona à qual os discursos inscrevem no campo da performance:

Durante sua carreira, Abramovic se expôs em performances perigosas e extenuantes, que testaram seus limites humanos – ela gritou até perder a voz, dançou até desmaiar, cortou seu corpo e permaneceu imóvel e exposta diante de um público desconhecido. Mas, por motivos legais, o MoMA precisava eliminar o risco para aqueles que realizavam as re-performances⁴⁷. Embora, inicialmente, todas as obras estivessem programadas para durar duas horas e meia, foram reduzidas depois que dois executantes das re-performances desmaiaram na primeira semana. Portanto, apesar da re-performance *Nightsea crossing* no Atrium exigir o mesmo tipo de dispêndio e esforço de Abramovic, as re-performances realizadas por outros, comparativamente, demandavam relativamente pouco. Além disso, enquanto a re-performance de Abramovic atraía multidões, as dos outros artistas foram reduzidas a curiosidades. Não havia onde se sentar para vivenciá-las como performances com seus próprios méritos e, por isso, os visitantes apenas passavam por elas. Somente a artista, singular, estava presente (TAYLOR, apud FABIÃO, 2015, p.278).

Cumprido destacar, ainda, no trecho mencionado, a denúncia de que a admissão da performance em instituições reconhecidamente dedicadas a obras, práticas e discursos artísticos considerados “sérios”, requer uma negociação entre escapar e pertencer a um determinado selo de qualidade atrelado a elas. Assim como as jovens artistas podem reperformar as obras da outrora radical agora respeitável Marina, desde que não se arriquem – e sejam decorativas –, nós, junto ao La Pocha Nostra, podemos perambular nossa bizzarria pelo SESC, desde que não incomodemos às usuárias regulares. E, caso incomodemos, seremos convidadas a nos restringir a espaços de menor circulação.

MoMA e SESC executam medidas conciliatórias que tanto as projetam como instituições aliadas a seu tempo, fomentadoras da arte “transgressora”, como tratam de subtrair dela todo risco que podem oferecer a executantes e apreciadoras. De modo semelhante, nós artistas nos deixamos pertencer às instituições pelo renome, estabilidade e benefícios gerais que podem nos oferecer, mas nos tornamos agentes duplos ao manter nossos projetos quiméricos, sujos, excessivos, que, propositalmente, não cabem na assepsia requerida pelas entidades reconhecidas.

De fato, nem todo teatro se aproxima da performance, e nem toda performance se assemelha ao teatro, mas também neste ponto ambos se tocam de maneira sensível: há teatros que se dão no diálogo com as falas e subjetividades menores a ponto de não caberem nas salas de espetáculo, habitarem terreiras da tribo⁴⁸ e casas em vilas ditas perigosas⁴⁹,

⁴⁷ Abramovic também afirma claramente que não permitirá que seus alunos corram riscos enquanto trabalham sob sua orientação (nota de Diana Taylor).

⁴⁸ <http://www.oinoisaquitaveiz.com.br/>. Acesso em 17 de maio de 2016.

⁴⁹ <http://www.grupoxix.com.br/>. Acesso em 17 de maio de 2016.

trafegarem pelos rios poluídos⁵⁰, abortarem processos por falta de verba e retomá-los episodicamente, numa persistência algo obsessiva.

Nossa tabela inicial se vê mais uma vez insuficiente. Uma vez mais o conceito de Corpo Sem Órgãos, à maneira como entendida por Deleuze e Guattari (1996) se oferece como convite à desestabilização das posturas absolutas, na medida em que pede mais pelo caminho entre as ideias, sem a pretensão de chegar a terrenos definitivos, mas enfatizando o percurso que engendra zonas de indiscernibilidade ou vizinhança. “Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem” (sp.)

Prefiro este panorama mais afeito que cindido para indicar as diferenças entre teatro e performance, ainda que elas existam: performer as podem, por exemplo prescindir da presença alheia (do público ou participante) para a concreção de suas ações. Enquanto que, numa das concepções mais generosas sobre teatro, temos que ele não se dá senão por alguém executando uma ação que outrem observa.

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica (Brook, 2011, p.04).

Além do que, diferentemente das atrizes, performer as têm todo e nenhum compromisso com o que fazem. Assim como proposto pelos programas, um conjunto de práticas traz em si a possibilidade de não se cumprirem, ou se cumprirem segundo o desrespeito de sua previsão inicial. Ainda que se possam variar os graus de abertura, a cena opera segundo o comprometimento dos atores e atrizes. Em ambos os casos, porém, pela derrisão ou comprometimento, produzem atitudes radicais diante da vida:

El retorno a la experiencia corporal nos es algo privativo de las experiencias plásticas, sino de diversos movimientos contemporáneos que han retomado la tradición teatral del Noh y el Kabuki japonés, como el Living Theatre, Grotowski y la pantomima. *Los cuerpos de los artistas de la performance intentan restituir los impulsos primarios, y hacen de su cuerpo una topografía que no conoce límites* (Alcázar, 2014, p.88, grifo nosso).

A experimentação para além dos automatismos comuns aos corpos socialmente docilizados, a utopia do caminho que movimenta o corpo pela técnica ou pelas condutas que turbilhonam o hábito produzem modos de existência:

El performance es una tierra de nadie donde todos encuentran lugar... para expresarse, para ser, para vivirse. Esta tierra de nadie somos nosotros mismos. Cada artista define al performance en su práctica como una actitud, como sello, sea la del antropólogo o la del desesperado

⁵⁰ <http://www.teatrodaavertigem.com.br/>. Acesso em 17 de maio de 2016.

visceral; la del investigador o la del exhibicionista; la del experimentador o la del actor. En esta tierra de nadie todos pueden encontrar un lugar, si se es consciente de que ese lugar es su propio tiempo presente. El momento del arte acción es el presente. El momento de la transformación es también el presente. El momento de la conciencia ética, es el presente. La práctica del performance es la reflexión de los actos y la creación de otros. Se vuelve una filosofía y una práctica de vida en vistas en un ideal o una consciencia en evolución (Op. Cit: p.201).

Muitas de nós conhecemos a potência do corpo no teatro, caminhamos em direção à performance e então permanecemos proscritas, criando peças, performances e “coisas” que não pertencem especificamente a uma linguagem ou outra, mas tomam emprestado de ambas. Tomo o espaço desta tese para afirmar proximidades entre elas. Pelo que, programas performativos são utilizados para descrever performances tanto quanto proposições de mestras do teatro.

Corpo-vida

1. Desbloquear o corpo-memória.
2. Esquecer-se de dar ordens ao corpo.
3. Permitir que a vida flua enquanto o corpo cria.
4. Por descuido do pensamento organizado, reencontrar o fluxo orgânico da vida.
5. Permanecer no encontro/perda do corpo, memória, vida.

Durante minha graduação, a partir do contato com determinadas práticas teatrais, passei a perseguir a inteireza das ações físicas, o estado de doação e “verdade” que Grotowski (1993, p.34) descrevia de modo tão rico e que eu gostaria de conquistar. O corpo-vida (ou corpo-memória): o ser unificado que, desta forma, se empreende ao ato criativo. Grotowski pretendia que atrizes encontrassem este fluxo vital, manifestação do corpo-vida, através do qual chegassem à inteireza nas suas ações físicas.

Grotowski sistematizou suas experimentações na segunda metade do século XX, respondendo à concepção – ainda corrente – de que o corpo seja algo destacado de sua pessoa. A ideia de que não somos, mas “temos” corpo tem feito com que atrizes o vejam como um limite à sua criatividade, como se ele representasse um inimigo íntimo a ser domesticado durante anos, através de diversas práticas capazes de lhe tornar um fardo menos incômodo para carregar (GROTOWSKI, 1993, p.35).

A dobra criativa capaz de nos safar dessa disputa seria o mergulho em si, pela autopenetração e santidade como sacrifício, “revelando a parte mais íntima de si mesmo, a mais dolorosa, a que não é atingida pelos olhos do mundo” (GROTOWSKI, 1976, p.20).

Este seria um ideal para onde se dirigir, fazendo uso da técnica como um trampolim para conquistar autoconhecimento e, assim, a comunicação direta com o público⁵¹. “O ator não deve usar seu organismo para ilustrar ‘um movimento da alma’, deve realizar este movimento com o seu organismo” (GROTOWSKI, 1976, p.74). Grotowski exemplifica essa perene caminhada para a santidade na resposta oferecida em entrevista com Eugenio Barba:

Seria então a santidade um postulado irreal? Creio que é tão bem fundada quanto o do movimento à velocidade da luz. Com isto, quero dizer que, mesmo sem atingi-lo, podemos nos mover consciente e sistematicamente naquela direção, conseguindo assim resultados práticos (GROTOWSKI, 1976, p.29).

O que Grotowski demanda de suas atrizes não é algo “santo” no sentido de estar além das capacidades humanas. Tampouco postula que se chegue a esse pressuposto instantaneamente, mas chama à construção gradativa dirigida para algo que se relaciona mais ao aprendizado que a padrões rígidos. Ou seja: a santidade é performativa,

⁵¹ Cabe considerar que Grotowski não visa ao público durante o desenvolvimento de seus processos criativos: “Não se deve pensar no espectador enquanto se representa. Naturalmente, trata-se de um problema delicado. Primeiramente o ator estrutura seu papel; em segundo, sua partitura. Neste momento, está procurando um tipo de pureza (a eliminação do supérfluo) bem como os sinais necessários para a expressão. Então, pensa: ‘o que eu estou fazendo é compreensível?’. A pergunta implica na presença do espectador. Eu também estou ali, guiando o trabalho, e digo ao ator: ‘Não compreendo’, ‘compreendo, mas não acredito’...” (GROTOWSKI, 1976, p.168).

paradoxalmente nos aproxima dos aspectos humanos, não se encerra na sala de ensaios, mas depreende uma conduta para a vida: a santidade engendra modos de existência.

Santidade

1. Aos 33 anos, o "ano messiânico", realizar, por 365 dias, performances e fotoperformances caracterizada como Jesus, sempre no horário das 03:30 PM.
2. Com o auxílio de artistas, fotógrafas amigas, conhecidas e desconhecidas, promover aparições de Jesus em bancos, supermercados, aviões, ônibus, universidades, feiras populares, praças.
3. Tomar nota dos acontecimentos e fissuras no cotidiano promovidas por esta figura.
4. Criar e um álbum de aparições e alimentá-lo uma vez por semana.
5. Disponibilizá-lo no seguinte endereço:

https://www.facebook.com/provisorio.corpo/media_set?set=a.443385405682736.96104.100000338404490&type=3⁵²

⁵² Observar anexo III.

Proponho que paremos um instante para olhar com cuidado para as relações entre o fluxo vital, as ações físicas e o treinamento contínuo.

Grotowski propõe que caminhemos para além da técnica que pretende encetar ações “polidas” e livres de “resíduos”, e a ultrapassemos em direção a partilhar nossa pulsação vital. Ora, o fluxo de vida não é algo de que dispõe todo organismo vivo? Ao aceitarmos sua proposição não estamos, de certa forma, nos aproximando do corpo que performa sua própria experiência? Haveriam diferenças significativas entre o corpo da cena e o corpo que performa, ao menos no que diz respeito à dispor-se e um estado de fluxo se estabelece no tempo sempre presente?

O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente (Fabião, 2010, p.322)

Se pensarmos a ideia de fluxo proposta por Grotowski, auxiliada pela leitura de Fabião, encontrar a totalidade do corpo parece ser uma questão de direcionamento e de postura com relação ao instante vivido. Ambas as noções, nas quais a abertura para o presente se alarga ao ponto em que abranja as espontaneidades, esgarçamentos e possibilidades, são familiares tanto à artista da cena quanto à da performance. E são aberturas às intervenções das outras e do meio até que a ação performativa possa vir a tornar-se mesmo aquilo para o qual não foi programada.

Enquanto a atriz deve desafiar-se, convidar-se ao impossível dividindo-o em pequenos pedaços possíveis para assim tornar-se canal aberto à energia e encontrar a conjunção entre o vigor dos elementos e o fluxo da vida, a espontaneidade (GROTOWSKI, 1993, p.13), a performerera “treina” a abdicação do controle de sua ação com propósitos muito semelhantes: encontrar-se com e no tempo, com e na outra. Ambas estão, segundo o que queria Artaud (2006), perseguindo o aspecto pujante da “vida”:

(...) quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras (pp.07-08).

Enquanto a performerera deve desafiar-se, convidar-se ao impossível dividindo-o em pequenos pedaços possíveis para assim tornar-se canal aberto à energia e encontrar a

conjunção entre o vigor dos elementos e o fluxo da vida, a espontaneidade (GROTOWSKI, 1993, p.13), a atriz “treina” a abdicação do controle de sua ação com propósitos muito semelhantes: encontrar-se com e no tempo, com e na outra. Ambas estão, segundo o que queria Artaud (2006), perseguindo o aspecto pujante da “vida”:

(...) quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E, se é que ainda existe algo de infernal e verdadeiramente maldito nestes tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras (pp.07-08).

Como exercício de retórica, e na práxis, não me parece possível divisar dualismos substanciais entre uma e outra conduta. Por essa razão, tomo a liberdade de reescrever os trechos mudando a posição das sujeitas atuantes.

Gradualmente, a atriz (e, por minha conta, a performer) chega ao que Grotowski chama de “acrobacias orgânicas”, ditadas por algumas regiões do corpo-memória, e instituições do corpo-vida. Estas acrobacias, segundo ele, nascem de cada ator à sua maneira e são captadas pelas outras (plateia) também à sua maneira:

No nos dictamos la pulsación natural en las evoluciones. “*Esto*” se dicta, “*esto*” se hace. Al final comienza a intervenir lo que está vivo en nuestro pasado (¿o futuro?) Entonteces difícil decir se son ejercicios o más bien una especie de estudios de actuación. Eso puede ser nuestro contacto con el otro, los otros, nuestra vida, que se realiza, que se encarnen las evoluciones del cuerpo (GROTOWSKI, 1993, p.37).

A meu ver, e tomando-se suas palavras, Grotowski requer um desfazimento do “eu” estável e aliciado pela pretensão egóica, aspecto primário do ato exibicionista de estar em cena (ou em performance). E convida, ao mesmo tempo, ao renascimento em comunhão com a outra – que nos vê, e as outridades que podemos ser.

Uma vez mais, reitero: cena e performance não são iguais: obviamente, há especificidades de uma e outra. Neste caso, a mais patente talvez seja a dimensão criativa da outra e, mesmo essa, em linhas imprecisas.

Embora comum, não é uma regra nem tampouco um aspecto caracterizador da performance que os trabalhos neste campo admitam ou mesmo presumam que as pessoas que tomam parte num acontecimento performativo sejam impelidas a agir junto/contra/em relação a quem performa. Do mesmo modo, “agir junto” não é a única forma possível de participação nas ações performativas ou cênicas. Basta que retenhamos na memória as vezes em que nos sentimos conclamadas pela presença de outro corpo:

Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do

atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença (FABIÃO, 2010, p.323).

Esta conectividade, comum tanto à cena quanto à performance, é também ponte para a geração de vivências: é o passaporte, o meio e o local do que passei a compreender como **criação compartilhada**, ou seja, o turbilhonamento acionado nas negociações entre quem realiza a ação e aquela que toma parte dela. Ou, como escreveu Artaud, o “delírio comunicativo” sem o qual não há razão para fazer teatro – ou performance.

É inútil dar razões exatas desse delírio comunicativo. Mas valeria procurar as razões pelas quais o organismo nervoso esposa, ao fim de algum tempo, as vibrações das músicas mais sutis até extrair delas uma espécie de modificação durável. Antes de mais nada, importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo (ARTAUD, 2006, p.23).

A **criação compartilhada** ou delírio comunicativo estabelece “levantes”, “ações de independência cuja experiência gera uma mudança substantiva no sujeito. O potencial da vida cotidiana está em cena: a socialidade cotidiana é eminentemente cultural” (Oliveira, 2007, p. 33).

A **criação compartilhada** coloca os seres na contramão da perspectiva da racionalidade técnica, segundo a qual, o melhor modo possível de organizar pessoas e coisas é atribuir-lhes um lugar, um papel e produtos a consumir (Duran, 2007, p. 119). Dito de outra forma, tanto em performance como em teatro, a **criação compartilhada** é uma possibilidade de restituição da nossa **vontade política**:

Vivemos num mundo que não quer que sejamos tocados porque se formos, nos tornaremos poderosos e capazes de mudar as coisas. Teatro político é portanto qualquer teatro voltado para esta noção básica de respeito aos seres humanos como iguais. E estar sempre em movimento porque nada está de fato completo e finalizado (FABIÃO, 2010, pp.325-326).

Criações compartilhadas são pausas, suspensões e esgarçamentos das convenções sociais em que se abrem fissuras capazes de reinventar os seres. São maneiras de escapar à cooptação do capital para dar vazão, ainda que momentaneamente ao que não responde à assertividade financeira, à restrição identitária e consequente mercantilização do desejo. São dispositivos e contra dispositivos.

Ou, se o quisermos dizer de outra forma, toda ação, cênica ou performativa, implica em atitudes políticas quer estejamos cientes delas, quer não. Elas são detonadoras de

posicionamentos sociais, de empoderamento de determinadas classes e condições e são, elas próprias, localizadores sociais, de classe, políticos. Da mesma forma, a maneira como escolhemos colocar nossa produção artística no mundo denota nossa filiação a determinadas ideias. Nessa tese, escolhemos falar a partir da perspectiva menor, ordinária.

o “homem ordinário” inventa o cotidiano com mil maneiras de “caça não autorizada”, escapando à cooptação mercantil. Essa invenção do cotidiano se dá graças ao que Certeau chama de “artes de fazer”, “astúcias sutis”, “táticas de resistência” que vão alterando os objetos e os códigos, e estabelecendo uma (re)apropriação do espaço e do uso ao jeito de cada um. Ele acredita nas possibilidades de a multidão anônima abrir o próprio caminho no uso dos produtos impostos pelas políticas culturais, numa liberdade em que cada um procura viver, do melhor modo possível, a ordem social e a violência das coisas (DURAN, 2007, p.119).

Performances são materializações no corpo próprio das insatisfações/ reflexões sobre o entorno, inquietações suficiente fortes para nos fazer agir. As performances se abastecem das ações diárias, cotidianas e são inseparáveis da vida ordinária e comum. A performance desconhece os limites entre **arte e vida**.

Teatro são materializações no corpo próprio das insatisfações/ reflexões sobre o entorno, inquietações suficiente fortes para nos fazer agir. O teatro se abastece das ações diárias, cotidianas e é inseparável da vida ordinária e comum. O teatro desconhece os limites entre **arte e vida**.

O começo do fim

O absurdo das últimas coisas

1. Faltar ao ato contra a extinção do MinC, e à aula de yoga.
2. Dizer à namorada e a si que é por uma boa causa.
3. Observar o caderno com anotações, feitas à mão, sobre os apontamentos para a escrita da Conclusão da tese.
4. E a mão tingida de tinta da caneta estourada.
5. Pensar por um instante em como os trajetos nos marcam.
6. Lutar com a profusão de distrações que se interpõem a essa tarefa de fechamento.
7. Entregar-se à tessitura do último texto.
8. Não sem antes absurdar-se com a palavra "último".

“Aqui, no mais alto perigo para a vontade, a ‘arte’ surge e avança como um deus salvador que traz consigo o bálsamo benfazejo: só ela tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida. Tais imagens pertencem à categoria do ‘sublime’ em que a arte nos mostra o domínio sobre o horrível, e à categoria do ‘cômico’, em que a arte nos liberta do aborrecimento pelo absurdo” (NIETZSCHE, 1984, pp. 52-53).

Fiz mais uma vez o exercício de ler a tese toda, “de cabo a rabo”, aproveitando para colocar juntos os trechos de que ela se constitui. Desisti de contar quantas vezes mudei a ordem de apresentação e inseri nela respingos de cotidiano. Estas são estratégias de imbricação entre arte, vida e pesquisa. As empreguei menos por recurso estilístico, mas por não divisar outra maneira de traduzir os entroncamentos que alimentam e são alimentados pelo texto.

A recorrência com que a formulação “performance como modo de existência” surge no texto me fez mudar o título do trabalho. Afinal, descobri do que trata essa tese. E não me surpreende que o tenha conseguido somente agora: há processos que levam tempo, além do espaço de algumas trilhas percorridas.

Escrever a partir dos dispositivos/contra dispositivos desde o início destacados em **fonte 16** presume determinada atenção de quem lê, segundo a qual estabeleço um pacto claudicante: jeitos de caminhar a contrapelo da própria escrita e sua constância característica. Maneiras de preservar as frustrações e incongruências comuns à criação, e à criação em escrita. E a assunção mais honesta possível de que textos acadêmicos sejam também criativos.

Tratar de modo artístico um universo – a escrita acadêmica – que tem, historicamente, se firmado pelas afirmativas e comprovações, é um ato político. Uma dissidência feliz, a abertura de um espaço para invenções:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira da razão dos fatos e razão da ficção, e que estes modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem ao mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas (RANCIÈRE, 2009, p.58).

Uma das consequências do empenho em não reduzir a caoticidade do objeto até a estabilização necessária à análise, mas assumir sua ambiguidade e conexões como mote, é contribuir para a invenção artística do meio acadêmico.

(Des)organizar a escrita é desacatar o acordo pelo qual as pesquisas devam oferecer resultados mais do que percursos. Este mecanismo auxilia em que, mais uma vez,

arte e feminismo se encontrem nas suas semelhanças: os desvios promovidos por ambos, mais do que cumprirem a função de chegada a destinos estabelecidos, são rotas experimentadas em continuidade. Com paradas no percurso donde se relata, a partir da pele, o estado das coisas.

O feminismo é também uma das muitas estratégias para se viver em performance: uma abertura de olhos e pele para os sistemáticos assassinatos de mulheres noticiados como crimes “passionais”; vítimas de estupro culpabilizadas pela ação de estupradores; silenciamentos, assédios, nossa capacidade posta em dúvida no argumento que formaliza um Ministério composto somente por homens⁵³, enquanto nos recusamos a ser apenas “belas, recatadas e do lar⁵⁴”. O feminismo é uma das possibilidades de tornar a performance um modo de existência. Há tantas quanto as condições de vida tornadas marginais por determinado modelo, tomado como central: homem, branco, cisgênero, heterossexual, classe média.

O encontro entre as perspectivas feminista e artística formam rabiscos, borrões, nódoas por onde se observar o mundo. Os programas performativos de escrever a tese são iniciativas que querem espalhar no texto, por contágio, estes rabiscos. Em consonância com os programas performativos de performance – não há aqui um pleonasma, mas um assinalamento – e as reflexões que os acompanham, são uma espécie de mapa para perder-se.

A proposição grotowskiana, os desenhos de performance e performances que reli como programas performativos estão colocados na tese por simpatia, dispostos por ações comuns entre eles (menstruar, dar continuidade a um trabalho a partir de algo recebido, contar e vestir), mas também segundo a “com-divisão” empenhada pela “política da amizade”. Como se ao estar tão próxima a Flávio fosse possível estar igualmente próxima a Grotowski. E, mais ainda, como se me fosse dado fazer com que se conheçam e estabeleçam proximidades entre si. Estender, enfim, uma rede de criações e afetos que desarticulam o

⁵³ O presidente interino Michel Temer nomeou um ministério composto somente por homens, algo que não ocorria desde a gestão de Ernesto Geisel (1974-1979). Em entrevista cedida ao programa “Fantástico”, veiculado na Rede Globo de Televisão, que foi ao ar em 15/05/2016, afirmou: “O critério que utilizei para escolher meus ministros é a competência. Se há somente homens é porque eles têm mais capacidade”.

⁵⁴ Em 18/04/2016, a Revista Veja publicou o perfil de Marcela Temer, oferecendo-a como um modelo de conduta feminina. O título da matéria trazia a tríade de adjetivos “bela, recatada e do lar”, seguida do nome de Marcela. Em reação à defesa deste como o único modelo digno para mulheres, as redes sociais foram invadidas por postagens de mulheres em situações diversas em que beleza, recato e habilidades domésticas não eram requisitos necessários.

aspecto nuclear das famílias e convidam às ligações entre indivíduos advindos de lugares e hábitos que não os nossos: convidam à alteridade.

No teatro, na performance, na sala de aula e nos muitos assomos provocados por nós ou aos a que estamos sujeitas, está implicado um modo de viver. Convido a mim e àquelas com quem travo relações a, ao viver, no cotidiano da vida, tratarmos isso artisticamente. Estaríamos dispostas à contaminação da arte na vida cotidianamente? Embora, segundo a convenção, este texto devesse trazer notas conclusivas, eu não me arriscaria a responder a esta pergunta. Porém, o atrito produzido entre os tantos corpos que habitam esta tese tornam urgente dizer que a performance, segundo as noções alargadas aqui defendidas, é uma maneira possível de dar sentido à existência fadada ao consumo.

A localização e funcionalização dos corpos, a ação truculenta dos aparelhos de Estado – e as violências sutis que dispendemos umas com as outras em contenção de nossas subjetividades. O consumo posto no lugar das realizações, a perda da experiência, a obediência aos protocolos que inserem inclusive nossas emoções e intimidades em padrões de conduta. Os múltiplos e mutantes exercícios da lógica de mercado, enfim, não deixam espaço para afirmar que possamos escapar completamente aos aspectos tentaculares por que operam.

Não completamente. Mas em pequenas partes, nas partes “menores”, somos prodigiosas em escapar. A performance – talvez seja ainda necessário dizer: a vida em performance, ou a performance tornada modo de existência – aponta as engrenagens invisíveis de cooptação mercadológica e grita, debocha, excreta contra elas até que comecem a falhar. Ainda que tais engrenagens possam se restituir quase imediatamente.

Além de produzir o *gap* momentâneo, a performance o habita, sempre em transição. Algumas vezes, a diferença de velocidade entre as manobras de consumo e as de vontade política estabilizam-se por tempo/espço suficientes para que consigamos percebê-la. Essas irrupções perceptíveis ora se dão em mostras artísticas, ora nos atos e assembleias. Mas podem nos acometer onde menos esperamos. Se abirmos bem os olhos e a pele, é possível nos treinar a percebê-las a ponto de não conseguirmos acompanhá-las em suas ocorrências. A performance enquanto prática de vida é uma possibilidade epistemológica de compreensão e ocupação do cotidiano. Além de um convite a tomar responsabilidade nessa ocupação.

A performance contamina e produz formas de existência. E esta tese é também pretexto para falar do (com e junto ao) povo torto, distraído e excessivo que tem promovido operações de alargamento da vida a que, por um acaso, chamam de "performance".

Entre as nossas estratégias disruptivas, fazemos, por exemplo, festivais sem apoio financeiro de qualquer natureza, com o endosso e a presença de uma alcateia descabida. Criamos um sem fim de articulações que ferem os deuses da produtividade, tão amplamente cultuados em nossa época.

É preciso dizer que esses modos de existir implicam em pertencimento. E talvez seja exatamente do que se tratam os Festivais de Apartamento, assim como nossos exercícios enquanto professores e professoras: da criação de vias de pertencimento.

Festivais de Apartamento, CTUs (Composições Transitórias Urbanas) ⁵⁵, Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, o convívio com grupos como o La Pocha Nostra e as várias iniciativas a que nos dedicamos, são modos de promover encontros entre interlocutoras possíveis, dobrar a noções como as de “margem” e “minoria”: resistir.

Inventar espaços e tempos em que nossa bizarria se dá a ver e em encontro, foi um procedimento comum também à escrita da tese: uma expressiva porção dela se deu em momentos de distração ou de atenção não dirigida. A tese tomou forma nas viagens que fiz, em carnavais, férias e madrugadas sonolentas. Nas horas que passei cozinhando e, especialmente, nos cafés situados nos arredores da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde se dá o convívio com doutorandas de áreas distintas que, como eu, passaram a olhar o mundo com determinadas lentes e entregam-se ao prazer de testá-las no encontro com outras.

Não haveria modos de separar as reflexões feitas aqui do constante exercício necessário para estar em sala de aula. Traduzir conceitos e ideias às minhas alunas, assim como responder a perguntas que me obrigam a percursos de pensamento inéditos para mim é, certamente, um jeito de escrever a tese.

Quisera que o trabalho pudesse refletir ao menos um pouco dessas tessituras feitas nos espaços entre a escrita e as outras expressões da vida. Quisera, mais ainda, que fosse possível sentir no texto o balançar de quadris que fazem desta uma tese latinamente dançada.

⁵⁵ Encontros de performance promovidos pelo Cambar Coletivo, assim descritos em sua páginas de facebook: “São eventos artísticos de caráter transdisciplinar com intuito de problematizar as dinâmicas relacionais nos espaços públicos das cidades. Abordando questões sobre os comportamentos corporais do cidadão comum neste tipo de espaço, focando num estudo sobre as sonoridades produzidas, encaradas como dispositivos para as ações a serem criadas. Buscando detectar possíveis momentos de atrito e enlace, para através deles gerar espaços de solturas e pequenas transformações na maneira como habitamos estes espaços e nos relacionamos uns com os outros”. Acesso em 19 de maio de 2016.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALCÁZAR, Josefina: **Performance: un arte de yo: autobiografía, cuerpo y identidad**. Siglo XXI Editores. México, DF: 2014.

ANZALDÚA, Glória: Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**. V.8, n.1 (2000), p. 229-236.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Martins Fontes. São Paulo, 2006.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução técnica/problema da ética**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2003.

BARBA, Eugenio/ SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BITENCOURT, Tuini dos Santos; KEISERMAN, Nara. **O príncipe constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowsky: corpo-memória, ato real e processo de construção**. Sd.

BITENCOURT, Felipe. **Performance diária**. São Paulo: nVersos, 2012.

BROOK, Peter: **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CABALLERO, Ileana Dieguez: **Cenários liminares: performance e política**. Uberlândia: Edufu, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Work in Progress na cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Claudia de Lima. O leito de Procusto: Gênero, Linguagem e Teorias Feministas. **Cadernos Pagu** (2). 1994: pp; 141-174.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix: **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 3**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DURAN, Marília Claret Geraes: Maneiras de pensar o cotidiano com Michel de Certeau. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v.7, n.22, p. 115-128, set/dez. 2007.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In: **ILINX. Revista do LUME**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. N. 4, dez. 2013.

_____. **Corpo cênico, estado cênico.** **Revista Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

_____. **Ações.** Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro.** Campinas: Editora Hucitec, 2000.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação.** São Paulo: FAPESP, 2006.

FERRACINI, Renato; RABELO, Fávio; REIS, Bruna: Planos de Composição em Ato: possibilidades poéticas do cotidiano. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, V.6, n.2, p. 266-286, Maio/Agosto. 2016.

FLASZSEN, Ludwik/ POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Edições SESC, 2007.

FOUCAULT, Michel: **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 2009.

GALEANO, Eduardo: **O livro dos abraços.** Porto Alegre: L&PM, 2012.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

GOLDBERG, Rose Lee: **A arte da performance: do futurismo ao presente** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. De La Compañía Teatral a El Arte como Vehículo. **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología: número especial de homenaje a Grotowski.** México: Escenología, ano 3, jan. 1993.

_____. Los ejercicios. **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología: número especial de homenaje a Grotowski.** México: Escenología, ano 3, jan. 1993.

_____. Lo que Fue. **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología: número especial de homenaje a Grotowski.** México: Escenología, ano 3, jan. 1993.

_____. Respuesta a Stanislavski. **Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología: número especial de homenaje a Grotowski.** México: Escenología, ano 3, jan. 1993.

_____. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1976

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari: **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 7-31, jan. 1993. ISSN 0104-026X. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: Utopia Subversão Guerrilha na (Anti)Arte do Século XX.** São Paulo: Conrad Editora, 2005.

HOGHE, Raimund/ WEISS, Ulli. **Bandoneon – em que o tango pode ser bom para tudo?**. São Paulo: Attar Editorial, 1980.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**; seleção de ensaios organizados por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MOHIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: UNESCO, 2000.

NARDIM, Thaíse Luciane. **Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa**. Campinas, SP, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Unicamp – SP.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm: **A Origem da Tragédia**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados. Ação Cultural em tempos de biopolítica**. São Paulo: Beca, 2007.

PAIM, Cláudia: **Táticas de Artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados**. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

PEÑA, Julia Antivilo: **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano**. Bogotá: Ediciones Desde Abajo, 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3.ed.- Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PONTY, Maurice-Merleau. **O Visível e o Invisível**. Perspectiva: São Paulo, 1971.

RAGO, Margareth: Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) Modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**, n. 3/4, 1995/1996, p. 01-33.

_____. Epistemologia Feminista, Gênero e História, em: PEDRO, Joana; GROSSI, Míriam (orgs). **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance**. No site: Hemispheric Institute – Instituto Hemisférico de Performance e Política: http://hemi.es.its.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm. Acessado em 10 de Setembro de 2009.

SUASSUANA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro, Editora José Olympio: 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)**. São Paulo, Cosac & Naify Edições: 2001.

SZYMBORSKA, Wislawa: [**Poemas**]. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Editora Vozes. Petrópolis: RJ. 1974.

_____. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. PAJ Publications. A division of performing artist journal. New York, 1982.

_____. **The Antropology of Performance**. PAJ Publications. A division of performing artist journal. New York, 1982.

_____. **The Antropology of experience**. University of Illinois. Chicago, 1986.

ZIZEK, Slavoj; DALY, Glyn. **Arriscar o Impossível: conversar com Zizek**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Bem-vindo ao deserto do real!**. São Paulo: Boitempo, 2011.

Zourabichvili, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: 2004. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação.

ANEXO I: Entrevista com o artista Arthur Scovino, via troca de áudios, em 15/02/2015.

Ludmila Rediviva: Bom dia, Arthur, tudo bem? Eu sei que é carnaval e eu adoraria estar pulando com tudo de mim... Mas... Estou escrevendo a minha qualificação. Um dos capítulos é sobre performances semelhantes, que influenciaram ou foram criadas a partir das minhas. Pensando nisso, você pode, por favor, me enviar uma descrição, imagens ou algum material de que disponha sobre a performance em que entregou o "pacotinho" que lhe dei para o céu?

Arthur Scovino: Aquela sua performance naquele dia mexeu muito comigo. Acho que eu já tinha falado isso sobre essas questões, não da coisa do corpo em si, da exposição, mas do sentimento que não era revelado. Ao mesmo tempo que a imagem que você criava, a estética, era bem expressiva – você no meio de todo mundo, chorando e se masturbando –, tinha uma coisa forte dos sentimentos. Que é o que me deixou querendo saber o que era: por quem você chorava, por quem você gozava. E essa parte ninguém podia saber, era como se fosse um filme com mistérios. Eu fiquei mais intrigado ainda por ter recebido aquela caixinha e por ter trazido comigo para a Bahia e ela ter ficado na minha casa. Eu pensei em desdobrar aquilo, fazer algum trabalho. De repente alguma instalação, e tal. Quando eu fui convidado para fazer aquele festival de performance⁵⁶, eu pensei em contar aquilo para as pessoas a partir de uma outra performance.

A ideia era que aquilo não fosse meu: eu fiquei um tempo com aquilo, eu ganhei de presente, só que resolvi oferecer para os céus da Bahia porque, de uma maneira ou de outra, eu tinha ali a materialização dos seus sentimentos em forma líquida. E é como eu te falei: depois daquilo (da entrega para os céus) começou a chover acho que uma semana sem parar. Foi bem bonito. E as pessoas podiam ver as suas fotos⁵⁷, que estavam lá (na galeria).

Como eu tenho essa coisa da elevação⁵⁸ no meu trabalho, das borboletas, dos cabelos, dos balões de hélio... Eu resolvi fazer isso. A ideia era falar de você e daquele outro

⁵⁶ Arthur se refere ao evento “Performare – O performer e sua imagem”, realizado em Salvador, na Galeria Cañizares, em parceria com a UFBA (Universidade Federal da Bahia), de 14 a 18 de Maio de 2012. Mais informações em: <http://www.performeresuaimagem.blogspot.com.br/>

⁵⁷ Antes de realizar a ação na Galeria Cañizares, Arthur entrou em contato comigo e pediu que eu enviasse fotografias, registros da ação “Cheio”, em que eu colocava meus líquidos em um pequeno vidro. No dia em que ele realizou a ação “Ludmila”/“Carta para Robert Siegelman”, fixou as fotos que eu havia lhe enviado por correio numa das paredes da galeria.

⁵⁸ Para conhecer as recorrências do trabalho do artista, visite: <https://arthurscovino.wordpress.com/>

artista, Robert Siegelman⁵⁹, que eram dois artistas que estavam na minha mente. E construir aquelas duas performances, que ficaram sendo uma só.

Na parte do desdobramento do seu trabalho, eu oferecia para o céu da Bahia. Eu começava a performance fazendo isso. E, em seguida, eu voltava para dentro da galeria. Porque eu amarrei o vidrinho no balão e soltei o balão do lado de fora. Eu voltei para dentro da galeria para poder raspar as minhas axilas e mandar os pêlos por correio para o Robert Siegelman. Eu pensei na continuidade de, de repente, ele, com esse presente, fazer alguma coisa. E eu acho que ele, baseado naquele trabalho que eu fazia com os Lp's de Gal⁶⁰, ele levou a carta para passear e tirar fotos em todos os lugares da cidade dele, durante o dia que ele recebeu. Depois fez outras fotografias. Mas a minha ideia mesmo, mesmo eu não falando isso para ele, era isso: como uma performance podia causar essa continuidade, de uma pessoa para outra, de um artista para outro em meio àquela loucura toda de coisas que ficam bem marcadas, assim.

Mas o que eu tenho para te dar é o meu depoimento, mesmo. Eu acho que nem cheguei a escrever sobre isso. Se você tiver alguma dúvida... Eu estou aqui com essa voz de travesti bêbada porque eu pulei atrás de Ivete (Sangalo) agora e acabei de chegar em casa. Ainda bem que eu moro perto.

LR: Que bacana, Arthur! Está ótimo, era disso que eu precisava. Eu estou colocando relatos de performance, minhas e de outras pessoas, as vezes usando a minha voz para isso, as vezes passando para voz de outras pessoas... Mas usando relatos de performance para falar de coisas que atravessam cada uma delas. Então o seu depoimento já me serve muito. Eu vou transcrever ele, tentar deixar o mais dentro do formato de "programa performativo", que é

⁵⁹ Robert Siegelman: <http://robert-siegelman.tumblr.com/>

⁶⁰ Arthur performou "Levando os elepês de Gal para passear" em diversos lugares, além de no X Festival de Apartamento (Campinas/SP) (<http://festivaldeapartamento.blogspot.com.br/2011/11/x-festival-de-apartamento-campinassp.html>). O artista, então, usou a seguinte descrição para sua performance: "Numa sexta-feira, andando pela Praça do Campo Grande em Salvador, percebi um movimento de fãs de Ivete Sangalo se aglomerando na entrada do condomínio onde mora a cantora. Lembrei dos anos 80 e do sucesso popular de Gal Costa, que mora no mesmo prédio. Frevos no carnaval, programas de TV, capas de discos... Imaginei os fãs de Ivete exibindo LPs pro alto, ilustrando e colorindo essa tietagem performática. Uma tarde dessas estarei lá com meus colegas da UFBA empunhando os discos de Gal em meio aos fãs de Ivete. Enquanto isso, levarei esses elepês para passear por onde eu for, para que respirem novamente os ares das ruas onde, nos anos 80, transitavam das lojas para as casas, das casas para as festas, para outras casas... Além da arte e da performance, confesso que essa ação consiste basicamente em algo que não cabe em mim sozinho e por isso divido, tornando-me exposição ambulante pelas ruas das cidades e convidando as pessoas para interAÇÕES originais onde quer que estejam e sem manual de instruções. A ação termina quando a musa lançar seu novo disco previsto para esse ano de 2011". Para maiores informações sobre "Levando os elepês de Gal para passear", visite: <http://elepesdegal.blogspot.com.br/>

uma ideia defendida pela Eleonora Fabião e que tem me servido para escrever a tese. Mas, além disso, eu vou te pedir para usar esses áudios que você acabou de gravar para mim. Como um complemento da tese. Para eu disponibilizar isso junto com a tese. Se a pessoa que tá lendo quiser ouvir... Assim como tem imagens de outros artistas, se você permitir que eu deixe esses áudios junto... E agradeço muito! Você no meio do carnaval da Bahia, depois de Ivete, parar para poder descrever uma coisa que você já fez há algum tempo atrás. Obrigada, mesmo! E uma última coisa: se você puder me falar um pouquinho sobre a sua relação com esse artista para quem você entregou os pêlos das axilas, eu agradeço também. Se não, tudo bem: paramos a performance em você.

AS: Pode usar os áudios sim, mas com uma condição: só se você colocar a parte e que eu falo que estou com voz de travesti bêbada para poder me justificar. E a parte em que digo que voltei do carnaval.

LR: Mas é claro que eu manteria a parte da travesti bêbada! É aparte mais legal, além da ação (risos).

AS: É muito bom falar sobre isso porque... Acho que tudo o que eu penso sobre performance... Aquele foi o primeiro evento de performance de que eu participei, lá, com vocês. Foi bem no iníciozinho quando eu só fazia uma espécie de autorretrato para poder divulgar na internet. O trabalho estava começando pelo campo das ideias e das leituras sobre performance. E eu pesquisava muito na época, em 2008, 2009, sobre performance no Brasil, e em 2010 eu descobri vocês⁶¹ e um outro festival que estava acontecendo em São Paulo. Então é muito legal porque muita coisa parte daí. Muita coisa do que eu faço hoje partiu de conhecer vocês.

Então é o seguinte: Robert Siegelman é um artista de vários daqueles do flickr, da época que eu fazia um caboclo, mas era um caboclo mais erótico, usando o meu próprio corpo e o corpo de alguns amigos, e de animais e paisagens. Mas era tudo muito naquela ideia de menino, uma coisa que eu não uso mais, mas que foi importante pra caramba. Eu dialogava sobre isso com pessoas da Europa, principalmente. E esse artista era meu amigo do flickr, numa época não tinha facebook nem orkut ainda. Esse cara trabalha com desenhos e imagens de rapazes que ele fotografa nus e têm um apelo bem erótico. E aí ele sempre comentava as minhas fotos. Teve um trabalho que eu fiz e raspei uma metade do corpo e deixei a outra com pêlos. Uma coisa bem boba: e fiz isso nas minhas primeiras experiências com body arte, e fiz uma coisa usando umas fotografias com isso. Aí tem um comentário

⁶¹ Arthur se refere ao Festival de Apartamento: <http://festivaldeapartamento.blogspot.com>

dele na época que era assim "Que legal essa foto, que bonito. Mas me diga uma coisa: suas axilas agora estão com pêlos ou estão depiladas?". E eu falei para ele assim "Me diz seu endereço que eu te respondo". E ele falou "não, manda aqui pelo e-mail". E eu falei "Não, não: me manda o seu endereço que eu mando para você". E aí faltava pouquinho tempo para o festival. E eu resolvi ter essa ideia de juntar vocês dois: tava tudo dentro do que eu tava pensando nessa época. E aí fiz isso: a carta dele chama-se "Carta para Robert Siegelman". Depois que eu ofereci seus líquidos, suas emoções, para os céus da Bahia, eu voltei para dentro da galeria para poder, na frente das pessoas, escrever uma carta para ele. Na carta eu começo "Salvador, não sei quando de Maio..." e aí, botei "Caro Robert Siegelman", aí tirei a camisa e raspei as duas axilas em cima do papel, dobrei o papel e mandei por correio no dia seguinte.

No festival anterior, criado por Zmário⁶², que se chamava "Corpo Aberto, Corpo Fechado"⁶³, a gente falava de artistas que só apresentavam fora das galerias, ou seja, nas ruas. Toda a minha experiência era fora das galerias, de coisas que eu fazia na rua com as pessoas nas praças, na praia e essa foi a primeira vez que eu fiz um trabalho dentro da galeria, que é o festival de performances da Galeria Cañizares. Até o ano passado eu fui o coordenador desse festival que acontece todo mês de maio, junto com a UFBA. Pensar em você e em Robert Siegelman, numa parte sua e numa parte minha que ia para ele, me fez pensar de novo nas questões do corpo aberto e do corpo fechado: o que é segredo, o que é velado, o que na sua performance tinha de explícito e de velado na minha, naquilo que eu estava fazendo ali totalmente inspirado em você, totalmente seduzido pela sua imagem, pelo seu pensamento, pelas coisas que eu li que você escreveu. Tudo isso me fez fazer aquela performance para ele. Eu a dividi em duas partes mas, no fundo, é a mesma coisa. Na primeira eu só fazia uma ação bem simples, que era amarrar aquele vidrinho no balão e oferecer para o céu. E a segunda era a minha apresentação, a minha performance ali, para todo mundo que estava esperando. E tinha, realmente, muita influência sua: o meu pensamento era todo no seu jeito, no seu corpo, na sua presença porque foi muito forte, como eu tinha te falado, e calhou de você olhar para mim e me entregar aquilo. Acho que tudo ficou muito mais denso ainda depois.

Mas aí foi assim, essa coisa de raspar as axilas na frente das pessoas, sem as pessoas saberem da história. Essa história eu estou te contando agora, mas eu nem sei se eu contei

⁶² <http://zmarioperformer.blogspot.com.br/>

⁶³ <http://corpoabertofechado.blogspot.com.br/>

isso ou se eu escrevi isso em algum lugar. É aquela coisa que faz com que a performance ou qualquer trabalho de arte que eu pense em desenvolver, tenha uma coisa que é abstrata. Tem as histórias que tem por trás, mas tem as histórias que cada um interpreta. A cena criada de uma pessoa depilando as axilas numa carta, dobrando e colocando num envelope, acho que é o trabalho que foi criado ali.

E eu que agradeço, por esses anos que a gente tem se acompanhado por caminhos parecidos de investigações da arte a partir do nosso corpo do corpo do outro, dos sentimentos... Para mim é um prazer participar desse seu trabalho e dar um depoimento para a sua pesquisa

LR: Querido! Quanta coisa na sua fala que reverbera desse lado de cá. Eu tô falando das performances realizadas e das que permanecem no campo do imaginário, que nem sempre decantam para a ação, mas que ficam ali como um lembrete, uma obsessão potente. Eu tô também falando... enfim... do que não está na performance, que transborda, que passa... então tem muita coisa do que você tá falando que eu tô falando aqui também, através da escrita. Que bacana essa conexão. Um abraço, e eu vou ficar feliz demais em te enviar uma cópia (do trabalho) assim que eu tiver terminado. Eu vou indo para o exame de qualificação, então pode mudar bastante até a defesa, mesmo, da tese. Mas mesmo que a banca me peça para mudar essa parte, para não usar, eu te mando de todo jeito. Está bem? Um beijão!

AS: Um beijo grande! Bom falar contigo.



Foto: Murilo de Paula



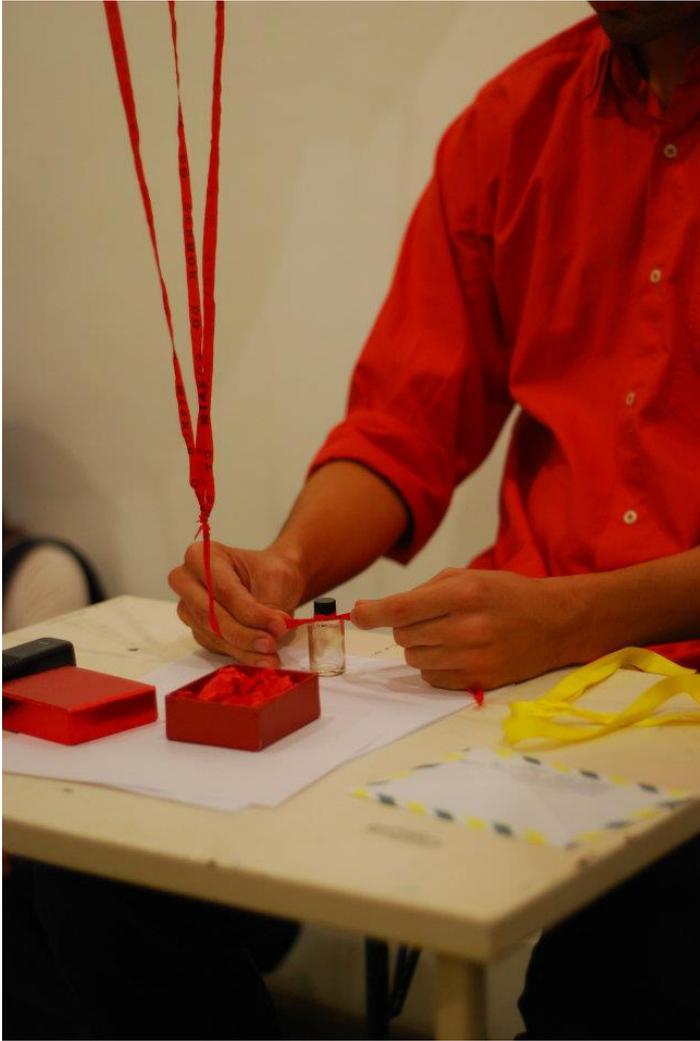
Foto: Murilo de Paula



Foto: Murilo de Paula



Foto: Murilo de Paula







ANEXOII: Troca de mensagens com a artista Claudia Ruiz Herrera⁶⁴, entre os dias 13 e 14 de fevereiro de 2015.

Ludmila Rediviva: Hola, Cláudia!

No sé si te acuerdas de mí. Hace un par de años, tú estuviste en Rio Claro, una ciudad de Brasil. Yo estaba ahí, y vi un trabajo tuyo, de performance, donde tenías un pañuelo en la cara. Te ibas quedando sin aire, mientras el tiempo y los números se iban pasando en una pantalla. El trabajo era una denuncia. Te acuerdas? Creo que sí.

Mira, ahora estoy escribiendo mi tesis, y hablando de trabajos de performances que influenciaron a los que hago yo. Esta performance que hiciste es uno de ellos. Asi que te rogo, por favor, que enviarme textos, imágenes, fechas y cualquiera informaciones que tengas sobre este trabajo.

Cuando yo terminar de escribir mi tesis, voy a enviarte una copia de ella.

Un abrazo desde Brasil.

Cláudia Ruiz Herrera: Hola Lud!!! Simpática Lud!!!.

“Overdose 201” Fue presentada en la Secretaría de Cultura de Sao Paulo, Río Claro, Brasil, dentro del evento Flux 2008, curado por el artista José Roberto Sechi⁶⁵.

En esta obra me coloqué un manto blanco en mis espaldas, caminé hacia el centro del patio y encendí varias velas, estas mismas representaba la iluminación de los ideales, con las mismas formé dos semicírculos separados. En cada semicírculo tenía un cartel, el de la izquierda 1810 y en la derecha 2010, invité a algunos espectadores a sentarse alrededor de cada señalización y entregué en cada grupo, una fruta que creo típica de Brasil "coco" para que sorbieran su jugo, mientras en proyección se visualizaba el conteo desde el 0 al 200, los años de la Revolución de Mayo en Argentina. Tomé el manto y cubrí la totalidad de mi rostro impidiendo la fluidez de la respiración, me coloqué en forma vertical, cabeza abajo y comencé a contar en voz alta, el público acompañó en voz alta, luego comencé a soplar una de las velas y los participantes que compartían en cada sector de los años, apagaron el resto, quedándonos así a oscuras.

La pieza fue una denuncia por todas las revoluciones y sucesos que marcaron en nuestra historia y a veces no tenemos hábitos de mirar el pasado y hacer el ejercicio de la memoria.

⁶⁴ <http://claudiaruizherrera.blogspot.com.br/>

⁶⁵ <https://www.facebook.com/joseroberto.sechi>

Ludmila trataré de encontrar el video...

Abrazos fraternales

Claudia.



LR: Que preciosa descripción! Gracias!

Se encuentres el video, está buenísimo. Pero no te preocupes si no pudieras encontrar.

Abrazo muy fuerte!

Anexo III: material enviado por Ricardo Alvarenga em 15/05/2016.**Jesus 3:30****Ricardo Alvarenga**

"Jesus 3:30" foi uma performance/fotoperformance realizada diariamente durante 365 dias, no período de junho de 2012 a junho de 2013, momento da vida em que vivi um "ano messiânico" na idade de Cristo quando morreu. O trabalho se deu por um dispositivo performático acionado diariamente as 3:30PM, momento em que me vestia de "Jesus" e produzia fotografias onde quer que estivesse. O horário faz referência a hora aproximada da morte de Jesus, segundo a tradição católica, e do meu nascimento, segundo minha mãe.

As composições/situações e cliques se deram em situações diversas e contaram com a colaboração de diferentes pessoas, artistas, fotógrafos, amigos, conhecidos e desconhecidos, etc que de forma diferentes interagiram com o trabalho; Algumas imagens também foram produzidas através de auto fotografias com tripé e timer. Diferentes câmeras foram usadas de cybershot a equipamentos profissionais, segundo ocasião e contextos.

No percurso, fui fazendo notações e relatos das experiências e acontecimentos. Nas idas e vindas de uma vida de artista e de pesquisador, no momento em que cursava o mestrado em Dança na cidade de Salvador, e eventualmente circulava por outras cidades brasileiras, muitas situações aconteceram.

"Jesus" foi diariamente abrindo fissuras no cotidiano de pessoas próximas e distantes, aparecendo em situações ordinárias, como no banco, no supermercado, no ônibus, no avião, na praia, na universidade, nas grandes festas populares de Salvador, nas praças, na vida. Um jogo foi instaurado no meu cotidiano e por um ano alterou minhas relações com os outros, com a minha imagem, com a experiência de performance. Nos diversos ambientes houve quem de fato acreditou estar vendo uma reencarnação de Jesus, houve quem xingou e acusou, quem se espantou com o encontro, quem riu, chorou, ameaçou, quis fazer sexo. De um modo geral, muita empatia e respeito, e da minha parte um cuidado dos gestos, da atitude e da ética que se fazia conduta do jogo.

Em paralelo a performance, publiquei o álbum Jesus 3:30, que alimentei regularmente com uma foto por semana, gerando interações com internautas através de comentários, likes e compartilhamentos. Cada foto tinha um título e dialogava com os acontecimentos do momento e com os feriados religiosos. Cerca de 70 fotos foram publicadas e a maior parte continua inédita.

No momento o plano é produzir um livro com fotografias e alguns textos e relatos da experiência.

Link do álbum:

https://www.facebook.com/provisorioocorpo/media_set?set=a.443385405682736.96104.100000338404490&type=3



. Jesus 3:30 .

Ricardo Alvarenga

Fotografia 01: Daniel Lisboa



Fotografias:

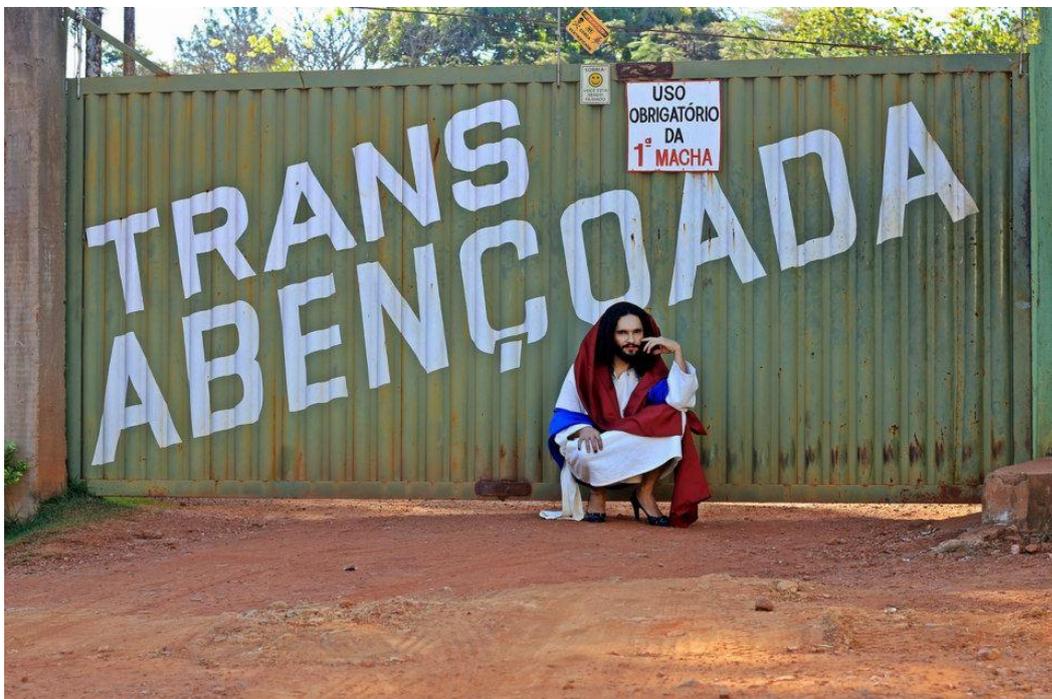
Paula Carneiro, Ricardo Alvarenga, aeromoça,

Thiago Lemos, Alex Oliveira, Peruzzo
Ricardo Alvarenga, Ricardo Alvarenga, Alex Oliveira



Fotografias:
Alex Oliveira, Patricia Bessa

Ludmila Oze, Alex Oliveira
Alex Oliveira



Fotografias:
Ana Reis, Alex Oliveira



Fotografias:
Alex Oliveira e Nicolas Albuquerque

Desdobramentos:



Exposição do tríptico em outdoor concebido para o projeto Obranúcio – intervenção artística em espaços de mídia urbana em Vitória da Conquista – BA.



Intervenção popular 6 dias depois...



Noticiado em diferentes mídias nacionais, a ação gerou muitas questões, debates e posicionamentos que oxigenaram discussões sobre liberdade de expressão, arte, política e religião.

Produção de foto-objetos em experimentação

