



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ALESSANDRA FERNANDES MONTAGNER

CORPOS DESPEDAÇADOS:

CHOQUE E *ESPECTAÇÃO* NAS ARTES DA CENA

SHATTERED BODIES:

SHOCK AND SPECTATORSHIP IN THE PERFORMING ARTS

CAMPINAS

2018

ALESSANDRA FERNANDES MONTAGNER

CORPOS DESPEDAÇADOS:

CHOQUE E *ESPECTAÇÃO* NAS ARTES DA CENA

SHATTERED BODIES

SHOCK AND SPECTATORSHIP IN THE PERFORMING ARTS

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 Teatro, Dança e Performance.

Thesis presented to the Institute of Arts of the State University of Campinas in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Performing Arts, in the area of Theatre, Dance and Performance.

ORIENTADOR: PROF. DR. MATTEO BONFITTO JÚNIOR

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA ALESSANDRA FERNANDES MONTAGNER E ORIENTADA PELO PROF. DR. MATTEO BONFITTO JÚNIOR.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2015/02251-6
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9195-2899>

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

M76c Montagner, Alessandra, 1982-
Corpos despedaçados : choque e *espectação* nas artes da cena /
Alessandra Fernandes Montagner. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Matteo Bonfitto Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte). 2. Arte contemporânea. 3. Sentidos e sensações na arte. 4. Processo criativo. I. Bonfitto Júnior, Matteo, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Shattered bodies : shock and spectatorship in the performing arts

Palavras-chave em inglês:

Performance art

Contemporary art

Senses and sensation in art

Creative process

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Matteo Bonfitto Júnior [Orientador]

Ana Cristina Colla

Sylvia Helena Furegatti

Elisabeth Silva Lopes

Aguinaldo Moreira de Souza

Data de defesa: 22-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ALESSANDRA FERNANDES MONTAGNER

ORIENTADOR: PROF. DR. MATTEO BONFITTO JÚNIOR

MEMBROS:

1. PROF. DR. MATTEO BONFITTO JÚNIOR
2. PROFA. DRA. ANA CRISTINA COLLA
3. PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI
4. PROFA. DRA. ELISABETH SILVA LOPES
5. PROF. DR. AGUINALDO MOREIRA DE SOUZA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 22.08.2018

“As ideias musicais ou sensíveis, exatamente porque são negatividade ou ausência circunscrita, não são possuídas por nós, possuem-nos.”

Maurice Merleau-Ponty

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Matteo Bonfitto, orientador desta pesquisa, por aceitar e acolher o projeto e pelo crédito dado a este trabalho, pelas sugestões certeiras, pela interação contemplada de horizontalidade e pelo zelo durante o processo.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP. Aos professores da jornada pelo aprendizado, inspiração e generosidade em aulas, palestras e conversas. Ao Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici e ao Prof. Dr. Odilon José Roble pelos apontamentos no exame de qualificação e pelas sugestões de bibliografia. Aos companheiros e amigos da trajetória, em especial: ao Junior Romanini pela parceria, pela leitura e pelos apontamentos sobre partes desta tese, à Camila Damasceno e à Mariana Rhormens pelas trocas colaborativas, e à Karina Almeida pela ajuda com os processos burocráticos da FAPESP. Aos funcionários do programa, do Instituto de Artes e da Universidade Estadual de Campinas.

Ao Professor Adrian Heathfield pelo acolhimento durante o período sanduíche deste Doutorado e por “abrir janelas” ao me ajudar a identificar espaços de abertura e potencialidade naquilo que eu concebia, me instruindo nos entrelaçamentos das práticas do pensar e da criação. Agradeço ao Department of Drama, Theatre and Performance da University of Roehampton por me receber e à Professor Jennifer Parker-Starbuck e ao Professor Joshua Abrahams pela viabilização da minha visita e recepção atenta. Agradeço à Dr. P.A. Skantze pela generosidade e pela inspiração nas práticas da *espectação* e do ser mulher. Aos pesquisadores/alunos/artistas com quem pude interagir durante a minha visita.

Agradeço ao Lazlo Pearlman pela gentileza das respostas e pelas fotos e ao T. Angel pela interação.

À Profa. Dra. Ana Cristina Colla, à Profa. Dra. Sylvia Furegatti, à Profa. Dra. Beth Lopes e ao Prof. Dr. Aguinaldo Moreira de Souza minha gratidão pela presença, apontamentos e sugestões na banca de defesa. Igualmente, à Profa. Dra. Marisa Lambert, à Profa. Dra. Sílvia Geraldi e à Profa. Dra. Lúcia Romano por aceitarem compor a banca.

Agradeço ao Rob Gaskell, companheiro da vida, das conquistas e das perdas, pelo apoio que se traduz em força: pelo olhar e pelo aporte técnico com as fotos, pelo amparo material e imaterial e, principalmente, pela simples presença que torna os dias mais felizes. Aos meus pais, Laci M. Fernandes Montagner e Aildo Montagner, pelo apreço e constante encorajamento e pelo esforço para que tivéssemos as oportunidades que não tiveram. À Anelise Montagner, modelo de pessoa, irmã e pesquisadora, pela companhia fiel, pelas leituras ao longo do caminho, pelos questionamentos e pelas fotos.

Aos psicanalistas Elza de Macedo e Roger Litten por me ajudarem a construir uma prática de fala que foi fundamental para a concepção e escrita desta tese.

Também agradeço a todos, cujos nomes não cabem nesse espaço, que através de conversas, discussões e sugestões contribuíram com o processo de Doutorado e com a tese.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo convênio possibilitou a concessão da bolsa de Doutorado que viabilizou a realização dessa pesquisa. Igualmente, agradeço à FAPESP pela Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior e pelo apoio financeiro nas diferentes atividades conduzidas ao longo do processo.

RESUMO

Esta tese propõe entrelaçamentos entre o choque e a *espectação* na cena contemporânea, os quais foram impulsionados por abordagens reflexivas, críticas e criativas de experiências *espectatoriais* pessoais. A tese deriva de uma investigação teórico-prática que foi conduzida pelas lentes de uma metodologia de matriz fenomenológica, especialmente no que concerne a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a noção do corpo vivido. A pesquisa, por sua vez, desenvolveu-se a partir do questionamento do legado estético, ético e político herdado de experiências *espectatoriais* disruptivas. Nesta empreitada, imagens fotográficas foram criadas como formas de resposta às experiências aqui abordadas, as quais foram sentidas intensa e corporalmente, despedaçando padrões perceptivos e imprimindo rastros opacos e intrigantes de vivido que exigiram elaboração e escavação. Propõem-se neste trabalho a construção de uma anatomia dos sentidos, que dissecar certos modos de *espectação* à medida que afirma o espectador enquanto corpo que se constitui por meio de práticas pessoais da *espectação* no evento: relações *espectatoriais* com a cena que priorizam as suas dimensões de afeto em vez de decifração de mensagens e de significados. Percepções do choque na *espectação* são abordadas enquanto o que categorizo como momentos de desfazimento, de abertura, expressos nas ideias da ruptura e da ferida, ou na simbolização dos orifícios corporais – muitos dos quais são atrelados aos sentidos: como a boca, os olhos, as narinas e ouvidos. Nesta tese, o negativo insurgente em percepções do choque orienta a abordagem dos sentidos pela apresentação do cheiro como asfixia, do paladar enquanto ressaibo, do olhar que não pode tolerar o que vê à medida que a audição não escapa à perfuração do grito, e da sombra da contaminação viabilizada pelas dimensões táteis do abjeto. Para tanto, neste trabalho sobre os despedaçamentos que constituem o corpo em evento no testemunho da cena, teorias provenientes dos campos dos Estudos da Performance, do Teatro e das Artes Visuais, da Filosofia, da Sociologia, da Psicanálise e dos Estudos Literários são implementadas como instrumentos para a viabilização de possíveis inter-relações entre choque e *espectação*.

Palavras-chave: performance (arte); arte contemporânea; sentidos e sensações na arte; processo criativo

ABSTRACT

This thesis proposes interrelationships between shock and spectatorship in contemporary performance, which were motivated by reflective, critical and creative analysis of personal spectatorial experiences. The thesis results from a practice-led investigation that was conducted through the lenses of a phenomenological methodology, especially concerning the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and the notion of the lived body. The research, in turn, developed from the inquiry on the aesthetic, ethical and political legacy inherited from disruptive spectatorial experiences. In this undertaking, photographic images were created as forms of response to the experiences approached here, which were felt intensely and corporally, shattering perceptive patterns and imprinting opaque and intriguing remains that demanded elaboration and excavation. It is proposed in this work the construction of an anatomy of the senses, which dissects certain modes of spectatorship as it affirms the spectator as a body that constitutes itself via personal practices of spectating in the event: spectatorial relationships with performance that prioritize its affective dimensions instead of the deciphering of messages and meanings. Perceptions of shock in spectatorship are approached as what I categorise as moments of undoing, of aperture, expressed in the ideas of rupture and the wound, or in the symbolisation of bodily orifices – many of which are linked to the senses: as the mouth, the eyes, the nostrils and ears. In this thesis, the negative insurgent in perceptions of shock orients the approach of the senses through the presentation of smell as asphyxia, taste as a disruptive aftertaste, the sight that cannot tolerate what it sees as hearing does not escape the perforation of the scream, the shadow of contamination enabled by the tactile dimensions of the abject. To that end, in this work on the shattering that constitutes the body as event in the witnessing of performance, theories from the fields of Performance Studies, Theatre and Visual Arts, Philosophy, Sociology, Psychoanalysis and Literature Studies are implemented as tools to enable possible interrelationships between shock and spectatorship.

Keywords: performance art; contemporary art; senses and sensation in the arts; creative process

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Lauren Barri Holstein in <i>How 2 Become 1</i> (2010). Foto: Jon Cartwright.	60
Figura 2 – Lauren Barri Holstein, Hrafnhildur Benediktsdóttir, Amanda Prince-Lubawy, Andrew Graham e Rebecca Duschl em <i>How 2 Become 1</i> (2010). Foto: Jon Cartwright.	61
Figura 3 – Ann Liv Young em <i>Mermaid</i> (2012). Fonte: Teaterhuset Avantgarden.	69
Figura 4 – Intervenção do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias do Rio de Janeiro de 2013. Foto: Marcelo Santos Braga.	76
Figura 5 – Foto de Xereca Satânik. Fonte: < http://amigosdaguardacivil.blogspot.com >.....	78
Figura 6 – <i>Estratégias de Asfixiamento</i> , Ação 1. Foto: Rob Gaskell.....	87
Figura 7 – <i>Estratégias de Asfixiamento</i> , Ação 2. Foto: Rob Gaskell.....	87
Figura 8 – <i>Estratégias de Asfixiamento</i> . Ação 3. Fotos: Rob Gaskell.	91
Figura 9 – Imagem de Viviany Belebony durante intervenção na 19ª Parada do Orgulho LGBT(I) de São Paulo. Fonte/foto: Reuters/João Castellano.	102
Figura 10 – Lazlo Pearlman em <i>Trans-O-Graphia</i> (2016). Cortesia do performer. Foto: Holy Revell.	104
Figura 11 – Lazlo Pearlman em <i>Trans-O-Graphia</i> (2016). Cortesia do performer. Foto: Holly Revell.	105
Figura 12 – Popeye. Fonte: < http://popeye.org/ >.	112
Figura 13 – <i>A Origem do Mundo</i> (1866), óleo sobre tela de Gustave Coubert.....	112
Figura 14 – <i>Ressaibo</i> . Fotos: Rob Gaskell.	121
Figura 15 – Algumas das fotos espalhadas pelo corredor da igreja e coletadas após a performance. Acervo pessoal.	128
Figura 16 – Registro do momento no qual Rose inscreve a letra Z na pele de O'Brien. Foto: Guido Mencari.	131
Figura 17 – Trabalho fotográfico de T. Angel, intitulado <i>Corpos (Con)Sentidos</i> (2013). Foto: Priscila Nunes.....	140
Figura 18 – <i>Fazer Ver o Não Visto</i> . Foto minha.	149
Figura 19 – <i>Portrait No. 29 (Double Exposure: Full face and profile)</i> . Retrato de Marcel Duchamp. Foto: Victor Obsatz.	153
Figura 20 – Cena de <i>Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus</i> . Fonte: << https://interartive.org/ >>.	159
Figura 21 – Cena de <i>Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus</i> . Foto: Lídia Jardim.	161
Figura 22 – Captura do momento no qual Jean Wyllys cospe em Jair Bolsonaro. Fonte: < https://www.huffpostbrasil.com/ >.	168

Figura 23 – Imagem de <i>Máfia – Exposição Interativa</i> . Foto: Desvio Coletivo/Divulgação.	175
Figura 24 – Imagem de <i>Máfia – Exposição Interativa</i> . Foto: Desvio Coletivo/Divulgação.	176
Figura 25 – <i>Da Mão, da Merda, do Afogamento</i> . Foto: Anelise Montagner.	182

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS OU PONTOS DE ORIENTAÇÃO NA VASTIDÃO DO OCEANO	14
1. PARTE 1 – CORPOS DESPEDAÇADOS: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE CHOQUE E <i>ESPECTAÇÃO</i>	29
1.1. Choque e trauma	30
1.2. Choque e a cena	39
1.3. <i>Espectação</i>	44
1.4. Desfazimento.....	50
2. PARTE 2 – DO EXCESSO À ASFIXIA: O CORPO FEMININO E A TRANSGRESSÃO	57
2.1. <i>How 2 Become 1</i>	58
2.2. A experiência	63
2.3. Louca, vadia e exibicionista.....	65
2.4. Coletivo Coiote	73
2.5. Sobre excesso e asfixia	79
2.6. <i>Estratégias de Asfixiamento</i>	84
3. PARTE 3 – RESSAIBO: TEMPORALIDADE E EVENTO NO ENCONTRO COM UM CORPO TRANS-.....	94
3.1. Trans-, liminaridade, <i>queer</i>	95
3.2. <i>Trans-O-Graphia</i>	102
3.3. Experiência e aparição.....	107
3.4. Temporalidade e choque pelo evento	113
3.5. <i>Ressaibo</i>	117
4. PARTE 4 – O CORTE, O OLHO, E O DESVIO DO OLHAR: DA AVERSÃO À AUDIÇÃO DA DOR.....	125
4.1. <i>Fighting sickness with sickness: combatendo a morte com a dor</i>	125

4.2.	A experiência	133
4.3.	Dor, consentimento e performance.....	135
4.4.	<i>Espectação</i> e o desvio do olhar	140
4.5.	<i>Fazer Ver o Não Visto</i>	147
5.	PARTE 5 – CORPOS QUE ESCAPAM À PELE: TOQUE, CONTÁGIO E DYS- APPEARANCE	155
5.1.	<i>Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus</i>	155
5.2.	A experiência	162
5.3.	Infecção, contágio e a pele	165
5.4.	O abjeto	170
5.5.	Toque e <i>dys-appearance</i>	176
5.6.	<i>Da Mão, da Merda, do Afogamento</i>	180
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
	BIBLIOGRAFIA.....	190

NOTAS INTRODUTÓRIAS OU PONTOS DE ORIENTAÇÃO NA VASTIDÃO DO OCEANO

- Esta introdução apresenta-se em notas, em vez de texto corrido e articulado fluidamente, porque também a tese apresenta-se em (des)pedaços – partes que são capítulos, sentidos, partes do corpo –, por vezes, percebidos como independentes.
- Uma advertência. As notas a seguir são por vezes de difícil travessia. Algumas alongam-se por várias linhas, não possuem a brevidade de uma anotação, outras são densas por buscarem atestar as dimensões desse processo de pesquisa e a complexidade do campo estudado. A passagem pelas notas dessa introdução talvez demande pausas, talvez cause exaustão. Persista, pois essa é uma travessia essencial para que os (des)pedaços dessa tese se constituam em corpos.
- Esta pesquisa foi conduzida a partir da perspectiva do espectador; melhor dizendo, desta espectadora que lhe escreve. Eu, aqui, do outro lado da página, atuante entre a minha escrita e a sua leitura, ambas constituintes deste texto, e que lhes encontra agora, no espaço-tempo concomitante e apartado desta tese que nos une em distância e proximidade. Falo, escrevo, e respondo em imagem enquanto espectadora porque esta pesquisa foi impulsionada pelos desdobramentos e pelas inquietações gerados por experiências *espectatoriais* que vivi. Nasceu da inquietação frente a forças disruptivas vivenciadas no contexto do evento teatral/performativo ou em decorrência dele. Assim, conduzo os entrelaçamentos entre choque e *espectação*, que compõem o campo de estudo desta tese, por meio da interação com quatro experiências *espectatoriais*, que se manifestaram enquanto intensidades afetivas e inomináveis na imediatez da sua ocorrência, evidenciando-se por dimensões corporais e sensoriais – ou posteriormente concebidas dessa forma – e pelo desfazimento de parâmetros e de critérios para a cena e para a *espectação*. Algumas dessas experiências são anteriores ao tempo desta pesquisa, outras se somaram às iniciais e, conjuntamente, fundaram os argumentos da tese. Desse modo, a pesquisa deriva do que a precedeu, experiências e questões de disrupção, do estranhamento e da alteridade gerados pelos processos da cena que impulsionaram investigações e incursões teórico-práticas. Logo, o que aqui ensaio nasceu do vivido, embora tenha sido elaborado de modo a mostrar-se objetivamente – e talvez nessa empreitada tenha colonizado a experiência na necessidade de fazer nascerem palavras e

elaborações. Afinal, como conservar a latência do vivido no processo de aproximação e de escavação da experiência? O vivido, a experiência com sua opacidade e com suas especificidades, foi o ponto de entrada e argumentação das questões que eu aqui proponho, assim como sua direção definida. Sua indiscernibilidade foi tanto dificuldade quanto potencialidade, confundindo memória e criação naquilo que busco aqui compor em tese pela evidenciação das dimensões de uma trajetória de pesquisa.

- Este é um trabalho que se preocupa com o endereçamento do desconforto e da insurgência do corpo no ato *spectatorial*. Não se trata da audiência, mas aborda as especificidades de percepções pessoais insurrecionadas no evento. Percepções do choque contido nos processos de enfrentamento e de confrontação com a radicalidade do encontro consigo, com o outro e com a cena pelo evento teatral/performativo. A escolha por trabalhar com experiências pessoais não se estabeleceu de forma descomplicada e trouxe consigo seus desafios e problemáticas. Contudo, espero que as relações e os argumentos aqui ensaiados possam ressoar em *outros* e com as questões levantadas por cada uma das experiências individuais. Pontuo. Ao falar a partir da posição de uma espectadora individual – eu, o que entendo compor-me e aquilo que em mim se transmutou por meio das experiências expostas e do processo –, não proponho modelos de leitura ou formas de abordagem da experiência *spectatorial*, ou a definição do como percepções do choque potencialmente alinham-se à *espectação*. Não dito verdades. Uma vez mais, parto de mim para talvez tocar outros assim como às questões levantadas pelas obras da cena expostas.
- A espectadora desta pesquisa é corpo, constitui-se em corporeidade e pelas corporeidades que compõem a cena e, igualmente, compõe-nas em performance pelo seu ato *spectatorial*. Esse é um corpo de diferentes camadas e dimensões – físico, fisiológico, emocional, afetivo, etc. – abordado como materialidade e explorado por meios que o desfazem enquanto terreno de normatividade e hábito, salientando a relação com tabus que apontam para outros modos de existência e para o negativo. O corpo que assombrou e busca ser comunicado é um corpo insurgente; em realidade, não é singular, mas plural, lócus e duração de levante, intensificado por sensações e afetos que o tomam: corpo que performou pelos mecanismos do seu testemunho. Logo, diante da vastidão das questões do corpo, suas possíveis definições e abordagens, não sigo aqui uma acepção do corpo constituída *a priori*. Pelo contrário, o corpo referido e mencionado constantemente nas páginas que se seguem é campo de investigação que se re-estabelece a cada nova aproximação emergente com o vivido. São as experiências e suas opacidades, terrenos

investigativos desta tese, que formularam no decorrer do processo abordagens para esse corpo, sem fixá-lo, pois ele se manifestou, constituiu-se e rebelou-se a cada nova imersão contagiante nas afecções do evento. O corpo aqui é indagação perpetuada em cada tentativa de endereçá-lo: local de acolhimento e de aversão, eu e outras em mim, que se desfazem e que se re/fazem a cada insurgência de mundo, a cada afeto estranho e espantoso, confortante ou desconfortável. Nessa abordagem proposta do ato *espectatorial*, o espectador é proposto enquanto corpo afetável e sujeito às suas próprias intensidades, contaminado e subvertido pela cena, latente em potencialidade criativa e, acima de tudo, performativa. Nos processos desta pesquisa, o corpo tornou-se evento, constituído pela experiência *espectatorial*, tão próximo e presente a ponto de estranhar-se.

- A pesquisa foi desenvolvida na direção de um método teórico-prático, orientado pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a noção do corpo vivido, em que a prática estabeleceu-se *por meio e a partir* da experiência. A ideia de prosseguir dessa forma foi aos poucos sendo construída dentro do processo de pesquisa, no qual teoria e prática moldaram e ainda moldam uma à outra. Não existe uma dissociabilidade entre esses campos nesta tese, por se considerar a conceituação também uma prática e uma forma de criação. Na noção de prática como pesquisa, cabe indagar o que constitui a prática, o que a define e o que a categoriza enquanto viabilizadora de um campo de investigação. Como a prática contempla a *espectação* e a *espectação* a prática? A noção de “prática da *espectação*” (*practice of spectating*), proposta por P.A. Skantze (2013), atenta para os processos de “cumulação” que orientam a construção de práticas *espectatoriais* pessoais. Aquilo que experienciamos enquanto espectadores forma-nos tanto enquanto espectadores quanto indivíduos. Não seria essa também uma prática criativa, que nos inventa à medida que nos constitui?
- Esse processo propôs a criação artística como alternativa à elaboração de experiências *espectatoriais* desestabilizantes e como possibilidade de desenvolvimento dos processos fomentados pelo ato *espectatorial*. A composição de respostas artísticas às experiências vividas manifestou-se a partir do corpo, do seu engajamento com materialidades e especificidades das experiências originárias, e tomou a forma de imagens fotográficas concebidas e articuladas na busca pela simbolização da experiência. A prática aqui foi bastante pontual e talvez seja percebida como insuficiente diante da gama de possibilidades ofertadas pelo campo, diante das possibilidades performativas da cena e da performance. Contudo, tive, desde o início do processo, claro, para mim, que a dimensão

de prática artística comporia intervenções circunscritas nessa empreitada, pois o meu maior interesse sempre foi a relação e re/fundação da experiência – para o qual a criação artística era apenas mais uma camada. A teoria encontrada e estudada ao longo dos anos operou e viabilizou desenvolvimentos e possibilidades de apreensão do vivido que o refundaram no decorrer do processo. De forma similar, a experimentação com respostas artísticas às experiências também fomentou elaborações que moldaram e transmutaram o vivido e a teoria – e todas as outras camadas composicionais desta investigação. Nesse processo de pesquisa de Doutorado, a experiência, a teoria e a criação autoproduziram-se e alimentaram-se, modificando-se e alterando-se uma à outra à medida que me implicavam em seus processos.

- O corpo teórico deste trabalho é largamente anglo-saxão: dada a minha biografia e história de pesquisa e o fato de parte determinante da investigação ter se desenvolvido no Reino Unido – durante o Doutorado sanduíche.
- Tentou-se resolver a problemática das obras artísticas abordadas serem todas estrangeiras através da inserção de eventos e performances de artistas brasileiros nas discussões sobre as questões levantadas por cada uma das obras experienciadas. Logo, buscou-se construir um campo e uma dinâmica transnacionais nesta tese.
- O que herdamos, enquanto espectadores e indivíduos, das afecções e das desestabilizações da cena? Essa foi a pergunta central para o projeto dessa pesquisa e que orientou os processos deste Doutorado.
- *Espectação?* Palavra sugerida para os processos *espectatoriais* da cena que nos possuem de forma latente, corpórea, afetiva. Daqueles momentos de experiência sensível que nos tomam e dificultam a sua apreensão pela intensidade com que nos afetam. *Espectação* como uma alternativa para pensar e sugerir o ato *espectatorial* como condição, circunstância de existência e atuação, como dimensão que faz coincidir o outro, nele/a e em si, e a cena, lá e aqui. *Espectação* porque aqui são endereçadas insurgências afetivas que podem nos possuir no evento. A ideia de recepção não era suficiente e o emprego do termo parecia inviável, pois não são aqui evocados os estudos da recepção. Ao escolher a noção de *espectação*, dimensões problematizam-se, mas neste trabalho, que envolve um enfoque fenomenológico, que assume os entrelaçamentos entre sujeito e objeto na percepção do mundo e de si, além da dimensão da criação artística enquanto forma de

resposta às experiências, necessitava de um termo que distinguísse do que correntemente entendemos como as dimensões do ato *espectatorial*. *Espectação* contém *ação* na sua constituição: o agir da presença *espectatorial*, da efetivação de uma rede de afetos que compõem o evento e compõem-nos em consequência, o corpo engajado no ato de existir *em evento* e na empreitada de, através de si, responder ao vivido.

- Choque. O conceito do choque e a ideia de delimitar o campo de estudo na investigação de possíveis inter-relações entre o choque e a *espectação* na cena contemporânea surgiu a partir do meu encontro com o texto *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, de Paul Ardenne (2006), no qual o autor disserta sobre o que chama de “estética choque”: a atração do indivíduo contemporâneo pelo extremo e a tendência a supervalorização de um comportamento extremista. O corpo levado ao extremo por meio de ações, condutas e experiências; a cultura que se pauta em grandes atos; o desejo de ir além do que é possível e do que é previsível, transpor limites e transgredir fronteiras. Além da teoria de Ardenne, o texto *O real na arte: a estética do choque*, de Josette Féral (2012), ajudou a direcionar este estudo na interação com a noção do choque, por alinhá-lo à análise da cena. A noção do choque, a partir dessas teorias, parecia apreender a ideia de perturbação (*disturbance*), interesse persistente que me acompanhava desde o Mestrado. Da mesma forma, aproximava-se dos estudos do trauma e do impacto percebido pela desestabilização frente à cena e aos afetos emergentes da *espectação*. Logo, o choque parecia abarcar as reações e as experiências *espectatoriais* de desorientação e de afecção impactante que fomentaram esta pesquisa e que me inquietavam na busca por maior elaboração.
- Ao utilizar-me de experiências *espectatoriais* pessoais como estudos de caso e modos de facilitação, de ilustração e de apreensão de questões que concernem possíveis inter-relações entre choque e *espectação*, não adoto uma categorização do conceito de experiência. Não sigo aqui a orientação de que uma experiência compreende isso ou aquilo, que existe uma diferenciação entre experiência genuína e não genuína. Por que haveria especificações temporais e formais naquilo que de mais particular pode acontecer conosco? Assim, em vez de definir *como* as experiências manifestam-se e o que qualifica uma experiência ou não, parece-me mais pertinente enfatizar as suas origens. Como coloca Christine Greiner (2005) no livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, nossas experiências resultam dos "nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, maquiagem emocional etc.), de nossas relações com nosso ambiente físico [...] e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura [...]" (GREINER, 2005,

p. 46). Ademais, como sugere Vivian Sobchack (2004) em *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*, a experiência funda o corpo vivido à medida que o corpo vivido funda-se na inter-relação com outros corpos e coisas (SOBCHACK, 2004, p. 4). Experiências decorrem dos diferentes processos que nos compõem e por meio dos quais existimos no mundo, no espaço-tempo de circunstâncias específicas e com outros que nos interpelam ou que nos acolhem. Agora, *como* esses entrelaçamentos acontecem são processos individuais e localizados, que podem apresentar temporalidades, espacialidades e interações específicas. Afinal, a quem cabe definir o que é uma experiência?

- A estrutura da tese foi concebida com o intuito de compor, pelas especificidades de suas partes, um corpo sensorial: uma anatomia dos sentidos por meio de quatro processos de *espectação* da cena. Esta é uma anatomia que busca refletir, por meio da estrutura dos sentidos, sobre as dimensões do/s meu/s corpo/s vivido/s – corpo plural. A ideia foi impulsionada e inspirada pelo livro *Mourning sex: performing public memories*, no qual Peggy Phelan (1997) também propõe a construção de um corpo pela composição do seu texto, com o intuito de refletir sobre as dimensões afetivas e, segundo a autora, “catastróficas” da noção de *embodiment*. Daquilo que se consolida no corpo, toma-o e constitui-o, dos processos de corporificação. Do corpo assolado, transmutado e afetado pelas forças e pelas interações daquilo que lhe acontece. A anatomia desenvolvida por Phelan constitui seu livro enquanto corpo *com* órgãos, já que muitos dos órgãos do corpo são implementados nos capítulos como formas de enquadramento para as questões levantadas. Esta tese, por sua vez, compõe seu corpo com órgãos de sentido, sem ossos, veias ou ligamentos, mas inevitavelmente dependente das inter-relações silenciosas que fomentam as operações perceptivas. Aqui, abordo a boca e a língua, ouvidos e olhos, nariz com suas narinas, as mãos e a pele, mas, acima de tudo, a visão do não visto, o cheiro na asfixia, a audição do grito, o toque da merda, uma aparição no ressaibo. Também coexistem neste texto vaginas, pênis e ânus, pois é na fenda dos orifícios e da ferida, nas imbricações do corpo, do *entre* e do fragmento que o campo de estudo aqui explorado evidencia-se.
- Cada uma das experiências apresentadas, com suas imagens-resposta, é enquadrada por um sentido específico e evidenciada enquanto parte do aparato sensorial. A divisão dos sentidos seguida aqui segue a tradicional categorização dos sentidos na cultura ocidental, que os divide em visão, olfato, audição, paladar e toque. Por sua vez, o corpo é composto por cinco órgãos de sentido: olho, nariz, ouvido, pele, língua. Logo, esta tese também é

composta por cinco partes que são na verdade capítulos, em que um faz coincidir dois sentidos. Um corpo é composto por muito mais do que apenas cinco órgãos ou partes, é mais do que suas dimensões sensoriais. A trajetória de uma tese também é composta por muito mais do que seus capítulos, muito além das linhas e palavras que aqui cabem e viabilizam-se: existem processos ocultos e inapreensíveis que antecederam e que são subjacentes ao que aqui se constitui em palavras e imagens. Assim como nessa tese não é possível corporificar, por meio da anatomia proposta, tudo o que se instaurou durante quatro anos de doutoramento, também não é possível acessar a totalidade das experiências vividas. Essa anatomia de tese proposta, e de corpo *espectatorial*, é parcial, pois constitui-se pela incompletude: do corpo, da existência, da experiência, e do devir. Há sempre algo que nos escapa, o real não tocável ou apreensível, e que nos constitui continuamente. Logo, a incompletude não alude a uma falta que pode ser suprida, mas busca referir-se aos furos, aos buracos e aos (des)pedaços que compõem as nossas composições subjetivas, nossas experiências e nossos corpos.

- Proponho referir-me a uma anatomia dos sentidos em vez da possibilidade de menção aos órgãos do corpo pelo enfoque no estudo da percepção, o que compõe esta pesquisa por meio da fenomenologia de Merleau-Ponty. Essa própria dimensão perceptiva atrelada ao ato do espectador contribui para a manifestação do que chamo de *espectação*: uma relação *espectatorial* com a cena que prioriza as suas dimensões de afeto em vez de decifração de mensagens e de significados. E a noção do choque manifesta-se enquanto processo de desfazimento, de abertura, expresso nas ideias de ruptura e de ferida, ou na simbolização dos orifícios corporais – muitos atrelados aos sentidos, como a boca, os olhos, as narinas e os ouvidos.
- Persista, navegue adiante comigo. Após essa trajetória inicial, outros caminhos se apresentarão, oferecendo novas parcelas de mundo, de experiências, de concepções de performance, do choque e da *espectação*.
- Corpos despedaçados. O choque enquanto colisão indica o desfazimento de estruturas, o despedaçamento de corpos que colidem e que esfacelam pelo impacto. A noção de esfacelamento evoca o fragmento, que é próximo do corte; talvez seu resultado, talvez sua consumação, possivelmente sua culminância radical. O corte inicia-se no furo e o fragmento no corte, também presente na dissipação que abruptamente separa um todo, uma unidade. Que unidade é despedaçada na condição *espectatorial*? Não seria essa uma

unidade ilusória? A anatomia envolve a dissecação: o corte implementado na separação das partes do corpo para sua investigação. Logo, a anatomia composicional da tese efetua a separação das partes para a reflexão sobre o esfacelo e tenta formalizar processos de separação que ocorrem por meio da violência da colisão, do trauma do impacto. Essa anatomia sugerida dos sentidos é uma anatomia particular, pois foca-se e desenvolve-se pelas minhas experiências *espectatoriais* pessoais. É também uma anatomia desmembrada, despedaçada e incompleta: não abarca as veias, os ligamentos e os ossos que também compõem um corpo. Contudo, não os nega, porque reconhece os entrelaçamentos diversos – e suas opacidades – que compõem o corpo e seus processos.

- Esta tese é um ensaio, um experimento de articulação entre ideias e imagens concebidas a partir de experiências vividas, aproximações com teorias e projetos de resposta artística. Assim como é ensaio, este trabalho de conclusão de curso de Doutorado, é também passagem, transição entre anos de aprofundamentos e rica interação com colegas, professores, pesquisadores e artistas. É transição perpetuada enquanto documento que busca atestar o processo de busca pela relação com o campo de estudo delimitado, uma tentativa e um desejo, e prossegue enquanto enquadramento de, apenas, uma paragem: uma pontuação que não cessa o movimento. Melhor, pontuações na vastidão desse processo que flui, encanta e aterroriza como o oceano. Essa tese não é porto; não é resolução; é passagem na paragem: nos micromovimentos que sustentam um evento, sem nunca deixar de fluir o tempo, a vida, a transformação do mundo em si, de si no mundo.
- A noção de “indisciplinaridade”, proposta por Greiner (2005) e por Sobchack (2004), permeia esta tese-ensaio. Embora se debruce sobre as artes da cena e valha-se tanto de teorias das artes da cena - do teatro e da arte da performance - quanto algumas incursões nas artes visuais, esta pesquisa também recorreu a áreas como Filosofia, Sociologia, Psicanálise e Estudos Literários. E o fez de forma promíscua, buscando pontualmente nesses diferentes campos aquilo de que necessitava. No colapso das separações impostas sobre o que distingue uma disciplina da outra, fomentam-se as imbricações e os entremeios que potencialmente refletem as opacidades das experiências e das questões desta pesquisa. A promiscuidade aqui empregada, ou a indisciplinidade frente à fixação de áreas, reflete a busca por estratégias que possam ajudar a fundar um discurso e uma forma de construção, de comunicação e de composição de argumentos corporificados em discurso e em imagem.

- Cabe esclarecer que aqui abordo a noção de cena e de performance de forma interligada e concomitante: que pode ser definida como cena expandida. Não as distingo, nas páginas que se seguem. Utilizo-as intermitentemente, por me debruçar sobre a intensidade das trocas constitutivas das artes da cena. Busco a exploração das dimensões afetivas do evento, que envolve corpos e alteridades, outros que convivem num espaço-tempo específico e limitado, que se compõem e que se transformam pelos mecanismos do evento. Logo, não me apego aqui às distinções, embora busque endereçar as especificidades das obras abordadas, por buscar evidenciar os processos intersubjetivos e corporais que fundaram modos de *espectação* fomentados por desestabilizações e desconfortos. Certamente, as experiências vividas e aqui abordadas ocorreram na intersecção entre o teatro e a arte da performance, assim como algumas das obras testemunhadas, e é a essa intersecção e fronteira permeável que me reporto, seja por cena, seja por performance. Também não defino as imagens-reposta criadas para as experiências como foto performance, ou registro fotográfico de ações. Elas são imagens, apenas, as quais buscam responder ao vivido e foram concebidas estrategicamente entre o momento do clique e a forma de apresentação na página. Elas são tentativas de simbolização do vivido em imagem e condensam em si diferentes camadas de respostas, experiência e composição criativa.
- Uma longa nota descritiva. Nessa empreitada de entrelaçar choque e *espectação* nas artes da cena, por meio da análise reflexiva de experiências pessoais e da criação de imagens-reposta, os capítulos aqui apresentados debruçam-se sobre questões que buscam a/presentar esses possíveis entrelaçamentos, nascidos das especificidades do vivido, de forma multifacetada. No primeiro capítulo, intitulado *Corpos despedaçados: entrelaçamentos entre choque e espectação*, é feita uma recapitulação histórica da noção do choque e suas inter-relações com a teoria do trauma, assim como a implementação de estratégias de choque no campo da cena. Também elaboro sobre a emergência da noção de *espectação*, para a abordagem do espectador desenvolvida na tese e sua dimensão de prática, assim como a proposição quanto à manifestação do choque no campo *espectatorial*, decorrida do engajamento com as experiências vividas, enquanto processo de desfazimento que gera aberturas e fissuras perceptivas e funda outros modos de relação entre o espectador e o mundo e do sujeito consigo próprio. Em *Do excesso à asfixia: o corpo feminino enquanto locus de transgressão*, segundo capítulo da tese, abordo a minha experiência *espectatorial* da performance *How 2 Become 1*, de Lauren Barri Holstein, pelo enquadramento do sentido do olfato e o que reconheço como uma negociação entre

excesso e asfixia em estratégias performativas transgressivas do corpo feminino em performance. Duas intervenções, realizadas pelo Coletivo Coiote, coletivo anarco-performático carioca, são também consideradas. Também apresento e articulo as imagens criadas em resposta à experiência em questão, agrupadas e fomentadas a partir do que intitulei *Estratégias de Asfixiamento*. No terceiro capítulo, nomeado *Ressaibo: temporalidade e evento no encontro com um corpo trans-*, abordo o meu primeiro encontro com um corpo trans- em performance pela experiência *espectatorial* de *Trans-O-Graphia*, de Lazlo Pearlman. A temporalidade retardada da experiência, que apenas demonstrou sua força disruptiva no *a posteriori* do evento, fomentou o questionamento da temporalidade atribuída à noção do choque. Esse capítulo questiona as noções de evento e da temporalidade na experiência *espectatorial*, e propõe o trans- enquanto passagem perpétua que reflete o contínuo transcorrer do tempo, por meio do enquadramento do sentido do paladar; nesse caso, abordado enquanto ressaibo – o gosto ou o ranço que perdura após um sabor inicial ter esvanecido. A intervenção de Viviany Beleboni na 19ª Parada LGBT de São Paulo é utilizada como forma de reflexão sobre a condição trans-. Igualmente, apresento *Ressaibo*, imagem-resposta criada a partir das especificidades dessa experiência e das suas manifestações. No capítulo quatro, nomeado *O corte, o olho, e o desvio do olhar: da aversão à audição da dor*, investigo a problemática do desvio do olhar frente a um ato de perfuração e a manifestação da dor no testemunho da performance *Sanctuary Ring*, de Sheree Rose e Martin O'Brien. Nesse capítulo são abordados dois sentidos: a visão, negada no desvio do olhar, que evoca a audição, pela impossibilidade de conter um grito de dor. Ademais, um trabalho fotográfico de T. Angel, performer paulista engajado com modificação corporal e performances que envolvem escarificação, também é considerado, como forma de ilustração das imbricações entre consentimento, agenciamento e desejo na implementação do corte em performance. Os entrelaçamentos entre o ver e o não podem suportar o que se vê fomentaram a imagem-resposta *Fazer Ver o Não Visto*. Por fim, o quinto e último capítulo, *Corpos que escapam à pele: toque, contágio, dys-appearance*, reflete sobre a minha experiência pessoal da peça *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, do coletivo italiano Societas Raffaello Sanzio. Reflito sobre a percepção do toque enquanto fenômeno que também caracteriza a *espectação*, mesmo quando nenhum toque real tenha ocorrido. As redes de contágio e de afecção que nos tomam no evento evidenciaram-se nessa experiência pelas complicações fomentadas pelo testemunho do abjeto, e a imagem *Da Mão, da Merda, do Afogamento* foi concebida como forma de simbolização das desestabilizações e das afecções experienciadas no evento. Ademais, o caso do cuspe de Jean Wyllys em Jair Bolsonaro,

no ano de 2016, e a intervenção urbana *Máfia – Exposição Interativa*, criada em resposta à situação pelo Desvio Coletivo, são analisados como eventos que instauram similares problemáticas do abjeto e do contágio em outros níveis de performatividade. Assim, com um capítulo inicial que busca situar os conceitos de choque e de *espectação* com entrelaçamentos elaborados a partir do vivido, e pelo engajamento com cada uma das quatro experiências mencionadas, suas especificidades e afecções enquadradas pelos sentidos e por imagens-resposta que evidenciam a re/invenção que funda e elabora o vivido, esta tese busca contribuir com novas formas de endereçamento da experiência *espectatorial* e dos estudos do espectador, formalizando suas potencialidades nos processos de criação das artes da cena.

- Cabe apontar que os sentidos são aqui abordados pelo viés do negativo, dada a associação entre o choque e o negativo: o mal, o tabu, o transviado e perverso, o degradante. O choque veicula um entrelaçamento de dimensões destrutivas e criativas – entre o bem e o mal, ou o bem no mal – que talvez só possa se evidenciar através da experiência do negativo. Nessa empreitada, a teoria de Georges Bataille, grande teórico do perverso, contribuiu com muito da fundação e do aporte para os argumentos que aqui ensaio. O olfato nesta tese não é apenas cheiro, mas sim, asfixia. O paladar não é gosto, mas ressaibo, marcado pela temporalidade atrasada da experiência. A visão não é ver, mas não poder suportar o visto que convoca a audição como consequência. A audição não é voluntária, mas impossibilidade de escapar da perfuração do grito. O toque, por sua vez, não provém de trocas de cuidado, mas de entrelaçamentos opressivos entre o abjeto e o contágio no evento. Os sentidos não são aqui apenas suas potencialidades, mas principalmente seus avessos: evocados por disrupções, aversões, desconforto e confronto, todos, aspectos que enfrentam o hábito e a normatividade que coloniza possibilidades para o corpo e para o ser.
- A escrita foi instrumento e processo importante nessa trajetória. Foi campo de re/invenção, que fomentou conceituações e possibilidades de criação pelas palavras e pelas imagens. Dentro do ato de escrita, o recurso da descrição foi amplamente utilizado pelo enfoque fenomenológico da metodologia. A descrição foi desafiadora, e, embora tenha perseguido com frequência “descrições densas”¹ (*thick description*), por vezes, a

¹ Ver: GEERTZ, Clifford. Thick description: toward an interpretative theory of culture. In: GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures**: selected essays by Clifford Geertz. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973, pp. 3-32.

necessidade de clarificação acabou por suprimir ou fazer esvanecer pulsões originárias das experiências. Contudo, busquei nas páginas a seguir re/constituir o vivido, pelo discurso e pelas imagens, oscilando entre objetividade e opacidade e interagindo com outros, teóricos e artistas, que corroboraram e também constituíram esta empreitada. Logo, a escrita consolidou-se enquanto local de criação e de descoberta, que fundou novas possibilidades na descrição das experiências e da interação com outros – estranhos e, por vezes, indecifráveis –, que se constituíram em vozes propulsoras e potenciais.

- Mantenha-se comigo. Estamos nos encaminhando ao final desse início e, em breve, juntos poderemos adentrar outras partes desse corpo-tese.
- Alguns enfrentam a falta de material e de literatura sobre aquilo que pesquisam; aqui, pelo contrário, cada parte/capítulo possui uma vasta gama de referências e de possibilidades que poderiam transformar cada um dos capítulos numa tese específica. Busquei imergir em cada uma das experiências e suas especificidades e foi por vezes difícil definir qual era o limite da submersão. Embora as experiências tenham sido escolhidas e agrupadas sob e a partir do campo de estudo proposto – com algumas sendo, inclusive, originárias –, as suas distintas especificidades fomentaram possibilidades que tornaram difícil agrupá-las. Apresento aqui experiências que se constituem em pedaços de um corpo-tese parcialmente despedaçado, não totalmente unitário, e ambicioso. Essa introdução tem por finalidade esboçar esse corpo para que suas partes sejam aprofundadas a seguir. Procuo neste trabalho testificar (ou *textificar*?) processos de transformação e de alargamento identitário e perceptivo fomentados pela *espectação*. Logo, as páginas que seguem buscam re/constituir e re-performar as experiências vividas por linhas que as reorganizam, que as tornam materiais compartilháveis por meio de estratégias de re/elaboração e de re/construção do vivido, bem como pelos processos de composição da imagem. A noção de repetição inevitavelmente instaura-se, salientando os enredamentos da estrutura do trauma, evidenciados pelas estratégias de composição da tese e das imagens criadas.
- Não existe aqui a exaltação de uma tese apenas, mas a evidenciação de perguntas – indicando, por vezes, várias teses possíveis – que salientam um processo de passagem: o texto enquanto ensaio de articulação da trajetória transformadora pelo ato de pesquisa. O texto também enquanto local e rito de passagem.

- A decisão de abordar o campo de estudo proposto navegou do encantamento e da atração genuína e inocente por provocações e transgressões – como em uma rebeldia ainda adolescente – para o desafio de desenvolver um estudo sobre um conceito que se constitui tanto em estigma quanto em atração contestatória. Logo, entrelaçar o conceito de choque com a ideia de *espectação* implicou o desafio de endereçar o ceticismo sobre o tema e sobre a sua relação com a arte. Também encontrou o interesse gerado pelo fascínio diante da transgressão. Na arte contemporânea, a noção do choque parece ter se tornado suspeita por ter se instituído em moeda do capital, justamente pela atração àquilo que se propõe a chocar; pelo desejo pelo extremo, como coloca Paul Ardenne, que fomenta o gosto pelo espetáculo transgressivo. Ao mesmo tempo, existe a ideia perpetuada de que já não nos chocamos mais, que estaríamos num estágio da história no qual muito já haveria acontecido para nos impactarmos por eventos e atos, no qual o extremismo, a transgressão e o horror já teriam se tornado norma. Contudo, como coloca Rebecca Schneider (1997), se nada mais choca, nada mais é considerado inadequado. Seria esse mesmo o caso, dado o atual momento de retorno da ameaça do populismo da extrema direita (como também aponta Schneider), do clamor pelo autoritarismo que testemunhamos emergir no nosso contexto nacional e dos esfacelamentos éticos e políticos que vivenciamos ao nosso redor? Seria esse mesmo o caso, dada a estetização do horror e da catástrofe, bem como da precarização de condições e circunstâncias para a vida e para a arte?
- A imagem-resposta seria uma forma de tradução da experiência? Potencialmente, o registro de paisagens afetivas compreende um universo interior e perceptivo pessoal relacionado a um evento específico e com a troca de afetos entre as diferentes partes que o compõem? Afetos dão-se para além do discurso, pois estabelecem-se na transmissão de forças entre corpos e, conseqüentemente, na inter-relação que compõe um evento. Como apreendê-los em imagem? A resposta a uma performance parece se constituir como seu prolongamento; seus traços são vividos e propagados pelas alteridades que constituíram o evento. A imagem enquanto resposta, nesse processo, envolve camadas de ação (performance), conceituação, visualidade e composição. Propagam-se, pela estratégia da visualidade, tentativas de endereçamento de outras dimensões afetivas, dos elementos e dos traços das experiências que se perpetuam, por vezes, de formas inapreensíveis.
- Passei o período do doutoramento na busca por uma definição certa do que poderia ser definido enquanto um choque *espectatorial*: um momento de assombro, de perturbação experienciada. A violação sentida de uma transgressão testemunhada; um corte estrondoso

na percepção do mundo. Um momento, ou instante, de intensa desordem ou de intensidade extrapolada – inapreensível, escorregadio, perdido e irrecuperável na duração de uma temporalidade extra(-)ordinária. Seria uma definição realmente necessária? Aliás, seria ela possível?

- No texto *The artistic turn: a manifesto* (2009) as autoras Kathleen Coessens, Anne Douglas e Darla Crispin utilizam-se da metáfora do navio para abordar as complexidades e processos que constituem a prática artística enquanto forma de produção de conhecimento. Nesse caso, o navio atravessa mares e oceanos na direção de uma experiência desconhecida e não cartografada e encontra no seu trajeto a rugosidade da maré característica da travessia. Segundo as autoras, a navegação se efetiva pela prática que prevalece sobre teoria e método (COESSENS et al, 2009, p.68) e que demanda um movimento constante, através e apesar das instabilidades do caminho. Na navegação aprende-se fazendo. Contudo, nesta tese a prática artística se confunde com as outras camadas do processo. Se a prática gera a teoria, não poderia também a teoria gerar a prática? Não posso ou desejo enfatizar a prevalência de uma camada da pesquisa sobre a outra, pois elas autoproduziram-se mútua e colaborativamente. Uma vez mais, produziram-me como consequência. Enquanto espectadora me percebi participante, incluída naquilo que testemunhava. Enquanto artista que cria em resposta à experiência me apanhei contaminada pelo vivido e pelas vozes dos teóricos e pesquisadores que pontuaram direções no caminho. Enquanto pesquisadora descobri a argumentação crítica como uma forma de criação. A prática exercida nesse processo constitui-se pela junção, sobreposição e entrelaçamentos das várias práticas que a compõem. Se a *espectação* é ação também o pensamento é corpo e a conceituação uma forma de manifestação criativa. Logo, teoria e prática entrelaçaram-se para entrelaçar-nos nessa travessia.
- A metáfora do navio que atravessa mares e oceanos abarca a vastidão da jornada. O que apresento enquanto tese atesta a imensidade de um processo, de afetos, e transmutações fomentadas pelo caminho. E nessa trajetória o corpo aqui sugerido despedaçou-se pelos percalços, impasses e motivações da jornada. Se – enquanto espectadora/pesquisadora/artista – sou corpo, sou corpo que flutua no oceano: na vastidão da travessia e de seus processos de despedaçamento. Convido-lhe a navegá-la comigo.
- Que essas experiências que aqui compartilho e suas palavras e imagens possam dizer de potencialidades que podemos encontrar nos processos da *espectação*. Que o que se segue

possa tocar-lhe, fazer-lhe ver, permitir-lhe ouvir, transmitir fedor e instigar-lhe a saborear entrelaçamentos potentes. E que nosso encontro-texto possa fazer ressoar afetos que, também, constituam-nos em evento. Prossiga, comigo.

1. PARTE 1 – CORPOS DESPEDAÇADOS: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE CHOQUE E *ESPECTAÇÃO*

O que fazer com as intensidades que nos afetam e que nos desorientam enquanto espectadores das artes da cena? Como elaborar os afetos que se impõem como forças esmagadoras, desestabilizando e destruindo versões familiares de nossas corporeidades no evento? O que herdamos, enquanto espectadores e indivíduos, de cenas que desafiam nossa in/(h)abilidade de olhar, presenciar e experienciar aquilo que propõem? O que está em jogo nessa des/potencialização, e como ela ressoa?

Este capítulo pretende orientar a leitura das experiências e questões expostas a seguir. Para tanto, aborda possíveis entrelaçamentos entre choque e *espectação* na cena contemporânea, que foram fomentados pelas experiências *espectatoriais* pessoais vivenciadas antes e ao longo deste doutoramento, e expostas nos capítulos seguintes. O choque é evocado como fenômeno complexo e multifacetado, reconhecível por suas imbricações entre ética e estética no campo artístico e pelo seu viés psicanalítico, enquanto componente de ocorrência traumática e de ocorrência sociocultural. A noção de *espectação* é uma forma de abordagem dos estudos do espectador, que aqui se estabelece pela aproximação com experiências pessoais e com seus desdobramentos perceptivos e corporificados, suas repercussões imediatas e suas ressonâncias, viabilizados pela abordagem de diferentes áreas do conhecimento. Este trabalho não trata da audiência, embora precise, em determinados momentos, mencioná-la, mas se foca sobre uma espectadora individual – eu – e a agitação de afetos, sensações, percepções e aversões que permearam as minhas experiências *espectatoriais* pessoais de quatro obras da cena. Nesta tese, as experiências em questão fomentaram desdobramentos que buscaram simbolizá-las e re/elaborá-las de modo a apreender suas especificidades, mas sem igualmente negar suas opacidades. As questões acima expostas fomentaram a pesquisa e mesmo no momento da conclusão do processo de trabalho ainda ressoam. A complexidade do campo escolhido continua a gerar questões e desestabilizações, e as estratégias da cena que fomentam inter-relações entre choque e *espectação* ainda se perpetuam por zonas de indiscernibilidade. Afinal, como apreender o vivido, especialmente quando ele se desenvolve por processos *espectatoriais*, por vezes, inapreensíveis? Assim, este capítulo busca apresentar as problemáticas do campo de estudo delimitado, desveladas durante o processo do Doutorado, e a complexidade com que elas se constituíram: as fendas que fomentaram e os abismos que perpetuaram na apreensão das experiências que aqui coloco para dialogar com a noção de choque.

1.1. Choque e trauma

Choque é um fenômeno físico, médico, psíquico. Colisão, embate, abalo. Impacto forte que implica batida violenta entre duas ou mais partes, quando pelo menos uma encontra-se em movimento. Quanto maior a velocidade, maior o dano pelo impacto, o qual, por sua vez, cessa bruscamente um trajeto, e pode levar ao esfacelamento de parte ou do todo das partes envolvidas. Choque também é susto, espanto e surpresa, horror que causa grande impressão e comoção; é perturbação e desestabilização oriundas de eventos violentos, que “perfuram” o indivíduo; mesmo não causando dano físico visível, comporta potencialidade de destroçamento. No campo fisiológico, o choque pode ser fatal, pois altera o funcionamento do organismo de modo que pode colocar a vida em perigo, já que, de certa maneira, faz colapsar o corpo. Logo, é inerente à questão do choque uma conotação negativa, de fenômeno perturbador e impactante, carregado de violência e de ímpeto, de agitação e de alterações danosas. De um choque, podem resultar destroços, feridas, fragmentos, perfurações.

O destroço é consequência da destruição; são as ruínas declaradas e visíveis, o lembrete de algo que existiu para terminar numa pilha de pedaços quebrados. Um prédio que cai, um acidente que desmantela as partes envolvidas, uma pessoa decapitada. A devastação causada pelo destroço também pode se constituir de modo intangível, mas fortemente perceptível para o indivíduo assolado pela destruição de estruturas psíquicas e referenciais. A perfuração pode ser o primeiro estágio de um destroço, assim como acontece com o corte. Materiais perfurados podem ser consequência da força de um impacto; o corpo perfurado também pode se originar no acidente, bem como pode ser resultado do desejo pela perfuração. A perfuração também pode atingir o corpo em decorrência de afeto incisivo, violento e sobrepujante. A ferida seria o corte ou a perfuração do vivido que deixou suas marcas nas superfícies afetadas, na pele do ferido. O destroço também relaciona-se com a ferida, mas não depende dela para rejeitar partes separadas momentaneamente. O destroço esfacela à medida que a ferida imprime um processo (doloroso) de cura que pode resultar em marcas, cicatrizes, perpétuos lembretes do ocorrido. O choque parece se colocar no princípio desses processos, nas suas circunstâncias fundadoras, enquanto evento que potencialmente gera destruição, dor e desorientação. Mas o que é o choque e como ele se constitui? Talvez as características e condições do seu surgimento possam ajudar no desvelamento dessa questão.

Dorothee Brill (2010), em *Shock and the senseless in Dada and Fluxus*, aponta para o fato de o termo “choque” ser de surgimento recente, proveniente e representativo do século XX e de seu aparecimento ter sido fomentado pelas grandes transformações socioculturais do início daquele século. O choque constituiu-se no paradigma tanto da arte

modernista quanto do engajamento crítico com as transformações do período (BRILL, 2010, p. 17) e consolidou-se de forma distinta, especialmente, com o surgimento e a agitação das vanguardas históricas. Contudo, Brill reconhece que a inovação do termo adveio de uma longa tradição filosófica que o antecedeu – como as investigações sobre o sublime, de Edmund Burke e Immanuel Kant ou sobre a catarse – e das transformações instrumentalizadas por essas teorias ao longo do tempo e manifestas nas culturas.

A palavra “choque”, na língua portuguesa provém de *shock*, que, na língua inglesa conota golpe brusco, sentimento de perturbação derivado de grande surpresa e/ou de evento súbito e desestabilizante, grande tremor decorrente de violento movimento ou impacto. Por sua vez, *shock* advém de *choquer*: embater ou bater contra/de frente, no seu significado na língua francesa. Ainda que não seja possível traçar o início exato da utilização de “choque” no português, o emprego da palavra deve ser igualmente recente, uma vez que os primeiros registros do uso do termo em língua inglesa, segundo Brill, datam do princípio do século XX. Logo, a palavra “choque”, como a conhecemos e como a utilizamos na atualidade, para designar um impacto ou experiência desestabilizante, é produto da modernidade e surgiu como consequência das mudanças sociais e urbanas, bem como dos traumas coletivos do princípio do século passado, que demandavam novas formas de endereçamento.

A urbanização desenfreada das grandes metrópoles, o crescimento exorbitante da população, além dos desenvolvimentos tecnológicos, nos meios de transporte e de comunicação, moldaram uma nova experiência cotidiana carregada de ansiedade e de desestabilização, gerada pelos novos modos de relação propostos pela cidade moderna (BRILL, 2010, p. 18). Igualmente, as milhares de mortes ocorridas em decorrência da Primeira Guerra Mundial, e as consequências sofridas pelos soldados após as batalhas, consagraram catástrofes e estados que expuseram a vulnerabilidade da vida e da integridade do ser diante das tecnologias da guerra e dos massacres que essas tecnologias efetivaram. Naquele contexto, a lógica da produção em larga escala das fábricas foi também aplicada à guerra, ocasionando um número de mortes nunca antes visto. Assim, a noção de choque passou a ser utilizada como alternativa apropriada para apreender e para descrever a angústia e as consequências desse novo mundo repleto de informação, de destruição e de massacre, de movimento e de novidade, de perigo e de assombro. Como consequência, teorias e abordagens sobre o choque fizeram-se necessárias e surgiram, expressiva e concomitantemente, em diversas áreas do conhecimento, despontando primeiramente na área médica e firmando-se especialmente nas áreas da Sociologia e da Psicanálise.

A noção do choque manifestou-se como recurso descritivo da nova experiência de mundo do homem moderno e abarcou as modificações existenciais diante de novos

paradigmas socioculturais. Walter Benjamin foi o primeiro pensador a articular um discurso capaz de promover uma abordagem estética para uma possível “teoria do choque” (BRILL, 2010, p. 19), o que o fez por meio da dissecação dos novos modos de relação e de percepção da cidade e da arte. A influência das teorias do sociólogo George Simmel e da Psicanálise de Sigmund Freud é notável na obra de Benjamin, pois ele se utiliza das ideias de ambos para abordar as dimensões sociais e contextuais do surgimento da metrópole e das mudanças perceptivas que se instauravam em decorrência dessas transformações. Brill aponta para o fato de que, apesar de mencionar a palavra “choque” em apenas dois dos seus textos – *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935/1936) e *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1940) –, o desenvolvimento e a abordagem da noção do choque perpassam toda a obra do autor.

Ao longo dos seus escritos, Walter Benjamin desenvolve seu argumento a partir de percepções advindas da observação e da vivência das condições de vida e da experiência no contexto da modernidade. Ele fala da superaceleração dos modos de vida na metrópole e da overdose de estímulos que assolavam a multidão da grande metrópole. Imprime-se nos relatos feitos por Benjamin um ritmo ininterrupto que alude à cadência da mecanização da fábrica e dos meios de re/produção que, então, poderiam ser sentidos no cotidiano da metrópole. As transformações e os avanços do período eram prolíficos e ocorriam com uma velocidade acelerada e quase violenta, já que os processos de produção e de reprodução passaram a estabelecer-se de modo súbito, como no aperto de um botão.

Com a invenção do fósforo, em meados do século passado, surge uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto. A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. (BENJAMIN, 1940/1989, p. 124)

O relato de Benjamin aponta para o assombro com a instantaneidade das invenções modernas, que geravam choques pela imediatez de sua manifestação e de sua perpetuação, como no disparo do “click” da máquina fotográfica. Essa observação indica uma concepção de temporalidade associada à noção de choque, que se encerra no súbito e no imediato e consolida uma ruptura para a qual não há preparação. O choque se manifestaria

enquanto irrupção rápida e certa, desprovida de construção ou de desenvolvimento: é algo que se instauraria no momento do assombro ou da colisão, e se constituiria, conseqüentemente, em evento gerador de processos desestabilizadores do hábito.

Benjamin reconhecia na experiência do choque a norma da vida moderna. A dinâmica dessa experiência referida dava-se pela desorientação diante do grande número de estímulos sobrepostos no contexto da cidade. Dessa forma, o contexto impunha-se de forma energética sobre o indivíduo, comprometendo, por vezes, sua integridade física e psicológica e instaurando-se enquanto ameaça que precisava ser amenizada. Para tanto, a contínua exposição ao choque tornava-se também irrelevante, já que, como coloca o autor: “Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (BENJAMIN, 1940/1989, p. 109). Assim, em decorrência da longa exposição a choques contínuos, um “anestesiamento” se instauraria como recurso do corpo para lidar com a hiperestimulação constante – como constatou Susan Buck-Morss (1992) no texto *Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered*. Esse “anestesiamento” provocaria uma reversão do sistema perceptivo, desestabilizando-o e gerando uma “crise na percepção” que faz adormecer os sentidos estremecidos e ressabiados pelos contínuos choques da vida moderna (BUCK-MORSS, 1992, p. 18). Esse adormecimento perceptivo parece encerrar a experiência moderna no vazio da repetição de um impacto que já não consolida o que inicialmente perturbou.

Como consequência, Benjamin propõe a experiência do choque de forma crítica e a localiza no terreno da morte da experiência – referente à experiência moderna. O autor embasa seu argumento na substituição da cultura da narração pela de informação, em que a experiência individual deixaria de ser partilhável porque se encontra apartada de memórias e de histórias comuns e compartilháveis. A cultura de massa das grandes cidades, emergente na sua época, suprimiria o indivíduo na automatização institucionalizada pela lógica da re/produção; indivíduo que já não sentia, via ou participava integralmente da vida pelo entorpecido dos mecanismos de defesa que buscavam protegê-lo de choques constantes. Benjamin proclama que a experiência normativa da era moderna só poderia se constituir enquanto uma vivência (vazia e sem conteúdo), vivência do choque². A sua categorização da vivência moderna, entrelaçada com o choque e a incomunicabilidade do vivido, aponta para aspectos da experiência traumática, que refletiam o estado no qual os soldados encontravam-se no seu retorno do front de batalha. A leitura de Freud possibilitou que Benjamin propusesse

² O autor diferencia entre dois tipos de experiências possíveis. *Erfahrung*: experiência autêntica, compartilhada e compartilhável, dotada de história, tradição e memória, e transmissível por meio da linguagem e da narração. *Erlebnis*, por sua vez, seria uma forma de experiência isolada, incomunicável, vazia e configurada pelo choque, a vivência moderna.

o choque como oriundo da despreparação da consciência perante um estímulo invasivo; ou seja, o reconhecimento de que o choque desponta precisamente da ruptura causada pela imediatez de um acontecimento para o qual não haveria preparo.

Em *Além do princípio do prazer*, o psicanalista Sigmund Freud (1920) propõe a reformulação da “velha e ingênua teoria do choque” – como ele a categoriza – pela conceptualização da neurose traumática. Freud reconhece nessa sua empreitada uma migração da abordagem da violência mecânica atribuída ao choque, que resultaria em “dano direto da estrutura molecular” e do sistema nervoso, pelo foco no “efeito de ruptura da proteção [contra estímulos] para o órgão psíquico” (FREUD, 1920/2010, p. 194). Logo, na teoria da neurose traumática, o “susto”, ou espanto, é de grande importância por apreender a ausência de preparação para uma excitação, que poderia se originar tanto no exterior quanto no interior do corpo, rompendo o escudo protetor do indivíduo e ocasionando a quebra que gera uma ferida emocional fadada ao processo cíclico de “compulsão à repetição”. Essa compulsão é a característica essencial da neurose traumática: o seu retorno por meio de sonhos, de atos, e da reiteração de circunstâncias que facilitam a irrupção da angústia do evento originário, do choque, reconstituindo-o a cada nova repetição. Essas operações estabelecem-se para “além do princípio do prazer”, pois admitem, por sua vez, o prazer no desprazer – o gozo. O choque abordado por tal perspectiva parece constituir-se como força que se impõe enquanto ameaça à integridade física e psicológica do indivíduo, e instaura-se de surpresa, violando qualquer esquema perceptivo existente, por subverter todo tipo de experiência previamente vivenciada que poderia preparar o indivíduo para tal golpe súbito e arrebatador.

Embora inter-relacionáveis, o choque e o trauma não se estabelecem da mesma forma. O choque refere-se ao acontecimento originário; o trauma, por sua vez, abarca os rastros e as consequências do acontecimento e a sua re-experiência por meio de estratégias inconscientes de repetição. Patrick Duggan (2012) apresenta essa diferença por meio dos termos “trauma-evento” (*trauma-event*), para designar o choque, e “trauma-sintoma” (*trauma-symptom*), para designar o trauma. No sintoma, o indivíduo revive o acontecimento com toda a sua força a cada nova irrupção, enquanto o evento constitui a desestabilização originária. Se o choque cria ruptura no momento do seu acontecimento, o trauma constitui-se no processo de retorno que se impõe ao indivíduo e sobre o qual ele não tem controle. O trauma subjaz, mantém sua presença ao longo da vida, e irrompe por estruturas inconscientes e incontroláveis. Logo, a noção de trauma faz-se póstuma ao seu evento causador: é o processo decorrente do evento vivenciado. Na atualidade, aliás, dadas as características do trauma, esse fenômeno é referido como Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT), que enfatiza o *a posteriori* do processo traumático, quando o indivíduo re-traumatiza-se a cada

retorno do acontecimento – por meio de sonhos, *flashbacks* ou circunstâncias que se repetem. A cada nova insurgência o evento se reafirma

A palavra “trauma” advém da língua grega e significa ferida, referindo-se originalmente a uma lesão física. Na teoria de Freud, o trauma é abordado enquanto ferida da psique, oriunda de uma experiência desestabilizante que se entrelaça no inconsciente e que se impõe ao indivíduo enquanto força violenta, para manter-se retornando posteriormente. Algo da experiência traumática, assim como do choque da sua emergência, resiste a nossa apreensão, perde-se enquanto intensidade vivida por não poder ser possuída. A desestabilização extrema ocasionada pelo evento traumático, seu choque fundador, não parece constituir-se ou enraizar-se de forma declarada ou apreensível, pois ela escapa tanto à simbolização quanto à nomeação.

Em *Unclaimed experience: trauma, narrative and history*, Cathy Caruth (1996) sugere que essa condição estabelece-se pelo fato de que, diante da intensidade da força disruptiva vivenciada, parte do indivíduo ausenta-se. Diante da imediatez e da perfuração ocasionada pela força do acontecimento originário, do choque ou do acidente, uma ausência radical da consciência constitui-se enquanto mecanismo de defesa instintivo que levaria o indivíduo a ausentar-se de si. Essa é uma circunstância paradoxal, pois a ausência se estabelece pela presença. Logo, a experiência torna-se indisponível para o indivíduo, assume severamente sua opacidade, pois parte dele não estava totalmente presente no evento – como modo de resistência ao risco imposto pela desestabilização insurgente, como meio de proteção contra a ruptura do seu escudo protetor. Dessa forma, segundo Caruth, a repetição constitutiva do trauma estabelece-se como forma de resgate e de apreensão do evento: repetição que daria voz à ferida que demanda endereçamento e ao vivido que demanda elaboração. Por meio da compulsão à repetição, o corpo demanda seu retorno ao vivido: faz retorná-lo para, potencialmente, melhor elaborá-lo e re-traumatiza-se no processo.

Assim, o choque e o trauma são manifestações diversas de um mesmo processo. O choque localiza-se na imediatez do evento e o trauma perpetua-se *a posteriori*, enquanto processo disruptivo e sintoma de retorno e de repetição. A incomunicabilidade e a possível indiscernibilidade da vivência moderna, conceituada por Benjamin e decretada pelo autor como representativa da morte da experiência, esclarece-se nas características da experiência traumática. Essa conceituação é importante a esta tese por, igualmente, refletir aspectos das experiências *espectatoriais* das performances abordadas neste trabalho. A indiscernibilidade do vivido, frente à imediatez da cena e dos afetos impactantes vivenciados no evento mostrou-se com frequência enquanto reação imediata às experiências vividas. “O que foi isso que acabei de testemunhar? O que foi isso que aconteceu comigo?”: encontrei-me em

processo de desorientação diante dos afetos perturbadores que emergiram dessas experiências, numa desorientação herdada do evento, da alteridade emergente do encontro que anuviava tanto a relação com o outro que performava quanto comigo que testemunhava.

O choque parece ser fonte de desestabilização e pode se consolidar como meio de institucionalização de uma crise que confunde o ser no espaço-tempo. Seu potencial perturbador reitera-se na sua dimensão destrutiva, de perfuração e/ou esfacelamento do escudo protetor do indivíduo, na quebra das suas defesas a ponto de implantar a paralisia da ausência. Contudo, o choque não serve apenas ao desmantelamento, pois também pode se constituir como meio de doutrinação e de reformulação de contextos e de indivíduos. É isso que Naomi Klein (2007) sugere em *The shock doctrine: the rise of disaster capitalism*, um estudo sobre como grandes desastres, momentos de crise e estratégias de choque são utilizados como facilitadores da implementação de políticas neoliberais. Klein aborda o processo de destruição ocasionado por circunstâncias extremas – desastres naturais, ditaduras, tortura, etc. –, que fragilizam uma comunidade ou um indivíduo e, portanto, facilitam a implantação de mudanças sem que resistência seja encontrada. Uma vez que um primeiro choque tenha ocorrido, as resistências estariam desativadas para que, ainda durante a desestabilização originária, um outro choque seja operado. À medida que os choques repetem-se, como visto acima, o anestesiamento também paralisa qualquer potencial reação insurgente. Logo, Klein aponta para o potencial de aniquilamento e de re-padronização de narrativas e de modos de vida que pode surgir das desestabilizações de situações de crise e vulnerabilidade extrema.

Dentre os processos de re-padronização por meio da desestabilização causada pelo choque, cabem abordar as chamadas terapias de eletrochoque. O eletrochoque – ou eletroconvulsoterapia (ECT), como é nomeado nos nossos dias – é um tratamento psiquiátrico utilizado em patologias que resistem à medicação; por meio dessa terapia, uma descarga elétrica é utilizada para induzir uma convulsão no paciente, o que traria benefícios terapêuticos. Nesse processo, a convulsão provocada pelo choque elétrico provocaria a re-padronização do cérebro, um *reset*. Como consequência, os sujeitos são induzidos a novas conexões cerebrais; mas, para que isso ocorra, primeiramente, existe o apagamento de padrões instaurados. No contexto de grandes catástrofes, Klein aborda a queda das torres gêmeas do World Trade Center, em Nova Iorque, em setembro de 2001, como evento que replicou “profunda desorientação, medo extremo e ansiedade, e regressão coletiva”³ (KLEIN, 2007, p. 42, tradução minha). Evento que chocou por materializar em acontecimento e em imagem, para muitos de nós, o inconcebível ou o nunca antes pensado. O choque tem essa

³ [...] *profound disorientation, extreme fear and anxiety, and collective regression.*

dimensão de surpresa extrema. Klein prossegue sugerindo que a desestabilização operada pelo choque perturba a orientação tempo-espacial, desapossando as pessoas de quem são, de suas identidades, no contexto do evento (KLEIN, 2007, p. 40). Logo, a radicalidade e a violência do choque que se impõem pela tragédia no mundo, pela catástrofe e pela sua potencial violação sobre o corpo parece ocasionar uma perda de referência pessoal e de orientação no mundo, gerando alteridades extremas que desmantelam o indivíduo e seu reconhecimento *do* e *no* contexto.

Paul Ardenne (2006), no livro *Extrême: Esthétiques de la limite dépassée*, desenvolveu um argumento sobre o que identificou como “estética choque”. Precisamente no texto intitulado *Extrémiser la culture*, pertencente ao livro acima mencionado, Paul Ardenne disserta sobre o que reconhece como a tendência a um “comportamento extremista” (*comportement extrémiste*) que, segundo o autor, deriva da atração do indivíduo e das sociedades contemporâneas pelo extremo: desejo de ir além, ultrapassar limites, sentir intensamente, transgredir fronteiras. Segundo Ardenne, a atração pelo extremo colabora para a formação da identidade do homem contemporâneo e consiste em um sintoma das culturas atuais. O autor defende a tese de que, na contemporaneidade, vivemos em uma sociedade anestesiada que necessita de estímulos cada vez mais fortes para sentir-se viva (ARDENNE, 2006, p. 21). Ele concebe o indivíduo atual como imerso no “culto da emoção” (*culte de l’émotion*) – a partir do pensamento de Michel Lacroix –, vivendo sob a exaltação de experiências pessoais, em um individualismo contagioso para o quê o que mais vale é a “república do eu”⁴ (ARDENNE, 2006, p. 30). O individualismo sintomático é assim enquadrado pela “era do extremismo democratizado”, na qual “julga-se o sujeito com base na sua capacidade de elevar a sua vida real à altura do seu desejo extraordinário”⁵ (ARDENNE, 2006, p. 26, tradução minha). A inclinação a esse comportamento extremista se daria pela valorização de emoções fortes, impactantes, capazes de provocar espasmos físicos e psíquicos que deem significado temporário aos dias e às horas do cotidiano.

Nesse cenário, existe a busca constante pela superação de um limite para que outro possa ser criado, o que configura um círculo vicioso no qual o que sempre perdura é a insatisfação. Seria, portanto, a histeria que busca no extremo sua inalcançável satisfação. Existiriam duas saídas para tal impasse, segundo Ardenne: a morte, que cessa a dor e o desejo; e o espetáculo, que satisfaz a vontade pelo extremo de um modo distante e confortável. Nessa perspectiva, o espetáculo (desportivo, artístico, circense, teatral, etc.) ofereceria ao espectador a ilusão da vivência do extremo no corpo de um outro que é ofertado

⁴ [...] *république du moi*.

⁵ [...] *l’ère de l’extrémisme démocratise, on juge volontiers le sujet en fonction de ses capacités à avoir su hausser sa vie réelle à la hauteur de désirs hors norme*.

à sua apreciação e consumo: o espectador se realizaria por meio da contemplação de algo extraordinário que ele próprio não pode realizar, atingir, violar. Logo, aquele que vê se põe a saborear o virtuosismo daquilo que ele mesmo não pode fazer, mas pode saciar por meio da ação do outro. O espectador pode, portanto, consumir a ação extrema como comodidade devorada para o seu prazer, para a sua satisfação. Essa seria uma “pacificação temporária” (*pacification temporaire*) vivenciada também por meio do corpo do recordista, que ultrapassa limites físicos para além do alcance das habilidades do homem comum, personificado na figura do espectador (ARDENNE, 2006, p. 27). Quando o outro (o atleta, o recordista, o performer) apresenta-se em ação extrema, na conjuntura do argumento de Ardenne, ele realiza o que o espectador não pode fazer, assume o risco que o espectador não pôde assumir. Logo, por essa perspectiva, o espetáculo garantiria a seguridade da distância e constitui-se enquanto forma de saciar o desejo pelo extremo. Assim, esse comportamento extremista seria atraente a partir da comodidade contemplativa e segura daquele que contempla em segurança: aquele que vivencia o extremo sem tomar o risco para si.

O argumento de Ardenne, mesmo que interessante e pertinente para esta pesquisa, deve ser problematizado quando transposto para o contexto das artes da cena, pois parece reduzir a noção de espetáculo ao entretenimento e ao consumo, e a atividade *espectatorial* à contemplação removida. Ardenne propõe um modelo na sua análise que ancora o ato do espectador em três princípios: voyeurismo, distância e substituição. Contudo, as práticas das artes da cena não se limitam a espetáculos que produzem espectadores removidos, mas estabelecem o desafio de reformular tanto as possibilidades de espetacularidade quanto da atividade *espectatorial* no contexto da cena contemporânea. Existem momentos nos quais o espetáculo não apazigua o desejo pelo extremo, mas problematiza a própria posição e papel do espectador diante do que é veiculado enquanto espetacularidade - complicando o testemunho. Nessas ocasiões, o extremo, o risco e a transgressão instituem-se enquanto problemáticas que desestabilizam a experiência *espectatorial*, pois entrelaçam-na ao evento de modo a anuviar a distância entre o que se testemunha e aquele que testemunha. Dessa exposição e dessa implicação no evento, percepções de choque podem irromper pela vivência e corporificação das forças que vêm de fora, do mundo, de afetos disruptivos que se impõem sobre e através da experiência *espectatorial*. Dentro da gama de espetáculos possíveis, o que acontece quando o que choca é a arte? Qual a dimensão do choque nas artes da cena do nosso tempo? Que entrelaçamentos podem ser apontados entre a noção de choque e a *espectação*?

1.2. Choque e a cena

Quando relacionada à arte, a noção de choque traz consigo o peso de um estigma, com frequência enquadrado pela acusação da ambição de querer chocar, de gerar escândalo, de desestabilizar preceitos e princípios para chamar atenção a si. Estratégias de choque no campo artístico apontam para problemáticas de validação e rigor, bem como para as implicações éticas, estéticas e políticas que essas empreitadas fundam. O choque, com frequência, questiona os limites da arte e sua ontologia. A arte que choca também pode ser acusada de elevar o artista ao patamar de gênio que possui *insights* didáticos, e, portanto, enfatiza e institucionaliza uma hierarquia no evento artístico (BISHOP, 2012, p. 26). As complicações do choque na arte são variadas e vibrantes, pois envolvem transgressões que desestabilizam o evento artístico e fomentam problemáticas relacionais que adjetivam não apenas uma obra enquanto política, mas também o local atribuído ao espectador. Afinal, como colocar-se diante de obras que veiculam conteúdos, materialidade e/ou formatos que complicam as dimensões éticas, estéticas e políticas da arte?

No contexto do surgimento da noção do choque, no que tange ao campo da cena, as obras passaram a reproduzir as mesmas táticas empregadas pela sociedade moderna, orientando-se para a produção de excessos, aceleramentos instaurados, utilização do recurso da *collage*, entre outros. A partir dessa estética veiculada pela arte, a experiência *espectatorial* se instauraria por vias táteis e de forma *distraída*, pois o espectador já não disporia de tempo para elaborar cognitivamente a obra na medida que ela se apresentava. Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin disserta sobre o tipo de relação *espectatorial* fomentada pela rápida e intensa sucessão de imagens no cinema, o que previne o estabelecimento de uma relação contemplativa do espectador com a obra, pela intensidade e velocidade dos estímulos articulados. Dessa embriaguez sensorial, pode ocorrer uma separação entre experiência e linguagem, de onde nasce, para Benjamin, o efeito de choque. Esse efeito parece vir contemplado por camadas de indizibilidade, promovendo uma experiência de sensorialidade exacerbada, a insurgência do corpo e da desorientação.

O efeito do choque no ato *espectatorial* das produções das vanguardas históricas estabelecia-se pelo viés da agitação do novo, do escândalo e da transgressão. Esses movimentos artísticos, que povoaram a primeira metade do século XX, desenvolveram-se a partir do ataque e da recusa da arte enquanto instituição e tradição, coleção de preceitos rigorosos, proferindo uma produção que buscava inter-relacionar-se com a vida: na crença de que a arte havia ainda poder para articular a plenitude da vida, como coloca Robert Hughes (1991) no célebre *The shock of the new: art and the century of change*. Para essas vanguardas,

a transgressão, a desfamiliarização e o choque eram recursos que panfletavam pela utopia modernista de uma nova forma de percepção que fosse capaz de transformar a vida e a sociedade pela arte. O dadaísmo, segundo Benjamin – ainda em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* –, por exemplo, colocou em xeque a utilidade da experiência contemplativa da obra de arte em prol de uma experiência *espectatorial* fundada na intolerabilidade da contemplação, o que fez por ter alicerçado suas obras em uma estética do escândalo direcionada à provocação do público. Assim, a apreciação problematizada ofertada pela arte dadaísta acometia o espectador com a intensidade de um impacto, para, então, transmutar-se em uma qualidade sensorial palpável: consolidava-se no choque e na colisão que embatiam o espectador.

As vanguardas históricas europeias inauguraram estratégias de composição e de atuação que geraram grande escândalo e desestabilizações no início do século XX. Na busca pela aproximação da arte com a vida, elas inauguraram o uso de uma série de estratégias que replicavam a experiência do cotidiano da metrópole que surgia, fazendo uso da *collage*, da evidenciação de ações em vez de narrativas, do *nonsense* e do excesso. Especialmente o Futurismo e o Dadaísmo promoveram rupturas que consolidavam um tipo de experiência *espectatorial* desregrada, conflituosa e sem sentido pela busca do choque. O choque era visto como meio de confronto e de questionamento dos padrões preestabelecidos, mas, pelos recursos utilizados e pelo modo *distráido* como a experiência *espectatorial* estabelecia-se, talvez acabasse por reiterar pela arte a mesma experiência que se instaurava na vida. Igualmente, a partir dos anos 1960, houve um ressurgimento das questões vanguardistas, desta vez no contexto norte-americano, e movimentos como o Fluxus e a arte da performance promoveram rupturas similares, que desestabilizaram as relações constituintes da cena. Esse surgimento das vanguardas norte americanas coincidiu com a virada performativa apontada por Erika Fischer-Lichte (2008) em *The transformative power of performance*, quando diferentes poéticas artísticas hibridizam-se podendo manifestarem-se como performance. A noção de evento se evidenciou a partir da virada performativa, fomentando terrenos de convivência para a cena que já não eram mais contemplados por parâmetros tradicionais de produção e recepção. E, nessa experimentação, vários limites quanto ao que definia o corpo atuante e o tipo de corpo que pode atuar passaram a ser transpostos. De forma similar, as experiências *espectatoriais*, segundo Fischer-Lichte, veem-se contempladas por processos inter-semióticos que ressaltam as dimensões corporificadas da experiência: o que se estabelece entre cena e auditório assume características afetivas, daquilo que atinge, fere, atravessa o corpo na medida que escapa à linguagem. Essas modificações impulsionaram o teatro na direção da arte da performance, hibridizando a ficção com a “constituição de

realidades” do performativo e, como consequência, bagunçando com os locais tradicionalmente atribuídos às figuras do atuante e do espectador. Choques e desestabilizações foram inevitavelmente gerados ao longo do processo.

No contexto da cena contemporânea, Josette Féral empregou o termo “estéticas do choque” (2012), a partir da “estética choque”, de Paul Ardenne, para designar poéticas desafiadoras que promovem o desequilíbrio da questão representação-apresentação, pela intensificação de um conflito ético-estético veiculado por ações não mediadas ofertadas à apreciação do espectador. Nesse enquadramento, a ação não alude a algo além de si, mas instaura-se pela extrema intensidade e pela veemência da sua presença por meio de uma radicalidade violenta que se impõe enquanto realidade no evento cênico. O enquadramento da cena enquanto cena pode, portanto, colapsar pela a/presentação de uma ação que é instaurada sem mediação: algo é imposto e constitui-se em afeto extremado que tende a violar contratos tácitos. Ocorre, portanto, a violação de limites éticos e estéticos que têm o potencial de desestabilizar o espectador e ocasionar percepções do choque.

Para Féral, o que sobressai são as violações éticas na construção da cena⁶, as quais tendem a gerar respostas e afetos ambivalentes e intensos no espectador. Logo, a questão fundamental da estética do choque, segundo Féral, encontra-se na sua experiência *espectatorial*. Nesta, o choque consolida-se pela estetização de dimensões éticas que problematizam o evento enquanto arte, produto e/ou (até mesmo) processo. A precisa a/presentação de materiais que veiculam e instauram a violência, ou apresentam algum tipo de violação e/ou quebra de contratos forjados do evento artístico, pode, por si só, inspirar reações extremadas, escândalo e percepções do choque.

Logo, a arte que escandaliza e choca pode veicular problemáticas nas quais a dimensão ética salienta-se, determinando e definindo a experiência estética muitas vezes como uma experiência de confronto ético com o outro e consigo, pela posição que o espectador escolhe ou não assumir diante desse outro. Essas dimensões implicam inevitavelmente a transgressão de limites e de contratos estabelecidos e definidos tacitamente pelo evento cênico. Quando a transgressão é proferida, todo o enquadramento que salvaguardava a ação transgressiva, a/presentada como arte, pode entrar em colapso e, de tal modo, as relações e papéis constituintes do evento cênico entram em crise. Assim, pelas desorientações promovidas pelo evento, ocorre uma desestabilização de terrenos de convivência nos quais a coexistência entre as partes constituintes do evento adquire certa

⁶ Féral utiliza como exemplo, entre outros, a obra *Teatro do Mundo* (1993), do artista Huang Young Ping, a qual reunia sob o mesmo domo animais de diferentes espécies (gafanhotos, baratas, tarântulas, centopeias, escorpiões, lagartas, etc.), os quais, seguindo a lei do mais forte, devoravam uns aos outros. O espetáculo veiculado pela obra era justamente esse “devorar” coletivo, testemunhado pelos espectadores.

opacidade. Como consequência, um estado de crise instaura-se, facilitando o surgimento de questões éticas, estéticas e políticas e fomentando locais nos quais ansiedade, inexplicabilidade, perda e ambivalência estabelecem relações e sentidos inapreensíveis para a experiência.

Mesmo que a experiência do choque seja impulsionada por diferentes mecanismos e fomentada por estratégias elaboradas para o seu surgimento, segundo Brill, todas as estratégias que promovem percepções do choque incluem algum tipo de transgressão e/ou de violação. Assim, a noção do choque parece advir de uma violação/quebra/ruptura de contratos e/ou ultrapassamento de limites. Logo:

É consequentemente possível clarificar [...] obras de arte de acordo com a origem da qual seu potencial de choque deriva ou, para colocar de outra forma, de acordo com o tipo de transgressão que performam. Aqui, nós tocamos sobre seus denominadores comuns: todas compartilham um ato de transgressão [...] tanto de valor moral quanto artístico.⁷ (BRILL, 2010, pp. 9-10, tradução minha)

A questão da transgressão é aqui de extrema importância, pois ela opera a ruptura e é inevitavelmente constituída por todas as complicações possíveis que a ultrapassagem de limites pode gerar. Originariamente, a noção de transgressão sugere a noção de limite: só se pode transgredir um limite que existe. Transgredir, na etimologia da palavra, segundo Anthony Julius (2002), em *Transgressions: offenses of art*, significa ir além, exceder alguma margem: ultrapassar ilicitamente um limite (JULIUS, 2002, p. 18). Portanto, a transgressão barganha com o que é ilegal e problematiza a lei: ela pode enfrentar Deus, instaurar um ato de libertação, problematizar a ética de contratos e ações. No contexto da arte que ultrapassa limites por transgressões realizadas com materialidades, com métodos e com conceituações, como coloca Julius (2002), qual o *status* ou posição privilegiada que o artista possui que lhe permite violar aquilo que o cidadão comum não pode? O que dá ao artista essa licença diferenciada de exceder o que o sujeito ordinário não possui? Possivelmente, o enquadramento do evento, ou da obra, que garante um contexto de exacerbação não permitido no cotidiano.

O conceito de fronteira, e as relações que Fischer-Lichte faz sobre a questão parecem férteis para abordarmos a problemática da transgressão:

O conceito de fronteira conota exclusão, partição – um final. Quando algum limite é atingido é impossível continuar. Nas suas funções limitadoras, fronteiras claramente marcam diferença; além da fronteira existe liberdade desejada, um paraíso ou,

⁷ *It is consequently possible to classify [...] works of art according to the source from which their shock potential derives or, to put it differently, according to the type of transgression they perform. Here, we touch upon their common denominator: they all share an act of transgression [...] of either moral or artistic values.*

inversamente, o detestável, aquilo de que se tem medo, o inferno. Cruzar uma fronteira legalmente demanda alguns processos frequentemente complicados e procedimentos justificatórios, documentos específicos, passaportes, e permissões de viagem. Cruzá-la ilegalmente representa um ato perigoso, clandestino e subversivo. Arromba-la, na condução de uma insurgência ou movimento revolucionário, conta como um ataque hostil ou heroico [...] fronteiras, primeiramente, evocam a lei.”⁸ (FISCHER-LICHTE, 2008, pp. 204-205, tradução minha)

A fronteira, real ou imaginada, é um local de vazio existente, um não-lugar⁹ transitório de fenda e brecha; as fronteiras podem ser lidas como feridas nos nossos mapas, e seus interiores os cortes que fraturam a unidade do mundo. Fronteira é um conceito que delimita e demarca limites, tais como limites geográficos, éticos, estéticos. Contudo, a fronteira é também local e possibilidade de existência, o *entre* das distinções nas quais podemos, também, residir. Ultrapassar uma fronteira, como coloca Fisher-Lichte, requer certa preparação e submissão às regras e aos contratos estabelecidos legalmente ou firmados tacitamente. Arrombar uma fronteira de modo a dissolvê-la ou ultrapassá-la sem permissão caracteriza ofensa e traz consigo implicações que desestabilizam acordos instituídos ou esboçados. Habitar a fronteira, portanto, é condição de instabilidade que não se encerra nas categorizações de um lado ou de outro. É precariedade e literal marginalidade, pois aquele que se encontra nos entremeios da fronteira também se encontra às margens da lei e da cidadania.

Julius sugere que embora existam crimes de arte, é necessário haver uma separação entre arte e lei, pois elas pertencem a domínios diversos, apesar de poderem fomentar uma discussão que problematize a ética e os limites da área. De qualquer forma, tais problematizações entre arte e lei parecem potencialmente afetar a experiência *espectatorial*, pois, como coloca Kieran Cashell, em *Aftershock: the ethics of contemporary transgressive art*, “[...] transgressão ‘vai longe demais’; viola a esfera da cultura esclarecida ao ponto de tornar impossível engajar-se com práticas enquanto arte”¹⁰ (CASHELL, 2009, p. 1, tradução minha). Logo, pensando de modo dialético, se a transgressão é aquilo que excede limites, a própria ideia do limite já existe no cerne da vontade de transgredir. Assim, no contexto da arte

⁸ *The concept of border connotes exclusion, partition – an endpoint. When one reaches one’s limits, it is impossible to continue. In their limiting function, borders clearly mark difference; beyond the border there lies desired freedom, a paradise or, conversely, the detested, feared, hell. To cross a border legally requires certain frequently complicated processes and justificatory procedures, specific documents, passports, and travel permits. To cross it illegally represents a dangerous, clandestine, and subversive act. To break through it openly, leading an insurgency or revolutionary movement, counts as a hostile or heroic attack. [...] borders first and foremost evoke the law.*

⁹ Não-lugar é um conceito cunhado pelo antropólogo e etnólogo francês Marc Augé para designar locais de passagem, cuja transitoriedade não permite que constituam-se significações suficientes para instituírem-se como lugares efetivos. Alguns exemplos são os aeroportos, os quartos de hotéis, etc. Ver: AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

¹⁰ [...] *transgression ‘goes too far’; it violates the remit of enlightened culture to the extent that it becomes impossible to engage with practices as art.*

que opera transgressões, o que choca o faz porque opera algum tipo de atravessamento de limite e/ou fronteira que pode irromper sem aviso e para o qual não existe preparação.

A dinâmica da transgressão efetuada pela obra de arte traz consigo uma mesma questão que pode ser abordada por duas possibilidades: (i) a transgressão que se estabelece em campos morais e/ou artísticos, principiando por qualquer um deles, como coloca Brill, ou (ii) a transgressão que se constitui em campos éticos e estéticos, como sugere Cashell, sendo efetuada primeiramente no campo da ética para, posteriormente, instaurar-se enquanto violação estética (BRILL, 2010, pp. 13-14). Cashell defende que a arte que choca promove uma ruptura na forma como a arte é tradicionalmente apreciada. Ele cita Immanuel Kant, que, em sua *Crítica do juízo*, fala da importância de um modo de apreciação “desinteressada” e despida de qualquer tipo de “desejo”, ou “interesse”, para que possa ocorrer a apreciação da beleza, e da obra de arte enquanto objeto dessa apreciação (CASHELL, 2009, p. 5). Ao contrário, obras que operam transgressão e que promovem algum tipo de violação ou de excesso quebram com o seu enquadramento (*frame*), pois avançam sobre o espectador sem permitir que alguma distância mantenha-se entre ele e o testemunhado. Como consequência, esse tipo de *espectação* se daria de forma totalmente comprometida, ou “interessada”, como coloca Cashell, o que compromete o espectador no ato apreciativo, envolve-o e implica-o naquilo que testemunha: estabelece-o enquanto testemunha de uma violação que ocorre na sua presença.

Logo, a cena que promove percepções de choque parece estabelecer-se entre as partes que a compõem – palco x auditório, ator-performer x espectador – e, pela materialização de violações na imediatez do evento, potencialmente converte os espectadores em testemunhas: coloca-os em situações de desestabilização, perturbação e/ou vulnerabilidade. Isso dá-se pela força afetiva do choque veiculado pela cena, que se instaura como golpe, como impacto e como potência desestabilizadora que se impõe sobre o espectador, causando potenciais rupturas perceptivas e reações corporais. Essa força que se impõe denuncia a própria presença do espectador no evento do choque, pois afeta-o ao ponto de mostrá-lo a si, entrelaçando-o no seu ato e confundindo-o no testemunhado.

1.3. *Espectação*

No livro *Itinerant spectator/Itinerant spectacle*, P. A. Skantze (2013) faz menção ao que, na língua inglesa, ela chama de *the practice of spectating*. Skantze refere-se especificamente às suas experiências como espectadora que se deslocou por cidades e por países no continente europeu – contexto coberto pelo livro – para comparecer a peças que

também deslocavam-se por diferentes países e cidades para encontrar suas audiências – logo, espectadora itinerante de peças itinerantes. O que a autora aponta como prática no ato *espectatorial* é uma série de rituais e de procedimentos que vão desde a escolha de uma peça, a compra do ingresso, a soma de percepções das diversas culturas e protocolos na conjuntura do evento teatral, até a relação com o espaço do teatro e, finalmente, a interação com a obra apreciada e os diversos processos subjetivos emergentes de cada uma dessas experiências. Logo, processos que a instruíram em uma prática *espectatorial* elaborada de forma “intuitiva, cumulativa e artesanal”¹¹ e que se assemelha aos procedimentos de criação e de composição da cena, assim como o da escrita (SKANTZE, 2013, p. 7). Portanto, processos criativos e composicionais que se instituem pela experiência.

Igualmente, a gama de associações, de aversões e de imagens derivada do exercício *espectatorial* diante de diferentes linguagens da cena, em especial, contribuem para a construção processual de um sistema referencial relativo tanto às artes da cena quanto ao ato *espectatorial* diante de cenas diversas: uma formação de implicações estéticas, éticas e políticas. Do argumento da autora, o mais relevante para este capítulo é a possibilidade inesperada de referirmo-nos aos processos *espectatoriais* como práticas no contexto do vocabulário que permeia as artes da cena no nosso contexto brasileiro, pois prática, até então, é essencialmente uma palavra utilizada em referência ao labor do artista que compõe a cena. Logo, não seria curioso o atrelar do ato *espectatorial* à ideia de prática, afinal não seria o espectador o oposto do praticante?

No que tange à expressão *the practice of spectating*, ela pode, na língua portuguesa, ser traduzida por (i) prática da recepção ou (ii) prática da expectativa – de acordo com o termo utilizado por Jorge Dubatti (2011) e com a palavra disponível nos dicionários de língua portuguesa. Porém, sugiro uma pequena alteração na grafia da palavra (já empregada acima) que empresto de Dubatti: *espectação*. O termo recepção é um conceito já estabilizado e reconhecido dentro dos estudos referentes à cena, pois, advindo dos estudos literários, carrega uma linhagem teórica que engloba uma longa tradição de análise das diferentes camadas das relações *espectatoriais* com a recepção do objeto de arte. Numa abordagem menos especializada, a palavra “recepção” também carrega a ideia de alguém que recebe algo: um receptor. A função geral do receptor, nos diferentes contextos que habita, é a de receber, de fazer passar e/ou decifrar um código ou mensagem para a efetivação do processo comunicativo. Dessa forma, parece apropriado problematizar a escolha por esse termo no contexto da cena que se estabelece por vias de afecção e de embriaguez sensorial perpassada por opacidades – em vez de comunicar uma mensagem –, pois, mesmo que o ato do

¹¹ [...] *intuitive, cumulative and crafted* [...].

espectador estabeleça-se pela inter-relação entre o semiótico e o fenomênico, existe na noção de receptor uma imobilidade que, nesse contexto, parece insuficiente para apreender a condição *espectatorial*. Logo, a noção de expectativa trazida por Dubatti parece mais fecunda para tratar a dimensão fenomênica que compõe a experiência *espectatorial* aqui abordada e o deslocamento ontológico que se propõe ao espectador.

Existem, ainda, duas palavras designadas em duas línguas distintas para nomear o ato do espectador, e que, possivelmente, podem ajudar a iluminar o porquê da escolha feita pela palavra *expectação* (escolha que não se dá de forma descomplicada): *spectatorship* e *expectación*. *Spectatorship*, na língua inglesa, faz referência à especificidade do ser espectador, cujo sufixo, *-ship*, denota uma qualidade e evidencia uma condição. Por sua vez, a palavra “expectação” tem sido crescentemente considerada como outra forma de referência ao processo *espectatorial* e parece ter surgido como tradução direta do termo espanhol *expectación*, empregado por Dubatti, como mencionado acima. Contudo, “expectação”, em português, denota expectativa: o esperar ansiosamente por algo que se almeja, a ansiedade que olha com determinação para um horizonte que se deseja ver realizado. Logo, a escolha terminológica feita por Dubatti e traduzida para o português como “expectação” é, de certa forma, acertada quando direcionada ao ato *espectatorial*, pois adiciona uma dimensão de anseio pela cena. Na *expectação*, o *espectador* se tornaria *expectador*, desejante do acontecimento e sedento pela relação convivial da cena. Mas seria “expectação” o termo mais adequado para pensarmos as dimensões da experiência *espectatorial* no contexto de obras transgressivas? A escolha por esse termo, para além de interessante, também parece insuficiente, pois determina, dentro das articulações linguísticas da língua portuguesa, um aspecto do ato *espectatorial* que o demarca de forma limitada: “expectação” é demasiadamente contaminada por sua expectativa implícita, que embora compreenda o ato *espectatorial* não o define inteiramente. Opto por subverter a grafia da palavra em questão para *espectação*, a fim de aproximá-la de espectador. Embora o termo *espectação* já seja relativamente utilizado, especialmente nos estudos do cinema no Brasil – como pude constatar na produção de trabalhos acadêmicos, teses e dissertações, recentes –, carecemos ainda de uma melhor conceituação e reflexão sobre a validade e, talvez, necessidade desse termo no nosso vocabulário técnico. Por fim, a prática da *espectação* parece a melhor escolha de tradução para a expressão *the practice of spectating*, que empresto de P. A. Skantze, para abordar as dimensões das práticas *espectatoriais* fomentadas pelas relações com a cena da contemporaneidade.

Uma digressão necessária. Nota-se que na questão terminológica aqui debatida não é apenas o substantivo do ato do espectador que é questionado, pois cabe também indagar

sobre o adjetivo que caracteriza tal ato no deslocamento ontológico sugerido. Tradicionalmente, no que concerne o ato do espectador tratado como “recepção” a sua adjetivação seria efetuada pelo termo “receptivo”; por exemplo, experiência receptiva. Contudo, se o conceito de “recepção” não é suficiente nesse contexto, seria sua derivação no adjetivo “receptivo” aceitável? A ausência de adjetivo – assim como de verbo e de substantivo, como evidenciado acima – que se afilie etimologicamente à palavra “espectador” na língua portuguesa complica as possibilidades de lidar com esse impasse. Logo, o termo *espectatorial*, (já) implementado inúmeras vezes nesta tese, parece estar sendo crescentemente utilizado em trabalhos recentes – como, novamente, comprovam estudos contemporâneos realizados na área do cinema. A palavra *espectatorial* constitui-se em um neologismo e não é encontrada nos dicionários de português. *Espectatorial* parece derivar diretamente de *spectatorial*, adjetivo utilizado na língua inglesa para referir-se ao espectador. Foi dessa forma, através dessa tradução direta feita necessária pela limitação terminológica encontrada no português, que também passei a empregar *espectatorial* como adjetivo para o que concerne o espectador. Assim, o adjetivo “*espectatorial*” é também aqui proposto enquanto uma derivação necessária para o espectador, complementando e acompanhando a *espectação*.

Retornando à questão da prática no ato do espectador, cabe perguntar: o que constituiria uma prática da *espectação*? A prática traz consigo a ideia de uma “ação ou resultado de praticar”; refere-se à “execução de algo que foi idealizado, planejado”; denota “algo que é real, que se opõe ao que é abstrato”, pois implica o saber oriundo da experiência (*Dicionário Aulete Digital*)¹². Praticar também abrange a “aplicação de uma teoria” ou o “colocar em prática”. No contexto da *espectação* da cena, as práticas que compõem o ato do espectador são de naturezas variáveis: concernem à logística do seu comparecimento e à presença no evento, bem como aos processos éticos, estéticos e políticos no seu encontro com a cena e o exercício de ser/existir com o outro pelo espaço-tempo da obra. Dessa forma, seria mais viável falarmos de *práticas da espectação* em vez de presumir que um processo único ocorra na interação *espectatorial* com a cena, pois não existe um espectador que possa exemplificar todos os restantes, dado o fato de experiências – como a *espectação* – serem de natureza pessoal. De qualquer modo, os diferentes tipos de teatralidade e de performatividade produzidos por cenas diversas orientam os espectadores por estratégias que, por vezes, podem desestabilizar práticas previamente construídas e validadas. Isso pode se dar pela complicação da posição do espectador diante da cena testemunhada: seria ele observador, testemunha, participante ou praticante?

¹² Acesso em 21 de junho de 2018.

A *espectação* que aqui abordo e sugiro, assim como a percepção, instaura-se pelos sentidos: pelos olhos que veem, pelos ouvidos que ouvem, pelas peles envoltas ou repelidas pela atmosfera do evento, por gostos imaginados ou legítimos, e, ainda, por cheiros sugestivos de memórias e de imagens ou por fortes odores instaurados. Como coloca Maurice Merleau-Ponty (1945/2011) no seu *Fenomenologia da percepção*: “[...] na percepção os sentidos se comunicam assim como na visão os dois olhos colaboram” na formação de uma imagem (MERLEAU-PONTY, 1945/2011, p. 314). Tanto na apreensão da imagem como na relação com a cena, os processos perceptivos não são binários; pelo contrário, salientam o entrelaçamento entre as diferentes camadas do ser. Na circunstância *espectatorial*, esse ser refere-se a um ser com e pela obra, que se afeta no contexto do acontecimento com aquilo que a cena propõe e com o que pode ser percebido, ou, mesmo, com a inabilidade de apreendê-lo. No contexto da cena contemporânea, híbrida e mestiçada de estratégias oriundas das diferentes poéticas da cena, o percebido pode ser também insuportável, insustentável na relação *espectatorial* com a cena e com o ser. Nesse caso, a vivência proporcionada e proposta por uma obra pode instaurar um conflito de caráter ontológico no espectador que se defronta com a obra, problematizando posturas e formas de relação estabelecidas e instigando novas formas do ser-espectador. Nessa circunstância, existe a possibilidade de instauração de uma prática de confrontação com o ser diante do outro, ou como se colocar diante do outro e da cena. A prática fomentada por tal confronto pode promover uma abertura na direção do outro, em que o acontecimento enquadra a *espectação* enquanto ato intersubjetivo, potencialmente fomentando um alargamento perceptivo não apenas das questões exploradas por uma obra específica, mas também equipando o espectador para uma *espectação* de si. Logo, a coexistência com e através do outro, em um exercício simbólico, pode possibilitar que o espectador torne-se praticante de uma consciência de si, torne-se espectador das suas respostas e posições perante a cena, que podem vir a afetar o seu “existir diante” do outro na vida; pois “há dois sentidos e apenas dois sentidos da palavra “existir”: existe-se como coisa ou existe-se como consciência. A experiência do corpo próprio, ao contrário, revela-nos um modo de existência ambíguo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 268). E, nessa ambiguidade, a *espectação* instaura-se e problematiza-se.

O contexto da cena que fomenta percepções de choque oferece um bom caso para pensar-se a *espectação* enquanto prática, pois fomenta experiências *espectatoriais* que incluem o espectador de forma um tanto complicada. Nessa inclusão, parece ocorrer a fundação do testemunho. Testemunhar é uma ação que traz consigo a participação em uma situação que ocorre, ao mesmo tempo, de forma distanciada e aproximada. Logo, testemunhar é também verbo viável para endereçar a dimensão do ato *espectatorial*. A testemunha

presença algo no qual não necessariamente está diretamente implicada, mas pelo seu próprio ato de presenciar, estar presente com o ocorrido, percebe-se comprometida e relacionada com o que foi testemunhado. Em *Towards a phenomenology of the witness to pain: dis/Identification and the Orphan other*, Christine Stoddard (2009) sugere que o termo “testemunha” engloba diferentes aspectos do ato de testemunhar. Entre eles, teríamos a perspectiva da testemunha ocular, que atesta judicialmente algo visto, bem como a situação daquela que vivencia um fenômeno na irrupção do seu acontecimento, que reside em um corpo que se configura enquanto prova de um vivido atestado através da sua própria presença (STODDARD, 2009). A autora prossegue sua análise pela dissecação do termo “*to bear witness*”, que em português seria traduzido como “dar testemunho”; ou seja, atuar enquanto prova através do testemunho de algo presenciado/vivido. No entanto, uma das traduções do verbo “*to bear*” é também “suportar”, o que parece um ponto interessante de ser considerado nesta tese, uma vez que suportar pode evocar tanto a conotação de dar suporte ou apoio quanto o ato de permanência diante de algo desconfortável.

Por essa perspectiva da *espectação* enquanto testemunho, não existe testemunho sem participação. A testemunha está envolvida na ação ou no evento testemunhado e atua sobre ele, seja pela sua intervenção direta, seja pela sua omissão. Portanto, a partir dessa lógica, o espectador feito testemunhador não se classifica como inatuaante, ele atua independentemente da in/ação adotada. Com a emancipação e com a possibilidade de intervenção, ofertadas pela atividade participativa, vem também a responsabilidade pelas ações adotadas diante do convívio proposto pela cena.

O testemunho de transgressões na cena pode fomentar processos *espectatoriais* que facilitam desconforto, perturbação, desorientação; instaura conflitos que se evidenciam preciosamente no campo de afecção entre performer e espectador, objeto e sujeito; um encontro com o outro que se reverte em confronto consigo; ou, ainda, uma interpelação do espectador pela corporeidade performada que se impõe sobre ele. Percepções de choque também podem emergir da experiência de uma alteridade radical, que por vezes pode ser encontrada em si. Assim, a *espectação* de si, das reações, insurgências corporais e performances do corpo próprio instaura-se. Como coloca Merleau-Ponty:

[...] para que o objeto possa existir em relação ao sujeito, não basta que este “sujeito” o envolva com o olhar ou o apreenda assim como minha mão apreende este pedaço de madeira, é preciso ainda que ele saiba que o apreende ou o olha, que ele se conheça apreendendo ou olhando, que seu ato seja inteiramente dado a si mesmo e que, enfim, este sujeito *seja* somente aquilo que ele tem consciência de ser, sem o que nós teríamos uma apreensão do objeto ou um olhar o objeto para um terceiro testemunho, mas o pretendo sujeito, por não ter consciência de si, se dispersaria em seu ato e não teria consciência de nada. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 318)

O encontro com o outro denuncia a nossa vulnerabilidade – minha e dele/a. O encontro com a vulnerabilidade do outro denuncia limitações e impasses pessoais diante de questões levantadas e fomentadas pela cena, e frente ao outro, que não se apreende em totalidade. E, por não o apreender, ele me interpela e eu me estranho. Nas experiências compartilhadas nesta tese, esse autoestranhamento instaurou-se enquanto resultado de processos de insurgência corporal, do corpo rebelando-se em si pelas afecções da cena, do outro que se estabelece como outro por violar modelos de normatividade com toda a força performativa operada pela transgressão, de mim percebida em combustão pelos desencontros promovidos pelo evento. O tipo de *espectação* que é gerado pelo testemunho de retratos transgressores do corpo em performance parece então poder ser percebido como uma intensidade vivida que inunda o corpo do espectador (o meu): uma intensidade causada por força desestabilizante que vem do mundo, originada na materialização e na performance do imprevisível e/ou do inconcebível e impensável. Essa intensificação opera na produção de uma presença intensificada que desloca o espectador perante a cena: de onde e de qual posição eu testemunho? Quais são as dinâmicas da intensificação da presença que me afeta?

1.4. Desfazimento

O choque enquanto processo de desorientação que afeta estruturas identitárias é particularmente relevante para esta tese, dadas as experiências *espectatoriais* vividas e aqui compartilhadas. Ele decorre desses enfrentamentos com a cena, com o outro e consigo, e parece-me promover a *espectação* de si, processos de reversibilidade e de entrelaçamento entre o visto e o ver(-se), audição e aversão, o toque e o tocar(-se), o cheiro e a asfixia, o gosto e o ressaibo. A perda de referências ou o confronto da normatividade e de concepções normativas do corpo, a partir de transgressões e de corporeidades, manifestou-se nas minhas experiências, fomentando processos de abertura e de fissura perceptivas que fundaram outros modos de relação com o outro da cena e comigo mesma. Logo, tanto encontro como desencontro: encontro com a radicalidade da alteridade do outro, do mundo, expressa pelo impacto do seu testemunho que gerou processos de alteridade percebidos em mim. Nesse contexto, o encontro implica um *eu* que se defronta com um *outro*, externo ao universo restrito do primeiro; um estrangeiro constituído de estranheza. Seus resultados podem ser diversos, porém no encontro com algo que choca, o impacto ou a violência vivenciados podem gerar processos de esfacelamento, de destroço e ferida – como sugerido acima. No encontro, somos expostos a forças momentâneas que podem ressoar além do tempo e do

espaço no qual se constituem, perpetuar por seus rastros uma reconstituição de nós mesmos, do como percebemos o mundo e do modo como nos percebemos. No contexto do evento, que se constitui pela coexistência entre corpos e cena, o encontro assume grande importância, pois contém a gama de respostas, de sensações, de afetos e de apreensões geradas pelo “estar juntos” ou “tornar-se um outro pelo encontro com a alteridade”. Por que um outro? Talvez a incompreensibilidade que enquadra o outro seja também evidenciada na constituição do encontro. Assim, a desorientação impressa por forças excessivas que chocam pode fomentar a bagunça de uma ordem designada, e, portanto, o surgimento de novos padrões, novas formas de perceber(-se). Nessa potencial perpetuação do choque, foram as inquietações, as opacidades e as indiscernibilidades das experiências que aqui abordo que elucidaram dinâmicas de desorientação. Logo, o encontro é aqui afetivo e constitui um terreno de interações corporais e intensificações que passam a existir entre corpos, ocupando a atmosfera intangível que prolifera para além das suas restrições espaciotemporais. Contudo, na dinâmica do choque, como essas relações instauram-se e proliferam?

A noção de afeto parece aqui útil para melhor elaborar as dinâmicas da percepção do choque. Pensar o choque como força externa, que se origina no mundo e no outro com tamanho vigor que transforma o espectador em testemunha – compelida e envolvida num acontecimento que se desdobra através de sua própria presença – e, também, espectador do seu corpo próprio é, parece, pensar o choque como afeto. Mas o que são afetos? Essa é uma questão delicada e ampla, que oferece um sistema fenomênico complexo. Contudo, de acordo com Melissa Gregg e Gregory Seigworth (2010), no texto *An inventory of shimmers*:

Afeto, em sua forma mais antropomórfica, é o nome que damos àquelas forças - forças viscerais abaixo, ao lado, ou geralmente *além do* conhecimento consciente, forças vitais que insistem para além da emoção – que podem nos levar ao movimento, ao pensamento e à extensão, e que também podem nos suspender [...] através de um acréscimo mal registrado de relações de força, ou que pode até nos fazer sobrepujados pela aparente intratabilidade do mundo. De fato, afeto é a prova persistente da contínua imersão do corpo no e entre as obstinações e ritmos do mundo, a sua recusa tanto quanto o seu convite.¹³ (GREGG; SEIGWORTH, 2010, p. 1, tradução minha)

Afetos constituem-se por meio da troca invisível entre corpos (humanos ou não-humanos) que compõem um contexto. Nos tomam e inundam sem que possamos possuí-los. Nos escapam, como coloca Brian Massumi (2002) em *Parables for the virtual: movement*,

¹³ *Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion – that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstinacies and rhythms, its refusal as much as its invitation.*

affect, sensation, pois não podem ser contidos na medida que não nos atêm. Nos colocam em movimento sem categorizar atividade ou passividade ou formar construções narrativas significantes que contemplem estruturas identitárias, pois não podem ser fixados na linguagem. De acordo com Massumi (2002, p. 28), afeto se equipara a intensidade.

O que eu chamo de “choque” aqui é a iminência de um tipo de afeto que é muito intenso, uma agitação desmedida e, de certa forma, intolerável e indigesta. São afetos negativos que, dada a sua qualidade afetiva, não podem ser nomeados. O choque, enquanto afeto, parece sugerir uma força extrema que vem do mundo para impor-se sobre o indivíduo-espectador no contexto desta investigação. Choque implica afecção, assim como as trocas da cena, e se constitui em intensificação que faz com que o corpo insurja como evento na *espectação* – pela barganha das forças que assolam o corpo. Contudo, a extensão de sua manifestação afetiva depende de circunstâncias pessoais e contextuais variáveis.

No cenário das artes performativas, depende de como diferentes espectadores e/ou sociedades processam proposições e a/presentações de corporeidades não normativas em performance. Depende, inclusive, do que é considerado aceitável e tolerável: percepções do choque são também contextuais. Nas experiências *espectatoriais* pessoais que vivi e que compartilho aqui – que me fizeram perturbada e momentaneamente incapaz de apreender a dimensão do que aconteceu comigo –, o momento do impacto de um choque que veio da cena foi sentido como intensidade invasiva que se impôs sobre mim, fazendo-me perceber a mim mesma como presença intensificada no evento. No desconforto experienciado, percebia-me em performance pela insurgência das minhas respostas *espectatoriais*; apreendia-me em performance pela minha própria carne. Assim, afetos de choque parecem operar como feridas que se originam no corpo de um para retornar no de outro, (quase) como uma transferência performativa que invade o corpo do espectador como um sobressalto, um espasmo, um choque perceptivo oriundo do testemunho do inviável e da opacidade do insuportável na experiência.

Quando o choque apresenta-se, chega-se à pergunta: por quê? Essa pergunta se coloca em conformidade com a tese de Dorothee Brill (2010), de que o choque se alinha ao que não possui sentido, promove a percepção do *nonsense* por meio de relações de causa e efeito – que são reversíveis na sua interação. Parece que o motivo do choque não pode ser alcançado, pois quase reside em uma ideia, em um pensamento que precede a ocorrência do evento/ação, já que é muito repentina e súbita a violação. Segundo Catherine Dale (2002), no texto *Cruel: Antonin Artaud and Gilles Deleuze*: “Um ponto de mudança é o choque súbito de quando o pensamento se realiza no corpo. Como afeto autônomo esse ponto é separado das

ações e paixões do corpo”¹⁴ (DALE, 2002, p. 91, tradução minha). O momento do choque, o evento que irrompe e manifesta-se com toda a sua intensidade, é percebido no corpo como fissura, como irrupção que rompe com o ritmo da existência, marcando-se em momento, constituindo-se em evento. Nessa operação, o choque enquanto afeto inunda situações e vidas, com os atos mais impensáveis e impossíveis. Contradiz o possível, o desejável e o racional, dá rasteira no entendimento, deixando como traço na sua ocorrência um furo perdido que se enraíza na consciência e que se constitui opacamente. Furo presente que se desconhece, cuja profundidade sentida não é clarificada: experiência vivida, mas não possuída. Assim, o choque operaria fora de resultados possíveis e pensáveis para uma determinada situação, estabelecendo-se como a inauguração de um horror que, por seu impacto, cria um vazio, um espaço de vazio que é privado de história ao mesmo tempo em que é preenchido de confusão e inexplicabilidade. O que resta?

Concebendo a performance contemporânea e a problemática do choque, parece-me razoável sugerir que o espectador da cena só pode falar de uma experiência de choque a partir da perspectiva de um narrador, um contador de histórias de um passado que ocorreu em um tempo previamente vivido. O momento real da insurgência de um choque parece muito carregado, muito intenso para deixar espaço para a cognição e/ou nomeações e palavras – já que a posição do espectador pode ser a do participante mudo. Na insurgência de um afeto de choque, não há tempo ou espaço para apreensão e categorização, pois a intensidade do afeto, no momento experiência, impera sobre possíveis articulações. O evento e sua emergência estão contidos dentro de um espaço-tempo específico e limitado, mas tal circunstância não impede que a experiência da cena com suas memórias e afetos, suas intensidades, sejam sentidos e ressoem no *a posteriori* do testemunho de uma cena – como busco evidenciar no terceiro capítulo desta tese. O testemunho, a re/fundação da experiência na linguagem e sistemas de simbolização, estabelece-se após o evento. Como consequência, nesta pesquisa, assumo a posição de testemunha que fala de experiências históricas.

Nesse processo de *espectação*, abordada como uma experiência disruptiva que é constituída por afetos e percepções de choque e de eventos que desorientam ao originarem-se em outros corpos, o espectador parece ser levado para um lugar de conflito: a experiência de uma crise hospedada no corpo e vivida no encontro que compõe o evento. Quando a performance rompe a estrutura que a mantém dentro dos limites seguros da experimentação artística, outra brecha muito desafiadora é situada no espectador. O processo envolvido nesse

¹⁴ *A point of change is the sudden shock when thought realizes itself in the body. As an autonomous affect this point is separate from the actions and the passions of the body.*

fenômeno é de respostas incorporadas que confrontam a própria compreensão da atividade *espectatorial* como contemplação removida, visto que, em uma performance, o próprio corpo do espectador parece ser compelido dentro das implicações e das complicações da sua performatividade. Como consequência da disrupção, o corpo parece ser despedaçado, desfeito: perdido em fragmentos de devir, quebrado em pedaços de palavras mudas, destruído por afetos insurgentes, e esquecido como a intensidade confusa de um passado vivido que segue exigindo re/elaborações.

Aqui, entendo que o choque e sua ressonância nas estruturas do trauma levam à fragmentação, à desorientação e à clivagem, o que esfacela o sujeito; ideia que, na tese, é estendida à abordagem concreta do corpo dessa espectadora e à produção de corporeidades nas experiências expostas. O corpo insurge, performa a si, e pela sua performance sacode ideias preconcebidas quanto ao fenômeno *espectatorial*. Sugiro que a noção de choque transposta ao contexto da *espectação* consiste na abertura de novos espaços perceptivos que fomentam outros modos de relação entre o sujeito e o mundo, do sujeito consigo. Logo, um exercício de alteridade radical, que descompassa estruturas subjetivas para refundá-las por meio da fratura, do furo, do corte, do orifício: choque enquanto desfazimento dos entrelaçamentos da cultura, que nos fundam enquanto indivíduos e, conseqüentemente, espectadores. A hipótese que aqui assumo de forma mais declarada é que os entrelaçamentos entre choque e *espectação* sugerem experiências de desfazimento e de abertura, que podem ser simbolizadas na ideia da ruptura, na imagem do corpo despedaçado, no corte, na ferida, ou nos orifícios explicitamente abordados. Rupturas e cortes implicam subitaneidade e incisão. Feridas ocorrem em consequência de um corte, de uma lesão. Orifícios compõem-nos, fazem-nos corpos e viabilizam o funcionamento desses corpos que somos, conectando o interior de nós com o exterior do mundo – e vice-versa. Nesta tese, busca-se a abordagem desses elementos como metáforas de percepções do choque na experiência *espectatorial* e, também, como especificidades das experiências vividas.

Desfazimento não é uma palavra comumente utilizada no trato cotidiano da língua portuguesa. Ela foi aqui implementada como tradução direta de *undoing*, pois a noção do choque enquanto um processo de desfazimento pelo ato *espectatorial* foi desenvolvida durante o período do Estágio de Pesquisa no Exterior desse Doutorado – realizado na University of Roehampton no Reino Unido. Desfazimento deriva do verbo “desfazer”, que implica: mudança do estado de algo que se transforma em relação ao que era; desmanchar; despedaçar ou reduzir a fragmentos; abalar a ordem, desarrumar (*Dicionário Aulete Digital*). O sufixo -mento ao juntar-se a um verbo denota a ideia de mudança de estado interno e implica um resultado que deriva dessa alteração interior. Curiosamente -mento parece ser

frequentemente analisado em relação ao sufixo -ção, dada uma aparente, porém equivocada, intercambialidade entre esses dois sufixos – como, por exemplo, em coroamento e coroação. O sufixo -ção por sua vez é encontrado na noção de *espectação* e denota um evento operado pela ação de um agente externo. Logo, a inter-relação entre os sufixos -ção e -mento e suas atuações nas palavras *espectação* e desfazimento parecem elucidativas no contexto desta tese. Uma vez que, de acordo com a concepção do choque *espectatorial* proposto neste trabalho, a *espectação* da cena que choca, por sobrepor-se ao espectador ao impor-se como força externa, impulsiona processos de desfazimento que operam em níveis internos, pelas mudanças e transformações identitárias e subjetivas que se estabelecem no espectador. Ou ainda, pela herança individual que carregamos das práticas *espectatoriais* da cena que nos confronta.

Pelos desfazimentos operados pela cena que choca efetiva-se o colapso daquilo que pensava-se ser o espectador, o indivíduo e o outro, assim como da cena que pensava-se apreender. No colapso existe tanto a inabilidade da fala quanto, por vezes, o anseio pelo silêncio. A experiência do choque, pelo destroço e pelo desfazimento, gera processos de esvaziamento após a intensificação contagiosa do evento. Logo, a cena do choque coloca-se enquanto um estranho que escapa à apreensão do eu ou aos limites da percepção e que revela outros estranhos em mim. O que herdamos de performances que barganham com estratégias do choque, de transgressões e de escândalo talvez seja uma radicalização do processo de conhecimento produzido pela experiência *espectatorial*. Essa relação, em verdade, faz referência ao processo de conhecer, sua mutualidade e impermanência, e não necessariamente ao conhecimento como elemento estático, porto final.

Assim, a *espectação* do choque que aqui abordo efetiva-se pelo reconhecimento de um corpo vivido que se percebe entre sua posição de sujeito da experiência e de objeto da sua (própria) *espectação*. Esse corpo que é, ao mesmo tempo, próximo e estranho, primeira e terceira pessoa, feminino e masculino, reconhecível e indecifrável, fisiológico e afetivo, é um corpo que se apreende em processo, e, por estar em processo, é vulnerável. Uma vez mais, talvez seja justamente essa a herança mais preciosa que herdamos da cena que promove percepções de choque: a desestabilização por meio de práticas que contemplam estruturas de desfazimento de si pela convivência com o outro, por meio de estruturas que estão em consonância com o que Matteo Bonfitto (2013) chamaria de “dramaturgia do inefável”. Nesse tipo de *espectação*, que embaralha as fronteiras do ser e do evento, a opacidade estabelece-se como característica motriz que abarca o vivido. Logo, o tipo de *espectação* a que aqui me refiro como sendo a experiência *espectatorial* do choque é de desestabilização e de crise por diferentes processos de subjetivação que perturbam e vulnerabilizam o indivíduo-espectador,

pois desnudam-no diante de si, do outro e do coletivo. Destroçam-no do conhecido que o constitui para introduzi-lo à fissura da existência.

2. PARTE 2 – DO EXCESSO À ASFIXIA: O CORPO FEMININO E A TRANSGRESSÃO

Este capítulo aborda possíveis inter-relações entre excesso, asfixia e corpo feminino na *espectação* da performance *How 2 Become 1*, de Lauren Barri Holstein¹⁵ – performer estadunidense radicada no Reino Unido. Aqui, o entrelaçamento entre choque e *espectação* é abordado pelo escândalo, pelo constrangimento e pela perturbação operados pelo corpo da mulher. Naquele evento, os excessos empregados pelos procedimentos da performance, que envolviam a implementação de ações, de substâncias e de materialidades descomedidas e demasiadas, aliavam-se ao corpo feminino em performance como meio de contestação e de transgressão de padrões sociais e narrativas heteronormativas associadas à figura da mulher. Em decorrência dos excessos e de suas consequências materiais, reações *espectatoriais* de embaraço, desconforto e náusea marcaram a minha experiência do evento.

O desconforto adveio, especialmente, do cheiro derivado da junção das várias substâncias sobre o palco, que empestou o auditório com um fedor que parecia invadir as narinas como corpo estranho que dificultava a respiração. Logo, a demasia operada no palco parece ter salientado uma asfixia figurada, nessa minha experiência da performance. Paradoxalmente, o excesso que visava a performar e a desvelar as marcas sociais que conformam o corpo feminino acabou por suprimir um outro corpo feminino – o meu próprio. Assim, ensaio, nas seguintes páginas, considerações que visam a elaborar a experiência em questão, na medida em que também refletem sobre o local e o papel do corpo feminino aliado a questões como excesso, transgressão e desejo no contexto do evento performativo. Para tanto, pergunto: como se dá a *espectação* de uma obra que se evidencia pelos seus excessos? Pode o excesso asfixiar e a falta consolidar-se pela demasia? Como os cheiros do evento afetam e potencialmente violam a *espectação* da cena?

Antes de prosseguir, parece-me importante explicitar uma nota. A escrita e a concepção deste capítulo foram difíceis e desafiadoras, não apenas pelo seu teor conceitual ou pelo fato de comporem esta tese de Doutorado, mas pela apreensão de questões escorregadias que eu também habito enquanto mulher. À medida que lia e conhecia um pouco mais sobre as performances aqui abordadas, sobre os textos e os autores citados, reconhecia em mim também irrupções violentas frente aquilo que, me parece, *How 2 Become 1* denuncia. Reconheço-me no vórtice das representações sociais e culturais da mulher apontadas: tanto enquanto objeto como agente. Logo, é inevitável que essas outras vozes femininas, aqui utilizadas, não falem por mim, porque encontrei nas suas palavras vozes que gritam também a

¹⁵ Ver: < <https://www.thefamousomg.com/> >.

minha condição. Existe na questão do corpo feminino em performance e nas suas relações com as noções de excesso e de asfixia uma proximidade que não posso evitar, da qual não posso ou quero fugir. Logo, declaro-me aqui inclusa nas questões abordadas a seguir, não removida, e, talvez, parcial, por isso. Ao falar delas também falo de mim, delato-me à medida que as construo sobre a página, e, talvez, também venha a reconstruir-me pelos rastros que essas palavras impressas venham a perpetuar na minha condição de mulher.

2.1. *How 2 Become 1*

How 2 Become 1, criada e performada por Lauren Barri Holstein e outros quatro colaboradores, estreou em 24 de setembro de 2010 no Bonnie Bird Theatre, Laban Building (Londres), e foi nessa ocasião que eu a testemunhei. A performance possuía o enquadramento do palco italiano, como é geralmente o caso na produção de Barri Holstein, que concebe sua obra para grandes teatros – rompendo com o estereótipo que associa a arte da performance, a *live art*, e a *body art* a espaços menores e de menor estrutura. Logo, aquele evento ajustava-se à configuração do ritual que compõe a ida ao teatro. Contudo, havia na formalidade do comparecimento ao teatro para aquele evento um paradoxo latente com a obra que eu esperava ansiosamente por testemunhar. A performance havia gerado burburinho antes mesmo da sua estreia por conta da provocação crescentemente associada à produção de Barri Holstein, que, na sua performance anterior, *How To Become a Cupcake* (2010), havia (entre outros) derretido um pirulito na sua vagina com a ajuda de um secador de cabelos¹⁶. Abraçando a narrativa formal do contrato teatral – que visa a explicitar suas cláusulas –, havia, ao lado da porta de acesso ao teatro, uma placa que, burocraticamente, advertia o público sobre cenas, conteúdo, e materiais que poderiam perturbar alguns. Alertava-nos para potenciais interrupções, mal-estar e constrangimentos, e, com isso, incluía-nos num acordo que apontava para a nossa responsabilidade frente a nossa presença no auditório teatral: “entrem, mas não se considerem desavisados” é o que se podia inferir pela placa. Nós, espectadores, adentrávamos o auditório ao mesmo tempo que Barri Holstein, sentada no proscênio, cantava por meio de *lip sync*¹⁷ a música *Hero*, de Mariah Carey, evocando, desde já, a cultura *pop* abordada pela produção performática da performer – no decorrer da performance, outras canções da mesma categoria foram implementadas. A música era reproduzida de acordo com a demanda da performer, sendo reiniciada cada vez que ela ordenava essa ação, e seu canto *lip*

¹⁶ Ver: <<https://vimeo.com/14937674>>.

¹⁷ *Lip sync* é um termo utilizado para designar a prática de parear movimentos labiais com uma música, som ou discurso previamente gravados e tocados por meio eletrônico.

sync prolongou-se por um período acentuado, que excedeu o tempo que (nós espectadores) levamos para nos instalar nos assentos. Como consequência, o que era de início divertido tornou-se cansativo, pelo modo como os *replays* eram conduzidos. Havia, já no princípio da performance, uma repetição exagerada que se esgotava em si e que se constituía na busca por um modo performativo capaz de oscilar entre tédio e histeria¹⁸. O modo de repetição empregado não revelava novas potencialidades na re/presentação do mesmo, mas instaurava um tom histérico e importuno. Nessa iniciativa, o excesso era reiterado e constituído com tamanha insistência ao ponto de entediar; e o tédio era também evidenciado pelas corporeidades apáticas dos colaboradores/ajudantes de Barri Holstein sobre o palco. Tudo era *tanto e demais*, ao ponto de tornar-se enfadonho.

Em *How 2 Become 1*, Barri Holstein performava a odisséia de um casamento (heterossexual), do seu início ao seu final, pela evocação dos diferentes momentos que potencialmente compõem essa relação: o enamoramento, a celebração, o sexo, a concepção e a suspeita da gravidez, o rompimento e a separação, etc. Todos esses momentos foram evocados por meio da manipulação do corpo em ação, relação e sobreposição com diferentes objetos, substâncias e materialidades. Ao longo da performance, Barri Holstein transitou entre as figuras da “Barbie bailarina, vestida de branco e coroa” (MELLO, 2013), da estrela pornô, da mulher apaixonada, da assertiva, da vadia, da emancipada, da infantilizada, da “vaca”. Segundo Barri Holstein, a performance “foca nas noções de independência/dependência, na incompletude e em noções heteronormativas da mulher” (*in* MELLO, 2013). Logo, aborda estereótipos que a encerram dentro de potencialidades complementares e reconhecíveis. Para tanto, sobre o palco ela cantou, gritou e falou incessantemente, dançou e quebrou ovos no peito e no chão e introduziu-os na sua vagina para expeli-los dentro de uma bacia designada; urinou na mesma bacia – para realizar ao vivo um teste de gravidez – e jogou seu conteúdo sobre sua face e corpo. Também cobriu a si e aos seus seios com catchup enquanto enunciava, de forma visceral e constrangedora, seu texto pornô: *yeah, fuck me; fuck me hard, fuck me to death*. Quando com o corpo coberto em todas as substâncias mencionadas, ela rolou sobre penas (provenientes de traveseiros rompidos em cena) e vestiu asas para finalmente “voar livre” – como um pássaro – pelos braços de dois dos seus colaboradores. Em *How 2 Become 1*, muito se estabeleceu entre palco e auditório, e reações de espanto, de embaraço e de aversão podiam ser percebidas em alguns de nós, espectadores, em decorrência da confusão que a performance promovia – tanto metafórica quanto concretamente.

¹⁸ Barri Holstein expressou o seu interesse por instaurar uma qualidade performativa que se situe entre o tédio e a histeria, em conversa com o público na pré-estreia da performance *Splat*, também no Bonnie Bird Theatre, Laban Building (Londres), em 14 de novembro de 2012.



Figura 1 – Lauren Barri Holstein in *How 2 Become 1* (2010). Foto: Jon Cartwright.



Figura 2 – Lauren Barri Holstein, Hrafnhildur Benediktsdóttir, Amanda Prince-Lubawy, Andrew Graham e Rebecca Duschl em *How 2 Become 1* (2010). Foto: Jon Cartwright.

Durante a performance, o palco, que estava coberto por uma lona plástica, foi inundado pela aglomeração dos materiais e das materialidades utilizados nas ações, que o tornavam bagunçado, sujo e escorregadio. Nada estável; pelo contrário: imundo e desordenado. O teatro – que abrigava a performance – foi preenchido pelo tom descomedido e pelo discurso quase ininterrupto da performer. Da mesma forma, o ar, que todos nós presentes respirávamos, parecia se densificar ao longo do evento: pelo calor do auditório cheio, pela movimentação incessante do palco, e, especialmente, pelo cheiro das substâncias que sob a luz dos refletores intensificava-se. O auditório transformou-se numa estufa catingada de ovo cru e catchup. Logo, a performance impunha-se enquanto excesso, que se constituía, visceralmente, nas diferentes facetas do seu campo sensorial e afetava e envolvia todos os corpos presentes naquele evento.

Em *How 2 Become 1*, o corpo feminino e o excesso não apenas se justapõem, mas se autoconstituem. O corpo a/presenta-se em demasia, explicita-se, dá-se a ver em excesso. Naquele auditório, a constituição exagerada da cena desorientava-me, enquanto espectadora,

pelos atos performados e pela efetivação dos cheiros e das texturas da performance na atmosfera do auditório, que empestevam o ambiente à medida que a performance progredia. As quantidades e as dimensões das substâncias utilizadas, o volume e o tom da voz empregada, o cheiro que avançava: embora as materialidades do palco não tenham concretamente atingido o auditório, elas performavam conjuntamente como se ebulissem nas delimitações do teatro transmutado em estufa de fedor. Porém, naquela estufa-teatro, o que se elevava era o cheiro, que parecia restringir o oxigênio disponível no ambiente, impondo a náusea sobre a respiração. Aquele fedor adensava-se tanto pelas características olfativas das substâncias utilizadas como pela desorientação instigada pelo excesso das ações performadas. Essas diferentes camadas sensoriais colaboravam na intensificação do desconforto percebido, acima de tudo, pelo olfato, que se comunicava com o estômago, instigando a náusea. Logo, o fedor que se adensou ao longo da performance parecia possuir o atributo do miasma: suscitava a noção de contaminação, e, portanto, a impossível impassividade no evento.

Ademais, a performance operava em zonas de desorientação, por meio de movimentos de desconforto e de alívio, em que o performado consolidava percepções de realidade constituídas pelo excesso, as quais eram, então, desconstruídas, por pausas logísticas, necessárias à execução das ações e, assim, permitiam a respiração – o alívio da pausa na combustão do furacão. Naquele evento que testemunhei, *muito* se estabeleceu entre palco e auditório, e reações de espanto, de embaraço e de aversão podiam ser percebidas em alguns de nós. Tudo era excessivo: o tom, o cheiro, o tamanho dos objetos, as ações performadas. Tudo era saturado. O que gerava questionamentos como: por que colocar aquilo sobre o placo? Por que fazer tudo aquilo? Qual a utilidade de tanto excesso? Também gerava suspeitas como: “ela está fazendo tudo isso para chocar”. Logo, a demasia operada no palco parece, como explicito acima, ter salientado uma asfixia figurada, em que o corpo era aos poucos submerso no cheiro que emanava no palco: fedor que era apenas mais uma das facetas dos tantos excessos da performance. Contudo, como pode o excesso asfixiar? É pertinente conceber uma experiência *espectatorial* de desconforto enquanto experiência de asfixia? Especialmente, que complicações são instituídas pelo excesso aplicado ao corpo feminino em performance? O que era aquilo que parecia me sufocar?

Para que essas questões sejam abordadas, é essencial considerar as dinâmicas presentes no tipo de corpo em performance que *How 2 Become 1* consolida e as implicações perceptivas derivadas de suas estratégias performativas. Espera-se que, após uma contextualização inicial, seja possível evidenciar as inter-relações entre excesso e asfixia nessa experiência específica, que também são detectáveis na constituição performática desse tipo de trabalho e suas implicações de desfazimento, desnudamento e contestação.

2.2. A experiência

Pela visceralidade do que se performava sobre o palco, o meu corpo de espectadora também performava sua insurgência: mostrava-se na náusea que apontava uma outra em mim, aparecia no embaraço e revelava a proximidade entre ela e eu. Rebelava-se sem mover-se do assento e adensava-se com o ar espesso da performance. Era uma rebelião interna, confinada no corpo e nos seus limites, mas nem por isso menos insurgente: gritava em silêncio, agitava-se sem movimento. Meu corpo era levante diante dela, talvez por que ela demonstrasse o levante possível em mim. Eu era ela ou eu, ou outra nela e em mim? Na minha experiência de *How 2 Become 1*, a estuação imperou livremente, mas parece ter sido resultante de outras dimensões concomitantes: dos excessos de tom e de materialidade, do corpo feminino que se a/presentava em performance sem deixar de concernir-me no processo. Dela revelada em mim, eu-ela.

Aquela experiência era complexa, pois constituía-se em diversas camadas: da performance enquanto escândalo e do escândalo enquanto mulher. Eu estava nela, performance e mulher, indissociada do que acontecia, performada por nós. Desde seu início, do nosso primeiro encontro, ela era excesso, era histeria e era ausência de silêncio, ousada e contestada no que escolhia agir. Tratava seu corpo como queria, contestava-se pelas ações escolhidas e implicava-me no processo. Ignorando o necessário para veicular o que queria, entregava-se ao excesso, ao desnecessário que comunicava muito mais do que qualquer polida veiculação. Como resultado, cheirava mal: potencialmente diante das regras do patriarcado, concretamente como corpo feito de suor e sangue, vagina e boca. O catchup que manchava o palco de vermelho, grudando nas suas superfícies como menstruação doce, também parecia grudar em mim, preenchendo as narinas e o sistema respiratório com seu fedor, sem deixar espaço para oxigênio. Penetrava-me para asfixiar-me. Talvez fosse eu sufocando-me nas intensidades de nossos corpos de performer e de mulher, de espectadora performada pela outra em si. Uma vez mais: eu ou ela?

A afecção do cheiro capturava-me para dentro de uma estrutura *espectatorial* na qual eu não me encontrava apenas diante da performance, mas nela, como parte constituinte da sua composição. *How 2 Become 1* constituía-se através de mim, assim como eu me constituía através dela: dela performance, dela mulher. Pela outra, na outra, por nós. E, nessa barganha entre substantivo e sujeitos, o gênero da alteridade nessa experiência *espectatorial* – a *outra* ao invés de *outro* – é fator determinante. Eu sou espectadora – identifico-me enquanto mulher – e no testemunho de *How 2 Become 1* também testemunhava a mim. Logo, também

performava, agida por outra. Duas (entre várias) bucetas¹⁹ no teatro: uma sobre o palco, explicitamente mostrada, e a outra oculta no auditório. Bucetas que ocupam a cena e encarregam-se de guiá-la, constituindo-se em materialidade de denúncia, exibida para revelar. O excesso das performances e dos corpos femininos que performavam, dela e meu, sugeriam relações que confirmavam a nossa proximidade. Ela performava a contestação também em meu lugar, mas nem por isso eu deixava de vibrar naquilo que em mim asfixiava em silêncio. Na náusea muda que me consumia.

Essa minha experiência *espectatorial* vivida e sua corporeidade consolidavam-se no desafio de controlar as limitações impostas pela náusea. À medida que o fedor intensificava-se no teatro, o meu corpo manifestava sua aversão corporalmente. A náusea é asco, mas também enjojo de quem gere, sintoma da mulher expectante. Seria também sintoma de espectadora prenha com a potencialidade da performance? Quando insurge, a náusea dificilmente não se faz notada, toma o corpo, toma a vida, ocupa a respiração e o momento da existência no qual se manifesta. Diante da náusea não existe controle: ela irrompe e afeta-nos como consequência. Talvez essa fosse a razão da performance, a perda do controle construído e imposto sobre nós – mulheres e espectadoras. O cheiro que tomava conta do auditório fugia dos confinamentos do razoável, penetrando todos os buracos disponíveis: incluindo os poros, meus e dela, e nossos outros poros *espectatoriais*. As fissuras da experiência, os orifícios do corpo.

Contudo, a potência afetiva do cheiro, que se intensificava com a passagem do tempo e a progressão das ações performadas no evento, constituía-se em qualidade opressiva e disruptiva. O cheiro que exalava do palco e, em ondas, tomava o corpo enquanto corpo estranho que dificultava a respiração e suprimia o oxigênio disponível para intoxicar o corpo pelo fedor da mistura de ovos crus, catchup, urina. O cheiro intenso de catchup sobressaía, e as outras materialidades utilizadas pareciam apenas ressaltá-lo. E eu me deparava com o desafio de manter-me no teatro, pois o levante do meu corpo levava-me à beira do vômito. Por um momento, podia antecipá-lo na boca. Assim, deparava-me com as limitações que meu corpo impunha-me e avizinhava-me de uma corporeidade *espectatorial* que não reconhecia totalmente, mas também não estranhava por inteiro. E, nessa estranheza, encontrava a exaltação do meu corpo próprio, revelada pela náusea que insistia em convidar-me para fora daquela performance. Nessa *espectação* de mim, eu era evento. Portanto, a percepção do choque nessa experiência era de um corpo que através da náusea entranhou a própria carne.

¹⁹ Cabe ressaltar que a associação entre o gênero feminino e a vagina é particular dessa experiência e dessa performance, mas não se estabelece enquanto definição absoluta, pois exclui muitas mulheres trans-.

Um corpo feminino que se asfixiava pelos excessos de outro corpo feminino, e, figurativamente, parecia afogar-se em catchup.

2.3. Louca, vadia e exibicionista

Naquele setembro de 2010, Lauren Barri Holstein ainda não havia incluído em seu nome, ou assumido, o arquétipo pós-feminista – como ela o define – que permeia a sua produção performática e que ela veio a batizar de *The Famous* (A Famosa), a *persona* explorada e construída pela performer, que ela descreve como: “[...] imprudentemente arrogante, questionavelmente feminista, adoravelmente detestável persona de estrela pornô” (BARRI HOLSTEIN, 2014, p. 98, tradução minha)²⁰. Logo, um arquétipo feminino que privilegia a ideia da mulher assertiva, da bruxa e da vadia em detrimento da mulher adorável, da princesa, da vítima frágil. Foi no período póstumo à estreia de *How 2 Become 1* que Barri Holstein passou a se autointitular e a ficar conhecida como *The Famous* Lauren Barri Holstein. Contudo, nessa performance, *The Famous* já era evidente, embora não houvesse ainda sido nomeada, e compunha a investigação sobre a constituição identitária do “como (não) ser mulher”²¹, abordando questões relativas ao agenciamento feminino, “feminilidade e vitimologia” (MELLO, 2013), assim como o fracasso da representação no contexto performativo. Contudo, a questão do “ser mulher” é delicada e não permite absolutismos, dadas as diferenças culturais, geracionais, e as intensas transformações ocorridas nos últimos séculos. Barri Holstein alinha-se a outras performers feministas – como Ann Liv Young, Karen Finley, La Ribot, Carolee Schneeman – para comentar e para perturbar as expectativas e as representações sociais que ainda confinam o corpo feminino em locais específicos. Portanto, a performer posiciona a sua obra na linhagem da performance feminista, bastante proeminente no contexto anglo-saxônico, no qual atua. Na conjuntura brasileira, Nathália Mello (2013), no texto *Como montar 1-2 perfis de Lauren Barri, The Famous Holstein?*, coloca Barri Holstein no mesmo patamar de Márcia X²²: insubordinável e questionadora, manifesta pela sua condição de mulher na sua própria arte.

Na sua produção performática, Barri Holstein vale-se de exageros, de sujeira e de bagunça, de materialidades excessivas e da exibição explícita do seu corpo, que, por vezes,

²⁰ [...] *recklessly imperious, questionably feminist, adorably detestable, popstar persona*.

²¹ Esse é o tema central da dissertação de Mestrado de Lauren Barri Holstein, intitulada *How (not) to be a woman: the performative politics of ambiguity in gender signification* – apresentada como requisito para obtenção do grau no MA Dance Theatre: The body in performance, no Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, no ano de 2010.

²² Performer e artista plástica brasileira que atuou da final do século XX ao início do século XXI e cuja obra causou grande controversa. Abordou temas como a sexualidade e o erotismo, a infância e valores religiosos, entre outros, com uma perspectiva subjetiva que sugeria um caráter autobiográfico. Ver: < <http://marciax.art.br>>.

tateia a pornografia e desestabiliza binarismos na a/presentação do corpo em performance. Sarah Gorman²³ aponta para a facilitação de respostas viscerais pela sujeira, estratégia frequentemente implementada por essa categoria performativa. Essa sujeira e/ou bagunça (*mess*) pode ser proveniente tanto do corpo (feminino) quanto de adereços e materialidades atribuídos a ele no contexto da sociedade do consumo. Gorman menciona a utilização de fluidos corporais – como fezes, urina, sangue de menstruação –, ovos, adornos domésticos e festivos – como a purpurina – e comida como elementos composicionais amplamente utilizados na sujeira efetivada por esse tipo de performance. Essa bagunça, que polui o evento, parece sugerir contestações que questionam o silêncio e a submissão que, por longos séculos, contiveram o corpo feminino na subordinação a sistemas de controle criados pelo patriarcado. A sujeira seria, segundo Gorman²⁴, um modo de colocar no espaço a contestação da voz perdida, ou negada, que visa a alterar a ordem sem remorso, constrangimento ou desculpas. É também estratégia que remove a mulher da posição de célula organizadora da vida e da casa, da cuidadora preocupada com o bem comum, afirmando-a como protagonista da sua rebelião.

Sujeira é desordem, é impureza que tem o potencial de contaminar e desestabilizar estruturas higienizadas da existência e a sua formatação em modelos exteriores e anteriores ao sujeito. É ofensa à ordem e ao controle, imundície e insubordinação berrada no espaço: visível e, por vezes, malcheirosa. Os elementos dessa sujeira, sobrepostos e expostos sobre o corpo nu da mulher, acabariam então por problematizar e perfurar a rede de fetichismo (GORMAN, 2017; JONES, 2012a) na qual o corpo feminino está inserido enquanto objeto consumível e sexual. A performance com materialidades excessivas correlaciona o corpo do fetiche à animalidade do corpo. Como consequência, rompe com a representação do corpo feminino enquanto *commodity* desejável sem deixar de evocar a rede objetificante que o enquadra, transmutando-o do local de objeto para o de abjeto. A sujeira operada pelo exagero de materialidades abjetas sobre o corpo feminino justapõe-se ao erotismo projetado sobre o corpo nu e sobre elementos composicionais que formam o repertório da feminilidade no contexto da indústria da beleza.

Amelia Jones (2012a) chama de “*cunt art*” (arte da buceta) obras que expõem explicitamente o orifício vaginal, tanto como forma quanto materialidade artística. Segundo

²³ Esse argumento foi exposto pela autora na comunicação intitulada *Staging the hole in fetishism: central core performance and mess*, apresentado no evento de um dia dedicado ao estudo do conceito de *queer feminist durationality*, de Amelia Jones, ocorrido no dia 10 de abril de 2017 e promovido, e hospedado, pelo Department of Drama, Theatre and Performance da University of Roehampton – durante a minha visita ao programa. Disponível em: <<https://readingasawoman.wordpress.com/2017/04/18/staging-the-hole-in-fetishism-central-core-performance-and-mess/>>. Acesso: 16 de fevereiro de 2018.

²⁴ Idem.

Jones, a “arte da buceta” tem o potencial de afetar-nos visceralmente, perturbando material e fisicamente o cerne da experiência produzida por esse tipo de arte, pois propõe uma radicalidade relacional que consome o vidente no visto (JONES, 2012a, p. 183). Assim, o excesso reconhecido na exacerbação das materialidades utilizadas na performance parece também replicar-se na exibição explícita da vagina. A buceta olha quem a olha, ameaça engoli-lo, e essa visão retribuída potencialmente desestabiliza, constrange e perturba. Vê-se demais, mais do que o necessário: vê-se em excesso. Nesse contexto, a mulher que se daria a ver em demasia – de acordo com as moralidades projetadas sobre o corpo feminino –, revelando-se pelo erotismo desmedido que confronta o local a si designado pelas estruturas do patriarcado.

No contexto e na história da performance feminista, mulheres-performers que se utilizaram explicitamente dos seus corpos nus como materialidade das suas produções sofreram acusações de exibicionismo e tiveram, por vezes, suas obras relegadas a trabalhos inferiores: bagunçados demais, histéricos, descontrolados. Talvez exista nesse trato do corpo em performance uma proximidade demasiada entre obra e artista que performa radicalmente entrelaçamentos os quais orientam nossa visão sobre o corpo feminino. Criadora e criatura habitam o mesmo corpo e buscam o ultraje como consequência, pois não deixam espaço seguro entre aquilo que se instaura e quem se potencialmente é. Talvez não seja por acaso que Roselee Goldberg (2011) sugere que os temas da confissão e da autobiografia na arte da performance são atributos da performance feminista. Logo, possivelmente as acusações de exibicionismo, de autopromoção, além da irritação frente ao excesso performado pelo corpo da mulher, nasçam precisamente do descrédito do discurso feminino, associado à histeria “que fala demais”. Essas reações parecem se firmar enquanto sintomas da misoginia que perpassa as sociedades ainda nos nossos dias e que se encontra tão profundamente enraizada em nós.

Em *How 2 Become 1*, o corpo é abordado de forma não binária – agente e passivo, criador e criatura, representação e a/presentação, organizado e desorganizado, masculinizado ou feminizado –, gerando ambiguidades na sua *espectação* que, mais uma vez, entrelaçam o que é performado com a pessoa que performa. Essa transação instável, que confunde arte e vida, é objetivada por Barri Holstein enquanto qualidade perceptiva proposta aos seus espectadores – como forma de comentário à misoginia expressa na percepção da mulher. Contudo, é também resultado de estratégias performativas que retratam a mulher-performer em papéis de insubmissão e de contestação da sua representação no campo social (SCHNEIDER, 1997): além de vadia, também inconveniente. Essa ambivalência frente ao testemunhado parece advir da incerteza diante do ato performativo, constituído entre realidade e simulação, e das próprias constituições da *persona*: ambos que levam a uma impressão de

realidade que confunde performer e pessoa. O tom empregado por *The Famous* na performance era excessivo e, por vezes, irritante, e o seu descomedimento colocou-me, enquanto espectadora, precisamente, nesse local ambíguo: onde eu oscilava na dúvida se o que testemunhava era a performer em ação ou a pessoa em exibicionismo. Contudo, pode a pessoa que sustenta a *persona* em algum momento ser apagada, suprimida? Elas seriam separáveis?

As oscilações propostas pela *espectação* da *persona* fazem parte da sua constituição, pois ela se centra sobre referências e construções arquetípicas que abarcariam “uma galeria de personagens” (COHEN, 2011, p. 107). Logo, a *persona* traz ambivalência na sua formação, pois não representa alguém ficcional, mas a coleção de possibilidades contidas num arquétipo. No caso de *How 2 Become 1*, embora a ambivalência contida no conceito de *persona* seja reiterada e perseguida pela performer, essa confusão não se estabelece de forma descomplicada, pois leva a uma desorientação *espectatorial* quanto ao como colocar-se diante da cena e, especialmente, da performer. Logo, pode suscitar questões éticas relativas aos limites do que pode ser performado. No caso de *How 2 Become 1*, o modo como *The Famous*, a *persona*, trata em cena seus colaboradores pode dar margem para leituras de exploração e de abuso de poder da “rainha” sobre seus “subordinados”. Contudo, essa é uma estratégia propositalmente construída que atinge o que objetiva. Todavia, a ambivalência vivenciada no testemunho da *persona* em ação pode também disparar reações mais sérias, como os ataques que Barri Holstein recebe em forma de mensagens e e-mails hostis, que desqualificam a ela e ao seu trabalho e que contêm, por vezes, ameaças de morte²⁵. Assim como outras performers que a antecederam, muitas das quais suas contemporâneas, Barri Holstein é atacada com reações que buscam destituí-la do poder disruptivo gerado pela sua produção, podendo facilmente ser caracterizada como louca ou “desesperada por atenção”, perversa e má. Essas reações atestam para a efetividade daquilo que ela mesma propõe instaurar pela sua produção performática.

Ambiguidades performativas e *espectatoriais*, e as reações adversas e reveladoras que as acompanham, podem ser igualmente percebidas na produção de Ann Liv Young – performer estadunidense (ver figura 3). As performances de Young – uma das referências de Barri Holstein, que pode ser claramente reconhecida na sua produção – com frequência consolidam-se em eventos extremamente disruptivos, que transitam entre o desagradável e o engraçado, e instauram agressividade e constrangimento. A atuação de *The Famous* assemelha-se bastante à *persona* de Young, porém é mais suave. Ambas as *personas* de Bari

²⁵Ver: GORMAN, Sarah. **Interview with Lauren Barri Holstein**. Disponível em: <<https://readingasawoman.wordpress.com/2017/11/09/interview-with-lauren-barri-holstein/>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2018.

Holstein e Young são arquétipos femininos bastante assertivos que demandam o que querem e questionam a impertinência associada à figura da mulher que sabe e que pede pelo que deseja. Ambas as performers interrogam sobre os “dois pesos e duas medidas” que orientam a percepção de uma mulher assertiva e um homem assertivo: ela, potencialmente vista como difícil; ele, como forte. Para tanto, Young e Barri Holstein vão a extremos caricaturais que impõem o paradoxo que identificam nos modos de percepção da mulher. Portanto, tocam na delicada situação da condição e da representação femininas nas sociedades e, também, no campo artístico – quando a mulher-artista declara seu corpo e sua condição temas da sua arte. Logo, essas performers reiteram a sua busca pela re/presentação do corpo feminino não enquanto vítima ou objeto de fetiche, embora também valham-se desses discursos, mas por meio do que Barri Holstein define como “casa de força disruptiva”²⁶: corpo insubmisso e contestador, que se suja, que se mostra, que grita e que ataca, sem se desculpar pela bagunça que faz, e que acaba por confrontar a moral e a ética.



Figura 3 – Ann Liv Young em *Mermaid* (2012). Fonte: Teaterhuset Avantgarden.

²⁶ Ver: GORMAN, Sarah. **Interview with Lauren Barri Holstein**. Disponível em: <<https://readingasawoman.wordpress.com/2017/11/09/interview-with-lauren-barri-holstein/>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2018.

A casa é abrigo, local de habitação, onde se recebe e onde se é recebido. É edifício, estrutura arquitetônica desenvolvida com o propósito de acolher seus membros, é lar. A casa é também associada à mulher, por ter sido por muito tempo seu local designado, e (ainda) se estabelece como uma das suas representações mais profundamente arraigadas; a ela foi – e de certa forma ainda é – atribuído o cuidado da casa e daqueles que a casa abriga. Logo, o corpo feminino pode ser visto através da metáfora da casa tanto pela sua designação tradicional, de território e de ocupação, quanto pela sua condição de lócus da vida, de geração e de concepção do mundo. O corpo feminino é o local de onde todos viemos. Por sua vez, a casa de força é uma estrutura construída e designada ao abrigo de aparelhos que produzem energia: guarda a fonte de produção daquilo que move muito das nossas sociedades. A casa de força é local que abriga a inquietude da fabricação de potência. Embora seja estrutura de contenção e de proteção dos processos que resguarda, é o que garante o necessário para os procedimentos e as combustões que produzem energia. Enquanto “casa de força”, como o pretende Barri Holstein, o corpo feminino na performance feminista é potência que se extravasa, que não se contém, que luta para refluir para fora de si e daquilo que o constrói, das contenções da cultura.

O corpo da mulher é lócus de mistério e de paradoxo: de representações do sagrado e do profano, da pureza da mãe virgem e da contaminação do corpo da prostituta. O corpo feminino tem algo de “insuportável”, como coloca a psicanalista Diana Corso²⁷, pois assim como pode parir a vida, também sangra a morte pela vagina todo mês que um filho não é gerado. Logo, é terreno tabu. Segundo Sigmund Freud, tabus são proibições “mantidas de geração em geração, talvez simplesmente devido à tradição, levada pela autoridade dos pais e da sociedade” (FREUD, 1913/2013, p. 26). São restrições que, por vezes, nascem do medo e que têm por objetivo, entre outros, garantir a integridade física e moral dos seres, das relações e da vida, proteger da doença, da contaminação e do mal-estar. Logo, a impureza e a desordem ameaçam a ressalva do tabu. Freud compara a estrutura do tabu àquela da neurose obsessiva, do sujeito que impõe a si proibições, e reitera que “o fundamento do tabu é uma ação proibida, para a qual há um forte pendor do inconsciente” (FREUD, 2013, p. 27). Portanto, além de proteger da morte e da contaminação, do negativo, tabus também são criados para proteger-nos de nós mesmos, dos desejos inconscientes que assombram a vida ordenada. “O indivíduo que violou o tabu torna-se ele mesmo tabu, porque tem o perigoso atributo de tentar outros a seguir seu exemplo” (FREUD, 2013, p. 27). Contamina-se pelas próprias violações e, portanto, pode também contaminar a outros. Pois no ultrapassamento do

²⁷ Título de palestra da psicanalista Diana Corso para o programa Café Filosófico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oHiLo8nTyT0>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2018.

tabu encontra-se a transgressão: o tocar aquilo que não se deve tocar, a abordagem do inabordável que constitui o proibido. Logo, as “vadias”, as “loucas” e as “exibicionistas”, que performam suas questões e a radicalidade explícita dos seus corpos, ultrapassam limites e derrubam tabus que as constituem enquanto tabu. São as bruxas infecciosas, as perversas que ameaçam a humanidade e que perturbam a ordem. São inquietação corporificada e disruptiva manifesta pela explicitação de si em performance.

No livro *The explicit body in performance*, Rebecca Schneider disserta sobre a “[...] literalidade explosiva que se encontra no cerne de grande parte da performance feminista e ações performativas²⁸” (SCHNEIDER, 1997, p. 2, tradução minha). Ela cunha o termo “corpo explícito” para apreender os modos de performance que esses trabalhos implementam para “explicar” – reconhecendo a afiliação etimológica entre *explicar* e *explicitar* – e revelar as dinâmicas e as representações sociais que contêm a mulher – assim como os modos de validação ou desvalorização da arte orientados por constituições de gênero, cor, geração e sexualidade. O corpo explícito é o que se desnuda e que se revela para apontar-nos a misoginia que nos veste, enquanto produtos sociais. Corpo que se manipula para explicitar as manipulações sociais que o reprimem. Schneider alerta que a exibição do corpo feminino nu e explícito em arte não foi fundada com a performance feminista, porém o que mulheres-performers fazem a partir da década de 1960 é colocar a mulher tanto no papel de autora quanto de obra, inquirindo sobre quem tem a licença de “explicar” o corpo e imprimir sua representação na arte, bem como sobre os modos de fazê-lo. Logo, a mulher-performer que declara seu corpo próprio sua materialidade de trabalho, contribui para o colapso de binários: entre dominante e dominado, criação e representação, corpo desejável e desejante. A autora sugere que desse colapso emerge o horror, o que chama de “*binary terror*”, a desorientação frente ao binário desfeito.

Uma massa de orifícios e membros, detalhes e superfícies táteis, o corpo explícito em representação é sobretudo um local de marcações sociais, partes físicas e assinaturas gestuais de gênero, raça, idade, sexualidade – todos os quais carregam consigo significado histórico, marcas que delineiam hierarquias sociais de privilégio e desprivilégio.²⁹ (SCHNEIDER, 1997, p. 2, tradução minha)

Logo, Schneider coloca questões importantes para e sobre a linhagem performática com a qual *How 2 Become 1* interage. Como resultado da sua investigação, a

²⁸ [...] *explosive literality at the heart of much feminist performance art and performative actions.*

²⁹ *A mass of orifices and appendages, details and tactile surfaces, the explicit body in representation is foremost a site of social markings, physical parts and gestural signatures of gender, race, class, age, sexuality—all of which bear ghosts of historical meaning, markings delineating social hierarchies of privilege and disprivilege.*

autora evidencia a recorrência de temas na performance feminista que engajam o “corpo explícito” da mulher: (i) a re/instauração de questões históricas sobre raça e gênero pela explicitação do corpo das artistas; (ii) abordagem crítica das práticas dominantes do olhar, nos quais mulheres seriam designadas enquanto visíveis, mas não enquanto videntes; (iii) exposição das marcas sociais do corpo – gênero, raça, classe – com o intuito de desvelar estruturas de desejo; e (iv) a invocação da transgressão e as questões do choque e do escândalo do Modernismo por meio da a/presentação da animalidade do corpo (SCHNEIDER, 1997, p. 3).

Existe o entendimento que, nos nossos dias, nada mais choca ou pode chocar. Que já não possuímos mais a habilidade de apavorarmo-nos diante do mundo, possivelmente em decorrência dos horrores do século XX, dos seus genocídios e dos contínuos choques que a vida cotidiana, desde o nascimento da modernidade, tem nos oferecido. No campo da arte, as vanguardas teriam marcado um momento de intensa perturbação oriundo dos entremeios das guerras e das mudanças radicais que as sociedades modernas sofreram, subjugadas pela força e pelo descompasso das máquinas de destruição que criaram para si. Assim, o choque da arte modernista, utilizado politicamente para escandalizar e contestar, haveria sido absorvido pelos sistemas do capital e teria se transformado na atualidade em estratégia rentável validada na produção artística. Ou, como colocou o pesquisador Sérgio de Carvalho³⁰, nos nossos dias “a rebeldia vende”.

O choque está intimamente relacionado à ideia de transgressão, que, como mencionado acima, no campo artístico, se manifesta no atravessamento de parâmetros morais e/ou artísticos (BRILL, 2010) ou éticos e/ou estéticos (CASHELL, 2009). Schneider questiona a proposta de substituição da ideia de transgressão pela de resistência – ocorrida no posicionamento crítico adotado na transição do Modernismo para o Pós-Modernismo – pela concomitância entre a despotencialização do vocabulário do choque e o surgimento da performance feminista. A autora indaga – como outros, segundo ela – sobre o abandono da noção de transgressão no discurso crítico da arte, ocorrido quando mulheres-performers e outras minorias, como os negros e a comunidade LGBTQ, passam a criar radicalmente a partir do cerne das suas condições. Segundo a autora, essa mudança de perspectiva pode ter se estabelecido pelo fato de a transgressão ser reconhecida na figura do *bad boy* modernista, do gênio (masculino) rebelde. Logo, Schneider problematiza essa alteração apontando para o fato de que, se nada mais choca, nada mais é inapropriado (SCHNEIDER, 1997, p. 4). Seria esse mesmo o caso no nosso momento histórico e diante dos desafios da atualidade? Assim, a

³⁰ Essa colocação foi feita na sessão de perguntas e respostas da sua palestra na Conferência do IFTR de 2017, que ocorreu na Universidade de São Paulo.

autora sugere que as transgressões operadas pela performance feminista não apenas se consolidam como choque, mas se afirmam como “choque duplo”: da mulher que transgrediu duas vezes, ultrapassou dois limites, quais sejam, daquilo que pode ser performado e de quem pode performar. Do tabu ultrapassado e de quem o transgride.

2.4. Coletivo Coiote

As questões sobre a transgressão de tabus associados ao corpo feminino, por meio de estratégias performáticas, parecem-me evidentes em duas imagens provenientes de duas intervenções distintas do Coletivo Coiote – coletivo carioca, anarco-performático e artista. A primeira intervenção, que abordo a seguir, ocorreu por ocasião da Marcha das Vadias do Rio de Janeiro, no ano de 2013. A segunda intervenção em questão aconteceu em uma festa de final de curso na UFF do Rio das Ostras. Em ambos os eventos, performava-se radicalmente a insubmissão do corpo diante de amarras sociais e religiosas, explicitando-o na relação com objetos religiosos e atos de perfuração corporal. Fotos e registros das duas intervenções foram disseminados pelo país – com o auxílio da virulência das redes sociais – e geraram grande controvérsia, dada a radicalidade das ações performadas e dos materiais utilizados para a sua performance.

No dia 27 de julho de 2013, o Coletivo Coiote juntou-se à Marcha das Vadias, na cidade do Rio de Janeiro, com uma de suas intervenções. A organização da Marcha das Vadias do Rio – composta por feministas autônomas³¹ – escolheu essa data para fazê-la coincidir com a Jornada Mundial da Juventude (JMJ) daquele ano, e com a primeira visita do Papa Francisco ao Brasil, durante o seu mandato. As organizadoras justificaram sua escolha pela data e pela concomitância entre a Marcha e a JMJ como forma de questionamento do que reconhecem como “um consenso que se forma entre Igreja, Estado e mídia”, para então demonstrar que as pautas feministas persistem diante da aliança colonizadora entre essas instituições, que visa regular e controlar os direitos das mulheres³². Por sua vez, a Marcha das Vadias (*SlutWalk*) é um movimento que surgiu no Canadá no ano de 2011 em reação ao comentário feito por um policial que orientava estudantes, da York University, sobre medidas de segurança diante do grande número de estupros ocorridos na Universidade de Toronto. Michael Sanguinetti observou que, para evitarem ser estupradas, as mulheres deveriam procurar não se vestirem como vadias (*whores*). A repercussão do comentário de Sanguinetti foi imensa e, muito rapidamente, milhares de pessoas se reuniram em marchas ao redor do

³¹ Ver: < <http://marchadasvadiasrio.blogspot.com.br/>>. Acesso: 10 de março de 2018.

³² Ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=W19AVXNy0FU>>. Acesso: 10 de março de 2018.

mundo para protestar contra aquilo que, no Brasil, convencionou-se chamar de cultura do estupro: a culpabilização da vítima (mulher) em casos de violência sexual. Foi naquele mesmo ano que várias Marchas das Vadias passaram a ser promovidas e a ser organizadas no Brasil, e, progressivamente, a espalharem-se pelas regiões do país, cobrindo capitais e o interior.

O Coletivo Coiote é um grupo de performance engajado no ativismo contra a violência policial e sexual e a repressão de gênero no contexto da sociedade e das instituições brasileiras. Recorrentemente, vale-se de referências e de estratégias performáticas que vão desde a aproximação com a cultura afro-brasileira até a implementação de modificação corporal e escarificação, a utilização da nudez e da máscara preta de *black bloc*³³, bem como da melodia e da filosofia professadas pelo grupo musical Anarco Funk³⁴. Na intervenção ocorrida na Marcha das Vadias do Rio de 2013, dois performers, um homem e uma mulher, performaram rodeados por uma corrente de pessoas que protegiam a eles e ao espaço necessário para as suas ações. Eu tive acesso ao evento por meio de imagens difundidas pela imprensa oficial e pelas redes sociais, assim como por um vídeo do evento na plataforma Youtube³⁵.

No vídeo, a performer Raíssa Vitral inicia sua intervenção agachando-se sobre a cabeça de uma imagem de porte grande que parece ser de Nossa Senhora das Graças, que se encontrava posicionada sobre o asfalto, e a insere na sua vagina. Após a inserção, a performer passa a mover-se, com movimentos verticais que evocam a agitação da fricção sexual consolidada pela cabeça de Nossa Senhora. Por sua vez, um performer homem movia-se ao seu redor dançando a música *Chama a Revolta da Terra*, do grupo Anarco Funk. A música era cantada pelas pessoas que os circundavam, que pareciam ser ao mesmo tempo audiência e participantes, logo, testemunhas e coniventes com os atos performados, que não apenas garantiam o evento, mas defendiam-no de possíveis impedimentos – protestando em conjunto. Posteriormente, a performer desvencilha-se da imagem para esfacelá-la no chão. O performer junta-se a ela e ambos jogam outra imagem de Nossa Senhora, de porte similar, no asfalto. As peças quebradas juntaram-se a pedaços de madeira que se encontravam sobre a rua desde o início da intervenção, sendo adicionadas à bagunça incontrita que eles operavam no espaço

³³ *Black bloc* é o nome atribuído a grupos vestidos de preto, com acessórios que cobrem seus rostos e protegem as suas identidades, e que se juntam a protestos e atuam por meio de táticas radicais que têm por objetivo questionar a opressão. São associados aos movimentos anarquista e antifascista. Os *black blocs* nasceram na Alemanha da década de 1970 e espalharam-se pelo mundo. Não sendo um grupo de organização centralizada, obteve grande importância nos protestos ocorridos em junho de 2013, no Brasil.

³⁴ Banda de funk e movimento brasileiro, conectado ao Coletivo Coiote, que, por meio de sua produção, denuncia a brutalidade policial, massacres, sexismo e machismo e homofobia.

³⁵ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=1peVY3moOyI&bpctr=1495121273>>. Acesso em 15 de maio de 2017.

público com aquela performance. Da mesma forma, os resíduos dos materiais utilizados permaneceriam no espaço após o final da intervenção e do caminhar da marcha, deixando para trás rastros e destroços. O performer também tomou parte na intervenção pela inserção da cruz no seu ânus, para, novamente, evocar o falo – nos símbolos do catolicismo – pelo movimento de fricção sexual. Assim, a intervenção evidenciou-se enquanto protesto frente aos dogmas e às representações da Igreja Católica, que define condutas sexuais apropriadas, frente uma concepção de gênero, sexualidade e existência heteronormativas. Ou seja: a santa que regra a buceta, a cruz que regula o cu.

Tomo como foco aqui o registro fotográfico da ação de penetração da cabeça de Nossa Senhora das Graças na vagina da performer – ver figura 4 – dado o foco do capítulo sobre o corpo feminino enquanto lócus de transgressão. Nessa imagem, vê-se a performer de trás, de costas, mas o corpo da santa de frente. A performer está nua, apenas com sua face, pés e tornozelos cobertos. A santa tem seu corpo e cabeça cobertos, apenas sua face estaria visível se não tivesse (em sua maioria) desaparecido na vagina da performer. Como é possível ver na imagem abaixo, a cabeça da santa parece estar envolta por preservativo masculino, possivelmente utilizado para facilitar a penetração. Contudo, para além da logística da ação, o fato de o látex designado à cobertura do pênis ser sobreposto sobre a cabeça da santa parece interessante e pertinente para essa reflexão sobre excesso e asfixia frente à transgressão efetuada pelo corpo feminino em performance. Poder-se-ia cogitar que essa escolha também se constitua em metáfora para as contenções asfixiantes impostas pelo patriarcado sobre as mulheres? O látex do preservativo não permite a respiração, sufoca. Não que a santa aqui respire, pois é escultura e não organismo, mas foi definida e santificada por uma instituição religiosa regida pelo patriarcado. Nossa Senhora das Graças, que é uma das várias manifestações da virgem Maria, traz consigo a simbologia do manto da pureza e proteção divina e do sacrifício, a eterna lembrança do seu papel de mãe. Todavia, também é matriarca definida como santa por patriarcas.



Figura 4 – Intervenção do Coletivo Coiote na Marcha das Vadias do Rio de Janeiro de 2013.
Foto: Marcelo Santos Braga.

A penetração da cabeça de Nossa Senhora na vagina – que foi considerada extremamente desrespeitosa pela opinião pública, quando do ocorrido – parece evocar a contaminação da pureza da santa pela buceta da profana; é tabu que perverte a devoção por Maria. É tabu que, por tocar Maria, contamina-a. Entretanto, não seria também ato de devoção extrema? Pode-se argumentar que, ao consumi-la pela vagina, a performer poderia também estar se beatificando, trazendo a luz divina literalmente para dentro de si. Ou, ainda, evocando a proteção da mãe virgem sobre o seu corpo, implorando que o guarde contra a violação e a violência que todos os dias afetam inúmeras mulheres no país. Assim, nessa imagem – e intervenção performática –, parecem-me evidentes os paradoxos das representações do corpo feminino: resguardado pela igreja na pureza da mãe, liberto e agente na contestação da performer que grita seu protesto pela ação performática. Corpos violados por outros e por regulações: asfixiados.

Outra performance do mesmo coletivo também gerou grande ultraje no país. O evento ocorreu no ano de 2014, na Universidade Federal Fluminense do Rio das Ostras (UFF), uma municipalidade do estado do Rio de Janeiro. Foi intitulado de Xereca Satânik e promovido pelos estudantes de Graduação do curso em Produção Cultural, como marco de encerramento de uma das suas disciplinas. Nesse evento, entre diferentes atos, Raíssa Vitral teve sua vagina costurada como forma de protesto à violência sexual e ao alto número de estupros naquela cidade. Registros da festa e da ação em questão foram vazados e rapidamente viralizaram nas redes sociais, sem uma ampla divulgação do seu contexto. Como consequência, os participantes foram acusados de bruxaria e de práticas satânicas, assim como do consumo de álcool e de drogas nas dependências da universidade – ambos proibidos. A ação de costura da vagina de Vitral chocou pelo seu teor agressivo e radical, pela literalidade inconveniente frente a um ato performático que responde à violência sexual conferida ao corpo feminino por meio de perfurações autoinfligidas.

Na imagem abaixo – ver figura 5 – vê-se a maior parte do tronco de Vitral, que está deitada sobre uma mesa e tem suas pernas abertas, permitindo o espaço necessário à ação. Uma outra performer, de pé, ao lado da mesa e posicionada na direção do corpo de Vitral, parece encarregada de lhe costurar a vagina, enquanto que uma terceira pessoa, da qual se enxerga apenas a mão, segura a agulha. A imagem possui baixa qualidade, mas é possível perceber algumas manchas de sangue, no vermelho acentuado de pontos sobre a vagina e as mãos que a suturam. Esse ato de costura da vagina corporifica uma estratégia de fechamento da possibilidade de violação. Os lábios que garantem a abertura vaginal são suturados, reunidos, para radicalmente comentar sobre a estrutura da cultura do estupro, que culpabiliza as mulheres diante da violência sexual que nos oprime. Costurar a vagina talvez se aproxime

de calar a boca, emudecer-se enquanto alternativa validada de resistência. Sobretudo, o choque operado por esse ato performático assombrou pela radicalidade da reivindicação dos direitos sobre o corpo, possivelmente feito de forma transgressiva e contestadora para assim fazer-se ouvir.

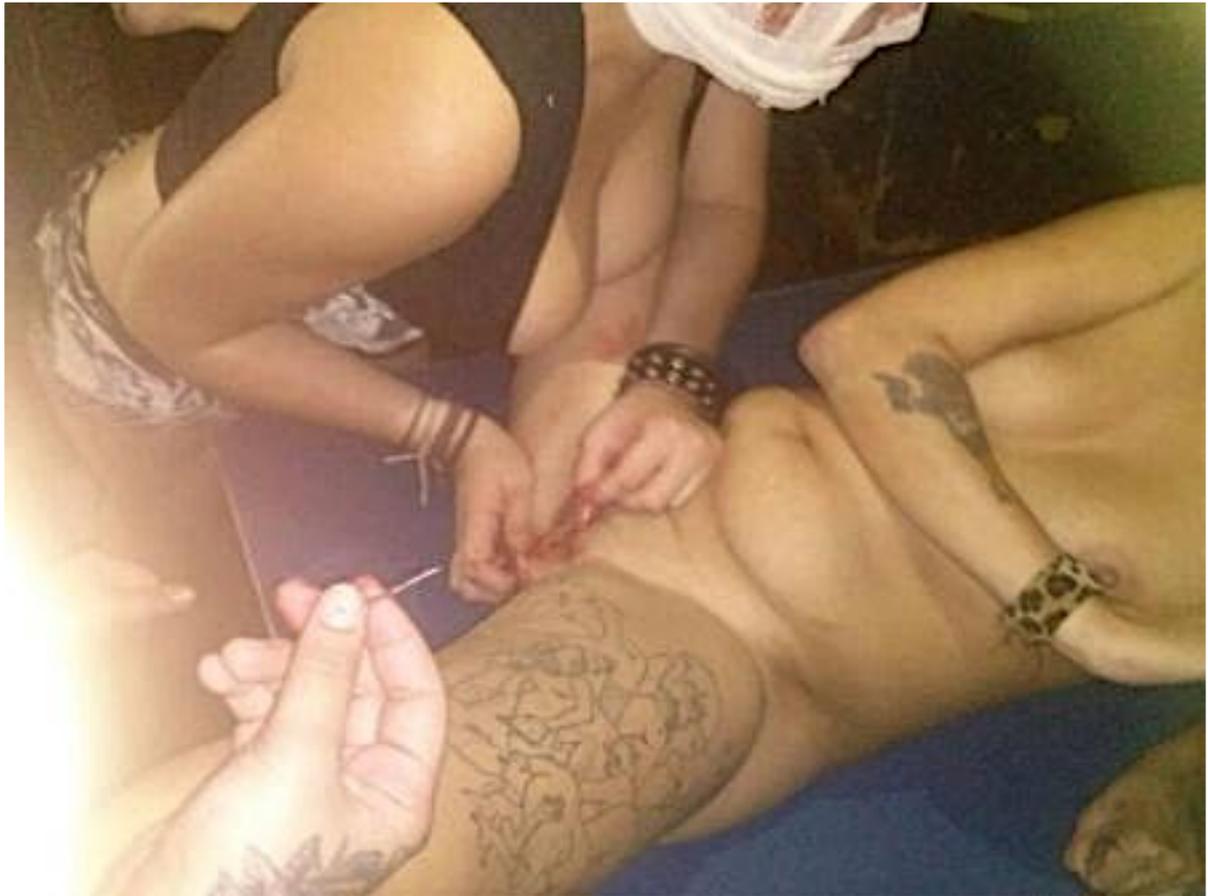


Figura 5 – Foto de Xereca Satânik. Fonte: <<http://amigosdaguardacivil.blogspot.com>>.

Essas duas intervenções, violentamente, desconstroem as problemáticas da opressão e da violência contra as mulheres por meio de atos de incisão e de iconoclastia. O uso de estratégias de choque corporificadas nesses atos reinvoca, de modos radicais, o poder e o direito da mulher sobre seu corpo próprio: o direito sobre o prazer e a sexualidade, a reconquista dos próprios orifícios em decorrência da violência sexual e de gênero. Existem muitas variantes e problemáticas nessas situações, e, mesmo que essas performances sirvam a certos feminismos, podem também ser criticadas por outros – assim como as obras citadas previamente. Contudo, a exacerbação desses atos estabelece-se por formas diversas às implementadas em *How 2 Become 1*. A transgressão nessas duas ações parece consolidar-se

por vias mais profundas, mais extremas, pois questiona o direito ao corpo de modo a incluir diretamente a lei e a religião. Essas intervenções efetuaram atos que afetam instituições e morais que regulam o corpo, especialmente o corpo feminino, viabilizando a possibilidade de violentamente reconquistar agenciamentos perdidos. Consequentemente, a transgressão veiculada pelos atos em questão parece fomentar um tipo de libertação que é tão excessiva ao ponto de violar.

2.5. Sobre excesso e asfixia

Uma mulher sem um corpo, muda, cega, não pode possivelmente ser uma boa lutadora. Ela é reduzida a serva do homem militante, sua sombra. Nós devemos matar a mulher falsa que está impedindo a mulher viva de respirar. Inscrever a respiração da mulher completa. (CIXOUS, 1976, p. 880, tradução minha)³⁶

Excesso é substantivo que designa o que é demasiado, o que passa dos limites, o que fere padrões de normatividade. Substantivo é palavra que nomeia coisas, seres, ideias, etc. No excesso, quantidades são implementadas em medidas maiores do que as necessárias, permitidas ou apropriadas. O excesso extrapola números, dimensões, limites, doses; excede regulações e instruções de medidas estabelecidas. Ultrapassa limites permitidos e aceitáveis; carece de moderação e de senso comum; desqualifica mecanismos de controle por meio das condutas imoderadas daqueles que se excedem. Mas quem define o que excede, quem delimita o limite que o excesso viola? No contexto deste capítulo, parece pertinente apontar que, coincidentemente, o gênero do substantivo excesso é masculino, o que talvez funcione como recurso simbólico para considerar as dominações do patriarcado frente a quem ou a quem é designado como in/apropriado/a. Especialmente, o que se reconhece como in/apropriado no corpo feminino, na sua sexualidade e no direito sobre o próprio corpo. Logo, o excesso associado e gerado no corpo feminino enfrenta estruturas de controle patriarcal e ameaça o desmantelamento de uma economia que conserva as representações femininas dentro de espaços e de modelos limitantes.

A palavra economia deriva do grego *oikonomia*, onde *oikos* significa casa e *nomos* lei, ou *nomein* organizar/gerenciar. Logo, a origem da noção de economia relaciona-se à organização e ao gerenciamento da casa, dentro da manutenção da norma, da lei. A administração da casa que, como mencionado anteriormente, há muito foi atribuída exclusivamente à mulher – quadro em mutação. A economia foi designada enquanto modo de

³⁶ *A woman without a body, dumb, blind, can't possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow. We must kill the false woman who is preventing the live one from breathing. Inscribe the breath of the whole woman.*

manter as finanças sob controle, de conter gastos e, especialmente, de conter o desperdício: manter a casa, ou outro contexto que se gerencia, dentro da ordem financeira. Todavia, a imagem do corpo feminino engajado e manifesto pelo excesso e pela desordem contradiz essa lógica, que, nesse caso performático, alinha-se melhor à “economia geral” proposta por Georges Bataille (1949/2016) no livro *A parte maldita*.

Bataille defende e sugere uma mudança na mentalidade econômica das nossas sociedades. Ele aponta as limitações da economia tradicional, edificada sobre a conservação e a parcimônia, a contenção de gastos e a busca pela acumulação de recursos e de reservas, e o quanto essa visão econômica não fomenta o desenvolvimento dos seus sistemas diante do impasse e da crise – ambos em níveis coletivos e individuais. O autor aponta que reservas de preservação de riquezas não geram mais do que aquilo que lhes foi inicialmente designado. A parcimônia limita a circulação de energia, segundo Bataille, que garante a circulação de bens que alimenta o sistema e, também alimenta a vida. Ao se conservar o excedente, guardá-lo para acumular riquezas, perde-se o fluxo da renovação e da distribuição, que poderia garantir um desenvolvimento maior do que o esperado e previsto. Assim, Bataille propõe uma economia de dispêndio, de desperdício e de luxo, em substituição da lógica de acumulação de riquezas, que preserva e guarda o excedente. Pelo desperdício das reservas contidas nos nossos ativos – e o mesmo se aplica a nós, nossos corpos – mais energia pode ser produzida e estruturas podem ser reinventadas, alimentando um fluxo que reconhece o dispêndio enquanto a força propulsora do movimento que nutre a vida e suas transformações. O autor coloca:

[...] o organismo vivo, na situação determinada pelos jogos da energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema [...] se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, é preciso necessariamente perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico. (BATAILLE, 1949/2016, p. 45).

Assim, a implementação do excedente pode facilitar a extrapolação, o que garante o crescimento para além de limites previsíveis e de posições estagnadas, impostas por configurações conservadoras. Do contrário, a acumulação, que não partilha seus excedentes, vai aos poucos sufocando potencialidades, induzindo à falência da vida. O dispêndio do excedente, pelo contrário, assegura a manutenção do ciclo da vida. Esse seria o caso do sol, que doa sua força, sem nada pedir em troca, e, com isso, assegura a possibilidade de vida, de crescimento e de produção. Portanto, pela “economia geral” de Bataille, deleite e extravagância transformam-se em materiais de sobrevivência. A lógica do dispêndio desinibido fomenta circunstâncias capazes de fazer circular a energia excedente –

possibilitando que a vida renove-se em escape – e, por causa disso, provém espaço para a circulação de bens e do viver, assegurando a existência. O excedente é produção que deve ser dispendida, ao invés de conservada. A energia “[...] não pode se acumular sem limitação nas forças produtivas; enfim, como um rio no mar, ela deve nos escapar e se perder para nós” (BATAILLE, 1949/2016, p. 46). Logo, o excesso manifesto no mundo manteria o fluxo da vida, pois ele implementaria a força excedente e não utilitária que forma a vida. Pelo dispêndio do excesso, mantém-se a possibilidade do ser/devir/existir, do movimento autoprodutivo que compõe a existência e movimenta-a.

Num outro nível aproximado, também os excessos que os nossos corpos produzem – fluidos, massas e secreções – precisam ser diariamente expelidos para garantir o funcionamento do corpo e o prosseguimento da vida. Aprisionar ou conter o excesso que nos compõe pode ter efeitos mortais: os excessos contidos no corpo podem gerar um autoafogamento, inundação endógena e asfixia. Contudo, no que concerne o corpo feminino em performance, a demasia suprimida seria moral. A partir dessa perspectiva, o excesso empregado na performance feminista se estabeleceria como estratégia de sobrevivência que visa a liberar a supressão que por muito tempo asfixiou o corpo feminino.

[...] a vida de certo modo se sufoca em limites muito próximos, aspira de múltiplos modos ao impossível crescimento, libera um escoamento constante de recursos excedentes para serem aproveitados na medida do possível pelas grandes dilapidações. Atingindo o limite do crescimento, a vida, sem ser em caldeira fechada, entra pelo menos em ebulição: sem explodir, sua extrema exuberância corre em um movimento sempre próximo da explosão. (BATAILLE, 1949/2016, p. 51)

A explosão é aniquilação. Manter o excessivo no corpo, profundamente enclausurado e controlado para adequar-se a regulações e a expectativas impostas de fora pode incitar a explosão, alimentá-la. As consequências podem ser positivas ou negativas, como coloca Bataille, pois “[...] a energia em excesso alimenta o crescimento ou a turbulência dos indivíduos” (BATAILLE, 1949/2016, p. 50). Turbulência, aqui, enquanto força negativa, pode instaurar a necessidade de reconciliar-nos com excessos silenciosamente cultivados e constitui o gatilho da mudança. Se o excesso “verdadeiro”, como coloca o autor, apenas ocorre quando todos os limites já foram alcançados, ou o território no qual está contido não apresenta mais possibilidade de expansão, então, ambos, explosão e turbulência, podem evocar o poder necessário para liberar o peso da restrição. Logo, uma vez mais, parece que o excesso opera por meio da alusão à destruição – a força destrutiva da demasia – que indica a luta pela existência. Na performance feminista aqui abordada, o território dessa explosão é o corpo: ele limita porque foi limitado, e, portanto, precisa ser extravasado. Nesse caso, exceder(-se) é estratégia de existência/resistência/sobrevivência contra discursos

domesticadores e opressivos que definem corpos e vidas: revolução contra excessos que, sob a contenção da ordem, podem asfixiar. Mas como pode o excesso asfixiar? Quais as possíveis inter-relações entre excesso e asfixia na *espectação* de *How 2 Become 1*?

Diante do excesso, a asfixia pode parecer irrelevante. Todavia, a sufocação, que indica a dificuldade ou a inabilidade de respirar, instaura-se pela falta/privação de oxigênio – em decorrência de uma condição, ato, acidente, ou crime – assim como pelo excesso de substância tóxica inalada pelo corpo. Ocorre tanto pela insuficiência de oxigênio no corpo quanto pela sua substituição demasiada por dióxido de carbono. A palavra asfixia deriva do grego *asphuxiā*, ou paragem do pulso: ato de morte. A sufocação barganha com a morte, caso a falta de oxigenação no organismo prolongue-se em demasia. As causas mais comuns da asfixia envolvem a própria inabilidade do corpo em manter-se respirando – pela falência dos músculos necessários para a manutenção do processo respiratório – e, principalmente, por processos e procedimentos externos, dentre os quais se destacam estrangulamento, inalação de substância tóxica, obstrução respiratória e afogamento. Dentre os modos de asfixia, existem verbos transitivos e intransitivos, alguns necessitando de objetos exteriores aos corpos, outros recorrentes de falências que se encerram em si. Ademais, a sufocação pode se instalar tanto de forma literal quanto figurativa. Logo, a noção de asfixia parece se instituir enquanto negociação fatal entre falta e excesso, tanto de implicações biológicas quanto culturais: falta de oxigênio ou excesso de substância tóxica, falta de liberdade ou excesso de controle. No ato *espectatorial*, o testemunho de excessos parece se estabelecer enquanto processo desorientador, no qual a demasia sensorial proposta pelo evento – que busca (nesse caso) desfazer o corpo subjugado – acabou impondo-se de forma opressiva sobre essa espectadora: gerando pelo excesso a sensação de asfixia, e potencialmente reconstituindo a asfixia vivenciada socialmente na atividade *espectatorial*.

Quando considerados em relação ao corpo feminino, excesso e comportamentos excessivos podem sugerir má conduta, especialmente quando envolvem o corpo nu em performance, o que suscita o tabu da sexualidade feminina – nesse caso, expressa de forma confrontadora e visceral. Como coloca Kieran Cashell (2009), na sua análise da provocação impressa pela obra de Tracy Emin, “desrespeito por convenções socioculturais (especialmente aquelas que governam o comportamento sexual da mulher) são geralmente vivenciadas como provocações morais”³⁷ (CASHELL, 2009, p. 126, tradução minha). Logo, o excesso do corpo feminino nu, sexualizado pelo olhar, pode ser considerado a respiração retomada após a asfixia de séculos de obediência e do agenciamento cedido a estruturas de controle;

³⁷ *Disrespect for socio-cultural conventions (especially those governing the sexual behaviour of women) is generally experienced as moral provocation.* Ver: CASHELL, Kieran. *Fearless Speech*. In: CASHELL, Kieran. **Aftershock: The ethics of contemporary transgressive art**. London and New York: I.B. Tauris, 2009.

estabelece-se como inalação de vida que grita sua força quando recupera a possibilidade de respirar. A aversão às ações excessivas de *The Famous*, em *How 2 Become 1*, estabelece-se pela desestabilização da ação que ultrapassa limites que não se cogitava violar. Eu me percebi, enquanto espectadora, tomada de surpresa pela intensidade do cheiro que emanava da performance, imóvel pela sua dimensão afetiva. Consequentemente, estava desorientada quanto ao como agir, abordar ou responder ao fedor e à performance. Entre possibilidades de permanência e a ideia da partida.

Paul Ardenne (2006) aborda o fascínio pelo excesso e por comportamentos excessivos, assim como por espetáculos extremos que, potencialmente, desfazem limites e normas por meio do oferecimento, aos seus espectadores, de momentos de “transbordamento dos sentidos”³⁸ (ARDENNE, 2006, p. 28). Essa abundância sensorial, potencialmente, coloca o sujeito que vivencia esse transbordamento para fora de si próprio, nas suas próprias margens. O extremo, na sua etimologia, Ardenne continua, reside fora de contenções e é externo a fronteiras e a barreiras; é o que se instaura quando o controle foi perdido, potencialmente liberando contaminações e imprimindo o negativo. Assim, o extremo aponta para o cume de excesso que ultrapassa restrições e alonga limites de contenções.

A partir dessa perspectiva, excesso é extremo, pois excede expectativas e regras, talvez, violando normas e a moral como consequência. Excesso, como Ardenne coloca por meio das palavras de Régis Debray, “aniquila tudo” (*in* ARDENNE, 2006, pp. 44-45): não nos poupa de detalhes que revelam demais, mostram demais, obliterando o possível em atos que desfazem estruturas normativas. Explicita o corpo em demasia. Curiosamente, no contexto de *How 2 Become 1*, e de seu dispêndio excessivo, diante da liberação de energia, que pode representar vozes suprimidas de mulheres mundo afora, foi a asfixia e, conseqüentemente, a iminência do aniquilamento, que se consolidou enquanto resposta *espectatorial*. Logo, na *espectação* do corpo feminino em performance, enquanto lócus de transgressão, excesso não apenas libera o corpo, mas pode também comprimi-lo. O que foi construído para liberar e para devolver agenciamento sobre o corpo próprio, fazendo respirar novamente, ocorreu na experiência em questão por meio da força opressiva e violenta de algo similar ao asfixiamento, como a violência da primeira inalação depois de um afogamento. Assim, os excessos, implementados pela performance feminista, parecem querer calar o silêncio, retomar a respiração asfixiada por estruturas sociais e pelo patriarcado por meio de tratamentos de choque. É o corpo que busca resgatar-se à medida que o excesso extrapola o confortável, por imprimir a manifestação de uma força que, talvez na busca por vida, aniquila como consequência.

³⁸ [...] *débordement des sens* [...]

2.6. *Estratégias de Asfixiamento*

A experiência *espectatorial* pessoal abordada neste capítulo foi um dos eventos fundadores desta pesquisa. As afecções geradas por *How 2 Become 1* engendraram inquietações relativas à percepção da insurgência do corpo diante dos procedimentos performados em cena. Naquele evento, o levante do corpo – que sou – manifestou-se pela náusea decorrente do cheiro que se consolidava na atmosfera do teatro, assim como pela momentânea falta de ar respirável que resultava desse fedor. Como consequência desse cheiro, bem como das estratégias performáticas implementadas por Barri Holstein – mencionadas acima –, desorientação e ambivalência impuseram-se como atributos da experiência, problematizando a sua apreensão. Logo, o processo de criação a partir da experiência *espectatorial*, que inicialmente foi chamado de resposta criativa e/ou testemunho criativo, além de procedimento previsto no projeto desta pesquisa, também constituiu-se em estratégia de elaboração do vivido, não apreensível imediatamente.

Além de essa ter sido uma das experiências-gatilho da pesquisa, esse também foi o primeiro processo de criação desenvolvido neste Doutorado. Logo, fundou caminhos que foram reapropriados e reelaborados nos processos seguintes (explicitados nos próximos capítulos): abriu uma clareira no meio da confusão obscura dos entrelaçamentos da experiência *espectatorial*. Dessa forma, os procedimentos adotados como meio de fomentar uma resposta criativa a essa experiência vivida iniciaram-se pela sua rememoração e pela descrição, por meio das quais memória e reinvenção consolidaram-se como estratégias da escrita. O ato da escrita possibilitou re/elaborações para as ininteligibilidades da experiência, pois a escrita fomentou novas formas de relato e possibilidades para o vivido. Por ter sido o processo de investigação inaugural desta pesquisa, essa experiência foi recontada inúmeras vezes nos últimos quatro anos, rearticulada por palavras novas e marcada pelos fracassos recorrentes das limitações frente ao dizível. Contudo, existe uma interioridade fugidia nas inter-relações entre excesso e asfixia, que reconheço na experiência, dada a complexidade da sua constituição: corpo feminino em performance, transgressão e excesso, *espectação* pelo corpo feminino, asfixia figurada que busca refletir sobre asfixias maiores que emolduram o corpo da mulher. Essas várias percepções do evento justapõem-se e entrelaçam-se, refletindo a sua complexidade manifesta e constituída na experiência vivenciada.

A minha experiência *espectatorial* de *How 2 Become 1* mostrou-se recorrentemente anuviada pelo atravessamento do evento e por suas zonas de permanência e de duração, que reiteraram afetos latentes no corpo, porém nem sempre apreensíveis. Ela me escapou e ainda me escapa, e, por conta desse escape, constitui a si própria. Logo, foi preciso

me valer, por vezes, de licenças e de re/criações para poder viabilizar um discurso que pudesse tocar e fazer re/viver dimensões da experiência. Retornar a ela ou fazer-lhe retornar? Retornar a mim em experiência ou refundar-me pelos seus rastros? Nessa empreitada, a memória do que aconteceu durante aquela performance ainda (hoje) estabelece-se obscuramente, pois aquela experiência *espectatorial* inevitavelmente produziu-se na intersecção entre diferentes predicados do evento que não permitem a localização precisa de uma reação específica. Pelo contrário, a disrupção vivenciada construiu-se em ondas – como o fedor que tomava o espaço e o ar – que se acumulavam sobre o corpo através da progressão da performance, pressionando-o crescentemente. Embora o cheiro tenha sido um elemento determinante para a experiência, causador declarado da náusea, ele foi também reiterado pelos excessos de outras camadas do evento. Permanecer naquele auditório, quando da náusea insurgente, era persistir pelo tempo naquele espaço, acolhendo o fedor que flutuava pelo ar. Assim, embora traga aqui, como foco de discussão, a dimensão olfativa daquela experiência, reitero que ela não pôde se estabelecer apartada de um todo que a compõe: da grande figura corpo-evento. Por isso, o desafio da escrita enquanto método de resgate e possível reinstauração do vivido: independente das estratégias de contenção, a experiência escapa, esvai-se. Nesse sentido, será que eu me esvaio com ela?

Apesar do caráter fugidio da experiência e do evento, o ato de escrita estabeleceu-se como estratégia fértil e produtiva, que evidenciou e re/elaborou, pela criação de um discurso, aspectos pertinentes do vivido. A descrição e o exercício de escrita estabeleceram-se por camadas que fomentaram novos textos, novas formas de relato, novas posições para a experiência. E, nesse processo, higienizações tomaram espaço, que acabaram por suprimir a experiência no dizível. Seria esse um outro tipo de aniquilamento? A estratégia decisiva utilizada para conter a experiência em algum tipo de nomeação, que pudesse fornecer material para o restante do processo criativo, foi sua redução numa síntese parcial: pelo cheiro manifesto no auditório, eu me percebi “asfixiada em catchup”. A partir dessa contenção, foram criados “programas performativos” (FABIÃO, 2008; 2013) intitulados *Estratégias de Asfixiamento*, que se utilizaram das materialidades sobressalientes no cheiro descrito da performance para as investigações de ações que pretendiam re/construir a potencial sufocação reconhecida na experiência *espectatorial*.

“Programa performativo” é um termo cunhado pela pesquisadora-performer Eleonora Fabião, a partir do encontro com a palavra “programa” no texto *Como criar para si um corpo sem órgãos*, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1999), designada enquanto “motor

de experimentação”³⁹ no contexto desse livro. “Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma” (FABIÃO, 2008, p. 237). O programa articula uma ação concebida, pensada, lapidada e planejada antes da sua execução, para ser então performada, exercida no espaço-tempo. Geralmente, o programa consiste em ação designada a afecção das diversas partes que a compõem: do performer, que a realiza; do espectador, que a assiste; e assim por diante. Logo, no contexto desta pesquisa, as designações do programa foram parcialmente utilizadas, com o fim de articular estratégias performativas que pudessem reavivar a experiência de asfixia, reconstituí-la para fins de sua investigação. Construí-la, de certa forma, fora de mim.

Para tanto, apropriei-me de alguns materiais e de materialidades da performance – ovo, catchup e sacola plástica branca (similar à lona que cobria o palco) – e utilizei-os para me relacionar literalmente com a asfixia figurada da minha experiência de *How 2 Become 1*. Assim, as ações programadas foram: (Ação 1) envolver a cabeça com um saco plástico branco e respirar até acabar o ar; (Ação 2) quebrar ovos e posicioná-los sobre a face, tentando contê-los sobre o nariz; (Ação 3) mergulhar a cabeça num recipiente cheio de catchup e permanecer o maior tempo possível. Todas as três ações foram documentadas por meio de registro fotográfico, resultando em imagens que fomentaram elaborações da experiência *spectatorial*, em questão, pela experiência das ações programadas. Assim, iniciou-se um processo circular, no qual experiência, escrita, ação, e imagem autoalimentaram-se, reconstituindo-se umas pelas outras.

³⁹ Ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Vol. 3.** São Paulo: Editora 34, 1999.



Figura 6 – *Estratégias de Asfixiamento*, Ação 1. Foto: Rob Gaskell.



Figura 7 – *Estratégias de Asfixiamento*, Ação 2. Foto: Rob Gaskell.

No processo de articulação das ações, o impulso inicial era de hospedar no meu corpo as mesmas ações performadas pela performer, repeti-las, re/performá-las em mim como resposta à experiência. Constituíam-se talvez no impulso de exercê-las: seu corpo feminino pelo meu corpo feminino, declará-la “agida” em mim, juntas e próximas. Essa tendência à repetição pode aqui ser abordada tanto por meio da noção de *re-enactment* (re-performance), recorrente nos estudos da performance na atualidade, quanto pelo “impulso à repetição”, que caracteriza a estrutura traumática. Em ambos os casos, a re-performance toma dimensões re/constitutivas, que evocam o vivido e reposicionam-no na circularidade do tempo. No *re-enactment*, uma performance passada é re-corporificada por outra/o. Já na estrutura traumática, o evento é revisitado pela mente ou retorna por si, é marca que não pode abandonar o corpo e fomenta estruturas repetitivas que garantem seu retorno e sua recorrência. Em ambos os casos, mas de forma distinta, o vivido re/acontece, com a diferença determinante que em re-performances a estratégia de retorno é deliberada e, no contexto traumático, ela é resultado de enredamentos inconscientes.

Re-enactments podem ser efetuados tanto a partir da re-performance de uma performance artística previamente apresentada, quanto pela reconstituição de eventos e de atos históricos, construídos e performados por razões comemorativas, de pesquisa histórica, ou artística. *Seven Easy Pieces*, de Marina Abramović (2005), em que a performer re-performou obras icônicas da história da arte da performance/*live art*, foi um dos eventos que consolidou o discurso e o método da re-performance no contexto dos estudos das artes performativas. Contudo, o que é re-performar? Seria apenas repetir, em corpos diversos, um evento passado e fundador? Em *The now and the has been: paradoxes of live art in history* – um dos textos introdutórios do livro *Perform, repeat, record: live art in history* –, Amelia Jones (2012b) atenta para a contestação do “ao vivo” (*liveness*) instaurada por *re-enactments* e o quanto o “evento original” não pode ser totalmente recuperado, mesmo que a sua estrutura (o seu programa) seja repetida. Assim, Jones questiona tanto a autenticidade daquilo que se almeja reconstituir, do evento fundador, quanto a possibilidade de re/instaurá-lo. “Não existe evento singular, autêntico, ‘original’ ao qual podemos nos referir para confirmar o verdadeiro significado de um evento, um ato, uma performance, um corpo – apresentado no domínio da arte ou não”⁴⁰ (JONES, 2012b, p. 18, tradução minha). Logo, embora na re-performance seja repetido um programa performativo previamente performado – o que expande a possibilidade de o programa ser performado apenas uma vez, ideia que constitui um dos pilares fundadores

⁴⁰ *There is no singular, authentic, ‘original’ event we can refer to in order to confirm the true meaning of an event, a performance, or a body – presented in the art realm or otherwise.*

da arte da performance – o evento não se repete; pelo contrário, mesmo pela repetição, um novo evento é constituído pelo *re-enactment*.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud (1920) aponta para a curiosa repetição de eventos catastróficos na vida de um indivíduo sem que ele os tenha conscientemente evocado. Seria uma eterna repetição do mesmo ocasionada pela indisponibilidade do inconsciente, do reprimido, que, por não ser recordável, acabaria sendo repetido como “experiência contemporânea”. No contexto da neurose traumática, a “compulsão à repetição” pode ser melhor examinada por meio da recorrência de sonhos, que reinstauram o “susto” original do evento traumático: o evento-choque. O sonho, por exemplo, ilustra o enredamento no qual o indivíduo encontra-se, que não é ativamente perseguido por ele, mas que o toma e que o possui; o evento irrompe sem convite. Cathy Caruth (1996) sugere, a partir da análise de Freud, que o que potencialmente a compulsão à repetição tenta atingir são a elaboração e a comunicação de uma voz que grita por atenção em meio ao referido retorno do mesmo, do ocorrido. A ferida do trauma que, como sugerem Freud e Caruth, não é curada com a mesma facilidade que uma ferida física, e ladra por meio da repetição.

A partir dessas considerações, a estrutura do trauma e suas manifestações parece recurso fértil para pensar as dinâmicas da resposta criativa aqui perseguida, em que a percepção de asfixia poderia ser relacionada como um momento de ausência – um escape de si, como coloca Caruth – diante da intensidade sensorial vivenciada. Cabe ressaltar que não estou sugerindo que o que reconheço como a minha experiência *espectatorial* de *How 2 Become 1* tenha se estabelecido enquanto trauma. Contudo, o que se reconhece e o que se teoriza enquanto a estrutura do evento traumático é artifício de análise que se articula tanto com o tema principal desta tese, sobre o choque e a *espectação*, quanto com o modo como esse procedimento investigativo estabeleceu-se. Logo, se, nesse processo, a escrita ajudou a lembrar e a elaborar (criativamente) o vivido, as ações articuladas proporcionaram a repetição dos atributos da experiência: reinstauraram-nos pela performance de sensações e de percepções similares àquelas vivenciadas no evento.

O momento da execução das ações previstas foi desafiador, dadas as características abjetas das materialidades utilizadas e a resistência instintiva à asfixia. O atravessamento da duração das ações também assemelhou-se à minha persistência no evento. Ademais, as distinções contextuais entre a *espectação* de *How 2 Become 1* e a performance de *Estratégias de Asfixiamento* também encontram-se no reconhecimento da alteridade em si, autoestranhamento em mim. E a asfixia figurada da *espectação* consolidava-se em sufocação na densidade e na escuridão da imersão na substância catchup. Assim, sugiro que, por meio de ações deliberadas a partir da noção de programa performativo, neste experimento, a

“compulsão à repetição” da estrutura do trauma também estabeleceu-se, fazendo irromper sensações similares àquelas do evento inaugural, que se assemelham, mas também re/fundam-se, re/reconstituem-se enquanto evento. Mas re/constituem-me também no processo?

O que apresento como imagem central de *Estratégias de Asfixiamento* é a figura 8. Ela é uma compilação da sequência dos registros fotográficos efetuados durante a Ação 3 – mergulhar a cabeça num recipiente cheio de catchup e permanecer o maior tempo possível. Nessa ação, a asfixia reconstituiu-se de forma insurgente, impôs-se com a sua força. Isso ocorreu pela consistência da materialidade: escura, de forte cheiro, espessa. Mergulhar na água quando não se pode nadar – como é o meu caso – já pode ser algo difícil. Mesmo que a água seja uma substância leve e transparente, o medo do afogamento e as restrições à respiração desesperam aquele que não sabe como se comportar na submersão. Logo, esse terror pode se reiterar e pode se enfatizar no mergulho da face no catchup. A compressão promovida por essa materialidade é maior, pois ela se gruda à face.

A face, por sua vez, pode ser associada à noção de identidade. É também na face que se encontra grande parte dos órgãos associados aos sentidos: o olho e a visão, o nariz e o olfato, a boca e o paladar – com os ouvidos e a audição no seu emolduramento e a pele recobrimo o todo. Assim, a face mergulhada no catchup, além de consolidar a asfixia, também suprime forçosamente muitos dos sentidos. Aparentemente, nessa ação, assim como na sua experiência originária, ao catchup não pude ficar impune: se os olhos se abrirem serão inundados; se as narinas inspirarem serão invadidas; se a boca for aberta não ficará impassível do seu gosto. Nessa ação, a asfixia imperou sobre mim, subjugou-me aos seus perigos e foi invocada enquanto enxurrada iminente. O catchup consolidou em substância o ar que eu percebia espesso no evento, e, desse modo, fez-me uma vez mais afetada.

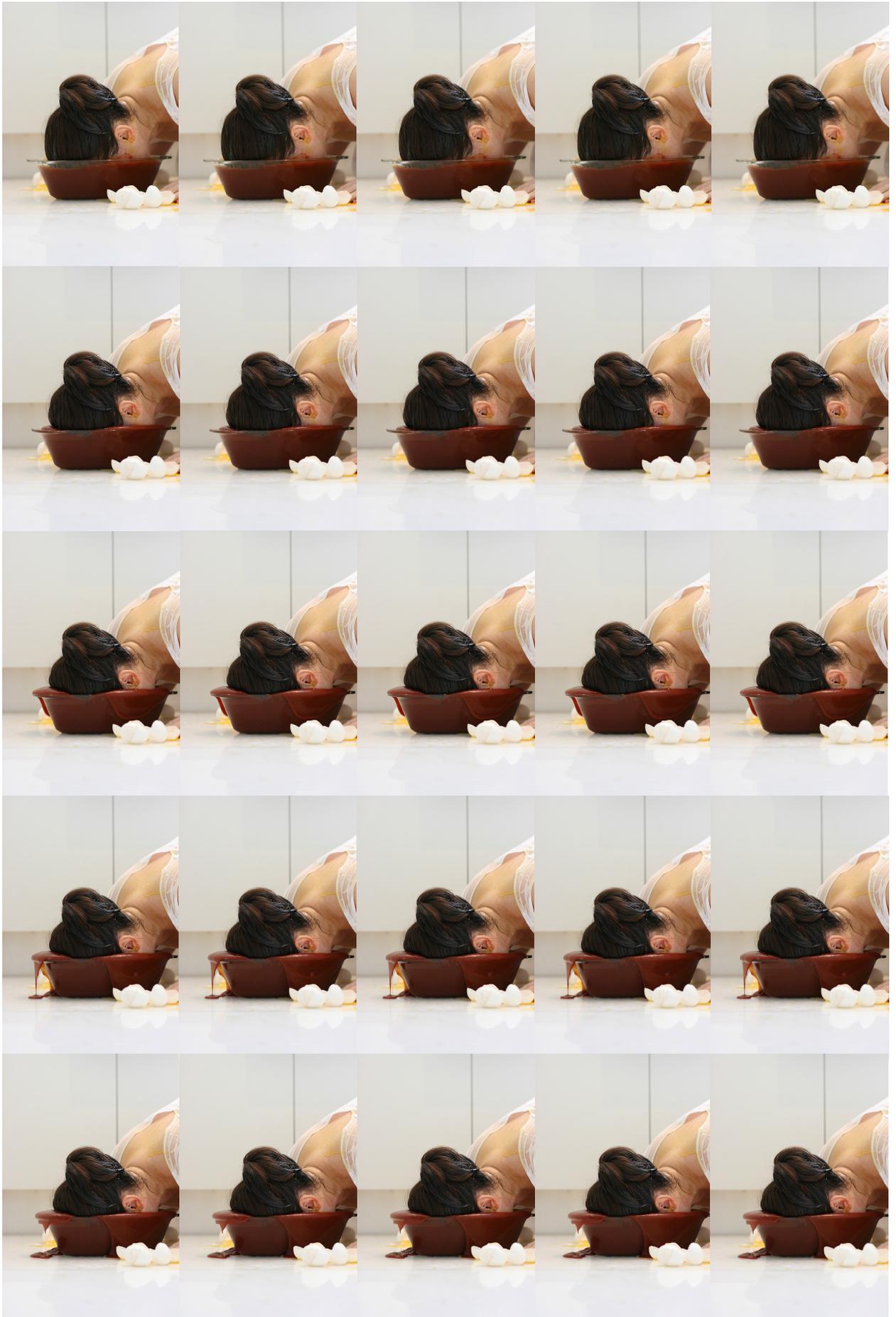


Figura 8 – *Estratégias de Asfixiamento*. Ação 3. Fotos: Rob Gaskell.

Figura 8 foi articulada na estrutura da grade: composição de linhas verticais e horizontais que se entrecruzam, formando uma estrutura que reitera o mesmo, de forma similar. No texto *The originality of the avant-garde*, Rosalind Krauss (1981) utiliza-se da figura da grade, segundo ela, frequentemente implementada nas artes visuais do Modernismo, para questionar a reivindicação, a originalidade e o novo perseguido pelas vanguardas históricas. Segundo a autora, a grade é local de paragem e de silêncio, exaure a linguagem e é “hostil à narrativa”; a grade não apresenta um centro, ou hierarquia, recusa-se a falar. Sua estrutura impenetrável não permite vazamento, encerra-se em si, e, portanto, esgota-se: é essa característica de esgotamento que Krauss sugere como tendo sido percebida como a efetivação do novo pelos artistas visuais que implementaram a grade na sua reivindicação da originalidade (KRAUSS, 1981, p. 158). Todavia, em vez de invenção, Krauss afirma que a grade “*pode apenas ser repetida*”⁴¹ (1981, p. 160, ênfase original, tradução minha), pois encerra numa estrutura contida possibilidades criativas. Krauss defende seu argumento não enquanto forma de desqualificação da figura da grade, mas como apontamento da interdependência das noções de originalidade e de repetição (cópia).

A escolha pela apresentação da figura 8 na estrutura da grade justifica-se pela sua evocação da repetição observada na experiência de asfixia que se reinstaurou pelo experimento e sugere a estrutura do trauma exposta acima. Contudo, essa é uma grade que não tem linhas declaradas, apenas fronteiras rascunhadas sem o corte de uma reta e/ou cor estrangeiras às imagens que se sequenciam e que se reproduzem, vertical e horizontalmente. A separação sugerida pelo recorte das imagens na figura 8 salienta, por sua vez, um efeito de repetição contido numa estrutura que, embora limitada para o seu exterior, vaza em si. Embora quadrada e fechada para o mundo, a grade faz circular aquilo que contém; suas linhas tocam-se e entrecruzam-se, como os atributos dessa experiência *espectatorial* que se evidencia nos entremeios: nas inter-relações entre excesso e asfixia, corpo feminino e transgressão. Ademais, existem pequenas alterações entre as imagens observadas verticalmente que apresentam a progressão da ação e mostram o catchup que vaza do recipiente. Alterações similares àquela do *re-enactment*, que nunca refunda o evento originário, mas reconstitui-se em evento outro. Horizontalmente, as imagens repetem-se, são reproduzidas, e sugerem a duração da ação – que reflete a da performance – e o suplício da permanência. Logo, a figura 8 e sua apresentação consolidam-se enquanto formas de simbolização imagética da minha experiência *espectatorial* de *How 2 Become 1* e da sua re/constituição por meio de *Estratégias de Asfixiamento*. Nela, pode-se observar o exagero do mesmo, pela sua repetição, que pode imprimir uma desorientação ocular quando focada como

⁴¹ [...] *can only be repeated*.

um todo. Nela, a asfixia é documentada e reproduz-se. Nela, também, o corpo *spectatorial*, rebelado no enquadramento espaço-temporal da performance, reivindica sua parte no evento, como evento que performava-se na *espectação*. Nela, ainda, eu me repito, pelo encadeamento de momentos similares, mas não idênticos, e, nesse processo, deparo-me com a minha *espectação* à medida que reconheço a alteridade diante de mim.

3. PARTE 3 – RESSAIBO: TEMPORALIDADE E EVENTO NO ENCONTRO COM UM CORPO TRANS-

Este capítulo trata das dimensões da temporalidade e do evento, relativos aos entrelaçamentos entre choque e *espectação* na cena contemporânea, a partir da análise reflexiva da minha experiência *espectatorial* da performance *Trans-O-Graphia*, de Lazlo Pearlman – performer estadunidense radicado no Reino Unido. Nesse caso, a força afetiva da experiência *espectatorial* manifestou-se apenas no dia posterior ao evento, em vez de se revelar na imediatez da performance. Pearlman é performer transgênero – envolvido com a prática teatral/performativa *queer* e trans- por três décadas – que facilmente “*passa por*” (DUQUE, 2013) homem cisgênero, evocando e perturbando sistemas de visibilidade, de identificação e de reconhecimento. Sua condição trans- é revelada apenas quando ele se desnuda em cena, e essa revelação desestabiliza o binário masculino x feminino, pois entremeia e justapõe ambos em um mesmo corpo. Contudo, enquanto evento, curiosamente *Trans-O-Graphia* estabeleceu-se de forma convidativa, cuidadosamente construindo seus meios e fomentando redes de cuidado e de troca entre performer e espectadores, em vez de, mesmo pela revelação do corpo de Pearlman, impor-se violentamente sobre nós – presentes na performance. Na minha experiência *espectatorial*, o choque oriundo daquele encontro manifestou-se por meio de uma temporalidade retardada, que complicou a noção de evento. Logo, no contexto desta pesquisa sobre choque e *espectação*, essa experiência parece ter tomado a forma de um abalo sísmico secundário (*aftershock*), manifesto após o terremoto e seu tremor originário - um pós-choque - e ter assumido qualidades similares às do ressaibo (*aftertaste*): os rastros, ou ranço, que persistem na boca após o esvaecimento de um sabor experimentado. O ressaibo, assim como essa experiência, parece ser ressaltado pelo vestígio insistente que se ressignifica e que se revela após a experimentação, após o evento. Assim, ensaio aqui possibilidades de apreensão desse fenômeno – pelo entrelaçamento entre a temporalidade que complica as limitações do que entendemos como evento e o corpo trans- que complica as percepções de gênero. Pergunto: onde o evento performativo localiza-se no transcorrer do tempo, na sua passagem incessante? A experiência *espectatorial* ocorre apenas na imediatez da performance ou pode se estender para além do seu recorte espaço-temporal? Como o tempo imprime suas marcas em nós, na nossa *espectação* da cena? Por fim, como o corpo trans- dialoga com o fluxo do tempo?

3.1. Trans-, liminaridade, *queer*

Na introdução e no editorial do volume 21, número 5, da revista *Performance Research* (2016), intitulado *On trans/performance*, Amelia Jones atribui sua escolha pela hifenização do termo trans- às razões sugeridas por Susan Stryker, Paisley Currah e Lisa Jean Moore (2008) em *Introduction: trans-, trans, or transgender?*. Segundo essas autoras, o hífen em trans- preserva sua abertura e não o conecta exclusivamente a gênero, mas possibilita relações com outros fenômenos por conservá-lo enquanto prefixo. Trans- “permanece (em) aberto e resiste seu encerramento prematuro pela anexação a qualquer sufixo”⁴² (STRYKER et al, 2008, p. 11, tradução minha). Logo, sustenta a ideia de “relacionalidade” (STRYKER et al, 2008; JONES, 2016) entre o prefixo e algum sufixo que o siga, reiterando movimentos conectivos naquilo ao qual se afilia. Faço aqui a mesma escolha de Jones, Stryker, Currah e Moore pelo desejo de abordar o corpo trans- testemunhado além da sua circunstância de gênero. Essa escolha justifica-se pela busca do desenvolvimento de um argumento que acolha e relacione a temporalidade e especificidades da experiência aqui abordada com a noção de trans-. Dito de outra forma, o hífen mantido ressalta (como mencionado acima) a continuidade do prefixo, que me parece refletir aspectos da noção de temporalidade, da condição de um corpo trans- e da percepção atrasada do sobressalto da experiência que compartilho nas páginas a seguir. Assim, trans- instaura uma sugestão de movimento não polarizado ou exaustivo, uma mutante trans-relacionalidade entre polos, paragens ou binários. Talvez como a cena e sua experiência *espectatorial*?

O prefixo trans- refere-se a algo (para) além de algo; ao percurso *através e por* fronteiras, categorias, espaços, estados, gêneros. Trans- é tanto ultrapassamento quanto conexão, mudança ou condição entre condições, e pode ser encontrado em, por exemplo, trans-gressão, trans-continental, trans-formação ou trans-gênero. Em transgressão são ultrapassadas regras, preceitos, normas e leis; transcontinental sugere ligação e conexão entre continentes, polos geográficos apartados e longínquos; já transformação evoca a ideia de mudança, alteração; e transgênero, por sua vez, designa indivíduos que não se reconhecem e que se definem pelo corpo biológico com o qual nasceram, que determina o gênero pela genitália. Ou, como coloca Paul B. Preciado (2013) em *Testo junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmapornographic era*⁴³: o corpo trans- é “um corpo que se beneficia de

⁴² [...] *remains open-ended and resists premature foreclosure by attachment to any single suffix.*

⁴³ Esse livro é um documento fantástico, que intercala capítulos testemunhais com argumentos teórico-críticos, sobre a transição do autor, de Beatriz Preciado para Paul B. Preciado, ao longo do seu processo de administração de testosterona. Foi recentemente publicado no Brasil – tendo sido lançado no mês de junho de 2018 - pela N-1 Edições. Ver: < <http://n-1edicoes.org/>>.

tecnologias hormonais, cirúrgicas, prostéticas, ou legais para mudar aquela designação”⁴⁴ (PRECIADO, 2013, p. 127, tradução minha) de gênero a si atribuída a partir do seu gênero biológico. Como consequência, o corpo transgênero dismantela o imperialismo das classificações biológicas sobre o corpo e sugere possibilidades identitárias mutantes e autoconstituíntes, nem sempre categorizáveis. Um corpo trans- evoca a não rigidez da existência e da conformação resignada àquilo que nos é atribuído. Para tanto, parece habitar, existir, resistir e sobreviver no *entre*.

A condição trans- é complexa, pois ela resiste a definições, especialmente por se manifestar em contextos pessoais e micropolíticos. Existem diferentes tipos de processos e de passagens na questão da transgeneridade⁴⁵, relativos e particularizáveis a cada indivíduo que assume a travessia, concernentes a sua identificação de gênero pessoal. Logo, não cabe aqui afirmar verdades que qualifiquem o indivíduo transgênero em locais que não lhe pertencem de imediato e que lhe são aplicáveis apenas em decorrência de suas escolhas e identificações pessoais. Como coloca Preciado:

Alguns transexuais declaram ter nascido “aprisionados no corpo do sexo oposto” e dizem que mecanismos técnicos da medicina contemporânea colocados à sua disposição são apenas um caminho de revelar seu sexo autêntico. Outros [...] afirmam seus status enquanto *queer*, ou desviantes de gêneros, e recusam qualquer nomeação de homem ou mulher, declarando-as imposições da norma.⁴⁶ (PRECIADO, 2013, p. 128, tradução minha)

Assim, *condições* trans- desestabilizam a ideia binária de que existem apenas dois gêneros possíveis, mas sem deixar de reiterar o processo inerente a cada indivíduo. Dessa forma, o plural em *condições* é de grande importância, dadas a especificidade e a particularidade dos indivíduos que trans-itam: uns fazendo uma travessia de alteração identitária, com local de chegada almejado, outros conservando-se no *entre*. Por essa razão, talvez o artigo mais apropriado para acompanhar um corpo trans- seja, justamente, o artigo

⁴⁴ [...] *a body availing itself of hormonal, surgical, prosthetic, or legal technologies to change that assignment* [...].

⁴⁵ Nota-se a seguir que Preciado implementa o termo “transexual”, como geralmente ocorre no Brasil. Porém, tem-se sugerido que a questão sexual seja desarticulada da questão de gênero, uma vez que gênero não define sexualidade. Dodi Leal – pesquisadora, artista-educadora, e coordenadora do Piá – Programa de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo –, encontra-se entre as pessoas que sugerem o termo transgeneridade, em vez de transexualidade, no contexto brasileiro, como uma forma mais acurada de referirmo-nos à condição trans-.

⁴⁶ *Some transsexuals claim to have been born “imprisoned in the body of the opposite sex” and say that the technical mechanisms placed at their disposal by contemporary medicine are only a way of revealing their true, authentic sex. Others [...] affirm their status as gender queers, or gender deviants, and refuse any summons as man or woman, declaring them to be impositions of the norm.*

indefinido *um/a* e não *o/a*, pois *um/a* conserva a singularidade de experiências e de circunstâncias particulares. *Um/a* resiste à estabilidade, à determinação e à nomeação de *o/a*; resiste ao encerramento em algo definível e apreensível por modelos externos, ou a definições generalizantes.

Trans- reside no curso de um local inespecífico e parece-me que seu tempo-espaço⁴⁷ é encontrado na fluidez da noção de passagem, em que o movimento de passar (por) evidencia sua condição: dentre pontos, lados, entre tempos, d/entre gêneros. Contudo, parece ser passagem que não passa, e sim, que se perpetua como modo de existência. Passagem é substantivo que implica espaço, sítio por onde se passa, e tempo de fluidez deslizante, movente. Na passagem, trans-porta-se, movendo uma carga de um local a outro; a passagem é também bilhete para a jornada, licença para trans-itar. Seria necessariamente vontade de chegar? O verbo passar, por sua vez, marca o deslocamento vivenciado no trajeto entre locais, o que, em si, compreende um tempo específico. Quando se passa, passa-se por algo: geografia, tempo, condição. No contexto da transgeneridade, pode-se passar também por alguém, por um gênero reconhecível: mulher/homem trans- que *passa por* homem/mulher cisgênero; ou seja, é reconhecido/a e validado/a como tal por ideias e por condutas que o encerram em um ponto ou outro do *continuum* que caracteriza gênero. Como é o caso de Lazlo Pearlman, que “*passa por*” homem cis, sendo, na verdade, trans-. Sua figura como um todo, suas roupas e seu corpo, sua face e cabeça calva, sua barba: ele exala, de alguma forma, uma masculinidade reconhecível e associável aos padrões masculinos arraigados em nós.

Segundo Tiago Duque (2013), na tese intitulada *Gêneros incríveis: identificação, diferenciação e reconhecimento no ato de passar por*, o “passar por” é resultado da performatividade de gênero, fundada e reconhecida por Judith Butler (1998), em que condutas, ações, próteses e tecnologias do corpo e indumentária contribuem para a reconhecibilidade de um gênero ou outro e são fundamentais a quem reconhecemos como homem ou mulher. “Passar por” constitui-se em “um regime de visibilidade/conhecimento” (DUQUE, 2013, p. 187), permeado por aparências e por comportamentos identificáveis. Logo, nessa empreitada, o corpo é re/composto e re/criado a partir de identificações, decisões, estratégias e construções escolhidas. Duque também alerta que o “passar por” implica condutas e leituras normativas do corpo que acabam fomentando uma “continuidade entre sexo, gênero e desejo” e inteligibilizando a heterossexualidade (DUQUE, 2013, p. 21). Assim, também pode acabar evidenciando uma conformação aos olhos dos outros, bem como das

⁴⁷ Coloco nesse capítulo o tempo antes do espaço, ao invés de conformar com o usual espaço-tempo, por conta do foco desta parte da tese, que evidencia as dimensões da temporalidade na experiência.

culturas, com as expectativas sociais sobre gêneros que potencialmente dissimulam a própria condição trans-.

Contudo, para além do reconhecimento e da afiliação a um gênero ou outro, trans- (hifenizado) é latente nos entremeios, ponte entre lados entendidos como opostos. Enquanto passagem, sugiro que trans- encontra-se numa condição de liminaridade, na qual se oscila entre condições e em que “entidades” que percorrem tal emaranhado de origem e de destino “não estão nem aqui nem ali”⁴⁸ (TURNER, 1977, p. 359, tradução minha), pois estão em passagem. Estão *entre*, movendo-se de estados anteriores para condições subsequentes, apanhadas e existentes em um tempo-espço de regras suspensas, fora das linhas de orientações sociais. A palavra “liminaridade” deriva do latim *limen*, margem, e o conceito foi desenvolvido por Victor Turner a partir da teoria de Arnold Van Gennep sobre ritos de passagem. Van Gennep reconhecia três momentos distintos no processo dos ritos: (i) separação ou fase pré-liminar, na qual havia uma ruptura entre tempo profano e sagrado; (ii) estágio liminar do rito, que se constitui na fase de transição; e (iii) a reincorporação, fase na qual o iniciado retorna ao tempo da vida com seu *status* transformado pelo ritual ocorrido. A fase liminar, ou de transição, é o momento no qual o iniciado – ou “neófito”, na teoria dos autores citados – já não é mais o que ele era antes do início do rito de passagem, assim como ainda não possui o seu *status* futuro. Na fase liminar, o iniciado do ritual não pertence a lugar nenhum, não mantém sua posição anterior no grupo à medida que se move na direção do subsequente, apenas encontra-se no cerne da transformação. Trans-ita, habita um momento desestruturante e encontra-se à margem das estruturas sociais para reestruturar-se *a posteriori*. Logo, na condição de liminaridade⁴⁹, o sujeito encontra-se à margem das margens, nas fronteiras de si e da sua representatividade sociocultural. Para além dos rituais, a liminaridade, quando transposta a outros contextos, evidencia o vórtice de um movimento de desorientação e crise (FISHER-LICHTE, 2008), pela vivência de uma “antiestrutura”, que tem o potencial de desestruturar orientações normativas para parir novas possibilidades, condições e/ou modos de existência. Logo, sugiro que o tempo-espço da circunstância de liminaridade é igualmente o da passagem, da impermanência e da mudança, da trans-formação. Seria esse tempo-espço de liminaridade também um tempo-espço trans-?

Um corpo trans- parece enquadrar em si a contínua passagem do tempo. O tempo não para de passar, mesmo que tentemos apreendê-lo em horas, dias, meses etc., ele se esvai:

⁴⁸ *Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned by law, custom, convenience, conventional, and ceremonial.*

⁴⁹ A distinção entre liminar e liminóide, embora determinante na teoria de Victor Turner, não é explicitada neste capítulo sobre temporalidade, evento e um corpo trans-. Logo, prefiro utilizar a expressão “condição de liminaridade” ao articular o conceito a um corpo trans-.

desliza e não pode ser contido. No confronto e na vivência da radicalidade da passagem, o choque pode se manifestar enquanto força latente no panorama da experiência de existir por meio da personificação de uma condição de liminaridade vivida e incorporada – derivada de formas prévias e preme com prospectivas estranhas, outras. Consequentemente, um corpo trans- pode reconfigurar binários por meio do desfazimento de orientações, que se torna possível pela habitação no lócus de um limiar. Contudo, potencialmente, enquanto corpo que sustenta no seu cerne a passagem que não passa, parece se constituir como corpo impossível, uma vez que a fase liminar é passageira. E se a condição de liminaridade de um corpo trans- não for temporária, mas permanente? E se a passagem fosse constante? Todavia, não seria essa a nossa condição de existência: continuamente em trans-formação?

Um corpo que materializa a fluidez de gêneros e de orientações pode ser percebido como desviante, precisamente pelo seu potencial de desorientação. Logo, um corpo trans- também poderia ser visto enquanto um corpo *queer*. Sara Ahmed (2006), em *Queer phenomenology: orientations, objects, others*, apresenta duas abordagens do termo *queer*. A primeira, e mais conhecida, refere-se a comportamentos sexuais que não são definidos por práticas normativas e que confrontam a heterossexualidade compulsória e o como esse tipo de exercício molda o corpo. Essa perspectiva *queer* encerra-se no campo da sexualidade, o que não necessariamente abarca a totalidade da condição trans-, uma vez que gênero e sexualidade não apresentam uma relação de causa e consequência. A segunda abordagem de Ahmed – que ela apresenta como primeira no seu texto – é menos utilizada e mais relevante para este capítulo e refere-se à utilização de *queer* como termo que descreve o “oblíquo” (*oblique*) e aquilo que se encontra, literalmente, “fora da linha” (*off line*), “fora da caixa”, algo que é inapropriado. Evocando a origem grega de *queer* – que significa oblíquo, duvidoso e adverso –, Ahmed salienta a desorientação que as “torções” da palavra operam tanto em questões sexuais quanto em contextos socioculturais, sem encerrar as dimensões sobre as quais opera em modelos definidos ou impostos. “Tornar as coisas *queer* é certamente perturbar a ordem das coisas”⁵⁰ (AHMED, 2006, p.161, tradução minha). E perturbando a “ordem das coisas”, trans-tornar também a sua organização normativa que orienta nosso modo de perceber o mundo e aquilo que apreendemos no que percebermos. Por essa perspectiva, o *queer* fomenta embates com o que pensamos conhecer e confronta-nos com nossas próprias limitações frente à fluidez do mundo e do ser.

Nesse sentido, um corpo trans- é também *queer* por perturbar ordenações e normatividades estabelecidas, podendo evocar momentos de crise no seu testemunho. O corpo, como coloca Peggy Phelan em *Mourning sex: performing public memories*, é

⁵⁰ *To make things queer is certainly to disturb the order of things.*

“rotineiramente feito ‘normativo’ – consistente e completo, a propriedade de uma pessoa que tem um gênero, um nome apropriado, um *self*”⁵¹ (1997, p. 81, tradução minha). Logo, um corpo trans- desliza para fora de certas contenções – potencialmente enquadrando-se em outras – e não alimenta abordagens e concepções do corpo calcadas num grande modelo externo. Concepções que, segundo Phelan, podem ser vistas positivamente – quando se alinham com a candidatura ao “corpo normal”, que coincide com expectativas sociais relativas à sexualidade e reprodução –, ou negativamente – como, segundo a autora, no caso do corpo homossexual associado à promiscuidade. Um corpo trans- constitui-se em corporeidade que foi longe demais, pois não se assenta num polo nem no outro, coloca-se nos entremeios, em passagem, e existe por meio de seus próprios meios e de modos da existência que criou para si. Logo, diante de tal fluidez libertária, é corpo que pode ofender, chocar, escandalizar, pois constituir-se por si. Contudo, para isso, precisou, de certa forma, aniquilar-se.

Phelan continua: “*Queers* são *queer* porque nós sobrevivemos a nossa própria morte”⁵² (PHELAN, 1997, p. 16, tradução minha). Sobreviver à morte do que se foi para tornar-se o que se quer ser, o que se é, ousando constituir-se por meio das tecnologias disponíveis; matar para fazer viver. Para além das estratégias de concepção de si e da morte metafórica que precisa ocorrer para que um outro emerja em si, um corpo *queer* também pode enfrentar a sombra da morte em contextos cotidianos da vida, pois evoca uma série de problemáticas relacionadas a sua aceitação nas sociedades. No contexto do Brasil, expectativas sobre gênero são bastante fortes e estereotípicas – embora algumas mudanças já tenham ocorrido, especialmente nos anos recentes – e a violência contra grupos LGBTQI+ ainda configura-se enquanto um problema de saúde pública, que mata e preocupa. Corpos *queer* são, portanto, altamente vulneráveis nesse contexto e convivem com o risco de serem brutalmente violados e assassinados, simplesmente por não se adequarem às orientações de gênero vigentes⁵³. Logo, no nosso contexto, a metáfora colocada por Phelan do corpo *queer* enquanto um corpo que “sobreviveu à própria morte” insere-se em uma realidade cruel, de perigo iminente e de vulnerabilidade corporificada na condição *queer* brasileira.

Por conta desse problema, movimentos de resistência têm se consolidado por meio de estratégias de confronto que chocam e escandalizam, como aquela implementada na 19ª Parada do Orgulho LGBT(I) de São Paulo, no ano de 2015, quando a

⁵¹ [...] routinely made “normative” – consistent and whole, the property of one person who has one gender, one proper name, one self [...].

⁵² *Queers are queer because we have recognized that we have survived our own deaths.*

⁵³ Estima-se que o Brasil seja o país que mais mata membros da comunidade LGBTQ, com a expectativa de vida de uma pessoa trans- ficando na marca dos 35 anos.

atriz transgênero Viviany Belebani desfilou como Jesus Cristo na cruz (ver figura 9): um Cristo transgênero. Nessa intervenção, Belebani estava sobre um dos carros de som da parada, elevada às alturas, como o ícone cristão, com o corpo “ensanguentado” por tinta e maquiagem vermelhas, que sugeriam um espancamento. Também vestia uma coroa de espinhos, como Jesus Cristo, e um pequeno pedaço de tecido sobre a área dos genitais (que parecia ser estopa) e tinha os seios cobertos por seus longos cabelos. Na cruz na qual Belebani foi “crucificada”, havia a inscrição “Basta de homofobia com GLBTs”⁵⁴, em vez do acrônimo “I.N.R.I.”⁵⁵, presente nas representações da crucificação de Cristo. Na figura 9, vê-se, ao lado da cruz e da atriz-performer, a bandeira emblemática da causa LGBTQI+. Logo, essa intervenção, ocorrida no contexto de uma das maiores Paradas do Orgulho LGBTQI+ do mundo, foi realizada enquanto ato que explicita a violência e a discriminação sofridas por essa comunidade.

A cruz foi tanto instrumento de tortura quanto emblema da paixão de Cristo, maior símbolo cristão. O sofrimento de Jesus personificado por Belebani aludia a dor e à violência cotidianos sofridos por indivíduos LGBTQI+: daqueles que hoje são torturados e massacrados, por vezes, sob a sombra da cruz. Aludia também à aniquilação possível no caso dos indivíduos que ousam enfrentar as denominações impostas pelo Estado e pela cultura. Conseqüentemente, essa intervenção causou controvérsia, pois a dimensão iconoclasta do ato foi considerada desrespeitosa por parte da população e pelas instituições religiosas do país. Belebani sofreu duras represálias, foi intimada judicialmente a esclarecer o ocorrido e sofreu ataques de diversas ordens, chegando a ser esfaqueada na rua por um grupo de homens que a acusavam de herege. Todavia, a força performativa de sua intervenção expressa em ato o sofrimento e a ressurreição do sujeito trans-: uma ressurreição similar àquela atribuída a Jesus Cristo, nascido novamente e renascido livre apenas após a própria morte. Seria esse também o caso do indivíduo trans-: livre apenas após a sua própria morte figurada? Condenado após sua aniquilação real? Aniquilado por ameaçar a moral e as regras vigentes, por ser lembrete da nossa pregnância e da possibilidade de nos constituirmos como quisermos e desejarmos?

⁵⁴ A sigla GLBTs refere-se a gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros.

⁵⁵ O acrônimo refere-se à mensagem “Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus”.



Figura 9 – Imagem de Viviany Belebony durante intervenção na 19ª Parada do Orgulho LGBT(I) de São Paulo.
Fonte/foto: Reuters/João Castellano.

3.2. *Trans-O-Graphia*

Trans-O-Graphia, uma performance de Lazlo Pearlman, foi apresentada no Collisions Festival de 2016 na Royal Central School of Speech and Drama (Londres) – evento anual sobre metodologias de prática como pesquisa (*practice as research*) desenvolvidas dentro da instituição. Pearlman é doutorando daquela instituição e performer que busca explorar, por meio do seu trabalho, “modos de renovar e revisitar o potencial da performance *queer* e trans- enquanto uma arma política radical”⁵⁶. É artista transgênero, mas critica a uniformidade das narrativas trans- consolidadas e produzidas nas artes da cena, pois reconhece com frequência uma tradição uniformizante que reitera a contação “da” subjetividade trans-/*queer* por atos de confissão (PEARLMAN, 2015). O performer identifica expectativas sobre performances autobiográficas para que *a verdade* seja explicitada, o que acaba encerrando possibilidades subjetivas na padronização das narrativas compartilhadas. Pearlman não identifica a sua produção e o que pretende atingir e veicular com ela nesse tipo

⁵⁶ [...] *ways to revamp and revisit the potential of Trans and Queer performance as a radical political tool*. Ver: <<https://www.lazlopearlman.com/home>>. Acesso em 17 de abril de 2017.

de tradição e defende que na sua produção busca utilizar seu corpo trans- como “material”, mas não como “identidade”, uma vez que visa a resistir à cultura disciplinária do ato de confissão (PEARLMAN, 2015, p. 89). Logo, Lazlo Pearlman expressa o desejo de evitar a ilustração de um modelo de subjetividade trans- que se conforme com as expectativas posicionadas sobre esses indivíduos, dos quais se espera que “contem sobre si”.

Essa escolha de Pearlman evidencia-se em *Trans-O-Graphia*, pois a sua condição trans-, embora inevitavelmente presente na performance, não se encontra no seu plano frontal, mas se manifesta como questão de fundo, que fortemente permeia o trabalho sem ser diretamente endereçada. Contudo, essa empreitada fatalmente estabelece-se de forma paradoxal. Mesmo que o performer não queira explicar a si e sua história, contar sua *verdade*, ele se coloca nu em cena: claramente correlacionando a expectativa que seu corpo vestido inspira com a revelação da sua condição trans-. Segundo seu argumento, utiliza-se de seu corpo sem claramente contar-se. Contudo, como mostrar-se sem se contar? Como manter a sua condição trans- no *background* da performance, se a revelação que seu corpo nu imprime certamente transforma as possibilidades e dimensões do evento?

Trans-O-Graphia ocorreu em uma sala escura, que se assemelha ao espaço da caixa preta, sem cadeiras ou assentos, onde os espectadores podiam caminhar pelo espaço e sentar-se sobre o chão – embora a trajetória espacial da performance fosse, obviamente, limitada e direcionada pelas ações performadas. Eu encontrei essa obra por acaso, pois primariamente compareci a esse festival por conta de outra performance⁵⁷. Logo, não existiam expectativas ou antecipações sobre aquilo que eu estava prestes a testemunhar. O meu comparecimento era desprezioso, e, portanto, não esperava muito. Em *Trans-O-Graphia*, nós, espectadores, adentrávamos o espaço à medida que o início da performance transcorria. Lazlo Pearlman estava posicionado à frente e ao centro de uma das paredes do espaço. Um excerto do filme *Fake Orgasm* (2010)⁵⁸ era contínua e intermitentemente exibido e projetado sobre ambas as paredes laterais, pela duração necessária para que os espectadores entrassem e explorassem os diferentes aspectos do espaço e escolhessem sua posição. Nesse trecho do filme, Pearlman caminha nu pelas ruas da área de La Rambla, em Barcelona. Uma vez que o performer inicia *Trans-O-Graphia* totalmente vestido com calças, camisa, colete, botas e um chapéu, e dado o fato de que ele não aparenta ser transgênero, mas sim, homem cisgênero, foi apenas por meio das imagens projetadas nas paredes, provenientes do filme mencionado, que

⁵⁷ A performance em questão era uma prévia de *Shoot The Sissy* (2016), de Nando Messias, performer brasileiro radicado no Reino Unido. O meu encontro com a obra de Pearlman ocorreu durante o estágio sanduíche no Reino Unido.

⁵⁸ *Fake Orgasm* é um filme de 2010 sobre Lazlo Pearlman, com a direção de Jo Sol e produção de Zip Films, Starring. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1nPFJxahZXc>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2017.

eu percebi que existia algo de diferente sobre aquele corpo. Por ele estar nu na cena do filme citado, era possível perceber que sua silhueta evocava uma sutil ampulheta e que ele não possuía um pênis. Assim, por meio da projeção desse excerto de *Fake Orgasm*, pude perceber que ele, Pearlman, é transgênero.



Figura 10 – Lazlo Pearlman em *Trans-O-Graphia* (2016). Cortesia do performer. Foto: Holy Revell.



Figura 11 – Lazlo Pearlman em *Trans-O-Graphia* (2016). Cortesia do performer. Foto: Holly Revell.

Após despir-se, Lazlo Pearlman voltou-se para os espectadores, buscou com seu olhar os nossos olhos, encarou-nos e direcionou-se a alguns de nós, na busca por maior proximidade: segurou as mãos de alguns enquanto sustentava a proximidade física e o contato visual. Ele me olhou e aproximou-se de mim. Ajoelhou-se na minha direção, pois eu me encontrava sentada no chão, para que nossos olhos estivessem no mesmo nível, e ofereceu-me as suas mãos. Eu as segurei e, juntos, nós nos tocamos, tanto por meio do contato das nossas peles quanto pela conexão das nossas visões distintas; também pelo suor de suas mãos e força com a qual eu as segurava. Aquele momento assemelhou-se a uma re/união, um encontro completo entre seres e devir/es, que parecia, por um instante breve, suspender o tempo. Era condensação afetiva elevada pelo patamar de significância da experiência. Com a nossa proximidade, fui também envolvida pelo cheiro que exalava dele, um odor de pelo e transpiração que evocava o cheiro de um trabalhador braçal, o odor de um marinheiro – que eu nunca encontrei, mas podia perceber. Um cheiro potencialmente salientado pelo uso do hormônio da testosterona⁵⁹. O odor do seu corpo, mais uma vez, salientava o abismo entre a percepção geral da sua presença, lida como masculina – perceptível pela visão do seu corpo,

⁵⁹ Para um relato detalhado e envolvente sobre as transformações oriundas do processo de transição de gênero fomentado pelo uso de testosterona, ver: PRECIADO, P. B. **Testo junkie**: sex, drugs, and biopolitics in the pharmapornographic era. Translated by Bruce Benderson. New York: Feminist Press, 2013.

pela audição da sua voz, e pelo cheiro que dele exalava – e a visão da sua vagina ordenadamente partida, por não possuir lábios internos protuberantes dentre os externos.

Após esse *nosso* momento, ele procedeu para fazer o mesmo com outros espectadores e fluidamente começou a convidá-los para dançar – ainda à melodia de *Dance Me To The End of Love*. Ele se encontrava despido e os espectadores vestidos, consolidando um encontro não usual, entre modos de apresentação social e gêneros. Com essa interação e proximidade dançantes – entre vestido e desnudo –, a performance direcionou-se para um outro momento, no qual nós, espectadores, estávamos mais diretamente implicados e envolvidos. Esse momento da obra começa com Pearlman sugerindo que dançássemos uns com os outros, estendendo o baile para um grupo mais amplo (para além dele e um convidado por vez), o que se estabeleceu até a música desaparecer gradualmente. Com o final da música, também momentaneamente acabava a performance. Acabamos, todos, bailando.

Contudo, existe um momento imediatamente pós-performance já definido e programado. Sem aplausos ou intervalos significativos, Pearlman direciona-se para um canto da sala (inexplorado até então) e posiciona-se atrás de uma mesa, sobre a qual se encontram algumas frutas, um liquidificador, um balde de gelo e copos. Ainda desnudo, ele nos encoraja a fazer-lhe perguntas para respondê-las com vitaminas (*smoothies*) que fabrica diante de nós. Suas respostas são essas vitaminas. Seus ingredientes, os usuais: frutas, gelo, e, segundo ele próprio, “um péssimo liquidificador”⁶⁰. Nesse evento, nenhuma das perguntas feitas concerniam a seu gênero, a seu corpo, a sua genitália, ou a sua sexualidade – ao contrário do que é mostrado em *Fake Orgasm*, quando um grupo de espectadores fez perguntas relacionadas ao seu comportamento e a sua orientação sexual, assim como sobre a sua intenção de passar por uma cirurgia de redesignação sexual. Naquele evento, as perguntas feitas ao performer não tocavam a sua condição trans- ou indagavam sobre a sua sexualidade, mas centravam-se sobre questões existenciais vivenciadas por todos (nós), pessoas – para além de gêneros, orientações sexuais ou classificações. Talvez, dado o contexto de artistas e de pesquisadores das artes da cena, existisse o entendimento de que perguntas referentes ao seu gênero e sua sexualidade tocariam em questões muito complexas? Finalmente, ele propõe que os espectadores conversem uns com os outros, e, com esse curso de conversas espontâneas, a performance cessa de vez, enquanto os espectadores lentamente deixam o espaço.

⁶⁰ Colocação explicitada através de e-mails trocados com o performer, que discutiam questões da performance.

3.3. Experiência e aparição

Trans-O-Graphia encerrou-se sem que nenhum afeto forte fosse experienciado por mim, sem que nenhuma perturbação desorientasse-me de forma perceptível. Houve momentos intrigantes na performance, mas nada que de imediato mostrou-se como material pertinente de exploração ou revelador de dimensões performativas importantes. De qualquer forma, aquela foi a primeira vez que encontrei um corpo transgênero na carne e que testemunhei a sua presença desnuda, o que se instaurou enquanto evento inaugural na minha prática de espectadora. Porém, aquele encontro não se constituiu de forma disruptiva ou desconfortável durante o seu acontecimento. Pelo contrário, parti daquela performance com a sensação de ter me constituído durante o evento, tempo-espço de convivência partilhada, enquanto parte de uma comunidade de cuidado, em que questões controversas foram tocadas por meio da performatividade da performance e do corpo de Pearlman, mas onde nada se deu de forma muita intensa para arrebatá-me. Ao contrário, senti-me abraçada, envolvida pelo seu cheiro de marinheiro, mesmo quando sua vagina gritava sua existência.

Lá, diante de mim, ele. Ou seria ela? Ele, transgênero. Ela, a vulva. O que define aquele corpo, ele ou ela? Nenhum, nem eu; nem interessava se era ele ou ela. Em *Trans-O-Graphia*, o nós, de nós dois – ele/a e eu –, e de nós todos, espectadores e performer, parecia mais importante do que qualquer definição de gênero que pudesse se estabelecer, era mais importante do que qualquer definição que se queira. Eu com ele/a, através de nós. O nós-juntos, do encontro e da troca, era mais evidente do que qualquer problematização ou qualquer questão de reconhecibilidade de gênero e congruência, mais importante que qualquer *qualquer* que vise a nos definir. Nós: comunidade e utopia; fácil e resoluta demais para ser real. Teriam sido as vagas perguntas feitas ao final da performance uma forma de escapismo? Nós-abraços; eles – ele/a – e eu e nós todos. Se ele/a são plural, quantas/os seria eu? A proximidade entre mim e eles foi aconchegante e sensual, pois foi cheiro, toque e acolhimento. E foi com essa sensação que eu deixei o evento, repleta do cheiro deles, contaminada e envolvida pelo seu abraço de pelo, suor e testosterona. Nesse abraço-performance, éramos comunidade transitória ideal (*communitas*), nutrida de cuidado e de aceitação: um tempo-espço de convivialidade entre diferença e alteridade. Eram essa percepção e sensações imediatas que definiam a minha experiência da performance? Era essa completude ilusória que nos continha e, talvez, definia? Era *aquilo* suficiente?

Quando deixei *Trans-O-Graphia*, ao seu término, pensei ter saído sozinha, ter deixado os afetos e trocas entre nós para trás, no passado. Aliás, pensei existir passado que se abandona, e talvez tenha localizado o vivido nessa ilusão. Contudo, no dia posterior, em

algum momento ordinário de uma ocasião qualquer, um assombro mostrou-se, sem pedir licença ou anunciar-se. Um pensamento-irrupção suspendeu brevemente meu dia: “Espera um pouco: era um homem com uma vagina (!)”. Novamente: “era um homem com a cabeça semelhante à do Popeye⁶¹, que cheirava a marinheiro suado, e uma vagina impecavelmente partida”. Uma vagina com olhos, que retornava com intensidade triplicada a minha própria visão, e que, de certa forma, evocava o olhar que emana da vagina pintada por Gustave Coubert (1866) em *A Origem do Mundo*. Esse assombro, que eu aqui chamo de choque, manifestava a intensidade da minha experiência de *Trans-O-Graphia*, apreendia o meu terror diante de um corpo que não parecia possível. Contudo, o assombro instaurou-se apenas no dia posterior ao evento, não enquanto reação moralista ao que eu tinha visto, mas como um súbito momento de pane na minha compreensão do mundo, do corpo, e de gêneros. Enquanto choque contido no testemunho de um corpo que se tornou possível através do seu próprio desfazimento. Mas por que apenas no dia após a performance? Por que não durante o seu desenrolar?

Existia um estado crescente de aproximação e de exposição durante o evento, e nenhuma das suas partes foi violentamente imposta enquanto intensidade disruptiva sobre nós, espectadores, enquanto choque que ruptura a percepção e sobrepuja por avançar muito rapidamente sobre nós-espectadores – sobre mim. O corpo transgênero de Pearlman, mesmo que surpreendente e potencialmente disruptivo no contexto da performance, comoveu-me; nosso abraço não dado parece para mim ter existido, pois é memória que carrego na carne. Seu cheiro e a conexão do nosso encontro comoveram-me, e, potencialmente, essa comoção preveniu que qualquer desestabilização manifestasse-se. Talvez apenas quando contrastado com a normatividade do cotidiano, da minha vida e do meu próprio corpo, o colapso operado pelo seu corpo tenha emergido enquanto força disruptiva: problemático por conta da intensa dissolvência de gênero hospedada em um único ser, esfacelando orientações tão profundamente arraigadas em mim, enquanto produto sociocultural. Desfazendo o corpo pelos gêneros que se atribuem a ele.

Existe uma contradição ostensiva no corpo nu de Pearlman, que o sugere como uma “radical justaposição descontextualizada” (JAY, 1994, p. 221, tradução minha). Empresto essas palavras de Martin Jay⁶², precisamente porque elas apreendem com exatidão o que se estabeleceu como minha pane tardia, em *après-coup*, meu assombro retardado a partir

⁶¹ Popeye é um personagem de quadrinhos, mundialmente conhecido, criado pelo estadunidense Elzie Crisler Segar, no ano de 1929. Popeye é marinheiro que vive confrontando Brutus, a fim de proteger Olívia Palito. Ele adquire sua força pela ingestão de espinafre.

⁶² [...] *radically decontextualized juxtaposition*, tradução minha. Essas palavras são utilizadas por Martin Jay, em *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*, como forma de explicitação da teoria de Roland Barthes sobre a imagem surrealista na novela *História do olho*, de Georges Bataille (1928).

do corpo do performer. A justaposição que compõe aquele corpo opera em níveis variados: entre gêneros e idades, com a face de Pearlman apresentando uma qualidade de homem maduro ao mesmo tempo que a sua vagina sugeria, de certo modo, uma vulva infantil – precisamente partida e sem pelos. Seu corpo “não fazia sentido”, pois não se conformava com as representações estabilizadas dos gêneros entendidos de forma biológica. Era absurdo e incompreensível e, de certa forma, desprovido de significado – como explorado por Matteo Bonfitto (2013) na ambivalência entre significado e sentido no trabalho do ator-performer, no livro *Entre o ator e o performer: alteridades, presença, ambivalências*. Seguramente, era um corpo que não representava modelos externos e dados sobre a constituição do corpo e de gênero; logo, era “autorreferencial” e autoconstituído, estabelecendo-se em presença perturbadora e vibrante no campo do sentido que complica significações/significados (BONFITTO, 2013)? Eu o reconhecia como corpo masculino e reconhecia no seu cheiro o suor de um trabalhador braçal. Pearlman genuinamente lembrava-me o marinheiro de desenho animado Popeye, exceto pelo fato de esse Popeye carregar uma vulva simetricamente esculpida que brilhava como imagem magnética naquele corpo não normativo. O cuidadoso alinhamento da sua vagina não combinava com a aspereza da sua face de marinheiro ou a potência do seu cheiro de suor e testosterona. Logo, a visão aqui se contradizia, e o corpo a/presentava-se enquanto combinação implausível: consistente enquanto inconsistência.

O corpo de Pearlman não desafia apenas regras sociais e a moralidade, mas também desafia o possível: habita as dimensões turvas das suas próprias margens. Na circunstância dessa experiência, o que retornou no dia posterior à performance, irrompendo enquanto golpe, não foi a intensidade de uma violência vivida, mas a percepção do status conflituoso de um corpo que atravessou fronteiras por constituir-se por meio da *collage* de duas partes corporais distintas em um único corpo. A justaposição dessas características contrastantes poderia ser vista, na corporeidade de Lazlo Pearlman, enquanto imagem paradoxal amalgamada num corpo im/possível: um corpo *queer*.

Como exposto, a insurgência de uma imagem, enquanto o momento inicial da percepção de uma confusão autoproclamada diante de um corpo não normativo que desfaz, ambos, gênero e a sua percepção, ocorreu nessa experiência *espectatorial a posteriori* do evento. Conseqüentemente, a manifestação de uma temporalidade de retorno (similar ao evento traumático, que persiste em retornar), do *après-coup*, manifestou-se nessa experiência; foi o retorno de um tempo vivido que nunca chegou a partir, mas que foi encoberto por outras dimensões do ser no mundo. O testemunho imediato da performance foi seguido por uma trama da existência que era ordinária demais para ser evidenciada, um grande vazio perdido na passagem das horas de um dia qualquer. Logo, na insurgência inesperada de uma memória,

um devir passado com e através de outros – um outro trans-, nesse caso– uma percepção instalou-se: aquele é um corpo muito contrastante para ser factível; aquele é um corpo que tem a cabeça de Popeye como sua fachada, sua aparência, e, na sua vagina, a sua revelação. Portanto, o clímax dessa experiência parece ter se manifestado enquanto temporalidade atrasada que evidenciou uma gama de camadas e o emaranhado entre tempo e percepção. Assim, a qualidade desse retorno tomou a forma do que aqui escolho chamar de aparição, em que ambos, face e vulva, retornaram à consciência com a intensidade de uma visão surreal.

O curioso da aparição vivenciada é que diante da autorreferencialidade do corpo de Pearlman, e da pane causada pelos desfazimentos que opera, foram justamente duas imagens altamente conhecidas e reproduzidas que emergiram como fantasmas do corpo que não se apreendia. Diante do desconhecido que perturba, de alguma forma, reportei-me ao conhecido, mesmo que agrupado absurdamente, para conseguir dar conta do desfazimento operado. Logo, a partir da desorientação provocada por aquele corpo trans-, minha resposta (não controlada) foi orientar-me por meio de imagens que, por meio da sua justaposição, pudessem expressar a inconsistência do corpo de Pearlman. Assim, foi desse modo que, anexa à face de Popeye, irrompeu a vagina de *A Origem do Mundo*, de Courbet – ver figuras 12 e 13. E essa irrupção em forma de aparição foi o aspecto mais afetivo dessa experiência. Era a aparição de um corpo desafiador enredado vividamente entre o possível e o viável; enquanto criatura proclamada pelo agrupamento de imagens que normalmente não habitariam o mesmo domínio. Afinal, como e onde Popeye alia-se à vagina pintada por Courbet?

O desenho animado Popeye e a pintura de Courbet originaram-se em contextos bastante diferentes, e representam manifestações diversas da cultura: do popular ao erudito, da cultura/arte nobre e baixa. Será que esse contraste, na insurgência dessas imagens, veio, uma vez mais, reiterar as próprias sensações de desconexão e de descompasso evocadas pelo corpo de Pearlman? A conexão com Popeye, embora instintiva, parece-me evidente: a imagem de virilidade e de masculinidade grosseira veiculada por esse personagem de desenho animado encontra na minha experiência do cheiro (de suor e pelo) do performer uma materialização que completa essa figura sem carne ou pele que eu conheço desde criança. Contudo, por que a vagina pintada por Courbet? Se a vulva de Pearlman sugeria-me uma vulva infantil, pela sua partição alinhada e pela ausência de pelos pubianos, por que a irrupção da imagem de uma vulva adulta (com pelos), que evoca o erótico do corpo feminino, e sua potencialidade conceptiva? Existe uma discordância irresoluta entre a vulva testemunhada na performance e aquela que irrompeu enquanto aparição. Talvez o desconforto causado pela explicitude da “vagina de Courbet” apreenda o desconforto que eu experienciei ao testemunhar a vulva de Pearlman, embora não tenha podido percebê-lo no momento da performance. Essa pintura

parece não apenas retribuir o olhar que direcionamos a ela, mas encara-nos como algo além de nós, maior que nós. Quando pude me colocar pessoalmente diante da pintura – após a experiência aqui abordada, numa ocasião apenas – no Musée D’Orsay, percebi-me atraída pela magnitude da obra. Todavia, essa é uma obra que certamente aponta-nos para a nossa própria presença diante dela. O tema explorado e a literalidade da sua construção são fontes, parece-me, tanto de atração quanto de desconforto; convite ao voyeurismo e fomento para a *espectação* de si. Logo, *A Origem do Mundo* parece, potencialmente, chocar – e escandaliza, ainda hoje – de modo semelhante a Pearlman na sua performance.

A vagina: local de onde nascemos e canal pelo qual fomos concebidos – embora outros métodos para ambos os momentos relativos à concepção e ao nascimento possam ser hoje implementados. Se é o local de onde viemos, a “origem do mundo”, como delata Courbet, e, portanto, a nossa própria origem, por que sua apresentação explícita nos constrange? O olhar assumido diante da vulva que performa talvez também consolide o olhar a si. E olhar a si por conta da vulva alheia talvez seja motivo de desestabilização. A contemplação da nossa origem parasitária. Nessa minha experiência, a vulva de Pearlman evocava a minha, mostrava-a, mas de forma diferente; fazia com que me olhasse nele, na sua partição bem executada. Talvez a “vagina de Courbet” tenha resgatado em imagem e em dinâmica *espectatorial* aquela nossa diferente semelhança – minha e de Pearlman –, acobertada pelo seu cheiro de marinheiro, mas saliente na nossa partição e revelada pela sua temporalidade atrasada. Se éramos diferentes, éramos também similares: ele/a e eu, nós todos, eu-outros ou eu neles, entre e além; trans-.



Figura 12 – Popeye. Fonte: <<http://popeye.org/>>.

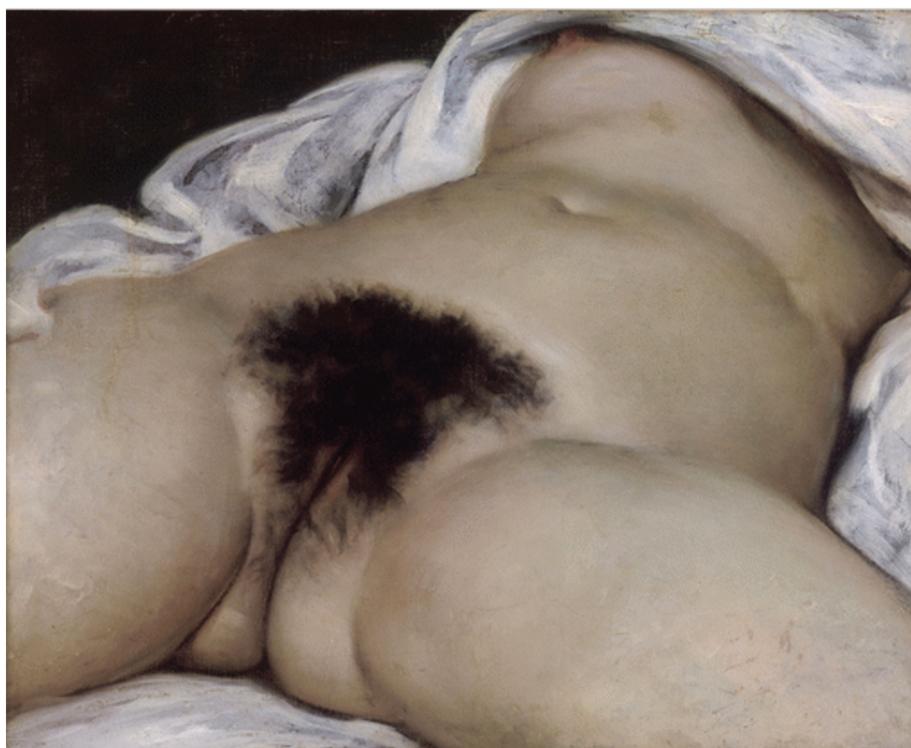


Figura 13 – *A Origem do Mundo* (1866), óleo sobre tela de Gustave Courbet.

3.4. Temporalidade e choque pelo evento

O aspecto específico da minha experiência de *Trans-O-Graphia* é a especificidade da sua temporalidade, ou a natureza perturbadora de um afeto de choque no testemunho de um corpo transgênero que se instaurou enquanto abalo sísmico secundário (*aftershock*), como ressaibo inegável que ultrapassou a sua procedência, que destronou suas manifestações e origens primárias. O ressaibo implica um sabor atrasado percorrendo seus vestígios pela boca, pendurando-se sobre a saliva e insistindo em permanecer quando aquilo que o causou já se foi; paladar adiado de afeto passado que insiste em permanecer e desvelar-se pela passagem do tempo. O ressaibo ao qual me refiro sugere a persistência de uma experiência que já aconteceu, ou a insistência de um sabor persistente que não foi experimentado – uma vez que eu não recebi uma vitamina (*smoothie*) na performance. Por meio das suas operações tardias, o ressaibo pode revelar algum aspecto outro naquilo que se pensa conhecer, algum outro inapreensível durante a experiência primária que pode ser percebido e saboreado apenas pelos mecanismos do tempo. Igualmente, e similar a abalos sísmicos secundários de um terremoto, o ressaibo pode talvez corromper ou evidenciar um sabor prévio, pois desvela aspectos daquilo que foi saboreado e que se tornaram disponíveis apenas após a iminência do ato de comer já ter passado – pós-ação, pós-evento, *après-coup*.

A partir dos escritos do filósofo Peter Lamarque, Kieran Cashell (2009) refere-se à distinção na estrutura de obras de arte que ele aborda por duas possibilidades distintas de temporalidade de resposta: uma “imediate” (*immediate*), a outra “pós-reflexiva” (*post-reflective*). Uma resposta imediata ocorre no contexto da absorção ou da repulsão vivenciada no encontro com a obra, enquanto que o aspecto pós-reflexivo de uma resposta é cultivado ao longo do tempo e no direto desenrolar de uma experiência primária. No caso de experiências imediatas e intensas, que não encontram razões para justificar excessos e transgressões promovidas e fomentadas por uma obra, o desenvolvimento tardio de uma resposta *espectatorial* seria uma forma de descobrir modos de apreciação que são apenas revelados pela experiência da passagem do tempo, a qual poderia gradualmente expor a sua significância e atributos estéticos, indisponíveis no momento do evento por conta de afetos imediatos que dominaram a relação *espectatorial*. Logo, a partir do argumento de Cashell, a apreciação de uma experiência *espectatorial* pode emergir com o avanço gradual da distância entre aquele que experiencia e a intensidade da obra que é operada ao longo do tempo. Bem como da liberação de um espaço reflexivo que medeia a experiência, facilitando um pós-choque que promove a emergência de um outro tipo de ética e de apreciação das estratégias utilizadas pela obra. O que é importante desse argumento de Cashell, para o contexto deste

capítulo, são as questões colocadas sobre as noções de temporalidade e de evento. Consequentemente, a dimensão perturbadora dessa experiência *espectatorial* e seu testemunho parece ter precisado da ação do tempo – que emergiu ao longo do seu processo de passagem – mostrando-se e revelando o seu sabor e alcance com toda a sua intensidade: arrebatando-me num momento breve de paragem que ocorreu pela insurgência e pela aparição de duas imagens contrastantes. Portanto, no retorno consciente a uma experiência que insiste em retornar, e uma aparição que se constituiu como ressaibo, parece urgente perguntar: a experiência está confinada à imediatez do evento? Um choque constitui-se apenas se foi vivenciado imediatamente? Além disso, o evento é restrito a um tempo-espaço específicos, ou estende-se por outras dimensões do ser?

Temporalidade, como Maurice Merleau-Ponty coloca, é aquilo que somos, que nos constitui e o que constituímos por meio do nosso ser no mundo: nós existimos ao longo do tempo à medida que o tempo passa por nós – atravessa-nos. Ele prossegue: “o tempo é o único movimento que em todas as suas partes convém a si mesmo, assim como um gesto envolve todas as contrações musculares que são necessárias para realizá-lo” (MERLEAU-PONTY, 1945/2011, p. 562). É composto por um eterno “agora” que conecta o que o precedeu ao porvir. Nós podemos nos referir ao tempo enquanto passado ou futuro como uma estratégia objetiva para apreender a existência, mas ele os excede: é fluido, volátil e eternamente em movimento. O tempo, parece, é uma rede que engloba acumulações de referências previamente vivenciadas e eternamente mutáveis, não para excluir uma à outra, mas para revelarem-se em cada insurgência disponível através dessa rede. O futuro compreende uma “paisagem no horizonte”, algo que nos aproxima à medida que nos movemos na sua direção, mas que não está aprisionado numa concepção formulada *a priori* ou uma consequência prevista para posteriormente; ele não existe antes da sua ocorrência. O passado já se foi, mas nunca desapareceu; deixa traços depois de si que reforçam a sua passagem e delinea sua sobrevivência fértil no presente e no futuro. O presente é para sempre um “agora”, tudo o que existe, mas que não o faz em isolamento: novamente, o tempo é um movimento contínuo e ininterrupto. Portanto, o que vem a ser o faz por conta de potencialidades gestantes no “horizonte” da incessante passagem que é o tempo; pois tempo, ser e passagem são sinônimos (MERLEAU-PONTY, 1945/2011, p. 563). É na habitação dessa passagem, que é tempo e que é devir, que a relação entre mim e o mundo, através do tempo e da existência, e de seus componentes, é concebida. Por meio dessas negociações e de entrelaçamentos complexos, uma autopoiesis nem tangível, nem real, que nossa relação com o mundo surge e toma tempo e espaço.

Pela perspectiva da temporalidade, um evento é uma estratégia complexa recortada “[...] por um observador finito, na totalidade espaço-temporal do mundo objetivo” (MERLEAU-PONTY, 1945/2011, p. 551). Eventos são esquemas impostos por nós sobre a fluidez da existência e atestam a nossa própria percepção limitada do tempo. O tempo, conforme mencionado, continua passando, independentemente dos compartimentos nos quais nós o tentamos colocar; é indivisível, mas tal indivisibilidade é borrada, especialmente quando nos referimos à experiência de um evento. “A mudança supõe um certo posto onde eu me coloco e de onde vejo as coisas desfilarem; não há acontecimento sem alguém a quem eles advenham, e do qual a perspectiva finita funda sua individualidade. O tempo supõe uma visão sobre o tempo” (MERLEAU-PONTY, 1945/2011, p. 551). Portanto, as dinâmicas do evento e da temporalidade são escorregadias, pois funcionam numa definição do tempo que é complexa e indefinível – mesmo que demandada por nós.

Peggy Phelan sugere que a performance institui-se e consolida-se pelo seu desaparecimento (PHELAN, 1993), dada a sua natureza efêmera, e que algo é perdido à medida que a performance passa, esvai-se pelas operações do tempo e do evento. Contudo, na perda daquilo que foi vivido durante a performance, algo *outro* pode ocorrer, exatamente porque algo *prévio* foi perdido: que pode tanto desvelar uma camada previamente imperceptível da experiência ou precisamente a sua supressão. Mas onde que o evento localiza-se na progressão do movimento do tempo? No caso da experiência *espectatorial* abordada aqui, o evento estabelece-se na sua ocorrência primeira ou no seu ressaibo?

Adrian Heathfield (2000) sugere, no texto *End time now*, inter-relações entre performance, tempo e evento, na experiência da cena, que refletem aspectos dessa minha experiência de *Trans-O-Graphia*. Ele coloca:

Performance, enquanto um ato efêmero, parece oferecer pouco para ser dito. Desaparece rapidamente e deixa traços escassos para o registro histórico. Você realmente precisa estar lá, e mesmo assim não é suficiente; o evento em si é difícil de ser firmado na consciência, na memória e na escrita. Difícil, pois a experiência da performance é frequentemente similar ao trauma, um testemunho de um evento que é constituído pelo fato de exceder você. O evento é muito pleno e parece muito rápido para você conhecê-lo ou contê-lo, o que o leva a ter a impressão de que nunca estivesse estado totalmente lá. Assim sendo, performances instituem uma crise nos nossos modos de racionalização do tempo: nos leva de volta para a nossa relação física e elementar com o tempo, onde o tempo não é simplesmente experienciado como linear, progressivo e acumulativo, mas também macerado com suspensão e perda. A performance evidencia que não é nem original nem secundária, nova ou velha, mas um tipo de repetição imagética, na qual a distinção entre passado e presente vacila e escorrega. E assim como o trauma, a melhor performance persiste em recorrência: permanece não resolvida, assombrando nossas memórias,

documentos e enquadramentos críticos.”⁶³ (HEATHFIELD, 2000, pp. 105-106, tradução minha)

Engajando-se com a efemeridade que constitui o evento, enquanto tempo-espaço finito e provisório – o que chamo de passagem –, Heathfield toca a dificuldade de reter o evento e a impossibilidade de possuí-lo, da mesma forma que a nossa experiência do evento escapa-nos. Ele nos excede tanto pelas suas dimensões espaço-temporais quanto pela sua magnitude, pois desenvolve-se através e além de nós; é maior do que somos. Não pode ser contido e, portanto, prolifera-se como que numa divisão celular incontrolável: transforma-se por, através e além de nós, e transformamo-nos conjuntamente. Os rastros do evento, nossa herança das performances que testemunhamos, desenrolam-se instavelmente em compartimentos descompartimentados, apreensíveis não por vias de categorização, mas pelas afecções que ainda nos habitam após o evento ter findado. Contudo, como poderia o evento findar se seus rastros podem se perpetuar em nós, vivos e vibrantes, como parasitas silenciosos que irrompem quando menos se espera? A presença e o comparecimento no evento, o “estar lá”, como coloca Heathfield, nem sempre é suficiente para que a experiência seja conhecida. Nessas circunstâncias, é por meio de reelaborações pelo tempo e pelo espaço que aspectos da experiência *spectatorial* apresentam-se e são “digeridos”. Contudo, uma vez mais, onde a experiência localiza-se nesse *continuum* de evento e de tempo?

Minha experiência *spectatorial* tardia de *Trans-O-Graphia*, atrasada pelas negociações do tempo, meu abalo sísmico secundário, ou pós-choque, parece sinalizar o movimento associado à temporalidade de um devir pelo e com o evento: um devir que não cessa seu desdobramento com o final da performance. O movimento da temporalidade dessa resposta é localizado no movimento do *ser através, existir através*, o tempo e a vida em todas as suas instâncias, pois evoca uma passagem que emerge precisamente na sua passagem. Portanto, a tessitura da experiência *spectatorial* e a resposta ao evento performativo parece ser um movimento fluido e constante de afecção e de expansão, vibração de passado e de

⁶³ *Performance, as an ephemeral act, seems to offer little to tell. It disappears fast and leaves the scarcest traces for historical record. You really have to be there, and even then that's not enough; the event itself is hard to fix in consciousness, in memory and in writing. Hard, because the experience of performance is often something like a trauma, a witnessing of an event that is constituted by the very fact that it exceeds you. The event is too full and seems too quick for you to know or contain it, which makes you feel like you were never fully there. As such, performances institutes a crisis in our ways of rationalising time: it leads us back to our elemental physical relation to time, where time is not simply experienced as linear, progressive and accumulative, but it also infused with suspension and loss. Performance makes apparent that it is neither original nor secondary, new nor old, but a kind of imagistic repetition, in which the distinction between past and present falters and slides. And just like trauma, the best performance persists in recurrence: it remains unresolved, haunting our memories, documents and critical frameworks.*

futuro através de uma passagem perpétua (eterno agora); um movimento de retorno e de progressão mútuos contidos na passagem, e, talvez, um movimento condenado à exaustão.

Após deixar aquela performance, eu continuei pela vida, persisti pelo tempo com a bagagem mais pesada pela experiência de encontro com aquele corpo trans-, mas na medida que eu deixei o evento ele veio comigo. Por ter estado lá, atravessando o tempo à medida que o tempo atravessava-me, novos espaços foram fomentados como resultado daquilo que procedeu do evento, assim como aquilo que o evento ofereceu-me; de modo concomitante, eles me possibilitaram outros panoramas. Nessa trans-colaboração, a minha resposta surgiu como aparição repentina de um afeto potencialmente gerado antes da sua reconhecibilidade, ou da minha capacidade ou desejo de reconhecê-lo, e talvez tenha se tornado disponível apenas no formato de um ressaibo. Talvez respostas e algumas das nossas experiências, assim como o ser, precisam apenas de tempo para desenvolverem-se, manifestarem-se e a/presentarem-se para a superfície da consciência. Parece que é a passagem que conta e que indica instâncias de reconhecimento e de significância. O que persiste é trans-, condição de liminaridade do eterno devir: nós constituídos de rastros que nos excedem, surpreendidos pelos outros/as das/os outras/os, pelas outras/os em nós. Nós, evento e ser, perpetuamente em passagem.

3.5. *Ressaibo*

Como explorar a temporalidade característica da minha experiência *espectatorial* de *Trans-O-Graphia* numa imagem? Como constituir a passagem do tempo e sua ação transformadora numa iniciativa capaz de apreender esses entrelaçamentos? Como fomentar as revelações e as operações tardias do ressaibo em imagem? Como aproximar-me da minha experiência dessa performance, suas operações sobre mim?

Essas perguntas e inquietações motivaram o experimento-resposta, que aqui apresento, intitulado *Ressaibo*. Essa imagem-resposta pretendeu, desde a sua concepção, evocar a passagem e ação do tempo, buscando apreender e refletir como essas dimensões estabeleceram-se na minha experiência *espectatorial* de *Trans-O-Graphia*. Diante da dimensão aterrorizante das respostas possíveis e do pânico do não saber como prosseguir, foram as especificidades da experiência os critérios adotados como norteadores do experimento. Diante do desconhecido da criação e na certeza de querer conceber uma imagem que me tivesse como agente da sua concepção, eu-corpo indivisível de eu-desejo, sabia que o gênero, a fluidez do tempo e sua ação transformadora, a dimensão gustativa de sabor retardado, eram elementos que queria explorar pelo enquadramento do sentido do paladar. A

eles me apeguei, pela crença da sua pregnância e potencialidade, como forma de buscar dar corpo e imagem à não fixação que as questões do tempo imprimem sobre a experiência e o evento – ao atravessamento deles por mim. Afinal, como agir diante da opacidade que compõe a experiência e sua temporalidade, refletida nas manifestações do evento?

A aparição manifesta no *a posteriori* do evento confundiu camadas de apreensão para a experiência e constituiu cumes de significação que se impuseram sobre a qualidade ordinária do dia transcorrido. Não sei localizar precisamente o que fez aquela aparição emergir em mim. Sua manifestação também manifesta-me no tempo, evidenciando a passagem que me constitui e transforma ao longo de minutos, horas, meses. Como enquadrá-la? Como colocar-me nesse enquadramento? Ainda que diante do não sabido, nessa imagem-resposta julgava que o paladar constituiria o enquadramento viabilizador do experimento com o tempo – logo, a ele me apeguei. Ademais, esse delineamento segue o projeto de corpo sensorial almejado para a estrutura da tese: os capítulos representam partes de um todo que se constitui coletivamente. Nesse experimento, é a boca, enquanto parte do corpo, e o paladar, retardado pelas opacidades da experiência, que se colocam à frente do restante que compõe o corpo que os acolhe. Eu me reverto em boca, eu me condenso nela, pois dela depende a realização da ação necessária a *Ressaibo*. Cabe enfatizar que, nesse todo, cada parte precisa do restante; mesmo que se coloque como protagonista, irá fazê-lo por meio de colaborações e de inter-relações motoras, afetivas e sensórias.

A língua contém a língua, os dentes e é onde se originam o percurso e o processo digestivo. A comida e as substâncias que, por desejo ou necessidade, acabam na boca, perdem sua forma por meio da trituração dos alimentos e/ou são tragadas para dentro da obscuridade do sistema digestivo. Adentram o corpo com destino específico, mas por meio de processos de aniquilação. Segundo Bataille, a “manducação traz a morte, mas de forma acidental” (1949/2016, p. 54): para que possamos comer, e sustentar o corpo, muito daquilo que comemos precisa morrer. Para alimentar a nossa vida, precisamos nos colocar repletos de morte. Essa relação paradoxal evidencia-se com maior força no consumo da carne de outros animais, na devoração da carne, que, segundo Bataille, também evoca a sexualidade. No comer da fome e do desejo sexual. Comer, consumir a carne do outro e fazê-la penetrá-lo, trazê-la para dentro de si. Assim, a vida se nutriria da morte, e o ato de comer, por sua vez, iria se constituir em consumo e em sobrevivência assegurada pela destruição.

Na boca, estabelece-se o paladar, e ao paladar associa-se o ato de comer. O que atravessa a boca é sentido imediatamente, degustado, mas também deixa rastros depois do seu esvaecimento. Na boca, o paladar transmuta-se pela ação do tempo, pelo cultivo de bactérias que atuam sobre a materialidade experimentada e que, por vezes, transformam-na em ranço

que perturba e desagrada. Ressaibo, que caracteriza esse ranço *a posteriori*, foi a palavra que encontrei para dar conta desse pós-gosto (*aftertaste*) que caracterizou minha experiência de *Trans-O-Graphia*. Contudo, o ranço aqui foi a insurgência de desestabilizações provocadas pelo outro, do performer, que se evidenciaram e que se re/significaram apenas após algum tempo ter passado. Na persistência do ressaibo, aspectos imediatamente imperceptíveis do gosto, da fruição, florescem, mostram-se e/ou são revelados.

Entretanto, nas dinâmicas do paladar e do ressaibo, como opera a bebida? A bebida não é carne, mas pode advir de outro animal. Seria ela também morte? Não é mastigada ou triturada, apenas é tragada para dentro da boca e desliza pela sua estrutura, fluindo para dentro do corpo. Uma bebida varia em temperatura e espessura, mas é considerada líquida, pois não precisa ser manducada, apenas engolida. O que se destrói nesse caso? Uma vitamina (*smoothie*) é a transformação de substâncias em estado sólido para o estado líquido, processo por meio do qual elas se fundem umas nas outras, formando fluido viscoso e, geralmente, gelado, que funda algo novo, que ultrapassa os seus ingredientes primários. Re/funda-se na fusão. Para a feitura de uma vitamina, frutas e gelo são triturados continuamente, por um intervalo de tempo, por um aparelho adequado, e, por vezes, algum ingrediente líquido também é adicionado para contribuir com a liquefação dos seus elementos. Em *Trans-O-Graphia*, Pearlman utilizou-se de frutas e de gelo como seus ingredientes e encontrou dificuldade na sua fusão pela falta de potência do liquidificador de que dispunha. Logo, a fusão estabeleceu-se enquanto parte complicada do processo, potencialmente fracassando na tarefa de amalgamar com totalidade um ingrediente no outro. Não seria essa fusão incompleta também parte da sua condição trans-, do seu corpo *entre*? Contudo, haveria uma completude desejável e ideal para o corpo?

O processo de concepção da imagem *Ressaibo* também utilizou-se da consistência e da materialidade de uma vitamina. Talvez por meio desse experimento eu tenha saciado o desejo pela vitamina que não recebi naquele evento, obtendo por mim a resposta para a pergunta que nunca elaborei a Pearlman. Uma vez que o experimento visava a abordar a questão do gênero e a vitamina era a materialidade escolhida, pareceu pertinente que ela fosse vermelha. Vermelha pelo encarnado da cor da menstruação e da vagina: pela vagina dele, que não deve mais sangrar por conta da testosterona, e pela minha, que é dilúvio. A cor vermelha também pode ser encontrada nos lábios da boca, que, por si, aludem aos lábios vaginais – que tanto me impressionaram na vulva de Pearlman, pela sua ordenada partição. Também envolvem meus próprios lábios, da boca e da minha vagina, de vulva compartilhada e de espectadora que aqui conta sua história. Assim, a ação do experimento foi se delineando aos poucos, pelos elementos que pareciam pertinentes e necessários para a resposta a ser criada.

Contudo, como as vitaminas de Pearlman na performance, a ação nunca se amalgamou em estrutura fixada minuciosamente. Nesse experimento, a ação era ideia, em vez de diretriz cuidadosamente elaborada e polida. Sua orientação consistia em tomar goles de uma vitamina vermelha preparada exclusivamente para a ação, expelir pela boca e sobre uma tela de pintura essa materialidade vermelha de forma a constituir um traço que partisse a tela e documentar suas transformações ao longo de sete dias de mutação.

Os registros fotográficos coletados ao longo da semana do experimento foram posteriormente agrupados na imagem que intitulei de *Ressaibo* – ver figura 14. Nessa imagem, o rastro da materialidade expelida por mim, pela minha boca, foi estendido pela junção dos registros, e, nessa junção, tentei construir uma continuidade para a forma e para as linhas apresentadas por cada uma das imagens menores. A precariedade da junção foi preservada e pode ser claramente percebida na diferença das cores das imagens e do corte ressaltado quando cada um dos registros encontra-se, assim como no desencontro da linha desenhada sobre a tela que guiava o direcionamento da ação da minha boca sobre ela. Esses rastros preservados buscam refletir a própria incompletude e a precariedade da experiência, com seus vestígios opacos e difusos, certamente imprescindíveis para o vivido.

Ademais, a escolha pelo traço vermelho que parte a tela em duas reflete tanto na fenda vaginal quanto naquela da ferida. A forma da vagina, que, por si só, aproxima-se daquela da ferida, invoca a conexão entre interior e exterior do corpo. A vagina é orifício, como a boca, e zona erógena que fomenta sensações diversas (prazer). A busca pela sua impressão sobre a tela reflete as dimensões vaginais da experiência, sua proximidade e estranheza no meu testemunho do corpo trans- de Pearlman. Enquanto ferida, o traço operado na imagem, também simboliza as operações do trauma e a sua compulsão à repetição que reitera e elucida o evento. Nesse caso, a repetição perde-se diante da irreconhecibilidade do afeto primeiro, da sua não percepção. Talvez esse experimento tenha contribuído com o processo de descoberta e de revelação da experiência imediata de *Trans-O-Graphia*, pois deu-me a possibilidade de saborear o que não pude no evento. Também proporcionou-me o ressaibo em sua dimensão de realidade, e não apenas de metáfora, assim como a coloração da minha boca pelo consumo dessa vitamina. Boca que expele bebida vermelha ou vagina que expele sangue?



Figura 14 – *Ressaibo*. Fotos: Rob Gaskell.

No que tange à forma de apresentação da imagem, escolhi agrupar os registros do experimento horizontalmente, de forma que a imagem pudesse, de certa forma, atravessar a folha. Contudo, nesta tese, o encontro com *Ressaibo* na página estabelece-se primeiramente pela verticalidade, o que salienta sua multidirecionalidade. Igualmente, na imagem, o rastro de materialidade possui início, na minha boca, mas não apresenta conclusão. Partes restritas do meu corpo são visíveis num dos cantos da imagem, apontando para a minha presença e a minha necessária ação, mas colocando-me num patamar de importância reduzida frente às transformações sofridas pela materialidade. Nesse experimento, o tempo é protagonista. As escolhas pela disposição da imagem e pela ação necessária para a exploração das questões da experiência foram feitas na busca pela evidência da eterna passagem do tempo, seu transcorrer escorregadio, que, como tentei sugerir acima, também pode enquadrar a condição trans-. Na passagem de um dia, a minha experiência de *Trans-O-Graphia* reconfigurou-se de forma surpreendente; na passagem de sete dias, o experimento que resultou em *Ressaibo* também desvelou desenvolvimentos inesperados para a vitamina que utilizei como materialidade: transformou-a, fomentando nova vida a partir da sua falência, evidenciando, na sua decomposição, o novo.

A busca pela materialização da passagem do tempo em imagens fotográficas compreende um campo complexo e escorregadio, um desafio que confronta as próprias limitações do meio. A fotografia opera o congelamento de um momento em imagem e, mesmo que tirada sequencialmente, perde instantes preciosos que constroem a fluidez de uma transformação, de um movimento. Como recuperar essa fluidez nesse experimento? Melhor: construí-la uma vez que as microtransformações da materialidade não foram minuciosamente capturadas durante cada uma das cento e sessenta e oito horas daquela semana? Embora a articulação das imagens fotográficas apresentasse um desafio, ela também era a única maneira de alcançar o que buscava. Logo, o recurso da fotografia em *Ressaibo* foi, pelo seu enquadramento, e a partir das suas limitações, o meio essencial para a sua concepção, para a captura das transformações da materialidade ao longo do tempo, e a tentativa de construção da passagem do tempo.

Os ingredientes utilizados para a composição da vitamina dessa imagem foram beterraba, banana e leite. A beterraba foi considerada por sua cor; a banana, por sua consistência. O leite não estava presente nas vitaminas de Pearlman, mas foi incluído na busca pela exacerbação das possíveis transformações sofridas pela materialidade ao longo de uma semana. Essa exacerbação difundiu-se pelo mofo, pelas colônias de bactérias que se transmutaram, que se alargaram e que se difundiram ao longo do tempo do experimento. A mudança da coloração da materialidade e sua progressão para o bolor foram possíveis por

meio da ação do tempo. Caso o experimento limitasse-se ao enquadramento de um dia apenas, a única diferença visível na materialidade seria a sua cor. Permitindo que ele se estendesse por sete dias, o bolor e o fedor que a ele estão atrelados pudessem manifestar-se, pois tiveram tempo para se desenvolver. Transformações precisam de tempo para ocorrer e concretizarem-se, assim como a minha experiência de *Trans-O-Graphia* precisou do respiro de um dia para se manifestar. A transformação parece se configurar na passagem, no desenrolar do seu movimento ininterrupto. Contudo, como concretizar a passagem na página? Como fazer com que a imagem e seu rastro perpetuem-se no espaço reduzido da página? Tentei aqui não dar fim ao rastro, não revelar sua ponta conclusiva. De qualquer forma, ele possui início e ponto de partida: nasce de uma ação, da circunstância de um encontro, do meu encontro com um corpo trans-. Não lhe dar conclusão seria assegurar sua perpetuação?

No momento da escrita sobre esse processo de criação, de acordo com as divisões tradicionais e inviáveis do tempo – entre antes e depois – às quais nos apoiamos no desespero de ordenar o viver, o processo já passou. Ele *foi* antes de ser escrito; não nasceu de processos na página, mas de aspectos da experiência que orientaram a ação-imagem-experimento que compartilho aqui. A escrita não fundou, nesse processo, compreensões para a experiência que a enquadraram em definições apreensíveis; ela se estabeleceu apenas nesse agora *a posteriori*. Foram a experiência e as pistas coletadas dela que se impuseram enquanto estratégias de articulação de uma possível resposta em imagem. A escrita crítica certamente refinou as questões manifestas na experiência, mas não definiu caminhos para a realização desse experimento ou a concepção de *Ressaibo*. Assim, não havendo uma clarificação e uma definição da experiência pela escrita, foi no engajamento com a opacidade do vivido e na sua articulação em imagem que *Ressaibo* foi viabilizada. O que configura esse experimento, assim como configura este capítulo, são tentativas de metaforização e de simbolização que não alcançam aquilo ao que se propõe: deslizam da experiência, perdem-na, quase nunca conseguindo apreendê-la em totalidade.

Nesse processo, a concepção da imagem e das suas estratégias de viabilização emergiram dos rastros ainda latentes da experiência e do que nela aconteceu comigo. Daquilo que me moveu e deslocou, do encontro com o corpo trans- de Pearlman, da nossa proximidade distinta e da temporalidade de um retorno que não apreendo. Aqui a passagem reitera-se, fazendo escapar o ser e a experiência de sistemas de entendimento e de explicação, impossibilitando a detenção e a tangibilidade do vivido. O que seríamos se não veículos para os afetos que se estabelecem entre nós, nos nossos encontros e nos confrontos? O que a experiência *espectatorial* proporciona-nos se não a intensificação desses encontros num

tempo-espaco de atencao concentrada? Essa passagem em conjunto que e vida, que e evento, que e trans-formacao constituinte.

4. PARTE 4 – O CORTE, O OLHO, E O DESVIO DO OLHAR: DA AVERSÃO À AUDIÇÃO DA DOR

Esse capítulo investiga a problemática do desvio do olhar frente a um ato de perfuração a partir da minha experiência pessoal da performance *Sanctuary Ring* (2016), de Sheree Rose – artista da performance e fotógrafa estadunidense – e Martin O’Brien – performer britânico. Desviar o olhar e/ou fechar os olhos parece ser uma reação *espectatorial* recorrente diante da iminência de um corte. Perfurações, cortes, escarificações e autolesões integram o repertório da arte da performance, com eventos e obras que visam a testar, radicalmente, os limites do corpo, da dor e do seu testemunho. Nesse contexto, o corte (ou perfuração) pode, potencialmente, evocar reações ambivalentes no espectador: apanhado pelo desejo de ver, através de um ato violador, o que se esconde no corpo, talvez não possa tolerar a sustentação do seu olhar frente a tal ato. O reconhecimento da dor em uma autolesão performada parece – como indico a seguir – problematizar ainda mais a tensão entre voyeurismo e aversão, pois apela para sistemas empáticos que complicam a distância entre o ato performado e o seu testemunho. Logo, pode o corpo daquele que vê agonizar pela dor vista? Pode a dor testemunhada cegar olhos alheios? O que pode a visão suportar? Sobretudo, quais as inter-relações entre o ver e o não (poder) ver, que o testemunho da dor elucida? Essas são algumas das questões que tento abordar nas páginas que se seguem e que relaciono com percepções do choque na cena.

4.1. *Fighting sickness with sickness*⁶⁴: combatendo a morte com a dor

Sanctuary Ring é uma performance duracional criada e performada por Martin O’Brien e Sheree Rose em memória de Bob Flanagan – performer e poeta estadunidense, falecido em 1996 em decorrência de complicações da fibrose cística. Flanagan e Rose foram parceiros românticos e profissionais e viveram uma relação sadomasoquista na qual ele era o escravo, que ocupava as suas vidas pessoal e artística⁶⁵. A produção performática dos dois iniciou em 1980 e sua colaboração perdurou até a morte de Flanagan, em 1996, quando ele

⁶⁴ A frase *fighting sickness with sickness* (combatendo a doença com a doença) se constituiu no epíteto da vida e obra de Bob Flanagan, aparecendo em um pôster da instalação *Visiting Hours* (1994), concebida por Flanagan e Rose. Essa foi a performance mais apresentada da dupla. Nela Flanagan encontra-se deitado numa cama de hospital enquanto interage com visitantes dos museus nos quais a performance foi apresentada.

⁶⁵ Ver: *Sick: The life and death of Bob Flanagan, supermasochist*. Direção: Kirby Dick. Produção: Sheree Rose, Kirby Dick, Dody Dorn, 1997.

tinha apenas 43 anos. A produção artística da dupla abordava, além de práticas (BD)S&M⁶⁶, temas como sexualidade, morte e doença; e a experiência de Flanagan com a fibrose cística era de considerável importância dentro da prática da dupla. A relação de Flanagan com a dor, enquanto modo performativo, manifestava-se no campo sexual e existencial: a dor advinda das ações e dos procedimentos sadomasoquistas servia como meio de externalização da dor confinada no seu corpo (JONES, 1998, p. 230), como modo de combatê-la e de guerrear contra a enfermidade, resultando, por fim, em fonte de prazer. A fibrose cística, ou mucoviscidose⁶⁷, é uma doença crônica e genética que afeta os sistemas digestivo e respiratório, debilitando especialmente os pulmões e o pâncreas. Em decorrência de infecções pulmonares frequentes ocorre a produção excessiva de muco muito espesso e viscoso, que torna a respiração difícil e ocasiona a presença constante de tosse com catarro. Esse muco pode acarretar no bloqueio de dutos essenciais ao funcionamento de outros órgãos do corpo e ir aos poucos levando o paciente a afogar-se com as secreções que seu próprio corpo, debilitado pela doença, produz. Não existe cura para a fibrose cística e o prognóstico, apesar de variar de caso para caso, sugere uma expectativa de vida bastante limitada e precoce. Na época da sua morte, Flanagan foi um dos pacientes a viver por mais tempo com a doença e sua luta popularizou-se tanto por conta da sua prática performática quanto pela sua posição enquanto garoto-propaganda da causa da fibrose cística nos EUA⁶⁸.

Martin O'Brien (2014) descreve que tomou conhecimento do trabalho de Flanagan, ainda jovem, por meio do livro *The artist's body*, de Amelia Jones e Tracey Warr (2000, p. 109) – importante inventário sobre o percurso e os discursos da *body art* e arte da performance. Ele descreve que o impacto inicial do encontro, no livro mencionado, com a imagem de um pênis envolto pela pele escrotal suturada e pregada, por dois pregos, a um pedaço de madeira o desestabilizou pela dor que veiculava. Ao lado dessa imagem no livro, há uma outra, na qual um homem encontrava-se deitado em uma cama de hospital com uma mulher ao seu lado⁶⁹: na proximidade das duas imagens há ainda o nome de Bob Flanagan e a informação de que ele viveu com a fibrose cística. O'Brien relata que aquele foi um evento transformador para ele, pois ele próprio também vive com a mesma doença, enfrenta uma luta semelhante à de Flanagan para se manter respirando, sustentar seu corpo funcionando. Hoje, assim como no caso de Flanagan, a condição imposta pela fibrose cística também é elemento

⁶⁶ BDSM é o acrônimo para “*bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo”, em que as letras podem ser rearranjadas e reagrupadas para designar cada uma dessas práticas. A abreviação S&M, apenas, designa práticas sadomasoquistas.

⁶⁷ Ver: <<http://portalgbefc.org.br/>>.

⁶⁸ Ver: *Sick: The life and death of Bob Flanagan, supermasochist*. Direção: Kirby Dick. Produção: Sheree Rose, Kirby Dick, Dody Dorn, 1997.

⁶⁹ Imagem da performance *Visiting Hours* (1994).

fundamental da produção performática de O'Brien e, nos anos recentes, ele tomou o local deixado vago, ao lado de Sheree Rose, pela morte de Flanagan: Rose e O'Brien colaboram, em performances e intervenções performativas, na preservação da memória e na perpetuação da obra de Bob Flanagan.

A descoberta de Flanagan por O'Brien, de um (outro) artista que criava sobre e a partir da vida enquadrada e restringida pela fibrose cística, alterou, segundo ele, o modo como se via no mundo, como concebia sua identidade e a relação entre a arte da performance e a condição do doente (O'BRIEN, 2014, p. 54). Assim, a associação entre a performance sadomasoquista com a condição do corpo debilitado do acamado, de Bob Flanagan, revelou para O'Brien um outro uso do corpo enfermo, que o empoderou, em vez de mantê-lo, enquanto doente, em posição de passividade resignada. A performance radical de Flanagan desvelou outras possibilidades e limites alargados para o corpo do adoentado que não o limitavam às restrições impostas pela doença. Logo, a arte da performance, enquanto forma de experimentação com o corpo e seus limites, parece ter se mostrado para O'Brien enquanto possibilidade existencial: meio de sobrevivência, resistência e, até mesmo, purificação e desobstrução⁷⁰; não apenas enquanto forma de vida, mas como meio para viver melhor.

Tendo essa tríade de artistas na sua composição, *Sanctuary Ring* foi comissionada pelo SPILL Festival of Performance, em parceria com o (também festival) DaDaFest International: Skin Deep, e ocorreu no dia 30 de outubro de 2016, em uma velha igreja de Ipswich (Reino Unido), como parte do (SPILL) festival daquele ano. A igreja era escura e fria, sem calefação em um dia de final de outono no hemisfério norte, iluminada apenas por alguns *spots* de luz vermelha, posicionados ao longo das colunas que emolduram o seu corredor central e em áreas esparsas do altar. A performance tinha seu início marcado para as 15 horas; cheguei ao local apenas alguns minutos após esse horário. Havia música: uma guitarra elétrica era tocada. A área central da igreja havia sido despida de mobília e seu corredor principal, coberto com um longo pedaço de pano branco, que operava enquanto tapete; às suas laterais, havia outros poucos pedaços quadrados do mesmo tecido, posicionados em locais específicos. Uma mulher, vestida de branco e com a cabeça adornada, caminhava pelo corredor (na direção do altar para, posteriormente, retornar), jogando pequenos pedaços de papel sobre o tecido/ tapete branco e seu entorno, preparando o espaço, como uma “dama de honra”, para o que aconteceria subsequentemente⁷¹. Durante a

⁷⁰ No seu trabalho solo, O'Brien, com frequência, expele e cospe o muco que se forma no seu corpo, em decorrência da fibrose cística, ao longo do curso das suas performances, e o mesmo ocorreu durante *Sanctuary Ring*.

⁷¹ Segundo Sheree Rose, em entrevista para a SPILL TV – departamento de mídia do festival – o evento iniciava com uma alusão ao cortejo da cerimônia de casamento de forma a subvertê-la, sugerindo um casamento macabro. Ver: < <https://spillfestival.com/show/sanctuary-ring/>>.

performance, não era possível ver no que consistiam os pedaços de papel jogados ao chão, mas, após o final do evento, quando o espaço fez-se disponível à investigação dos presentes, pude ver, em cada um daqueles pedaços, imagens de Flanagan e Rose engajados em ações sadomasoquistas – ver figura 15.



Figura 15 – Algumas das fotos espalhadas pelo corredor da igreja e coletadas após a performance. Acervo pessoal.

A distribuição de pequenas figuras de Flanagan sobre o chão sugere a visão criada para uma instalação não realizada, mas concebida por Rose e Flanagan, antes da sua morte. Ela faria parte de uma trilogia que faz referência direta à morte de Flanagan, na qual todas as instalações pensadas fariam uso de caixões, apontando para a finitude da vida do performer – duas das obras planejadas para a trilogia não foram executadas em decorrência da morte do

performer⁷². A instalação em questão, chamada *Dust to Dust (Das Cinzas às Cinzas)*, envolveria a exposição de um caixão de pinheiro (semelhante ao que Flanagan foi enterrado), com a tampa aberta, dentro do qual haveria uma pilha de papel, que, num primeiro momento, sugeriria confete. Apenas após uma aproximação maior do espectador, seria possível distinguir que o que se pensava ser confete eram, na verdade, fotos muito pequenas de Bob Flanagan. O objetivo daquela pilha de pequenas imagens era que as pessoas que visitassem a instalação pudessem segurar, em suas mãos, as fotos do performer, como se, com esse gesto, tocassem a sua história, contada em suas fotografias – em sua maioria, clicadas por Rose (JONES, 1998, p. 237). Logo, em *Sanctuary Ring*, antes de qualquer ação ser performada, era necessário que a história de Bob Flanagan fizesse-se presente e construísse a base de tudo o que pudesse acontecer naquela igreja. Do mesmo modo, poder-se-ia dizer que as fotos eram equivalentes às cinzas simbólicas do corpo e da obra de Flanagan, que ali implicavam o que restava de ambos em um ato performativo que necessitava, de alguma forma, da sua presença. Algo sagrado estabelecia-se no início da performance, na preparação daquele espaço: talvez um funeral, talvez um nascimento, talvez um casamento. O próprio termo *sanctuary ring* refere-se à aldrava da porta de uma igreja, o batedor que permite pedir passagem ou abrigo sob um teto sagrado. No programa da performance – concebido na forma de um missal –, é explicitado que os artistas concebiam aquele evento como a criação de um “santuário de enfermidade”, “um local de dor, sacrifício e submissão como meio de sobrevivência”⁷³. O sagrado ali celebrado era aquele do sofrimento que encontra na dor sua cura, e estava prestes a ser consolidada pela história de Flanagan, presente e reevocada, pelo corpo de O’Brien na condução de Rose.

Foi somente após a “dama de honra” ter preparado o espaço que Martin O’Brien e Sheree Rose adentraram o recinto, pelo tapete coberto com imagens de Flanagan. Ele engatinhava e estava preso por uma coleira que lhe envolvia o pescoço; ela o segurava e conduzia pela gargalheira. Eles assumiram a sua primeira posição – ao lado da primeira coluna do lado direito do altar, próximos à porta de entrada – e foram imediatamente contemplados com a presença de acólitos, que os ajudariam durante o curso das quatro horas (a duração estimada da performance). Os procedimentos performados incluíam os seguintes atos: (I) raspar (a cabeça); (II) beijar; (III) flagelação; (IV) castigar; (V) amarrar; (VI) perfurar; (VII) sobrecarregar; (VIII) costurar; (IX) trepar; (X) adoração do pé; (XI) palmada;

⁷² Embora uma delas, intitulada *The Viewing*, tenha sido parcialmente construída numa colaboração entre Rose e O’Brien em 2016. A ideia original da instalação consistia em Flanagan ser enterrado, por ocasião da sua morte, com uma câmera dentro caixão, que transmitisse ao vivo a deterioração do seu corpo ao longo do tempo.

⁷³ “[...] *sanctuary of sickness. [...] a place of pain, sacrifice and submission in order to survive [...]*”, tradução minha. Programa da performance, distribuído entre os membros da audiência naquele 30 de outubro de 2016.

e (XII) suspender⁷⁴. Os procedimentos ocorriam em lados alternados do altar, formando um longo zig-zague no espaço e sugerindo a repetição ininterrupta da letra Z, que havia previamente sido escarificada, pela implementação de um corte, no peito de Flanagan. A mesma letra Z foi posteriormente entalhada no torso de O'Brien – ver figura 16. Z de super-herói enfermo; de Supermasoquista, no caso de Flanagan; de valente lutador que recusou sua resignação à deficiência imposta pela doença e ousou dominar o corpo e superar a enfermidade pela dor. A performance como um todo consistia em um jogo de submissão de Martin O'Brien aos desejos e vontades de Sheree Rose em memória de Bob Flanagan – em substituição ao seu corpo ausente –, como eles reafirmavam no início de cada ato: Rose verbalizava o que ela estava prestes a performar através da evocação da memória de Flanagan, enquanto O'Brien respondia:

Martin: Pela honra de Bob, eu obedeço
 Pela honra de Bob, eu me submeto
 Pela honra de Bob, eu combato a doença com a doença
Acólitos e Audiência: Continue Respirando⁷⁵

⁷⁴ (I) shaving; (II) kissing; (III) flogging; (IV) scourging; (V) binding; (VI) piercing; (VII) burdening; (VIII) sewing; (IX) fucking; (X) foot worshipping; (XI) spanking; and (XII) suspension.

⁷⁵ **Martin:** *In honour of Bob, I obey*

In honour of Bob, I submit

In honour of Bob, I fight sickness with sickness

Acolytes and Audience: *Keep Breathing*

Texto extraído do programa da performance. Ênfase original. Tradução minha.



Figura 16 – Registro do momento no qual Rose inscreve a letra Z na pele de O'Brien. Foto: Guido Mencari.

O coro daquela enunciação performativa, que se assemelhava a uma oração, firmava o contrato e reestabelecia o consentimento necessário para a realização das partes da performance diante de todos os presentes. O refrão “continue respirando” afirmava a condição de O'Brien tanto diante da sua enfermidade – como mencionado, a fibrose cística torna a respiração difícil pelo acúmulo de muco nas vias respiratórias – quanto perante a dor sentida pelos procedimentos da performance. “Respire através e além da dor, O'Brien, e, dessa forma, mantenha-se vivo”: nós, que enunciávamos o imperativo da respiração, parecíamos em conjunto meditar essa instrução. O refrão também parecia expressar o desejo de manter Flanagan vivo, de algum modo, (re)evocá-lo pela sua memória no corpo de um outro que se ofereceu enquanto materialidade capaz de desafiar a ausência deixada pela morte; enquanto corpo que se mantinha respirando por aquele que já não podia mais fazê-lo. De forma similar, a performance também parecia se configurar como um ensaio de morte para O'Brien, no qual ele poderia, pela dor, aproximar-se da morte que lhe aproximava e que era latente nos seus dias, pela doença crônica que lhe acompanhava.

Phelan (1997) escreveu *Mourning sex: performing public memories* para os amigos que perdeu para a AIDS, como parte do seu luto e tentativa de preservação dos corpos que pela morte desapareceram do mundo – assim como a performance que se constitui no desaparecimento (PHELAN, 1993). Nesse livro, a autora sugere que o evento performativo

“ensaia” a perda e a morte. E, enquanto “ensaio”, como forma de tocar aquilo que não pode ser tocado – e fazer ver aquilo que não pode ser olhado –, ele configura aproximações entre a arte e o memorial (PHELAN, 1997, p. 3). Logo, no ato de recorrer à performance enquanto meio de propagação e de preservação do corpo de Flanagan, ambos, Rose e O’Brien, elaboram seu luto por meio de atos que esboçam, ainda, a potência de seu corpo ausente: presente enquanto esboço pela estrutura corporal de um outro com o qual coincide – pela enfermidade e pela atividade performática. Tanto a memorização quanto o luto, vivenciados pelo evento, tornam-se possíveis pela condução de Rose. Ela reassume com O’Brien o seu papel de dominadora no ato performativo e reconstitui com seu ato a relação que perdeu com Flanagan: a vivência novamente, de forma aproximada, para então deixá-la ir – perdê-la mais uma vez – após o final da performance. Nesse processo, que primeiramente visa a homenagear e a preservar a memória e a obra de Flanagan, outras questões sobrepõem-se, e o ato performativo configurado enquanto “ensaio” não apenas prepara para o que está por vir – no caso, a morte –, mas também faz reviver, mais uma vez, o que já se foi para exercitar-se o processo de perda. Logo, entre ensaio, luto e performance, *Sanctuary Ring* configura uma circunstância excepcional, que fala de dor, perda, morte e sobrevivência, convidando a audiência a adentrar esse espaço e a participar do ritual que faz a vida colidir com a morte, a dor com o corpo, o corte com o olho.

Os procedimentos, sadomasoquistas, de *Sanctuary Ring* problematizavam normatizações associadas ao corpo, em âmbitos legais e morais, pois rompiam com os limites do conforto e da resistência, tanto no performar da obra quanto no seu testemunho. Confrontavam pela a/presentação da dor em performance: dá-la, recebê-la, assisti-la. Pode-se dizer que eles se constituem em procedimentos radicais que reivindicam agenciamentos sobre o corpo: o controle pelo enfermo do corpo tomado pela doença, mas que não precisa ser definido por ela; a sexualidade que encontra na dor uma fonte de prazer; o desejo pelo corte latente na luta pela vida. Afinal, a quem pertence o corpo, quem controla e define o que é aceitável ou não aceitável de ser feito com ele? A performance sadomasoquista expõe questões e usos do corpo que comumente configuram-se em tabus e podem gerar, no seu testemunho, zonas de flutuação entre voyeurismo e horror. Curiosamente, o ato de romper a pele (própria ou do outro), em muitos daqueles procedimentos, parecia ordinário. Mesmo quando, no procedimento intitulado (VIII) costurar, no qual o performer suturou o próprio pênis – estendendo e costurando o prepúcio, de modo a cobrir e encarcerar a glândula – pude assistir atentamente à totalidade da ação, pois O’Brien parecia inabalado pelo que fazia, pois estava em controle do seu corpo e da dor do seu ato. Logo, sugiro que essa situação tenha sido possível pelo não reconhecimento de reações ou de espasmos de dor no corpo do performer,

por percebê-lo impassível diante da sutura da pele. Contudo, como mencionado, houve um momento específico no qual o olhar se problematizou, e o horror diante do visto instaurou-se, impossibilitando-me de continuar assistindo ao que se desenrolava diante de mim.

4.2. A experiência

Ele se dispunha às ordens dela, ao seu desejo. Ofertava-se enquanto carne à memória do falecido, que, pelo seu corpo, revivia. Em seu culto ao morto, pareciam cultuar também a si. Cultuava, também, eu a eles? Na penumbra daquela tarde de outono, que antecipava a escuridão para as horas tardias do período da tarde, e no frio da igreja onde todos nós nos encontrávamos, também estava eu. Encoberta pelo capuz do casaco que tentava manter o calor do meu corpo comigo, prevenindo que ele se dispersasse naquela opaca atmosfera, naquela igreja fria. Com eles, naquele espaço e pelo tempo necessário, eu me movia para melhor enxergar as suas ações. Atravessava a igreja em todas as direções possíveis para poder vê-los melhor, devorá-los totalmente pela minha visão, e, talvez, apoderar-me da sua ação com o meu olhar. Ele estava nu e eu queria ver seu corpo: o que o penetrava, cortava, castigava. Quando ela o fodeu, no momento da trepada, também queria ver seu gozo. Gozaria também eu? Talvez pensasse poder gozar pelo meu olhar, por olhá-los. Mal sabia que, embora o quisesse, para o meu gozo e para a minha visão havia limites.

Tal experiência, que aqui tento reconstruir, diz respeito ao procedimento, de *Sanctuary Ring*, intitulado (VI) perfuração. Amarrado a uma coluna da igreja, parcialmente mumificado por papel filme – o mesmo que é utilizado para proteger alimentos e é facilmente encontrado na cozinha padrão –, O'Brien dispunha-se à ação dela: imobilizado pela sua armadura plástica parcial. Contudo, como seu corpo, aquela era uma armadura perfurada; havia buracos nela, feitos por Rose, ao redor dos mamilos e sobre a área da sua genitália. Eu me encontrava do lado oposto ao da ação, via-os de frente e em linha reta. Estava também próxima a uma coluna, cujo frio tocava-me de certa forma, atravessando as camadas de roupas que me protegiam. Estava atenta a todos os detalhes do ato de perfuração e sentia a respiração suspender-se com a preparação de cada etapa. Quando agulhas ultrapassaram seus mamilos, com vestígios de dor que percorriam seu corpo e manifestavam-se por suspiros e microrreações, eu as percebi atentamente, mas sem declará-las reações problemáticas. Pelo contrário, talvez quisesse ver a sua dor. Talvez quisesse vê-lo sofrer.

Quando Rose tomou uma moldura de metal – semelhante à estrutura de uma grande fechadura de porta de igreja – e passou o pênis e o saco escrotal de O'Brien pelo espaço vazado da estrutura utilizada, preenchendo o centro vazio da moldura de metal com a

sua genitália, eu a acompanhei atenta e curiosamente. O que estava prestes a acontecer? O que viria agora? A dor anunciava-se de certa forma no manuseio daquele pênis, órgão que não possuo e cuja dor não posso apreender. Como poderia prevê-la, então? Rose girou, dobrou, e rearranjou o pênis e escroto para que pudessem segurar a estrutura metálica e inseriu agulhas nos pontos necessários para manter o objeto no local designado. Meus olhos atentos e estalados, até então ansiosos pela visão, começaram a esquivar-se daquilo que se constituía diante de mim. Como reação a uma daquelas perfurações o que era latente tornou-se manifesto: O'Brien gritou de dor, à medida que seu corpo contraía-se e sua face franzida direcionava-se ao teto da igreja. Pedia a ajuda de Deus? Evocava Flanagan? Numa reação espasmódica, já anunciada nos segundos antecedentes, eu desviei meu olhar, olhei na direção contrária à do ato, encarei a coluna fria que me avizinhava e fechei os olhos para não mais ver o que acabara de ter visto. Fechei os olhos com força, numa reação que talvez replicasse em mim a dor dele. Pois ali, diante dos meus olhos, a dor performava no corpo sua insubmissão e, por um momento, o que era insuportável para ele também tornou-se intolerável para mim. Naquele instante, recusei a visão na busca instintiva por uma cegueira (auto)infligida que pudesse se constituir como refúgio. Essa minha resposta à visão do corpo na dor, em decorrência do corte, constitui a problemática central deste capítulo.

O que não pude olhar? O que, naquele ato, não pude tolerar? Existe uma opacidade nessa minha reação ao ato de perfuração que reina sobre qualquer possibilidade de clarificação do vivido. Aquele momento de desvio do olhar, embora profundamente significativo e vivo em mim enquanto intensidade que ainda tateio de alguma forma, foi, contudo, tão obscuro quanto o trajeto da agulha no interior do pênis de O'Brien. O não visto, pela recusa do olhar e pela aversão à imagem, parece um adensamento de vazio escuro e denso, paradoxalmente descrito por não poder ser totalmente apreendido. O que vi quando não quis ver? O que me acompanhou na escuridão dos olhos fechados? O horror parece não ter forma ou cor; é confuso e indiscernível. Nasce de locais diversos e instaura-se em nós por vias escorregadias. Como possuí-lo ou resgatá-lo?

Para além da insustentabilidade do olhar, diante do furo e da dor performados, também foi possível conhecer, nessa reação de desvio do olhar, a inabilidade de frear os sons que advinham do intolerável testemunhado: o grito de O'Brien, que percorria o espaço para invadir a audição; que perfurava meus tímpanos de modo a juntar-se ao terror adensado em algum local em mim. Nesse processo, a possibilidade de fechar os olhos e cessar a visão, à medida que o olhar era desviado, não se estendeu aos ouvidos, e o grito emitido por ele perdurou e salientou-se na escuridão do meu olhar negado. Embora não pudesse ver, não pude deixar de ouvir. A dor que se manifestava visualmente também berrava, e, desse berro, eu não

pude me remover. Berra por mim, em mim, em um unísono de nós: eles e eu, agulha, olho e ouvido. Talvez o grito consolidasse uma outra face do intolerável testemunhado; talvez ele legitimasse o horror oriundo da perfuração, daquele corte. Contudo, quais os entrelaçamentos entre a audição e o olhar na aversão ao corte nessa minha experiência *espectatorial*? Como a negociação entre o desvio do olhar e a audição reflete esquemas de percepção da dor? Como o grito constituiu-se em mim?

4.3. Dor, consentimento e performance

A dor é um fenômeno intrincado e subjetivo; sensação corporal desconfortável que resulta de lesão física e entrelaça as diferentes camadas constitutivas do ser: física, mental, perceptiva, emocional, etc. Elaine Scarry (1985) sugere, no livro *The body in pain: the making and unmaking of the world*, que, por ser um processo complexo localizado no interior do indivíduo, a dor é de difícil apreensão e expressibilidade e não se configura em realidade objetiva facilmente compartilhável. Segundo ela, isso que se estabelece pela dor tem como sua característica constitutiva a incomunicabilidade e a resistência à linguagem. A dor física – categoria sobre a qual a autora debruça-se – é composta por zonas de ininteligibilidade intransponíveis pelo discurso e dificilmente transmissíveis, precisamente por escapar à objetificação operada pela linguagem (SCARRY, 1985, p. 5). Não possui conteúdo referencial e embora se centre em uma ou outra parte do corpo, não se constitui em um objeto. Logo, a incomunicabilidade da dor estabelece-se por sua abstração, por seu encarceramento na “geografia interior” do corpo, enterrada onde não pode ser vista ou visualizada, o que a previne de consolidar-se enquanto realidade, material e palpável, manifesta no mundo (SCARRY, 1985, p. 3). A inexpressibilidade da dor solidifica o abismo comunicável que dificulta sua capacidade de compartilhamento, reconhecimento, e avaliação – em casos médicos, por exemplo. Assim, Scarry argumenta que a dor também não pode ser seguramente compartilhada por outros meios de comunicação não verbais, pois, muitas vezes, o outro, mesmo que se encontre ao meu lado, não percebe a dor que sinto, e mesmo que veja meu sofrimento, talvez não o apreenda em totalidade.

Contudo, Scarry prossegue, dentro desse enclausuramento na incomunicabilidade, elementos externos que compõem o processo da dor podem ser utilizados para a sua apreensão e avaliação, por materializarem-na no mundo visível. Seriam eles a arma (ou o instrumento causador da lesão) e a ferida. Esses atributos oferecem visualidade para a dor, contribuindo para a sua externalização, pois transportam para signos apreensíveis a incomensurabilidade do desconforto confinado no corpo. Scarry afirma que a externalidade

que as figuras da arma e da ferida conferem à dor física não são apenas estratégia de transformação da sua inexpressividade em realidade objetiva, mas condição essencial para que qualquer apreensão da dor possa ser efetuada (SCARRY, 1985, p. 16). Sem esses elementos, a dor persistiria enquanto sensação subjetiva, submersa no indivíduo, enterrada numa “geografia” indecifrável. Logo, embora a dor física seja constitutivamente inapreensível e incomunicável, pois algo dela sempre escapa ao enquadramento linguístico, as materialidades da arma e/ou da ferida materializam a dor no mundo, provendo a testemunha com ferramentas para a sua apreensão.

Ademais, Scarry sugere que, para além de resistir à verbalização, quando detectável em elementos pré-linguísticos – grunhidos, gritos e gemidos, por exemplo –, a dor igualmente testifica a destruição da linguagem (SCARRY, 1985, p. 6) e opera tal aniquilamento por regredir para formas de expressão anteriores à criação da linguagem. Essa destruição que a autora reconhece na vocalização da dor, por gritos e afins, evidenciaria, segundo ela, a própria negociação entre destruição e criação hospedada e sugerida pelo corpo na dor – e que constitui o argumento central do livro acima referido. A dor física, oriunda da destruição de terminações nervosas, não encontra com facilidade nas palavras fornecidas pela linguagem modos de expressão que possam abarcar a sua dimensão. Logo, para que algum tipo de comunicação estabeleça-se, uma re/criação precisa acontecer: o indivíduo é convocado a restabelecer seus recursos comunicacionais, encontrar meios inventivos de conceber a própria dor para, então, poder expressá-la. Assim, por exterminar o corpo e a linguagem, a dor acabaria tendo que se recriar no discurso e, portanto, refundar o mundo no qual se manifesta para que possa ser comunicada. Um exemplo importante seria o do sobrevivente (de guerra, por exemplo), que só pode contar a sua história à medida que ultrapassa o silêncio inicial da sua condição, a mudez do choque: precisa refundar seu discurso, e, com isso, acaba por recriar-se na/pela linguagem. Logo, o corpo na dor comporta, segundo Scarry, tanto a criação quanto a destruição do mundo e personifica o processo de concepção que não pode ocorrer sem elementos destrutivos, e vice-versa.

Cabe ressaltar que Scarry ocupa-se da investigação da linguagem da dor e de suas complicações e que o seu argumento aqui, neste capítulo, serve como contraponto àquilo que eu reconheço como minha experiência de *Sanctuary Ring*. Como mencionado acima, nessa performance, a minha experiência *espectatorial* distinguiu-se pela impossibilidade de sustentar o olhar – embora não pudesse cessar a audição – diante de um corpo que, em decorrência de um corte, gritou de dor. Partindo das considerações de Scarry sobre a arma e a ferida, a agulha e o grito serviram, ambos, como meio de apreensão da dor sentida por O’Brien: a ideia transmitida pela agulha, que atravessa as fibras da pele da genitália, fez com

que eu pudesse, de alguma forma, conceber a dor causada pela perfuração. Igualmente, o grito – elemento pré-linguístico, que, segundo Scarry, destrói a linguagem – sugeriu o potencial avizinhamo da dor do performer ao meu corpo próprio: como se eu pudesse imaginar e sentir o que ele sentia e perceber a sua dor replicada em mim. Porém, essa percepção pessoal frente à experiência aqui abordada contradiz a intransmissibilidade da dor apontada acima. Afinal, se a dor é incomunicável e intransmissível, como pode ela ainda assim ter me afetado, como se fosse mimetizada no meu corpo? Mesmo que em âmbitos imaginários, nos quais eu podia figurar a dor resultante daquela perfuração específica, como poderia eu me identificar com a dor de uma genitália que não possuo? Com a dor sentida por um corpo que não é o meu?

Dentro do sistema complexo da dor e da sua a/presentação em performance, evidenciam-se entrelaçamentos afetivos que estabelecem uma rede de troca entre os corpos que coexistem no evento e entre os quais algo da dor é potencialmente compartilhado. Na *espectação*, assim como em outras circunstâncias da vida, como aponta Scarry, pode-se não ter certeza da magnitude da dor experienciada pelo outro. Contudo, quando esse reconhecimento estabelece-se, desenvolve-se por meio de uma certa cognoscibilidade gerada por processos empáticos, que ensaiam no corpo a potencial equivalência da dor naquele que a testemunha. Na coexistência proposta pela performance, a circunvizinhança entre o corpo do performer e o corpo do espectador estabelece uma equivalência que pode gerar tanto comoção quanto aversão. A noção de empatia implica o processo de projeção do outro sobre mim, ou de mim sobre ele/a: quando eu o apreendo e imagino poder colocar-me no seu local e perceber uma situação a partir do seu enquadramento subjetivo. A noção de empatia é importante aqui não enquanto recurso moral, mas como forma de problematização da intransmissibilidade da dor. Se a dor não é ou pode ser inteiramente compartilhada, como, por meio do seu testemunho, ela me desestabiliza? Como o testemunhado pode, também, ser sentido?

Patrick Duggan sugere que a empatia estabelece-se por meio de negociações cinestéticas no contexto da cena – teatral-performativa –, por meio das quais aquilo que o corpo do performer representa ou instaura é transmitido também para o corpo do espectador. Essa sobreposição entre os processos empáticos e cinestéticos qualifica a *espectação* da cena enquanto atividade corporificada (*embodied*), que se estabelece no corpo e pelo corpo e é fundamental para a efetivação do testemunho (DUGGAN, 2012, p. 110). Logo, o espectador pode reconhecer em si a ação performada e, em decorrência desse processo, funda-se no evento por meio da intercorporeidade que esse lhe proporciona e por meio da qual a performance depende para se estabelecer. No evento, performer e espectador produzem-se

mutuamente, em relação, constituem-se em corporeidades à medida que vivenciam a corporeidade do outro⁷⁶: ambos se auto/produzem na medida que constituem o evento. Portanto, a performance e a *espectação* colaboram e fazem coincidir sensações e percepções, e, nesse caso, também, a dor. Assim, no testemunho do corpo na dor, a dimensão corporal da empatia verifica a possibilidade de reconhecer no corpo próprio a dor testemunhada, senti-la *como se fosse minha*. Desenvolve-se assim uma reconhecibilidade entre a ação testemunhada e a *espectação* vivenciada, em um processo por meio do qual eu me relacionei com a dor de O'Brien assim como me relacionaria com um conhecido que não conheço tão bem como conheceria um amigo, mas que reconheço quando encontro. Logo, sugiro que a minha reação diante do testemunho da dor de O'Brien estabeleceu-se pelas negociações empático-cinestéticas da *espectação*, que possibilitam o reconhecimento da dor do outro em mim.

Perfurações e cortes constituem-se em problemáticas no evento por sugerirem o trato violento e agressivo do corpo e, igualmente, invocarem a ética do seu testemunho. Ao olhar ingênuo, o corte operado no evento performativo, assim como em práticas S&M pode sugerir a suspeita da exploração ou da automutilação, mas tanto no contexto performativo quanto naquele de práticas BDSM, autolesões são procedimentos consensuais. Entre o sádico e o masoquista, é firmado um contrato no qual o masoquista, embora se submeta às vontades do seu dominador, determina o alcance do procedimento – pode dizer não quando o quiser. Na arte da performance, esse tipo de prática faz parte de uma linhagem de obras que tendem à experimentação radical e sugerem atos de violência, autolesão e implementação de excessos, tanto nas materialidades utilizadas quanto na própria busca por estéticas excessivas⁷⁷. Logo, a ética do olhar frente à dor (i) em performances que implementam autolesões e, por exemplo, (ii) diante de fotografias de guerra que registram o extermínio “real” de pessoas constituem-se de formas diversas. Na performance, sadomasoquista ou não, o corte performado é realizado para ser exibido e/ou experienciado, e estabelece-se enquanto ato consensual. Porém, cabe apontar que, mesmo que autolesões sejam consensuais no contexto performativo, a sua ocorrência pode se complicar, como, por exemplo, o que aconteceu nas obras *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono, e *Rhythm O* (1974), de Marina Abramović, nas quais a participação da audiência no trato do corpo das performers deu-se de forma abusiva, violenta e problemática. Assim, existe sim uma possível flutuação ética frente às autolesões performativas, mas esse não foi o caso de *Sanctuary Ring*.

⁷⁶ Essa questão assemelha-se àquilo que Erika Fischer-Lichte chama de *feedback loop* (FISHER-LICHTE, 2008).

⁷⁷ Amelia Jones identifica a década de 1960 e o início dos anos 1970 como representativas dessas práticas. Os anos 1990 marcaram, segundo a autora, um retorno a esse tipo de trato do corpo. Ver: JONES, Amelia. *Survey: Body, splits*. In: WARR, Tracey, JONES, Amelia (eds). **The artist's body**, London and New York: Phaidon Press Limited, 2000.

Em *Sanctuary Ring*, as perfurações e os cortes em O'Brien por Rose foram integralmente consensuais – como expresso por eles em entrevista concedida à SPILL TV –; estabelecidas *a priori*, quando o contrato entre os dois era renovado antes de cada procedimento – como mencionado acima. Portanto, não me parece que a necessidade de desviar o olhar, oriunda de um estímulo excessivo e chocante aos olhos, tenha se estabelecido por razões éticas. O consentimento nessa performance era aliado do desejo: dizia do corpo que pelo desejo, manifesto em performance, supera a deficiência imposta pela doença; dizia, também, de corpos que superaram a dor da enfermidade pela dor do corte. A radicalidade do corte consentido, impresso na pele pelo ato performativo, pode ser abordada na fotografia abaixo, intitulada *Corpos (Con)Sentidos* (2013), do performer paulista T. Angel⁷⁸ – ver figura 17. Nessa, vê-se apenas a parte central do corpo do performer – torso, quadril e braços –, que é inscrito por tatuagens e *piercings*, além de outras formas de modificação corporal. Sua genitália está coberta por uma veste e – assim com a de O'Brien no ato de perfuração discutido – enquadrada por uma estrutura metálica circular. Sua posição assemelha-se à de São Sebastião, mártir e santo católico, com os braços amarrados nas costas e o torso contorcido; sobre seu tronco está inscrito o título da fotografia, aludindo a um corpo escarificado no entrelaçamento entre consentimento, agenciamento, e desejo. O testemunho desse entrelaçamento pode ser difícil, por complicar a posição do espectador, por incluí-lo na ação enquanto testemunha ocular. Essa é uma posição participativa complicada, pois, como coloca Octavio Paz, o espectador e a testemunha ocular são próximos, pois são ambos voyeurs que comprovam algo pelo seu olhar; “tanto no sentido legal de estar presente no caso quanto no sentido religioso de comprovar uma paixão ou martírio” (PAZ, 1978, p. 114, tradução minha)⁷⁹. Assim, embora o ato de cortar-se e inscrever no corpo sua arte – que coincide modo de existência com procedimento artístico – seja consensual e “corpo (con)sentido”, ele implica o espectador na alusão ao risco do testemunho, no inevitável envolvimento com o corte performado.

⁷⁸ Performer/artista, ativista paulista, que trabalha com modificação corporal e *body art*, e com a causa LGBTQ. Ver: <<http://www.tang31.com>>.

⁷⁹ [...] *as much in the legal sense of being present in the case as in the religious sense of attesting to a passion or a martyrdom.*



Figura 17 – Trabalho fotográfico de T. Angel, intitulado *Corpos (Con)Sentidos* (2013. Foto: Priscila Nunes.

4.4. *Espectação* e o desvio do olhar

O olhar tende a ser superestimado e é com frequência considerado um aspecto definidor da *espectação*. Isso não se estabelece sem razão, uma vez que a palavra espectador deriva do latim *spectare*: olhar, ver, observar. Contudo, o ato de desvio do olhar e o fechamento dos olhos no testemunho de perfurações/incisões em performance – como mencionado acima – parece ser uma reação *espectatorial* recorrente diante da iminência de um corte. Logo, o que o desvio do olhar problematiza na *espectação*? O que um corte revela e expõe que o torna tão intolerável de ser testemunhado?

A perfuração implica um furo esculpido na pele, que permite ao corpo escoar-se de si e efetiva um canal de contato entre o interior e o exterior do corpo. O corte, por outro lado, sugere um golpe preciso que talha por entre corpos e matérias. Sugere a interrupção da trama de um tecido sólido, um desfazimento, o fatiamento de superfícies coesas. O corte abre um espaço, uma ferida, promovendo a separação do todo em duas ou mais partes: fragmenta corpos. O furo está contido no corte, é a sua primeira incisão, enquanto que o corte depende da fenda operada pelo furo para se constituir (LACAN, aula de 21 de março de 1978 – interior e exterior). Entretanto, como aquela perfuração, que ocasionou o grito de O’Brien, manifestou-se enquanto corte? Naquela resposta *espectatorial*, o corte parece ter se concretizado nas trocas afetivas do evento, e a perfuração da genitália do performer iniciou um movimento incisivo que se consolidou entre nós. Um instante de suspensão, a temporalidade de um desfazimento penetrante, o movimento da cabeça enquanto lâmina que corta o ar e a atmosfera que a circunda. A punctura que era deles – de Rose e O’Brien – pode então tornar-se corte através de mim: enquanto gume afiado que ameaça a visão. Mas o que eu não pude ousar enxergar, em *Sanctuary Ring*?

As considerações de Jacques Rancière no texto *A imagem intolerável*⁸⁰ (2008/2012) parecem constituir um início frutífero na abordagem dessa questão. A imagem que se constitui enquanto intolerável, sugere Rancière, manifesta-se na exibição da “verdade do espetáculo”, ou de uma situação, que pode ser recebida tanto como denúncia corajosa quanto gerar indignação por conta da sua exibição (crua) em um contexto. Logo, pode provocar tanto comoção quanto ofensa. A imagem intolerável também oscila entre a “bela aparência” e sua “realidade abjeta”, como Rancière contextualiza aprofundadamente, o que faz com que o abjeto insurja na imagem, revelando a verdade mascarada pela aparência que a suprime. Assim, o desconforto gerado por esses mecanismos pode levar o olhar a querer escapar da imagem vista, porque “o que ela mostra é real demais, intoleravelmente real demais para ser proposto no modo da imagem” (RANCIÈRE, 2008/2012), p. 83). Cabe ressaltar que o contexto da imagem é um aspecto muito importante, pois o espectador precisa estar ciente daquilo que o constitui (o contexto) para apreender a verdade que a imagem desvela: sem contexto que problematize a imagem, o intolerável não se estabelece. Portanto, a imagem intolerável não se oferece enquanto representação, ou equivalência, não atua em nome de algo ou alguém ausente, mas estabelece-se enquanto realidade imediata. No contexto do evento performativo, apresenta-se enquanto ação performada sem mediação e constitui-se em realidade irrevogável.

⁸⁰ Ver: RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Entretanto, dentro do domínio da arte da performance, essa questão pode parecer constituir-se num problema paradoxal, uma vez que a performance busca instituir eventos que abordam o corpo enquanto materialidade, manuseável e “real”, questionando a sua a/presentação e frequentemente desafiando aspectos éticos, estéticos e políticos relacionados ao corpo em cena. O testemunho desse manuseio do corpo parece facilmente tocar o intolerável. Assim, era esperado que, em *Sanctuary Ring*, o corpo fosse tratado de forma confrontadora, e, uma vez que a linhagem da performance e de seus performers foi traçada, era evidente que o corpo e a resistência à dor seriam testados. Logo, não seria ingênuo comparecer a um evento performativo que explora práticas sadomasoquistas e espantar-se diante de uma perfuração, ou, até mesmo, do reconhecimento da dor no outro? Contudo, o testemunho da perfuração da pele, em especial de genitálias, parece evocar aversões primárias da visão e daquilo que o olhar pode tolerar: é realidade muito próxima do corpo do espectador e apela para dimensões espontâneas que entretêm reações biológicas e confrontamentos ético-culturais. Logo, no desvio do olhar diante do corte, existe o entrelaçamento indiscernível entre instinto e terror, que evidencia a possível dificuldade de testemunhar a execução do corte na sua totalidade. Ademais, a realidade operada pelo grito de O’Brien materializa, na fábrica constitutiva da performance, a dor que está subjacente ao ato: a dor que é requerida/necessária para que ele seja performado, para a performance existir e para os espectadores vivenciarem seus próprios limites no ato *espectatorial*. Portanto, aquela era uma dor que me servia, mesmo que eu não pudesse testemunhá-la, pois constituía-me no evento; e talvez também fornecesse-me aquilo que eu potencialmente esperava da performance: o enfrentamento do limite daquilo que eu não podia testemunhar, embora o quisesse. Logo, o confronto com o próprio desejo.

Pela importância da visão na conceituação da *espectação*, o fechamento dos olhos e o desvio do olhar constituem-se num momento notável no ato *espectatorial*, que, em si, nega as funções primárias associadas a ele. Contudo, quais as implicações do olho, para além da sua mera existência enquanto órgão por meio do qual vemos? Quais complexidades e complicações ele promove? Georges Bataille abordou o olho ao longo da sua obra e apontou para a sedução que o rodeia: órgão misterioso e atraente, o olho é facilmente atraído por eventos repugnantes e desprezíveis. Porém, é também atraente em si, “guloseima canibal”, que pode levar à sedução extrema, tão derradeira a ponto de tocar o horror. Ele coloca que o olho é comparável a uma “lâmina afiada, cuja aparência provoca tanto reações amargas quanto contraditórias”⁸¹ e sugere uma conexão entre o olho e a consciência (BATAILLE,

⁸¹ [...] *cutting edge, whose appearance provokes both bitter and contradictory reactions.*

1929/1985, p. 17, tradução minha)⁸² que parece aporética, pois aquilo que não pode ser visto encontra-se no centro da atração pelo horror, pelo grotesco, e pelo desviante experienciado pelo vidente. As implicações morais atribuídas ao olho – enquanto órgão e conceito – são profundamente desafiadas por Bataille, que avizinha o olho – órgão límpido, claro e visível do corpo humano; a “janela da alma” – do ânus – orifício escuro, escondido e escatológico que expelle dejetos. Nesse avizinhamo, ele evoca o sol e seu aspecto ofuscante: sua ameaça ao olho humano. O sol, na direção do qual tudo cresce, também cega, inabilita a visão e promove a escuridão pela força extrema da sua própria luz. Logo, o sol carrega consigo um paradoxo: por iluminar demais ele causa cegueira: sua medida certa é libertadora, a exposição excessiva a ele é destrutiva. Bataille classificou o sol em duas categorias: o “escrutinado”, ao qual se pode olhar, e o “precedente”, aquele ao qual não se olha, pela força destrutiva da sua luz. Essa diferenciação, coloca Bataille, é expressa pelo mito de Ícaro: “ele claramente separa o sol em dois – um que brilhava no momento da elevação de Ícaro, e o outro que derretia a cera, ocasionando o fracasso e a queda gritante quando Ícaro se aproximou demais”⁸³ (BATAILLE, 1930/1985, p. 57, tradução minha).

O ânus é solar porque também cega, embora pertença ao domínio da noite e da escuridão. Contudo, diante da escuridão o olho humano perde a sua capacidade e função, pois não podemos ver no escuro. “Os olhos humanos não toleram o sol, nem o coito, nem o cadáver, nem a escuridão, embora o façam com reações diferentes”⁸⁴ (BATAILLE, 1931/1985, p. 8, tradução minha). Logo, no ato de olhar, existe o olhado, o olho, o visto e o não visto. No desvio do olhar, por conta de uma imagem que cega, o olho e a cabeça direcionam-se na direção da escuridão: momentânea, mas significativa. Na obra de Bataille, o olho, além de sol, é também ânus, e enquanto ânus, ele expelle viscosidades, dejeta pelo seu orifício de passagem. Assim como a perfuração na genitália de O’Brien, o ânus é também canal que conecta o “fora do corpo” à sua parte interna; fábrica de massa grotesca. Portanto, onde reside o horror: no olho ou no mundo, no interior de orifícios corporais ou nas suas massas projetadas para o exterior? Talvez a passagem de um território ao outro, a passagem tanto de materialidades abjetas quanto o alívio da trajetória inversa, na qualidade penetrativa

⁸² BATAILLE, Georges. *Eye* (1929). In: BATAILLE, Georges. STOEKL, Allan. (ed.). **Visions of excess: selected Writing, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, pp. 17-19.

⁸³ [...] *it clearly splits the sun in two – the one that was shining at the moment of Icarus's elevation, and the one that melted the wax, causing failure and a screaming fall when Icarus got too close*. BATAILLE, Georges. *The Rotten Sun* (1930). In: BATAILLE, Georges. STOEKL, Allan. (ed.). **Visions of excess: selected Writing, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, pp. 57-58.

⁸⁴ *Human eyes tolerate neither sun, coitus, cadavers, nor obscurity, but with different reactions*. BATAILLE, Georges. *The solar anus* (1931). In: BATAILLE, Georges. STOEKL, Allan. (ed.). **Visions of excess: selected Writing, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, pp. 5-9.

da perfuração da pele, na feitura de um furo ou corte, contém em si o horror que em retorno estupefica o olho.

O ânus tem uma função clara no corpo humano e em outros animais: expele os excessos que o corpo não pode conter, os dejetos não utilizáveis que não podem ser contidos pelo/no corpo. A materialidade que expele possui grande presença e impacto. Fezes são dificilmente não percebidas – deixam rastros sensoriais, invadem narinas e espaços, e sugerem abjeção já na sua dimensão visual. Logo, a perfuração e o grito de O'Brien constituíram-se enquanto ofuscantes para os meus olhos: excessivos, luminosos em excesso ao ponto de gerar cegueira, fúnebres em demasia. Eu fui cegada porque me encontrava do lado dos cegos e não dos que cegam; do contrário, se possuísse as palavras e a lógica de Bataille, no meu grito próprio eu teria dito: “EU SOU O SOL”⁸⁵ (BATAILLE, 1931/1985, p. 5, ênfase original, tradução minha). O intolerável naquele momento da performance era, portanto, ofuscante, extremamente “real” e excessivo, manobra obscura da penetração de órgãos sexuais por agulhas para as operações da performance. Aquela perfuração tocava a escuridão, presente na obscuridade da uretra e do ânus, e no confinamento dos testículos: comparáveis ao olho, ou “guloseima canibal”, como Bataille sugere na novela *História do olho* (1928/2003). Consequentemente, a visão do corpo de O'Brien perfurado e com dor parece ter se constituído enquanto ameaça que demandava o desvio do olhar, era intenso demais e emanava luz aniquilante que ofuscava o olhar

O desvio do olhar implica a intolerabilidade da imagem, a negação do visto: uma interrupção que cessa toda visão possível e previne o envolvimento com modos visuais de testemunho. Entretanto, quando fechei os olhos para não ver o que via, em vez de apagar o visto, acabei por suspendê-lo pela duração da sua negação, elevando-a ao nível de imagem deturpada – turva, borrada – que preserva os efeitos da visão ao custo da perda da precisão dos seus contornos. Na recusa em continuar vendo e suportar a imagem do corpo na dor, a imagem foi sustentada: persistindo por meio de sua desfiguração adquirida na escuridão. Portanto, a imagem que não pôde ser vista e o grito que não pôde *não* ser ouvido permaneceram enquanto massa desfigurada e indiscernível que habita e dá corpo às memórias daquilo que ainda pode ser lembrado daquela reação *espectatorial*. A necessidade de retornar aquele desvio do olhar denuncia a demanda por apreensão do aspecto obscuro daquele ato de negação da visão e aversão à imagem, que se efetivou no meu testemunho da performance. Nenhuma lucidez parece reinar sobre essa questão, pois uma vez que houve a necessidade de buscar na escuridão borrada do desvio do olhar um refúgio para a aversão à

⁸⁵ [...] *I AM THE SUN* [...]. BATAILLE, Georges. The solar anus (1931). In: BATAILLE, Georges. STOEKL, Allan. (ed.). *Visions of excess: selected Writing, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, pp. 5-9.

imagem, talvez seja, precisamente, a cegueira que precise ser abraçada para abordar a questão. E talvez na cegueira algo possa ser revelado: assim como seria ao cego que por séculos é designado o papel do sábio, do profeta, do vidente – como Tirésias, na tragédia *Édipo Rei*. O que se pode ver na cegueira? O que a cegueira revela?

Aquilo que ela não vê, é por razões de princípio que ela não o vê, é por ser consciência que ela não o vê. Aquilo que ela não vê, é aquilo que nela prepara a visão do resto (como a retina é cega no ponto de onde se irradiam as fibras que permitirão a visão). Aquilo que ela não vê, é aquilo que faz com que ela veja, adesão ao Ser, sua corporeidade, são os existenciais pelos quais o mundo se torna visível, é a carne onde nasce o objeto". (MERLEAU-PONTY, 1964/2014, p. 225)

O visto e o não visto são importantes na negociação do olhar. Existe uma distinção fundamental que precisa ser abordada aqui que pode ajudar a desemaranhar o terror do visto e a ameaça que ele pode efetivar. Jacques Lacan, em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1973/1985) refere-se a uma importante ruptura: aquela entre o olho e o olhar. O olho, segundo ele, “é apenas a metáfora daquilo que chamarei o *empuxo* daquele que vê – algo de anterior ao seu olho” (LACAN, 1964/2008, p. 75, ênfase original). O que antecede o olho, a visão/ o ver, é o fato de que o vidente, quando olha, já está sendo visto, ou “a preexistência de um olhar – eu vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte.” (LACAN, 1964/2008, p. 76). Antes de ver eu já estou sendo visto e quando olho para algo, uma imagem/objeto/ato, aquele algo retorna-me o olhar que lanço na sua direção. Quando olho também estou exposta ao olhar do mundo exterior, ou, pelo menos, vivencio o retorno do olhar do visto, ou seu peso/fardo sobre mim. Eu não apenas olhei para o ato de perfuração em *Sanctuary Ring*; ele se impôs sobre mim por meio da devolução do “empuxo” que eu lhe dei, o reconhecimento do olhar que manifestava sua força sobre a minha corporeidade no evento. Conseqüentemente, a natureza violenta da perfuração do pênis de O’Brien e a sua dor não eram apenas suas, disponíveis à minha apreciação, eram também minhas, pois sua intensidade viajou pelo seu olhar para sobrepor-se a meu corpo, com uma força que demandou negação. “Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras de representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar” (LACAN, 1964/2008, p. 76). Como consequência, uma reversibilidade é performada na nossa relação com o olhar. Na minha experiência, era a reversibilidade da dor, primeiramente sentida pelo performer, mas também afetiva em termos de perturbação do meu devir *espectatorial* diante do ato performado. Esse processo é contemplado pelo “dar-se conta de si” que surge do encontro com o ato: “que a consciência, em sua ilusão do *ver-se vendo-se*, encontra seu fundamento na estrutura em reviravolta do olhar” (LACAN, 1964/2008, p. 85).

Como resultado, a visão de si, o retorno à intensidade ofuscante da presença própria, promove a alteridade latente no corpo do vidente, que imprime o entrelaçamento entre objeto e sujeito do olhar. Logo, o desvio do olhar do corpo na dor é também o reconhecimento da experiência de aversão no meu próprio corpo e a *espectação* de minhas próprias reações *espectatoriais* diante daquele momento da performance.

O descobrimento do outro em si, a transmutação do sujeito em objeto da sua própria apreciação e o entrelaçamento entre o visto e o vidente são aspectos abordados pelo trabalho de Maurice Merleau-Ponty. Em *O visível e o invisível* (1964/2014) – coleção de textos inacabados, publicados após sua morte – o autor enfatiza a importância do olho e do olhar na apreensão do mundo e da verdade no mundo, alertando-nos às relações entre o olho e o corpo enquanto negociação que pode tanto revelar quanto enganar-nos. O mundo é aquilo que eu percebo nessas negociações, tanto algo exterior quanto a projeção daquilo que sou in/capaz de ver; ambos, imagem e projeção, próximo e distante. No encontro com o outro “em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu, e por um momento é nele que vivo, sou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita” (MERLEAU-PONTY, 1964/2014, p. 22). Assim, no testemunho da expressão de dor invadindo o corpo de O’Brien, eu respondi a essa chamada com a minha re/conhecibilidade com aquela dor: um encontro afetivo com ela por meio do meu próprio corpo. Como consequência, a visão amarfanhava e não podia ser sustentada; o olhar ameaçava a minha presença como testemunha irrestrita, que vê tudo e vê demais, e desviá-lo parecia ser a única prevenção possível para que meu olho não fosse ele próprio partido, ou perfurado, como o pênis do performer. Entretanto, o não ver aquele ato não se constituía apenas enquanto negação da visão da perfuração do seu pênis, mas compreendia também não ver meu próprio olhar sendo olhado em ato. Ver uma visão cega levou à negação de ambos, visão e ato e da presença do meu devir *espectatorial*.

Tapar os olhos para não ver um perigo é, segundo dizem, não acreditar nas coisas, acreditar somente no mundo privado; no entanto, é antes acreditar que o que é para nós não o é absolutamente, que um mundo que logramos ver sem perigo é sem perigo; isso é, portanto, acreditar, da maneira mais firme, que nossa visão vai às próprias coisas. Talvez essa experiência nos ensine, melhor que qualquer outra, o que seja a presença perceptiva do mundo: não, o que seria impossível, afirmação e negação da mesma coisa sob a mesma relação, juízo positivo e negativo, como dizíamos há pouco, crença e incredulidade; nossa experiência que está aquém da afirmação e da negação, aquém do juízo – opiniões críticas, opiniões ulteriores –, é mais velha que qualquer opinião, é a experiência de habitar o mundo por meio do nosso corpo, a verdade nós mesmos inteiramente sem que seja necessário escolher nem mesmo distinguir entre a segurança do ver e a de ver o verdadeiro, pois que são por princípio uma mesma coisa – portanto fé, e não saber, porquanto o mundo aqui não está separado do domínio que temos sobre ele, sendo, ao invés de afirmado,

tomado como evidente, e ao invés de revelado, não dissimulado, não refutado”. (MERLEAU-PONTY, 1964/2014, pp. 37-38)

Assim, desviar o olhar naquele contexto manifestou não a recusa por estar ali, mas precisamente o fato de permanecer ali com a perturbação que o ato de perfuração promovia e provocava. Estar presente no evento enquanto ser seduzido e atraído por um ato que encorajava e fomentava o desejo de ser mostrado e olhado, precisamente por causa das suas operações delicadas e repugnantes. O desvio do olhar, portanto, foi talvez a negação da luz, da clarividência, e o privilégio da opacidade, para encontrar na cegueira a insustentabilidade da visão e a aproximação necessária da escuridão da morte e da dor. Pois, “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (MERLEAU-PONTY, 1961/2004, p. 44), e recusá-la é também recusar-se.

4.5. *Fazer Ver o Não Visto*

Valendo-me, novamente, de imagens fotográficas na criação de respostas às experiências vividas, a investigação da imagem nesse caso estabeleceu-se como uma busca pelo instante do ato e fluxo do desvio do olhar. Que movimento compõe o desvio do olhar e como ele se manifesta? Quando intrigada pela cegueira do não poder ver, como pode uma imagem – algo designado à visão – elucidar as obscuridades do desvio do olhar? Especialmente, como imprimir em uma imagem as negociações complexas que caracterizam a relação entre o desejo de ver e a inabilidade de olhar? Essas foram as questões que motivaram a criação da imagem-resposta à minha experiência de *Sanctuary Ring*, intitulada *Fazer Ver o Não Visto* – ver figura 18 – e abordada nas próximas páginas.

Uma vez mais, também nesse processo de criação, o fazer foi o método eleito para abordar as opacidades de uma experiência, para investigá-las enquanto imagem e investigar-me no processo. Logo, a concepção dessa imagem pretende elaborar as obscuridades e as intensidades da experiência que desejo desvendar: nesse caso, busco, como seu título sugere, fazer ver o não visto. Procuro possibilitar que o ato de desvio do olhar, não visto durante a sua ocorrência, possa agora ser apreciado e apresentado enquanto elemento visível. Para tanto, saliento, uma vez mais, o entrelaçamento entre o ver e não ver que constitui a visão: da imagem vista que faz ver o vidente.

Em *Fazer Ver o Não Visto*, eu buscava capturar com um clique fotográfico – que opera corte/fissura na história, pelo congelamento da ação em imagem – as atribuições espaciais do desvio do olhar, para efetivá-las enquanto objeto diante do qual eu possa me

colocar. Havia a emergência e a necessidade de corporificar a minha reação de desvio do olhar fora de mim. Essa relação sujeito-objeto inevitavelmente estabeleceu-se durante a minha *espectação* da performance: pela imagem da dor, aterrorizante e intolerável, que impõe à testemunha a percepção de si. Logo, embora tenha me percebido olhando e desviando o olhar diante do corte operado em *Sanctuary Ring*, e nessa percepção exista a constatação do olhar que retorna a si, essa situação estabeleceu-se de forma subjetiva: enquanto percepção operada pelos mecanismos da performance. Entretanto, por meio da imagem aqui apresentada, o que antes residia no campo perceptivo pessoal consolida-se enquanto materialidade externa a mim, compartilhável no mundo. Essa externalização foi perseguida precisamente pela documentação do movimento da cabeça e da face, operado no desvio do olhar. Para tanto, nesse experimento, pus-me diante de uma câmera digital (DSLR)⁸⁶, que, sobre um tripé, encarava-me, enquadrando minha face na configuração de retrato; em modo automático, e com a abertura da lente restringida, limitando o tempo de exposição da captura da imagem, operei o clique. Repeti o mesmo procedimento inúmeras vezes, exaustivamente, e, nessa repetição, uma certa mecanicidade instaurou-se. Como manter a motivação original do desvio do olhar quando não há terror? Como reconstituir o horror do visto? O visto nesse momento já havia esvanecido, e persistia enquanto memória contida no movimento de desvio da face.

Contudo, a repetição do mesmo desvio também imprimiu seu desconforto, gerando a náusea e a tontura da cabeça que golpeia o ar inúmeras vezes. Da estabilização no encarar da lente, do mal-estar da cabeça que se lança no ar, repetidamente. Assim, o que a imagem mostra são dois momentos do ver e do desvio do olhar: um no qual a face encara a câmera e a si, em consequência, e o outro, quando o que se vê é o perfil, resultante do olhar desviado, no qual os olhos encontram-se fechados. O movimento de um plano a outro é documentado, fazendo com que as linhas da imagem percam a sua nitidez e que a face desfigure-se. Será na desfiguração que o horror reconstitui-se nesse experimento-imagem?

⁸⁶ Em todos os experimentos foram utilizadas câmeras digitais.



Figura 18 – *Fazer Ver o Não Visto*. Foto minha.

Olho e ouvido, curiosamente, avizinham-se na imagem: a área da face primeiramente ocupada pelo olho, cede parcialmente sua localização ao ouvido, que assume essa posição quando os olhos já se encontram fechados e desviados; ou seja, a audição que se exalta quando a visão ausenta-se. Parece que o ouvido assume, em parte, a função de olho, resgatando o que se deu na experiência: a recusa que não pôde ser operada também na audição, o grito que não pôde *não* ser ouvido. Essa negociação sugere, novamente, o *reenactment* da experiência, efetuado tanto na ação requerida para a imagem quanto na própria imagem. Uma vez mais, a estrutura do trauma, da “compulsão à repetição”, reitera-se enquanto estratégia de pesquisa, que encontra na re-performance do vivido meios de revivê-lo, esperando, nessa repetição forjada, vias de clarificar aquilo que de obscuro ficou da experiência. Nesse caso, não era na nitidez da imagem que a experiência poderia potencialmente desvelar-se, mas é justamente no movimento capturado da face que ocorre sua desfiguração precária e turva: do borrão do olhar que se estende para o restante do rosto e das linhas do movimento que sugerem cortes ou feridas, impressos na face. Assim, a sobreposição do olho e do seu desvio pela orelha concretiza-se em forma de simbolização e de representação da experiência, que reflete o entrelaçamento entre visão e audição na aversão à imagem do corpo na dor, mas nunca o apreende em totalidade. Afinal, como deter o horror?

O retrato tem sido empregado na pintura há séculos como forma de representação de um indivíduo, ou pequeno grupo, e com frequência foca a face⁸⁷. Esse gênero pictórico concentra-se na tarefa de reproduzir na tela o indivíduo documentado, buscando a verossimilhança entre sujeito e obra a fim de promovê-lo na vida pública, ou atender a um desejo privado, pela sua inserção de objeto na história. O autorretrato é um desdobramento da mesma tradição, porém, em vez de centrar-se sobre a representação da figura externa do indivíduo, busca a representação de paisagens interiores do artista que pinta a si próprio e expressa a sua autoimagem artística. Dentro do campo do autorretrato, a reprodução fiel do indivíduo não é decretada, e a busca pela tradução da subjetividade para formas e cores pode gerar aspectos de desfiguração da face que talvez não permitam que o indivíduo seja imediatamente reconhecido na sua obra, mas sugerem a externalização de um mundo interior que não poderia ser visto de outra forma. Assim, pelas articulações que tentei esboçar acima, sugiro que *Fazer Ver o Não Visto* pode ser enquadrada nessa categoria de retrato;

⁸⁷ Ver: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

especificamente, do autorretrato, por se tratar de uma representação imagética de si, de uma experiência pessoal que busca transportar-se em imagem.

Dentro dessa tradição do retrato, uma imagem em especial é particularmente importante para a abordagem de *Fazer Ver o Não Visto*. No ano de 1953, o artista Victor Ohsatz foi convidado a fotografar Marcel Duchamp em seu apartamento em Nova Iorque. A impressão dos filmes revelou que uma falha ocorreu em uma das fotos. O filme não progrediu como deveria, resultando em uma imagem composta por dupla exposição: pela sobreposição de duas imagens distintas. Duchamp gostou do resultado daquela justaposição de acidente e escolheu aquela imagem para *Portrait No. 29 (Double Exposure: Full face and profile)* – ver figura 19. Assim como a imagem, o meu encontro com ela também estabeleceu-se ao acaso. Após a criação de *Fazer Ver o Não Visto*, encontrei-me com esse retrato de Duchamp na exposição *From selfie to self-expression (Das selfie à auto expressão)*, promovida pela Saatchi Galley de Londres⁸⁸. Essa imagem de Duchamp fornece um caso de contraposição daquilo que a imagem-resposta aqui abordada potencialmente busca consolidar. Além de evidenciar a linhagem de uma prática fotográfica iniciada com o trabalho de Anton Bagaglia – fotógrafo futurista, que registrava a fluidez do movimento nas suas imagens –, esse retrato de Duchamp é com frequência abordado pelo conceito da “imagem dobradiça” – como coloca o curador James McManus⁸⁹ –, que parece dialogar com o entrelaçamento entre o ver e o visto, ou do olhar que é olhado em retorno, apontado acima e reconhecido na reação à perfuração de O’Brien em *Sanctuary Ring*.

Em *Marcel Duchamp: appearance stripped bare*, Octavio Paz (1978)⁹⁰ desenvolve o conceito da “dobradiça” a partir de uma anotação de Duchamp feita na *Caixa Verde* (1936), uma das três caixas que produziu com coleções de anotações e reproduções de trabalhos seus. Nessa anotação, o pintor levanta a possibilidade da “imagem dobradiça”, que, segundo Paz, além de exemplificar as dinâmicas composicionais da pintura em questão, também permeia a obra de Duchamp como um todo. Sobre *O Grande Vidro* – pintura feita sobre vidro e dividida em duas partes que separam os universos distintos da obra, da noiva e do celibatário, em que as figuras constituem-se enquanto esboços dessas entidades –, Paz afirma: “nós estamos diante de uma pintura que, na medida que ela se abre ou volta a se fechar, física e mentalmente, nos mostra outras facetas, outras aparições do mesmo objeto

⁸⁸ À qual pude comparecer por razão da bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), concedida pela FAPESP para este projeto.

⁸⁹ Ver: < <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-13.html>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

⁹⁰ Livro que reúne dois textos de Octavio Paz (1978) sobre a obra de Duchamp, em especial sobre a pintura *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro* (1915-1923).

esquivo” (PAZ, 1978, p. 94, tradução minha).⁹¹ Essa pintura evidencia diferentes perspectivas do mesmo objeto, que se desdobram, que se somam e que se justapõem numa composição de base variável, pois a obra não foi pintada sobre tela, mas sobre um pedaço de vidro. Igualmente, por ter o vidro como fundo, a pintura oferece ao espectador o seu próprio reflexo; literalmente, devolve o olhar que ele lança sobre o quadro, configurando, portanto, o movimento circular operado por uma “imagem dobradiça”.

⁹¹ [...] *we are facing hinge picture that, as it opens out or folds back, physically and mentally, shows us other vistas, other apparitions of the same elusive object.*



Figura 19 – *Portrait No. 29 (Double Exposure: Full face and profile)*. Retrato de Marcel Duchamp. Foto: Victor Obsatz.

A dobradiça consiste em tecnologia que permite tanto a abertura quanto o fechamento de uma porta; é ela que possibilita o movimento em ambas as direções sem permitir que a porta se desfaça, despenque da estrutura à qual está presa. Na constituição da porta, a dobradiça é um dos elementos mais importantes: permite que ela exerça a sua função de passagem, pois as realidades presentes em cada um dos lados da porta podem ser distintas. Logo, a dobradiça possibilita a mobilidade entre diferentes facetas de uma circunstância. No campo da imagem, o procedimento da dobradiça estabelece-se na reversibilidade do olhar: diante da obra que configura esse conceito, defrontamo-nos com o nosso ato do olhar. “O que vemos?”. Nós nos vemos olhando e deparamo-nos conosco nesse processo (PAZ, 19178, p. 98). Olhamos para a figura, o corpo, a imagem que não apenas depende de nós, espectadores, mas também concerne-nos, envolve-nos. Se *O Grande Vidro* explicita esse procedimento pela sua materialidade de base, seu fundo transparente, *Portrait No. 29 (Double Exposure: Full face and profile)* irá fazê-lo pela sobreposição das imagens capturadas. Nesse retrato, o movimento da dobradiça é revelado: a imagem abre-se e fecha em si, conecta um momento da ação ao outro, revela o seu passado e o seu futuro pelo encadeamento do presente. Portanto, constitui-se em “imagem dobradiça” que condensa o movimento de passagem, de uma perspectiva da imagem à outra, no retrato final.

Assim, na imagem-resposta aqui compartilhada, criada em resposta ao desvio do olhar provocado pela aversão ao corte e ao testemunho da dor, o “procedimento da dobradiça” parece se instaurar. *Fazer Ver o não Visto* condensa em imagem o movimento de passagem, da face que confronta a visão e do olhar desviado, sem destituí-los da temporalidade que os conecta. Essa imagem também apresenta-se enquanto abertura e fechamento, resultante, por sua vez, de um outro momento de abertura e fechamento, processo em que o que se abriu o fez enquanto fissura e o fechamento deu-se pela negação. Eu me expus na fissura e recolhi-me na negação. Assim, essa imagem-experimento, que buscava apreender o movimento implicado no desvio do olhar, também acabou por articular a circularidade que compõe o olhar e a *espectação*: ambos, autoproduzidos nas instâncias do seu acontecimento. Da mesma forma, nas configurações perceptivas que fundam o fenômeno diante de nós, também evidencia a inseparabilidade dos sentidos, que colaboram ininterruptamente na concretização do percebido. Nisso, o visto é preenchido de pontos cegos, e a audição, tanto de silêncio quanto de grito. E entre o corte, o olho, e o desvio existem fissuras e suturas que operaram sobre mim sua força, restando à audição a crueza da impossibilidade de escapar à presença, ausentar-se do horror do desejo: desejo de ver, mesmo que não pudesse suportar o visto. Eu sendo vista naquilo que não podia ver.

5. PARTE 5 – CORPOS QUE ESCAPAM À PELE: TOQUE, CONTÁGIO E DYS-APPEARANCE

Este capítulo trata da minha experiência *espectatorial* da peça teatral *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, do coletivo italiano Societas Raffaello Sanzio. Aqui, abordo a possibilidade de pensar as dimensões afetivas do evento enquanto toque e o choque enquanto experiência de intensificação extrema da presença no evento, que evidencia a percepção, resultando na *espectação* de si. O toque e os seus entrelaçamentos com a *espectação* são pensados por vias de contágio pelas afecções da cena: que nos atingem, que nos desafiam e que nos envolvem no contexto do evento. Igualmente, o toque foi definido como sentido a ser explorado neste capítulo pelas suas relações com os outros sentidos: no toque, a maioria dos outros sentidos convergem-se. Nessa empreitada, o abjeto e sua força perturbadora oferecem possibilidades simbólicas e latentes de abordar os contágios que nos envolvem ou que nos repelem na experiência *espectatorial* da cena. O abjeto apresenta-nos à aversão frente a nossas dimensões animais e perturba sistemas de higienização que nos inserem em sistemas sociais. As páginas que se seguem consistem em um ensaio na busca por uma linguagem e imagem-resposta para as condições afetivas da experiência em questão. Elas também barganham, inevitavelmente, com as suas opacidades, tentando operar atos de tradução entre experiência – palavras – imagem. Para tanto, nessa empreitada pergunto: para além da ameaça de uma ferida, como pode o corpo ser infectado pela pele? O que o ameaça? No contexto do evento teatral/performativo, como poderia o corpo do espectador contaminar-se pelo testemunho do abjeto? O que compreende o toque que contamina a experiência *espectatorial*? Ademais, como pode o ar que o circunda consolidar-se em toque sentido?

5.1. *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*

Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus foi concebida há quase uma década, no ano de 2010. Testemunhei essa peça no ano posterior ao da sua criação, em abril de 2011, no Barbican Centre (Londres), por ocasião do SPILL Festival of Performance daquele ano. O festival de 2011 foi curado ao redor de noções de infecção. O meu comparecimento a esse evento foi carregado de expectativas criadas por causa do burburinho ao redor do trabalho do coletivo teatral Societas Raffaello Sanzio e da repercussão internacional do nome de Romeo Castellucci. Assinalado como um dos mais importantes grupos teatrais internacionais na contemporaneidade, suas produções são conhecidas por conter materiais e estruturas provocadoras, ambiciosas e potencialmente perturbadoras. A forma da a/presentação do corpo

em cena, com a inclusão de corporalidades não normativas e modos de atuação e concepções de cena que radicalmente confundem camadas simbólicas e reais alinha-se a práticas iconoclastas. Como resultado, o trabalho do Societas Raffaello Sanzio tende a produzir experiências contempladas por afecções capazes de imporem-se como forças desestabilizantes para o espectador.

Comparecer às peças do coletivo com expectativas parece não ser uma ocorrência isolada, como atesta Theron Schmidt (2010) em *Anti-messianic theatre: confronting expectations at London's SPILL Festival*. Encontrei o trabalho do coletivo pela primeira vez nesse texto, no qual Schmidt descreve ter experienciado um estado de antecipação, similar ao que experienciei, antes do seu testemunho das peças *Inferno* e *Purgatorio* (ambas de 2008) – outras duas produções icônicas do coletivo. Ele enfatiza no seu artigo as expectativas que levou consigo para os eventos a que compareceu e a frustração de não as ter satisfeitas: um sentimento que o acompanhou para fora do teatro nas suas experiências e que também partiu comigo do Barbican Centre, no evento que aqui abordo. Talvez o desejo de vivenciar presencialmente os tão falados mecanismos teatrais das peças do Societas Raffaello Sanzio, potencialmente, gerou relações conflituosas entre antecipação e frustração – tanto no meu caso como no de Schmidt. Talvez também seja no nível de expectativas *espectatoriais* e espetaculares não cumpridas que as produções do coletivo operem.

Schmidt sugere que uma das suas motivações para ir ao teatro é uma vontade, um desejo de transformação e de “revelação”, sentimento que também reconheço em mim: o desejo de encontrar pelo teatro – ou qualquer outro espaço e contexto da cena – aquilo que eu não posso localizar em nenhum outro local e de encontrar na não familiaridade de um evento teatral/performativo uma reconhecibilidade perdida. Contudo, o que é isso que nós esperamos da cena? O que poderia a cena revelar-nos? Quando existem expectativas quanto àquilo que desejamos encontrar em um evento, poderiam os mecanismos do evento cumprir as promessas que criamos para nós mesmos? Talvez o fato de expectativas existirem antes do evento seja condição essencial para que o sentimento de frustração com a experiência *espectatorial* emerja. Portanto, a minha experiência insatisfatória no desenrolar do evento – que se justifica pela sua estruturação, como descreverei a seguir – pode ser resultado direto dessas expectativas.

Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus configura-se ao redor de uma situação, em vez de narrativa amplamente desenvolvida⁹², de dimensões naturalistas: um filho dá assistência ao pai idoso sob o olhar de uma pintura da face de Jesus Cristo. No palco, pai e

⁹² Assim como coloca Romeo Castellucci em entrevista ao time de jornalistas do SPILL Festival. O vídeo está disponível no seguinte link: <<https://spillfestival.com/show/on-the-concept-of-the-face-regarding-the-son-of-god/>>. Acesso em 15 de junho de 2017.

filho encontram-se enredados num ciclo de repetição de episódios de incontinência fecal, no qual uma substância que se assemelha a excremento humano escapa das fraldas geriátricas do pai para manchar o ambiente impecável que os contém, demandando do filho a constante limpeza tanto do espaço quanto do seu genitor. O filho está prestes a deixar a casa quando o pai idoso defeca nas suas fraldas geriátricas. Não fica claro se os dois moram na mesma casa. O contexto da situação, para além do que pode imediatamente ser testemunhado, não pode ser afirmado; de qualquer modo, o filho parece estar saindo para o trabalho, pois é manhã – como a conversa entre os dois revela – e ele veste um terno, segura um pequeno maço de papel e um telefone celular. O reconhecimento do primeiro episódio de incontinência ocorre por meio das reações corporais do pai diante do acontecimento: ele geme desconfortavelmente e põe-se a chorar enquanto se desculpa por um incidente. O filho, reconhecendo a semelhança de uma reação que parece já ter previamente testemunhado, conforta o pai com palavras antes de despir-se do blazer que veste para reunir a parafernália de limpeza necessária para remediar a circunstância. Nós, espectadores, vemos uma substância marrom caindo sobre o sofá e seus arredores, e quando o filho remove a fralda geriátrica suja, que o pai vestia, um som de respingo pode ser ouvido, pela colisão daquela substância com as superfícies rígidas do cenário, reforçando o encontro daquele líquido fecal, oriundo do interior do corpo, com o mundo externo. Uma série de episódios similares ocorrem, impedindo que o filho deixe a casa e gradualmente expondo a deterioração de um corpo envelhecido que parecia esvair-se pelo seu orifício anal: definhando em excremento líquido, e contaminando o ambiente pristino que o cercava com aquilo que o corpo não pode conter, convivendo com o fardo instaurado por tal condição. Os episódios de incontinência recorrem por algumas várias vezes, contribuindo para a construção de um retrato situacional tenso e comovente, que aludia a uma circunstância potencialmente próxima a todos nós: a sombra da velhice, o desafio da incontinência, o cuidado dos pais envelhecidos. Logo, a repetição, o alastramento de fezes que mancham as dimensões da cena, o embaraço e a culpa do pai e a atitude constantemente carinhosa do filho, tentando minimizar os eventos e o desespero de ambos (genitor e filho): todos esses fatores e essas camadas do trabalho transportaram-me para um local de comoção com aquela situação. Aquele poderia um dia vir a ser o meu pai. Eu cuidaria dele da mesma forma, do mesmo modo, tão carinhosamente? Eu praticaria o mesmo carinho incondicional que aquele filho dava ao seu pai?

O cenário da peça continha dimensões paradoxais que justapunham dois mundos contrastantes: mobília e configuração ordinárias de uma sala de estar, sala de jantar e quarto, e uma imagem gigantesca da face de Jesus Cristo – emprestada da pintura *Salvator Mundi*, de Antonello da Messina (1465) ao fundo da cena – ver figura 20. Essa imagem é poderosamente

presente e percebida enquanto retrato extremamente dilatado sobre o palco, como um espectro que tudo vê; talvez, vendo ainda através de nós – rompendo nossas peles para alcançar as partes mais profundas do nosso interior. A imagem de Cristo era obscura e escura, misturava-se com a penumbra da caixa preta, enquanto a luz desgastada nos olhos do ícone realçava-se em contraste, reafirmando o seu olhar. A mobília e o chão do palco eram brancos, prístinos e salientavam cada pequena gota da substância marrom que escorria do pai; enfatizando a contaminação de um ambiente sanitizado pela sujeira e pelos dejetos que escapam das entranhas. Portanto, esse contraste entre escuridão e claridade, sanitização e infecção, evidenciava não apenas o esquema de cores da peça, mas também as circunstâncias daquele pai e daquele filho, que pareciam estar se afogando em excremento. Aquela situação sobre o palco se referia ao envelhecimento, ao cuidado, à culpa, à vergonha e ao desespero: tudo sob o denso olhar de Cristo, em um ambiente imaculado.



Figura 20 – Cena de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*. Fonte: <<<https://interartive.org/>>>.

Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus também era uma situação de repetição opressiva com pequenas variações graduais, especialmente por parte do filho. A sua paciência inicial e carinho incondicional lentamente deram espaço para a frustração de ter que lidar, nova e seguidamente, com aquela interminável materialidade fecal dos episódios de incontinência. À medida que a merda recorria, um cheiro de fezes tomava conta do teatro, tornando-se, de certa forma, protagonista. Associado à imagem do excremento e ao seu som de respingo, na troca das fraldas, aquele odor forte contribuía para a validação da qualidade nojenta coligada aos elementos daquela materialidade cênica. Era materialidade que se assemelhava a fezes sem o ser: “era líquido pigmentado derramado sobre uma superfície branca por razão de uma aparência: *tinta*”⁹³ (KELLEHER, 2015, p. 165, ênfase original, tradução minha). Portanto, aquelas “fezes” eram artifício que serve à operação teatral. A materialidade assemelhava-se à imagem, à consistência e ao cheiro de fezes, mas não era o dejetivo verdadeiro. Era o “faz-de-conta” (*make-believe*) profissional do Societas Raffaello Sanzio, como aponta Nicholas Ridout (2006) na sua análise da produção de coletivo.

⁹³ “[...] *it is pigmented liquid poured onto a white surface for the sake of an appearance: it is paint*”.

Ao longo dos episódios de incontinência, os dois atores moviam-se do espaço do cenário designado como sala de estar para o quarto, amparando-se em cada um dos episódios para fazer todos os movimentos necessários à execução do seu deslocamento. Talvez aquela fosse uma viagem imposta pelas condições debilitantes que nos levam para a cama quando enfermos; talvez aquela fosse uma ilustração espacial do corpo retornando à horizontalidade por causa do envelhecimento, após conquistar a verticalidade ao longo da vida; talvez aquela fosse uma ilustração do idoso que se equaciona ao recém-nascido. Ao lado da cama, antes de alcançá-la, o pai defeca novamente, momentos após ter suas fraldas trocadas e de o chão ter sido limpo. Naquele instante, o filho permite que a frustração e a raiva, suprimidas pela sua atitude carinhosa, instaurem-se, e acaba por gritar com o pai. Aquela ocorrência explosiva é rapidamente seguida por um pedido de desculpas e, a partir de então, embaraço e culpa são compartilhados: o pai demonstra sentir-se culpado pela sua inabilidade de controlar suas entranhas, o filho parece sentir-se envergonhado pela sua inabilidade de controlar-se diante de tamanha demanda; e vice-versa. O pai é então colocado na cama, onde, como Joe Kelleher (2015) coloca em *The illuminated theatre: studies on the suffering of images*, ele “performa um ato”⁹⁴ (p. 165, tradução minha), um “ato” curioso: ele pega um galão cheio do mesmo líquido marrom que testemunhávamos como sendo suas fezes e derrama-o sobre seu corpo, cobrindo seu dorso, quadris e pernas com essa substância – ver figura 21. Aquele “ato” não parece ter um local apropriado no contexto da peça, pois ele parcialmente desfaz a trama desenvolvida por meio da relação entre aquelas duas “entidades” sobre o palco sem que tal desfazimento fosse afirmado. Estaria o pai causando a sua própria condição, para manter o filho em casa? Esse ato nos daria a aparência da sua vida que se esvai em fezes?

⁹⁴ [...] *performs an act.*



Figura 21 – Cena de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*. Foto: Lídia Jardim.

Aquele sofrimento apresentado em cena tinha como pano de fundo a face de Cristo, o “deus” para o qual o filho correu após deixar seu pai na cama. Ele pronunciava seu nome atribuído, “*Gesù*”, suplicando por ajuda, por alguma forma de intervenção que não ocorreu. Curiosamente, aquele 22 de abril de 2011 era também um Sexta-feira Santa, a data celebrada por cristãos como o dia no qual Jesus Cristo foi sacrificado pela humanidade, abdicando da sua vida para – segundo a história que nos foi contada – salvar a nossa. Ver o retrato de tamanha devoção e desespero do filho, implorando à face do filho de Deus por ajuda, era ao mesmo tempo comovente e desconcertante. Ao implorar por ajuda ao rosto do filho do Grande Pai, estaria ele também rogando a si? Posteriormente, após sua súplica não atendida ou sofrimento não ouvido, ambos os atores deixaram o espaço e a parte final da peça começou a desenvolver-se: uma celebração do maquinário teatral.

Esse evento que testemunhei no Barbican Centre diferenciava-se da versão da peça apresentada no Brasil, que incluía uma cena na qual crianças adentravam o palco para arremessar granadas na imagem de Jesus. Logo, na versão que testemunhei de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, a segunda e última parte da peça consistiu na aparição

de pessoas suspensas pelo teto, que chacoalharam, mexeram e importunaram a imagem de Cristo. Fezes passaram a escorrer pelos olhos e face de Jesus até que essa fosse rasgada, despedaçada, revelando palavras que se acenderam em mensagem luminosa. Primeiramente, podia-se ler *You are my shepherd* (sic), para que logo em seguida a palavra (*not*), entre parênteses, aparecesse e completasse o vazio apresentado, arrematando a frase em: *You are (not) my shepherd* (Você [não] é o meu pastor).

Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus encerrou-se após essa frase revelada e constituída enquanto comentário ao sofrimento retratado e à in/ação de Cristo naquela situação. Após a frase exposta, um estrondo luminoso surgiu de uma das coxias, levando o palco a ser posteriormente mergulhado na escuridão de seu vazio final. A desconexão entre as duas partes da peça se acentuava pela irresolução da situação exposta. *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus* foi concluída sem que nenhum encaminhamento fosse dado ou sugerido para as circunstâncias daquele pai e daquele filho. Após a momentânea escuridão do palco, o auditório do teatro foi iluminado, sugerindo a finalização da peça e o protocolo do aplauso. Contudo, a insatisfação que mencionei acima instaurou-se pela não conclusão de algo que eu queria ver resoluto. A situação pai-filho foi-nos apresentada, intensamente retratada e bastante afetiva, porém concluiu-se na sua a/presentação. E nessa conclusão inconclusiva perpetuava-se a desorientação de uma revolta não manifesta, da insatisfação não gritada e o desconhecimento de uma sentença não dada. O que teria acontecido com aquele pai, com aquele filho? Que Cristo era aquele?

5.2. A experiência

Muitos anos passaram-se entre a imediatez daquela experiência e o que hoje posso apreender dela, e, ao longo desses anos, os afetos experienciados transformaram-se, esvanecerem, foram resgatados e esquecidos. Porém, foram também re/inventados, re/invocados, manifestaram-se nova e diferentemente enquanto lapsos de memória e vestígios afetivos em muitas tentativas de re/imaginar o que se instaurou naquela ocasião para apreender o que ainda hoje permanece daquela experiência. Essa re/invenção tem sido tanto uma estratégia de sobrevivência, da experiência tentando persistir através do tempo, quanto uma necessidade premente de conservação, na qual eu tento mantê-la pulsante – ambos, por conta da proposta desta pesquisa e pela intuição de que existe mais a respeito da minha experiência *espectatorial* de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus* do que aquilo que até o momento eu pude extrair dela. Aspectos da minha *espectação* daquele evento ainda demandam endereçamento, não apenas enquanto afetos passados, mas como percepções

espectatoriais intrigantes e não resolvidas. Existe certa qualidade indecifrável nessa experiência e que se encontra expressa na dificuldade de apreendê-la em totalidade: a experiência da cena é escorregadia, resiste à contenção. Não obstante, consciente desse deslizamento inevitável, que qualifica o vivido, tento aqui evocar aquela experiência uma vez mais (assim como tenho feito muitas vezes ao longo dos últimos anos)⁹⁵, esperando apreender as fortes afecções sentidas naquele evento como consequência do organismo material da cena; as suas qualidades intrusivas e perturbadoras que servem ao foco desta pesquisa sobre choque e a *espectação*.

Enquanto espectadora de *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus* transitei da comoção ao desconforto, do envolvimento à repulsão, e da expectativa à insatisfação. Insatisfiz-me diante da bruta interrupção que não concluía a narrativa sugerida ou fornecia resolução à situação intensa apresentada na primeira parte da peça. Comovi-me com os retratos de pai e de filho apresentados; envolvi-me e questionei-me se, a partir da situação no palco, eu teria uma posição semelhante no futuro, caso meu pai passasse pelo mesmo problema de incontinência. Fui absorvida pelas recorrências e percebi-me comprometida nas repetições da ação da peça: fui tragada para dentro daquela situação, como se me aproximasse da merda que se espalhava no palco. Contudo, a comoção que vivenciei diante da situação familiar apresentada foi interrompida por uma materialidade imediata e pelo teor invasivo com o qual ela se aproximava de mim: o cheiro de merda, proveniente daquilo que se apresentava como fezes, foi se intensificando durante as recorrências dos episódios de incontinência, alcançando um nível quase intolerável. À medida que os intervalos entre os episódios de incontinência tornaram-se menores e as “fezes” começaram a cobrir uma área maior do palco e de tudo que sobre ele estava, um cheiro intenso instaurou-se. Era odor forte que progredia em ondas, que se alastrava com os movimentos do palco e dos espectadores, mesmo dentro de um auditório teatral enorme como aquele no qual a peça ocorreu. Enquanto espectadora e (mais uma) contribuinte dos seus mecanismos, eu mergulhei no universo da situação familiar retratada para vir a ser expelida por ele (regurgitada), enquanto ainda mantinha-me lá.

O iconoclasmo, o ambiente e a atmosfera fétida; a merda, o filho e o pai; eu no assento, dividida entre adoração juvenil, comoção paternal e nojo da merda dissimulada: todos esses fatores contribuíram para a constituição de uma experiência opaca, inapreensível, de perturbação corporificada. Meu corpo rebelava-se no assento, demandava seu local e protagonismo na minha presença *espectatorial*, e, também, deslocava a performance do palco

⁹⁵ Uma dessas tentativas culminou na publicação de um artigo. Ver: MONTAGNER, Alessandra. Sobre o conceito do rosto do filho de Deus: a inexplicabilidade de uma perda sem nome. In: **Revista Aspás**, Vol. 3, N. 1, 2013, pp. 37-48.

para si. Eu performava naquele auditório, era parte da merda que se espalhava pelo ar. Ela se expandia por mim, com a minha ajuda, e também penetrava-me de modo a invadir meu interior, contaminá-lo com sua podridão e com aquela situação: preenchia meus poros e orifícios, afogando-me sem que eu percebesse. Diante do pai alheio eu era filha hesitante, que na merda encontrava seu abraço, o acolhimento não desejado, mas inevitável, do abjeto. Logo, fedia com o cheiro que me invadia, cheirava como o fedor que me envolvia, e via-me paralisada pela merda que se convertia em ar.

Aquele cheiro forte avançava pelo auditório – enquanto resultado do número de repetições de incontinência e, também, porque foi borrifado no ar – invadindo as narinas, tocando-me e desconfortavelmente envolvendo a minha pele sem deixar espaço ou oportunidade para respiro ou fissura para escape. Era, declaradamente, um cheiro fabricado, artimanha teatral que servia à sua função e constituía, aos poucos, uma atmosfera densa pela viscosidade das fezes aludidas. Era odor que se instaurou como força que eu sentia pesar sobre meu corpo, comprimindo-me e enterrando-me no assento, silenciando os meus arredores e fazendo o restante da audiência evaporar. Como consequência, eu me perguntava se poderia permanecer onde estava. Mais uma vez, via-me diante dos limites que meu corpo impunha-me. Aquela era tanto uma inabilidade de mover-me quanto o desejo de partir do auditório embora não me sentisse hábil a fazê-lo: era contradição vivida e hospedada na carne. A manifestação daquele momento de despertar (pelo cheiro que me retirava de uma relação catártica com a situação encenada) parecia se constituir enquanto toque opressivo que comprimia a pele, fazendo com que eu tivesse a percepção da minha própria presença intensificada na audiência.

A merda vista de longe, testemunhada a partir da relativa segurança da plateia e do conforto do assento rodeado pela escuridão do auditório, na configuração do palco italiano, parecia se mover sobre meu corpo. Isso acontecia por meio de um processo indireto: a merda era cheiro e, enquanto odor, temperava o ar, adensando-o, para então sobrepor-se sobre mim. E por ser ar, envolvia-me a pele, tocava-me. A merda, que era cheiro e ar, bulia-me, sem que toque real concretizasse-se, evocando o temor da infecção e a aversão à contaminação daquilo que ameaça nossa insalubridade. Contudo, como pode uma materialidade cênica, vista e cheirada nesse caso, converter-se em toque? Talvez essa proximidade sentida na pele possa ser atribuída aos laços que a merda traça entre nós, pessoas e animais. As fezes continuamente expelidas pelo pai são lembrete das nossas próprias fezes, que não tocamos diretamente e as quais temos o maior cuidado de eliminar, aniquilando seus vestígios no ar, no ambiente e, principalmente, na pele. As fezes no palco, associadas ao corpo envelhecido e incontinente, talvez sejam o retorno do que mais tememos: a sombra das impurezas que nos constituem e

seu potencial de contaminar-nos. Todavia, estaria o evento teatral/performativo em posição similar de contaminação e de ameaça? Seriam essas trocas afetivas do evento fontes de infecção?

5.3. Infecção, contágio e a pele

A palavra infecção deriva do latim *infectere*, ou “sujar, manchar”; poluir, contaminar, corromper, perverter. Infecção refere-se ao processo de infectar ou estado envolvido em ser infectado por um corpo externo, uma bactéria ou vírus exteriores àquilo que é contaminado. Algo nocivo que não pertence a um corpo ou ambiente, mas que os invade pelo ataque às suas defesas, a seus escudos e a seus abordes, debilitando estados saudáveis para reivindicar outros hospedeiros onde possa proliferar. Contágio e infecção são termos avizinados. Eles se referem a esses processos associados de transmissão nociva. Contágio viaja, move-se de um corpo ao outro – de A a Z –, carregando consigo doenças e depende de movimentos expansivos como a disseminação de materialidades doentes e de micróbios que colocam o corpo purificado em perigo. Infecção, por outro lado, contém o contágio, pois engloba processos mais amplos de transmissão e de contaminação. Portanto, infecção e contágio coexistem e têm o corpo como seus hospedeiros e seus operários.

No contexto de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, o ambiente limpo e pristino sobre o palco foi aos poucos sendo contaminado por líquido fecal hipoteticamente vazado dos intestinos do pai, salientando a proliferação de matéria deteriorante, no corpo do genitor e nas circunstâncias, dele e do filho, ambos aprisionados em uma situação com características cíclicas. As superfícies brancas, o chão e a mobília eram constantemente manchados pelo líquido marrom e precisavam ser constantemente limpos para manterem-se assim, assinalando-se as dimensões intermináveis das tarefas atreladas à condição do pai incontinente. Na minha experiência da peça, o ar, imperceptivelmente estagnado, como é geralmente o caso no edifício teatral, tornou-se explicitamente pesado e denso, insuportável de ser respirado por conta do peso que adquiriu pela manifestação do odor nojento que emanava da merda do pai. Logo, um ambiente que era sanitizado e normativo, guardado pelo olhar soberano de Cristo, transformou-se em uma estufa de afetos infecciosos operados pelas contaminações entre palco e auditório. Assim, existia uma densificação da atmosfera do evento que eu podia sentir na pele: envolvida e suprimida por aquele ar contaminante.

No livro *O eu-pele*, o psicanalista Didier Anzieu (1989) aborda a pele como elemento essencial à fundação da identidade, assim como as inter-relações entre processos de subjetivação e a corporeidade. Anzieu destaca a pele enquanto elemento orgânico na

constituição corporal assim como instrumento essencial da nossa proteção identitária, que fomenta “envelopes psíquicos” que nos fundam enquanto sujeitos e resguardam uma subjetividade atribuída. O autor aponta o fato de a pele ser o nosso primeiro meio de troca com o outro e com o mundo, tanto no que concerne à experiência diária e o fato de a pele compor a periferia do corpo, sendo mediadora das nossas relações cotidianas, quanto no que tange o desenvolvimento do embrião. Servindo-se da embriologia, Anzieu menciona o estágio da gástrula, terceiro estágio embrionário, quando os tecidos passam a ser formados por meio de um processo de invaginação. Nesse estágio, a pele é formada, assim como os órgãos dos sentidos (ANZIEU, 1988, p.10). É a partir das constituições primitivas da pele e dos tecidos que revestem o corpo que os órgãos dos sentidos desenvolvem-se no corpo, enfatizando o fato de a pele ser a fundadora de muito daquilo que viabiliza as faculdades sensoriais do indivíduo. Da mesma forma, Anzieu continua, a invaginação no processo embriológico lembra o fato de os orifícios serem em si dobras de pele: a vagina, a boca, o ânus, etc. Logo, o autor nos recorda que a pele não se encontra apenas na superfície do corpo, não é apenas aquilo que podemos ver, mas também o reveste internamente, em cada um dos órgãos, tubos e fendas que nos compõem: a pele não é apenas cobertura e escudo, mas também envelope.

Anzieu continua:

Por sua estrutura e por suas funções, a pele é mais do que um órgão, é um conjunto de órgãos diferentes. Sua complexidade anatômica, fisiológica e cultural antecipa no plano do organismo a complexidade do Eu no plano psíquico. De todos os órgãos dos sentidos, é o mais vital: pode-se viver cego, surdo, privado de paladar e de olfato. Sem a integridade da maior parte da pele, não se sobrevive. [...] A pele, sistema com muitos órgãos dos sentidos (tato, pressão, dor, calor...) está ela própria em estreita conexão com os outros órgãos dos sentidos externos (ouvido, vista, cheiro, gosto) e com as sensibilidades cinestésicas e de equilíbrio. (ANZIEU, 1988, p. 15)

Logo, embora seja comumente abordada como o maior órgão do corpo, por contê-lo, a pele não é apenas superfície, pois constitui nossos órgãos internos, cobre-nos interna e externamente. Ela é a fronteira do corpo, que define seus limites e contém suas estruturas, a margem, o limite, mas também a internalidade articulada com externalidade: é de dentro para fora na mesma medida que é de fora para dentro. Ela envolve carne e músculo, protegendo-os, e coloca-se enquanto mediadora entre o corpo e o seu exterior, protegendo o interior do corpo ao mesmo tempo que o compõe e coloca-nos em contato com nossos arredores, pois é também vitrine de quem somos. O toque é atribuído à pele; esta é, portanto, tátil, mas também percebe temperatura, intensidade, etc. Contudo, é também zona erógena e terreno sexual. Pela pele, sentimos dor e prazer, excitação e relaxamento. Logo, a pele e o toque que a ela é atribuído estão na interface entre nós, nossos corpos e o mundo.

Entramos em contato com a pele do outro quando apertamos sua mão, à medida que também a tocamos enquanto essa pele-outra toca-nos em retorno. A pele contribui para a formação do que vemos em alguém, juntamente com outros elementos do corpo; refere-se às aparências apreensíveis e superficiais, às imagens dos outros que encontramos no caminho. Contudo, a pele também possui camadas mais profundas que não são normalmente visíveis aos olhos. Essas seriam apenas aparentes por um corte, uma ferida, que revela os mecanismos que compõem esse órgão. Como coloca Anzieu: “a pele protege o equilíbrio de nosso meio interno das perturbações exógenas, mas em sua forma, sua textura, sua coloração, suas cicatrizes, ela conserva as marcas destas perturbações” (ANZIEU, 1988, p. 19). Na pele, ocorrem a ferida e, posteriormente, a cicatriz, as marcas das suas dilacerações e rompimentos, derivadas de acidente ou de algum ato, que também imprimem marcas na totalidade indivisível de nossos corpos. Logo, a pele reflete nossa história em cicatrizes ou vincos da idade e delata-nos ao outros: é vitrine do que somos.

Feridas são portais de infecção: elas tornam o corpo mais vulnerável, elas o abrem às impurezas e às ameaças que compõem o mundo, bem como à sujeira que habita o exterior do corpo e aos dejetos que nós expelimos dele. O corpo orgânico é um sistema composto de uma série de organismos que têm vidas próprias e que trabalham no intuito de manter esse sistema em funcionamento. Nesse processo, nem todos os procedimentos são purificadores: o corpo produz a sua própria sujeira e seus dejetos, alguns dos quais precisam ser expelidos para manter o funcionamento harmonioso do organismo; enquanto isso, partes desses excessos são também utilizados e imprescindíveis para o funcionamento desse mesmo sistema. A pele, por sua vez, ejeta e alimenta dejetos e fluidos corporais: “ela respira e perspira, ela secreta e elimina, ela mantém o tônus, ela estimula a respiração, a circulação, a digestão, a excreção e certamente a reprodução; ela participa da função metabólica” (ANZIEU, 1988, p. 16). Portanto, nossos corpos são feitos de escape e de contenção, de produção e de destruição, de mecanismos de limpeza e de poluição, de ordem e de confusão.

A pele pode infectar-se com substâncias, fluidos e matérias, assim como por processos invasivos que a rompem. O toque participa desses processos de contágio, pois a pele é tanto escudo quanto meio de entrada para contaminações de outros corpos: é seu invólucro protetor, porém pontilhado de poros. A pele é permeável à medida que permeia o corpo, compondo-o e originando muitas de suas outras funções, órgãos e faculdades. Também é impermeável enquanto escudo de proteção. O corpo pode infectar-se. O contato com fluidos corporais contaminados, nossos ou de outros, pode levar a perturbações que variam de medianas a severas. Desse modo, o contato direto com excremento e fezes consiste em risco, ao corpo, de contrair doenças infecciosas sérias que podem perturbar seu funcionamento

regular; e dependendo da seriedade da infecção, pode-se ameaçar a vida. O ciclo de infecção relacionado a materiais fecais envolve a boca, o que enfatiza o papel inter-relacional que orifícios exercem em contaminações, que inevitavelmente incluem a pele.



Figura 22 – Captura do momento no qual Jean Wyllys cospe em Jair Bolsonaro. Fonte: <<https://www.huffpostbrasil.com/>>.

A figura 22 mostra o momento no qual Jean Wyllys – congressista brasileiro conhecido como o segundo deputado a declarar a sua condição LGBTQI+ e o primeiro a se comprometer com a luta pelos direitos dessa população – cospe em Jair Bolsonaro –, também congressista brasileiro e presidenciável representativo da política de extrema direita. A conjuntura, vista nessa imagem, ocorreu durante a votação parlamentar referente ao impedimento de Dilma Rousseff, em abril de 2016. Bolsonaro proferiu insultos homofóbicos a Wyllys, após este ter dado seu voto, ofendendo-o com xingamentos estereotípicos e ofensivos que incluíam, segundo Wyllys, expressões como: “viado”, “queima rosca”, “bicha”. Logo, tentava-se reduzi-lo à posição de desviado e de abjeto por conta da sua orientação sexual declarada. Em decorrência dos xingamentos de Bolsonaro, Wyllys cospe na direção do seu ofensor, proferindo sua raiva e desprezo na direção do repressor, que, nesse caso, é branco, homem e heterossexual. Assim, Wyllys representa as minorias uma vez mais feitas abjetas pela perspectiva e ação daqueles que representam e mantêm as estruturas de privilégio

e de poder. Igualmente, nessa situação, Wyllys revida ao ataque a ele proferido não apenas por si, mas todos aqueles/as que representa. Ele responde ao seu agressor pelo acolhimento da menção ao abjeto e o faz retornar na forma de cuspe àquele que buscava reduzi-lo: reverte a abjeção a si sugerida pelo cuspe que toca e qualifica quem o agrediu.

Esse cuspe oferece uma boa visualização das questões infecciosas relacionadas àquilo que deixa o corpo para retornar enquanto ameaça, especialmente porque o cuspe LGBTQI+ – ou ainda o sangue, dado o embargo quanto à doação de sangue por homens que tenham tido relações sexuais com outros homens nos doze meses que antecedem a doação – carrega consigo o estigma do contágio por conta da associação, surgida nos anos 80, entre a comunidade LGBTQI+ e o vírus do HIV. O corpo daquele que não se alinha à cultura heteronormativa pode, ainda hoje, ser considerado desviado e desprezível, sujo e infeccioso. Embora as causas LGBTQI+ tenham alcançado maior popularidade e as conquistas tenham se proliferado em épocas recentes, elas ainda são parciais e constituem-se em desenvolvimentos novos ao longo da história da sexualidade regrada e orientada em função da reprodução – reiterada pelo Estado e pela Igreja. Portanto, o cuspe de Wyllys direcionado a Bolsonaro, ao corpo do homem heterossexual que se apresenta alinhado às visões do conservadorismo reacionário e do moralismo do cristianismo anacrônico, evoca a ideia de contaminação do sanitizado pelo manchado, a ofensa do corrupto contra o purificado. Contudo, o que seria o impuro nessa situação? Quem representaria o sanitizado? A ofensa se concentraria na sexualidade desviante da heteronormatividade ou na violência que busca reduzir o outro a abjeto? Seria Wyllys ou seria Bolsonaro o abjeto da situação?

Esse caso fornece-nos uma visualização do risco que fluidos corporais e o abjeto podem impor ao corpo, riscos que podem ser reais ou culturalmente construídos. O cuspe é formado de saliva, composto pelas bactérias que habitam o interior da boca e advém do interior do corpo. O cuspe é um tipo de secreção, é o corpo expelindo sua interioridade em líquido. Pela sua forma de cultivo e de excreção, o cuspe aproxima-se das fezes: não é massa, é líquido, mas evoca reações instintivas de asco e aversão. O cuspe também pode contaminar: é secreção interna que carrega germes e vírus potenciais, bem como participa de cadeias de contaminação. Ao tocar o corpo alheio, expõe-no a riscos não visíveis contidos no interior daquele que cospe. Por essa razão, é tão ofensivo quando direcionado a algo ou alguém, pois expressa nosso desprezo por aquilo ou aquele ao qual não podemos oferecer nada além do que o nosso asco. Por ser abjeto, o cuspe também torna o seu destinatário abjeto, peça desprezível de um ato fundamentado no nojo. Assim, uma vez mais, o cuspe subverte as definições do puro e do impuro, do “cidadão de bem” e do desviante, do abjeto e do purificado. Contudo, no

que se constitui o abjeto? O que ele representa e como se estabelece? Ademais, como o abjeto nos afeta?

5.4. O abjeto

Em *Powers of horror: an essay on abjection*, Julia Kristeva (1982) associa a noção de infecção a excremento, a deterioração, a doença, e ao cadáver, ou seja, a tudo o que decai e relaciona-se às margens do corpo, o que não atende às regras da decência, da boa saúde e do *status*. “Excremento e seus equivalentes [...] representam o risco à identidade que se origina naquilo que vem de fora: o ego ameaçado pelo não-ego, sociedade ameaçada pelo seu exterior, a vida pela morte”⁹⁶ (KRISTEVA, 1982, p. 71, tradução minha). O que deixa o corpo em modos de decadência – fezes, vômito, cuspe, suor, etc. – constitui-se em ameaça àquilo que o corpo tornou-se, ou seja, suas construções no tempo e na cultura, as suas inscrições no nosso modo de ser no mundo. O abjeto subverte nossas características constitutivas organizadas, desmantela as imagens de corpo e de identidade que criamos para nós mesmos. Assim, sujeira e dejetos podem desestabilizar estruturas que governam a existência, feita normativa pela cultura, desvelando camadas obscuras do ser que são mantidas em sigilo e fora daquilo que assumimos nos constituir. Isso desestabiliza processos de afirmação da identidade que potencialmente levaram muito tempo para se estabilizarem, desfazendo-os pela irrupção do abjeto. Nossas fezes compõem a insurgência dos nossos corpos e a afirmação das nossas mortes, e uma vez que o excremento escapa às contenções nas quais tentamos mantê-lo, aponta-nos à nossa animalidade: cheira de um modo que não reconhecemos como nosso, assemelha-se àquilo que não queremos aparentar; somos nós em modos que não gostaríamos de ser.

Nossa identidade, ou como nós a concebemos, refere-se a “sentirmo-nos confortáveis na nossa própria pele”. Contudo, diante da proteção e do encapsulamento da pele, apontada por Anzieu, as fezes emergem de forma disruptiva, pois é ameaça oriunda de dentro. E para as inquietações e os estímulos oriundos do interior do corpo não há escudo protetor, como coloca Freud (1920) em *Além do princípio do prazer*; para a sua insurgência não existe resistência. O abjeto “[...] é algo rejeitado do qual não se pode dissociar, do qual não se pode proteger como se protegeria de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos engolfar”⁹⁷ (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução minha). Seu

⁹⁶ *Excrement and its equivalents [...] stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death.*

⁹⁷ *[...] is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.*

enredamento na parte interna do corpo associa o mal-estar ao estranhamento que emerge dentre o corpo. Mesmo que venhamos a expelir excremento, que o coloquemos para fora de nós, não podemos nos desvincular dele, pois, ao deixar o corpo, continua a ser nós. Ademais, não o perdemos: mesmo que as fezes sejam descartadas, elas nos constituem. O abjeto compreende o abominável que nos compõe, como as fezes e seu fedor, e que habitamos em negação.

Kristeva prossegue sugerindo que o abjeto é o “objeto da repressão originária” (*primal repression*) e “nos confronta, por outro lado, com aqueles territórios frágeis onde o homem perde-se nos territórios do *animal*”⁹⁸ (KRISTEVA, 1982, p. 12, ênfase original, tradução minha). O abjeto confronta-nos com a nossa civilidade, com a nossa imagem de sujeitos que cabem em estruturas higienizadas de desejo e de necessidades corporais. Logo, o encontro com o abjeto em toda a sua força negativa frente às nossas construções identitárias pode evocar o desconforto experienciado na pele que nos contém, que nos recobre interna e externamente, e que pensamos nos definir, desafiando o modo como nos percebemos e como concebemos nossas identidades. Eu, que me constituo na merda, também constituo-me na higienização? Ou apenas me revelo na bagunça e na desordem do abjeto?

Defecar, em sociedades ocidentais, geralmente configura-se enquanto um ato privado. É-nos ensinado onde devemos ir para evacuar e a importância de controlar os nossos corpos para fazê-lo no tempo e no espaço apropriados. O aprendizado do controle das nossas entranhas implica a nossa inclusão nas dinâmicas sociais. Uma vez que alcançamos o cômodo apropriado para defecar e o fazemos, tendemos a empregar rituais para mascarar ou extinguir o cheiro desse tipo de dejetos. Tendemos a esconder os rastros da defecação, assim como do catarro, da menstruação, etc. Enquanto seres humanos participantes numa cultura específica, fomos ensinados que os dejetos que expelimos pelos nossos intestinos referem-se às dimensões mais baixas do nosso ser, que reafirmam a nossa condição inerente de animais. Logo, defecação e excremento empregados enquanto estratégias performativas parecem nos afetar por modos que confrontam nossas dimensões intelectuais, evocando a “repressão originária” que, como coloca Kristeva, fere-nos.

O pai, em *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, constituía-se em figura aprisionada na deterioração do seu corpo envelhecido que se esvaia em fezes líquidas. Por ser idoso e incontinente, seria abjeto ao quadrado? Duas vezes deplorável? A merda transformada em materialidade testemunhável escapa das contenções nas quais a colocamos; assombra-nos, pois trata-se de nós por modos como não gostaríamos de existir. Logo, segundo Kristeva, o

⁹⁸ [...] *object* of *primal repression* and it “confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of *animal*.”

abjeto desestabiliza a identidade – ou o nosso “sentir-se confortável na própria pele”. Assim, o encontro com o abjeto na experiência aqui abordada sugere, por sua força afetiva, uma circunstância na qual me percebi “(des)confortável na minha própria pele”, assolada pela tutilidade das substâncias que escapam o corpo para retornar enquanto ameaça e testemunha da insurgência do meu corpo pelas contaminações implícitas ao abjeto.

A merda do pai em *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus* era abjeta pela sua consistência, pela sua origem sugerida, pelo cheiro que se instaurava no auditório. O testemunho da merda é difícil e evoca reações instintivas e opacas, aversões que experienciamos sem entender em totalidade. Contudo, as fezes do pai também serviam como lembrete da sua condição decadente, de sujeito envelhecido que não pode mais controlar suas entranhas. De certa forma, sua incontinência opera sua remoção do campo social. Como ser parte de um grupo social quando não se pode conter a merda que nos escapa? Como ainda ser reconhecido como membro valoroso de um grupo quando aprisionado num estado de incontinência? As fezes refletem, de certa forma, também, a qualidade abjeta da velhice em muitas de nossas sociedades: o corpo desabilitado do seu vigor originário, os vincos da pele recoberta por história, rugas e cicatrizes, a baixa da atividade produtiva que coloca o idoso em patamar desprivilegiado em sociedades que julgam o indivíduo em decorrência da sua produtividade. Assim, merda-abjeto, velhice-abjeta, e eu confrontada com ambas na minha experiência *espectatorial* da peça.

A intervenção urbana *Máfia – Exposição interativa*, organizada e concebida pelo Desvio Coletivo⁹⁹, que ocorreu no dia 23 de abril de 2016, em frente ao MASP, na Avenida Paulista (São Paulo), foi arquitetada enquanto resposta à situação do cuspe de Wyllys em Bolsonaro e parece-me operar, uma vez mais, entrelaçamentos similares aos do abjeto. Nessa intervenção, trinta e oito performers, sentados em trinta e oito bancos, e posicionados lado a lado, colocaram-se diante de fotos – aparentemente impressas nas dimensões aproximadas de uma folha A3 e plastificadas – de trinta e oito políticos brasileiros que têm seus nomes vinculados a processos criminais e que votaram a favor do impedimento de Dilma Rousseff. Dentre eles, estavam Eduardo Cunha, Marco Feliciano, Jair Bolsonaro e outros. À frente de cada uma das fotos dispostas estava a lista de crimes dos quais cada um dos políticos era acusado, e coladas em cada um dos bancos havia uma palavra que enfatizava e sintetizava a acusação de cada um. Anexa à foto de Bolsonaro encontrava-se a palavra “homofobia”. A intervenção – ver figura 23 – teve a duração de duas horas e os performers dispostos nos bancos, em fileira e lado a lado, cuspiam sobre as fotos à medida que convidavam os

⁹⁹ Rede de artistas da cena que atua entre as linguagens da performance, do teatro e da intervenção urbana. Ver: <<https://www.desviocoletivo.com.br/>>.

transeuntes a fazerem o mesmo. Dadas as limitações fisiológicas quanto à produção de saliva, vitaminas foram utilizadas como materialidade de cuspe¹⁰⁰, constituindo um cenário de materialidades que causava aversão, uma junção de secreções abjetas que materializava o asco assumido contra as figuras políticas expostas.

As ações e os fluidos foram se intensificando ao ponto de escalarem para urina e fezes: Priscilla Toscano, uma das performers da intervenção, associada ao coletivo, decidiu urinar sobre a face de Bolsonaro e, no processo, acabou defecando sobre esta. Essa foi uma decisão tomada no momento, que fugia do programa da intervenção e acabou por gerar grande polêmica. A intervenção gerou uma reação de dimensões inesperadas e não previstas, e a performer sofreu represálias sérias, foi processada, teve de mudar a sua aparência física, seu nome e toda a dinâmica da vida para proteger-se das ameaças recebidas, que incluíam ameaças de morte. Nesse caso específico, a performatividade da obra e a força afetiva da merda depositada sobre a face de Bolsonaro atestam para o poder de contágio inerente à performance que é relacionado às suas dimensões estéticas, éticas e políticas. Também, especialmente, evocam a perturbação associada ao abjeto que se configura em um lembrete inconveniente das nossas próprias dimensões animais. Esse evento também complica o discernimento do que se configura enquanto manchando e desprezável: a merda e o ato de defecar na imagem de alguém ou o homem do ato de homofobia, que também homenageia a tortura¹⁰¹ e seus agentes?

A intervenção surgiu no contexto do que o coletivo nomeia de “estética da emergência”: uma ação-resposta imediata e de dimensões político-estéticas sobre um acontecimento atual. Assim, a circunstância tanto da votação do impedimento de Dilma Rousseff quanto a circunstância do cuspe de Wyllys em Bolsonaro estavam ainda vivas e vibrantes no contexto nacional. Na figura 23, é possível visualizar, de forma aproximada, o resultado das várias secreções e da merda expelidos sobre a face de Bolsonaro. Os pés da performers estão rodeados pelos materiais da performance – folhas explicativas e da imagem plastificada de Jair Bolsonaro – e beirados pelas secreções e pela merda, expostos às materialidades abjetas que os cercam. Contudo, não parecem sujos ou afetados por essas materialidades. Os cuspes, de saliva e de vitamina, alteram a textura da folha no chão e parecem-se em parte com vômito e catarro. A merda repousa sobre um dos olhos de Bolsonaro, cegando-o parcialmente e temperando sua face com viscosidade marrom pontilhada por pontos claros – por resíduos de comida que habitavam aquelas fezes. Existe,

¹⁰⁰ De acordo com o relato de Marcelo Denny, um dos artistas associados ao Desvio Coletivo, em curso ministrado por ele no SESC Pinheiros em 2017.

¹⁰¹ Jair Bolsonaro dedicou seu voto a favor do *impeachment* de Dilma Rousseff ao coronel Carlos Brilhante Ulstra, chefe do DOI-CODI durante a ditadura militar no Brasil.

inevitavelmente, uma afronta na imagem, que não necessariamente estabelece-se pelas fezes. A expressão facial de Bolsonaro parece confrontadora, alterada, ele parece pego de surpresa pelo clique da imagem. Assim, a merda sobre sua face parece conter um pouco dessa confrontação expressiva, ou, de certa forma, justificá-la. Também transforma a sua própria imagem em abjeto, temperada pelo potencial disruptivo do cuspe, de merda e de catarro. Se aqueles a quem desprezamos oferecemos nosso cuspe, a quem oferecemos a nossa merda?



Figura 23 – Imagem de *Máfia – Exposição Interativa*. Foto: Desvio Coletivo/Divulgação.



Figura 24 – Imagem de *Máfia – Exposição Interativa*. Foto: Desvio Coletivo/Divulgação.

5.5. Toque e *dys-appearance*

A intensidade do cheiro de “fezes”, em *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, fez emergir em mim tanto um sentimento de ofensa quanto uma sensação de deslocamento: de certa forma, eu não podia acreditar que nós, espectadores, estávamos sendo expostos àquele odor nojento que se prolongava. A condensação do odor nojento no auditório alcançou níveis que me levaram a um concreto desconforto físico, quando eu já não podia mais ter certeza se eu poderia me manter onde estava, no meu assento na plateia. Igualmente, a merda que se espalhava pelo palco parecia, potencialmente, avançar sobre mim: cobrindo-me o corpo e engolfando-me na totalidade da minha pele. Sugava-me para dentro da sua viscosidade, penetrando meus poros e orifícios com sua materialidade e odor. Eu me sentia tocada pela textura da atmosfera do evento, que se manifestava enquanto uma densificação do ar que compunha essa atmosfera: fazendo manifesto o ar espesso que me abraçava o corpo, firmemente tocando a superfície da pele que me protege. Associada ao ar, havia uma pressão

forte, que parecia comprimir os meus membros, que culminava no toque repugnante oriundo do ar transmutado em substância espessa. Esse toque configurava-se enquanto um mecanismo que me expunha ao evento, ao mesmo tempo que fazia meu corpo irromper de modo disfuncional. Era composição paradoxal que me compunha e que proferia sentenças no auditório daquele teatro.

No livro *The absent body*, Drew Leder (1990) disserta sobre uma condição paradoxal da nossa existência: nós somos os nossos corpos e experienciamos o mundo por meio deles; o corpo é indivisível da existência; contudo, parece frequentemente imperceptível para a nossa percepção, invisível à nossa atenção. Apenas em “momentos de perturbação”, Leder coloca, o corpo irrompe com toda a sua intensidade, enquanto presença insurgente pelo viés do negativo, ou do abjeto, que se protagoniza para a nossa percepção. Frente ao desconforto, ou à doença, por exemplo, nós “sentiríamos” nossos corpos, tornando-nos conscientes da sua existência e da sua dimensão. Logo, somos tomados pela interpelação do nosso corpo próprio pelo fato de ele ter despontado enquanto aparecimento *disfuncional*.

Dys-appearance, [...] o corpo *aparece* (ênfase original) enquanto foco temático, mas precisamente em um estado *dys* – *dys* vem do prefixo grego que significa “mal”, “difícil”, ou “doente” [...] *Dys-appearance* caracteriza não apenas os limites do funcionamento vital, mas aqueles da afetividade. Eu posso me tornar ciente de uma raiva furiosa que contorce meu corpo ou de uma depressão letárgica que me deixa desmotivado. Eu sinto essas emoções controlando-me como uma presença alienígena da qual não posso me livrar.¹⁰² (LEDER, 1990, p. 84, tradução minha)

Logo, *dys-appearance* (des-aparecimento), ou presença disfuncional, tornaria o corpo perceptível ao ser que o contém, ou é contido por ele. Afinal, seria o corpo contido ou contenção? Esse fenômeno pode ser localizado num tipo de *espectação*, ou ato *espectatorial*, que se configura enquanto *espectação* de si: quando o espectador torna-se, mais uma vez, espectador de suas próprias reações e respostas frente à cena. Nessas condições, a presença corporal no evento pode se tornar um obstáculo a ser ultrapassado quando o espectador se vê confrontado com a sua própria configuração fisiológica na *espectação* da obra, com os limites do olhar, com a afronta do escândalo. Essa confrontação é inerente à *espectação* da materialidade abjeta, e evocada pelos entrelaçamentos do abjeto, que expõe uma dimensão de radical alteridade contida na familiaridade. Portanto, “à medida que o corpo reivindica a nossa atenção em momentos de desconforto e de perturbação, ele pode surgir enquanto “Outro” e

¹⁰² *Dys-appearance*, [...] *the body appears as thematic focus, but precisely as in a dys state – dys is from the Greek prefix signifying “bad,” “hard,” or “ill,” a” [...] Dys-appearance characterizes not only the limits of vital functioning but those of affectivity. I may become aware of a raging anger twisting my body or a lethargic depression leaving me limp. I feel these emotions holding sway within me as an alien presence that I cannot shake.*

antagônico àquilo que reconhecemos como nós”¹⁰³ (LEDER, 1990, p. 70, tradução minha). Esse processo de alteridade de si, ou de autoestranhamento, enfatiza uma presença primeiramente esquecida, segundo Leder: as dimensões afetivas do corpo que surgem enquanto insurgências e rupturas perceptivas, fissuras que desestabilizam a presença por intensificá-la. Talvez essa seja exatamente a camada na qual o abjeto opera: é o corpo, com tudo o que o compõe, mostrando-se e revelando-se a fim de enfatizar a si próprio. Somos nós, sem negar as viscosidades que nos formam. Esse é um colapso endógeno de fronteiras que caracteriza a abjeção, situação em que nos configuramos enquanto abjeto para nós mesmos.

Na minha experiência de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, teria a sensação do toque consolidado a insurgência disruptiva do meu corpo? Percebi minha presença exaltada no auditório, crescida em função dos afetos e das materialidades que me oprimiam, e, portanto, descobri-me *na e pela* desorientação frente ao espaço-tempo que experienciava. O toque é consequência ou causa dessa presença exacerbada, desse aparecimento disfuncional? Talvez nem causa, nem efeito, nem resultante, nem consequência, mas entrelaçamento. Parece-me que, pelo processo marcado por aquilo que Leder nomeia de *dys-appearance*, as reações do corpo parecem acentuadas pela atenção extremamente presente. É similar a quando, num momento de nervosismo, sentimos a circulação percorrer as veias que desconsideramos na nossa experiência corporal diária. O nível de atenção no evento performativo pode ser elevado pela concentração espaço-temporal que essa circunstância fomenta. Quando o desconforto caracteriza a experiência *espectatorial*, parece-me que essa atenção afia-se ainda mais, e que as microrreações frente à cena são percebidas como revoluções corpóreas. Nesse caso, o corpo se instituiria em evento?

Na busca pelo desvelamento dessa experiência, existem opacidades que se evidenciam por entrelaçamentos no vivido e na nossa experiência no mundo, viabilizada e fundada no corpo, que dificultam o sequenciamento dos processos que compõem uma experiência. Diante dessa questão, aquilo que Merleau-Ponty chama de “quiasma” é aqui de grande relevância; não apenas para este capítulo, mas para toda essa tese que aqui ensaio. O quiasma constitui o entrelaçamento das dimensões do corpo que toca a si mesmo, que se vê vendo, o corpo vivido que é tanto sujeito quanto objeto de si na percepção do mundo. Diz de sistemas de reversibilidade que tecem o mundo ao mesmo tempo que tecem a nós, enredando-nos no mundo ao mesmo tempo que ele se enreda em nós. Ou confundindo o espectador com a cena à medida ele se percebe em performance pela sua *espectação*. Merleau-Ponty coloca: “[...] ‘o sujeito que toca’ passa do nível do tocado, descendo às coisas, de sorte que o tocar se

¹⁰³ [...] *insofar as the body seizes our awareness particularly at times of disturbance, it can come to appear “Other” and opposed to the self.*

faz no meio do mundo e como elas” (MERLEAU-PONTY, 1964/2014, p. 130). O sujeito que toca é ao mesmo tempo tocado por si e pelo mundo, toca o mundo pelo tocar-se e, nesse processo, entrelaça-se com o mundo e consigo. Essa questão evidencia-se no ato das mãos que se tocam, pois ao mesmo tempo que tocam uma à outra percebem-se tocadas. O quiasma também evidencia-se no espectador que vê-se por ver a peça, percebe-se visto porque viu, apreende sua presença através da presença daquilo que testemunha. Essa trama que constitui a percepção, e que faz coincidir diferentes sentidos e suas várias dimensões, entrelaça o espectador com a cena por fazer manifesta a performance da sua posição: fomenta a *espectação* enquanto evento que testemunha a si porque testemunha a cena.

Contudo, a partir dos entrelaçamentos que fundam a cena e a *espectação*, enquanto espectadora, como eu poderia tocar a peça sem que nenhum toque concreto efetivasse? Eu toco o evento por encontrar-me lá, imersa nele? Eu toco a performance pelo meu testemunho, por entrelaçar-me na rede de afetos que ela estabelece? Como a obra toca-me sem que exista toque real? O toque que sugiro nessa experiência específica é invisível, foi negociado pelas trocas afetivas do evento, mas também sentido enquanto potência negativa: o entrelaçamento no aparecimento de um outro corpo, que não é necessariamente distinto do meu, mas que o torna visível a mim mesma – eu enquanto outro. A reversibilidade desse toque, sentida enquanto manifestação arraigada na pele pelos mecanismos do evento, promove a ambiguidade do estar ali, com a cena (ou diante dela?): a supressão firme daquela minha pele “tocada” por excremento fez com que eu me percebesse afogada em fezes, sendo invadida por elas (tendo os buracos do meu corpo preenchidos por merda). E a aversão desse toque da merda poderia apenas evidenciá-lo à medida que me evidenciava no evento.

Portanto, o enredamento entre o meu corpo tátil e o abjeto – na obra – possibilita o surgimento de um entrelaçamento que me funda no evento e lança o evento em mim e que constitui tanto a mim quanto ao mundo: constitui a peça e a minha *espectação* dela. Esse enredamento estabelece intersecções nas quais os corpos do evento sangram, metaforicamente, uns pelas veias dos outros, tecem seus tecidos por meio do outro e são acomodados sob a mesma pele: existências e presenças compartilhadas. Assim, nos processos intersubjetivos que constituem o ato *espectatorial*, a *espectação* do abjeto parece entrelaçar uma rede tátil na qual espectador e cena tocam-se, contaminam-se e afetam-se por um toque afetivo que confronta o espectador com a sua finitude – expressa no corpo que se esvai por seus orifícios – na sua natureza abjeta e na insurgência da presença disfuncional frente ao abjeto.

5.6. *Da Mão, da Merda, do Afogamento*

Como traduzir uma experiência em imagem? Essa foi a questão que motivou o experimento referente a minha experiência *espectatorial* de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*. Traduzir significa transpor, entre línguas, um texto, seu significado e sua competência. A tradução pode se dar de forma indireta, com outras línguas mediadoras no processo, ou direta, de uma língua a outra. Segundo Walter Benjamin (1921), em *A tarefa do tradutor*, “a tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 1921/2011, p. 102). Logo, na ambição desse experimento, a tradução se viabilizaria apenas pelo retorno à experiência. Contudo, como retornar a ela, em sua totalidade?

O tempo, nessa circunstância, fez esvanecer a clareza dos detalhes da ação da peça, parte da realidade do evento, mas nunca a percepção das intensidades que eu experienciei naquele auditório. As sensações e as impressões que me inundaram, no meu afogamento sensorial na merda, não só se conservaram ao longo dos anos, mas também foram assumindo novas facetas e possibilidades. Foi pela re/invenção que a experiência conservou-se, por meio da sua re/criação que já não distingue mais realidade e ficção pessoal, a partir das afecções que ainda me acompanham daquela experiência. Dos afetos que ainda vibram na minha memória e nos seus entrelaçamentos com o corpo.

Em todas as experiências que abordo nesta tese, reconheço níveis de opacidade que dificultam a sua apreensão. Foi por conta dessa ininteligibilidade que inicialmente pensei a possível inter-relação entre a noção de choque e o ato *espectatorial*. Foram a obscuridade do vivido e a impossibilidade de nomeá-lo com clareza que apontaram as dimensões urgentes desta pesquisa. Contudo, como essa opacidade afeta a tradução que desejei com esse experimento? Como ela perturba ou até mesmo inviabiliza essa busca? Talvez a opacidade, nesse caso, seja exatamente a qualidade do traduzível, a traduzibilidade que pode ser transposta entre meios e manifestações. Todavia, como fazê-lo?

A questão da comunicabilidade e da transmissão são aqui importantes. Como comunicar a experiência por meio de uma imagem? Como transmiti-la pela captura da ação necessária à sua efetivação em retrato? Ademais, como comunicar aquilo que não se conhece, que não se desvenda, os entrelaçamentos que ofuscam a clareza do? Como torna-los visíveis? Entre o original, a experiência e a tradução, a imagem, não pode aqui haver cópia, mas uma refundação daquilo que se manifestou num plano para ser expresso em outro. Pode haver, contudo, a fundação de sistemas de representação e ilustração daquilo que se percebe como a experiência em sua emergência-imagem. A transmissão e a comunicação dessa experiência,

embora busquem a construção de um sistema simbólico que possa dar conta do vivido, não me parece poderem ser efetivadas de forma satisfatória. O vivido escapa-nos, escorrem por entre mãos os dados e detalhes perdidos, escondem nos cantos da memória e da consciência que não podemos acessar. Reconstituí-lo, pela imagem ou pela escrita, é busca que nunca atinge aquilo a que se propõe. Não completa sua tarefa com precisão ou maestria, pois não é de exatidão que a experiência estabelece-se.

Contudo, a escrita e a descrição da experiência original foram aqui implementadas e repetidas ao longo dos anos deste doutoramento. Também foram essenciais para a visualização da ação que pudesse resultar na imagem capaz de dar conta dos entrelaçamentos vivenciados. Durante o processo, rememorei a experiência buscando a sequência dos fatos que construíram e viabilizaram a minha experiência da peça e, a partir do refinamento dessas percepções, pude entender que poderia potencialmente *tocar* aquele vivido pela descrição da sensação de perceber-me “afogada em fezes”. Nesse toque, uma vez mais, foi a possibilidade criativa sobre o vivido que possibilitou sua exploração em palavras e, posteriormente, em imagem.

A partir desta criação sobre a experiência, refleti sobre como transpor essa sensação em ação que pudesse gerar uma imagem. Curiosamente, neste experimento, a imagem irrompeu antes da concepção de qualquer ação; não resultou do agir embora o tenha antecedido. Considerando a possibilidade de traduzir a experiência em imagem, a figura de uma mão enterrada em excremento apresentou-se como possibilidade, como aparição. A ação foi definida pela imagem e sua dimensão de programa perdeu força diante daquilo que pretendia alcançar. Segui, contudo, algumas diretrizes necessárias para a efetivação da figura imaginada. Logo, na busca pela viabilização da imagem, delimiti que: (i) precisava de uma área rural, com gado, e de uma pilha de excremento de vaca, (ii) enterraria a minha mão e parte do braço, o mais profundamente possível, nessa pilha de bosta, (iii) queria que o braço fosse a única parte do meu corpo visível na imagem. Desse modo, seguindo os critérios apontados, a imagem-resposta à minha experiência de *Sobre O Conceito da Face do Rosto de Deus* foi criada, e eu aqui a apresento sob o título de *Da mão, da Merda, do afogamento* – ver figura 25.



Figura 25 – *Da Mão, da Merda, do Afogamento*. Foto: Anelise Montagner.

Existem alguns pontos curiosos nesse processo e nas suas escolhas. Primeiramente, ao definir o excremento que utilizaria, escolhi o excremento animal, de vaca. Reconheço que o toque de fezes humanas parecia-me extremamente intolerável, eram próximas demais, abjetas demais para serem utilizadas. A aproximação e o toque concreto dessa substância que nos escapa às entranhas não parece para mim algo que conseguisse realizar, pois evoca nojo extremado que certamente reflete as operações do abjeto – como visto acima. Contudo, a utilização de excremento de gado resgatava alguma familiaridade, pois cresci numa pequena cidade num contexto rural. Logo, voltei para o local onde nasci e cresci, para o interior do Rio Grande do Sul, para realizar essa imagem-resposta, e a escolha por esse retorno parece-me intrigante. Certamente, a opção estabeleceu-se por conveniência, por saber que lá poderia acessar o excremento de que precisava com facilidade. Todavia, também lá se encontram meu pai e minha família, e voltar pela merda era também voltar para casa. Teria havido nessa escolha um tipo de mimetização da relação familiar de *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*? Ao escolher o local da ação, buscava talvez tocar a merda do meu pai, por vias indiretas, mas familiares?

Em *Da mão, da Merda, do Afogamento*, três elementos da experiência justapõem-se e entrelaçam-se, como expresso no nome da imagem: a mão, a merda, o afogamento. O toque é representado, com frequência, pela mão – como atesta Merleau-Ponty no seu exemplo das mãos que se tocam. Nos processos de contágio, em epidemias e similares, as mãos são agentes fundamentais no alastramento de vírus e doenças, contaminam-se para contaminar o corpo. As mãos que muitas vezes consolidam nosso contato tátil também são ameaças à contenção de epidemias e de doenças infecciosas. A merda, abjeta e clara materialidade de transmissão de micro-organismos nocivos, também foi a materialidade determinante da minha experiência da peça; logo, sua inclusão na imagem parecia inequívoca. A merda, de certa forma, toca a mão toda vez que defecamos, e caso as mãos não sejam devidamente higienizadas, perpetuam a propagação de superfícies que, posteriormente, serão tocadas por nós, por outros, pelas nossas mãos. O afogamento metafórico experienciado no evento faz-se aqui presente pelo mergulho da mão na merda. Seria mergulho ou afogamento? Desses três elementos citados, presentes na imagem e na experiência, o único visível é o excremento. O toque esconde-se no centro daquilo que não se vê, na interioridade do excremento. Assim, as dimensões entre o visível e o não visível na imagem também podem, de certa forma, refletir a opacidade de aspectos da experiência, a sua impossível revelação total e apreensão completa.

Nessa imagem-resposta, vemos a pilha de excremento e um membro que nela se encontra estacado, sugerindo duas ações possíveis: o membro que penetra a merda ou brota dela. O membro aqui se apresenta, igualmente, como extremidade parcialmente

indecifrável, submergindo ou retornando para a escuridão do orifício, simbolizado no excremento. Sua estreiteza lembra a retidão de uma estaca e pode confundir as linhas entre braço e perna. Atrás de si, existe outra estaca e um toco de árvore: um que foi ali colocado para sustentar uma delimitação espacial, a cerca que sustenta os limites da terra, o outro que ali brotou e, por algum motivo, foi podado, contido e impossibilitado de crescer. Seria uma morte sustentada? Na parte lateral esquerda do membro, pousou uma pequena mosca, aquelas que rodeiam a merda. Para a mosca, a merda é local de pouso, terreno possível. Sobre todos esses elementos, ainda existe o sol e sua terra forte, sua ação secadora efetiva e rápida. O sol que tudo ilumina, faz ver tudo que é externo, contrasta com a escuridão invisível do interior da merda, com a obscuridade do orifício e do interior do corpo. Assim, esse experimento-resposta abriga paradoxalidades, entre o escuro e o iluminado, o apreensível pela visão e aquilo que se oculta, o mergulho e o brotar, e, acima de tudo, a inacessibilidade do toque. Nessas relações paradoxais, também simboliza-se a experiência, de modos precários e incompletos, e existe a busca da apreensão dos entrelaçamentos complexos que a caracterizaram.

O ato necessário à imagem, o *durante* da constituição que aqui se apresenta em fotografia, constituiu-se em prazer e em aversão. O prazer de penetrar com a mão uma substância macia, sentir o braço deslizar para dentro da sua viscosidade e acomodar-se no seu acolhimento. Esse prazer mimetiza, de certa forma, o prazer da defecação, do expelir das fezes que fisiologicamente precisamos descartar. Contudo, o cheiro e o manuseio de excremento compreendem uma ideia aversiva. Tocar, voluntariamente, fezes constituiu-se em ato que parecia equivocado, afinal fomos educados para evitar esse contato. Assim, o toque aqui consistiu um retorno ao primário, ao animalesco e ao visceralmente corporal. Seria também um retorno à experiência pelo abjeto? Uma nova estratégia fomentadora da sua repetição?

Como os outros experimentos desta tese, a noção de compulsão à repetição da estrutura traumática é reiterada e utilizada como estratégia de aproximação com o vivido que se pensava perdido. Uma vez mais, o asco na experiência do cheiro de fezes no auditório aqui se re/constituiu, porém, de forma acentuada, intensificada como a percepção da minha presença na peça. Aqui, o asco não veio apenas do cheiro, mas de um toque concreto; aqui, a sensação de toque não se estabeleceu pelo viés afetivo, mas pela visceralidade do real. E, no real psicanalítico, o que reina é a opacidade, a indiscernibilidade. Logo, pela viabilização do toque real de excremento, talvez tenha viabilizado um toque mais aproximado da experiência, mas levando-a a novos limites e a novas dimensões: ao retorno para casa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que resta desse corpo apresentado em pedaços, recortes de suas partes nas imagens-resposta criadas e nos sentidos estabelecidos ao longo das suas partes-capítulos? O que é possível construir a partir das imagens parciais desse corpo, que não o contemplam na sua totalidade estrutural ou que não veiculam sua inteireza? O que resta dos sentidos exaltados em repartição, embora se instituem em colaboração com outras partes não referidas explicitamente? O que permanece desse corpo-sentido viabilizado pela experiência do corpo vivido em fluente constituição? Dos desfazimentos operados nas percepções do corpo em cena? O que resta desta espectadora que fala (de mim, com todas as complicações que isso gera), age e escreve enquanto corpo que persiste e constitui-se pelo seu desfazimento? O que subsiste ou compõe-se da anatomia proposta neste texto, das dissecações de corpos e sentidos?

“Restar” é verbo que alude tanto à permanência e à sobrevivência quanto à falta. O que resta, permanece *a posteriori*, como este trecho de considerações finais do processo de pesquisa desta tese-ensaio de elaboração do vivido – enquadrada nas limitações espaço-temporais de um curso de Doutorado. O que resta persiste após algum acontecimento, evento, experiência, pelos rastros do que permaneceu ou do que foi deixado para trás. Por persistir, o resto sobrevive ao dismantelamento operado pelas circunstâncias, às transformações da jornada que desfazem e que refazem estruturas de relação, de interação e de inserção no mundo. O resto vive na ruína: naquilo que atesta processos de demolição ou de desabamento, mostrando o que existe após o colapso, o desfazimento, operado pelas transformações do tempo ou de um acidente, de um evento ou de um choque. A ruína instaura-se após o colapso e constitui em realidade uma história vivida e transformada pela crise. Ademais, o que resta também corporifica a falta daquilo que se perdeu ou que se dismantelou com o processo, aquilo que já não se possui – não existe nem em ruína, não existe mais. O resto implica a perpetuação do que foi em rastros de incompletude, pois alude ao que antes existia e não existe mais. Contudo, o que existia constituía-se enquanto unidade? Não seria a noção de completude ilusória?

Naquilo que foi possível apreender do vivido no decorrer deste processo, foi por meio de re/criações que elaboração e possibilidades manifestaram-se. Logo, o que foi articulado em imagem e palavra nesta tese foi viabilizado pela característica do ensaio, como expresso acima, pela tentativa de elaboração e de articulação das diferentes camadas que compuseram o processo. Pelos processos *espectatoriais* expostos, tentei construir entrelaçamentos entre choque e *espectação* de forma multifacetada, evidenciando as

especificidades tanto das questões levantadas pelas obras da cena quanto dos afetos experienciados nos eventos. Cada um dos casos de estudo cobre motes variados e as especificidades das experiências, pelas suas forças disruptivas e pelas intensificações que fomentaram insurgências do corpo, demandaram minha atenção, performando e fazendo-me performar com a cena. Embora diferentes, as obras abordadas veiculam, à sua maneira, transgressões que instituem percepções do choque e problematizam a sua *espectação*. Essas transgressões cobrem diferentes abordagens do corpo em performance, enfatizando manifestações diversas do abjeto: seja pela figura da mulher ou de pessoa trans-, seja pelo horror instintivo frente ao corte, seja pela literalidade da merda que fede diante de nós. Os corpos testemunhados e constituídos pela cena nesta investigação apontam para práticas não normativas e modos de vida marginalizados, que causam ofensa e escândalo às instituições higienizadoras e regradoras da cultura. Na não normatividade, assim como no orifício, há abertura: fenda de potencialidade prenhe de disrupção. No testemunho desses corpos e na participação nos eventos que os instauram com todas as suas forças performativas, sugiro, reside a possibilidade de impacto, de colisão com formulações preconcebidas, com modelos externos absorvidos ao longo da inserção na cultura.

Logo, percepções do choque caracterizaram-se, nesse estudo, pela afecção disruptiva que inundou o corpo, promovendo desestabilizações e desconfortos que foram percebidos e elaborados como processos de desfazimento de referências, de preconceções de si e do outro, alargamento das potencialidades da cena pela experiência das dimensões que extrapolam a visão e a audição – comumente enfatizadas na experiência *espectatorial*. Aqui o evento também toca, cheira e fornece sabor retardado; a experiência ressaltada na sua corporificação, por meio de afetos que extrapolam o habitual e inundam o corpo; a cena que mostra demais e a/presenta-se visceralmente, sem mediação ou eufemismo, constituindo-se em realidade que opera transgressões; o outro imposto enquanto alteridade radical, que aponta para a estranheza em mim. O desfazimento promovido pelas experiências que nos expõem a novos mundos e novas possibilidades sensíveis pode consolidar, como o que observei comigo nas experiências expostas, o embate do confronto com a desfamiliarização, não apenas da cena, mas de si, do outro, do mundo.

Contudo, esses processos de desfazimento implicariam a dissolução de uma unidade perdida no processo? De uma totalidade esfacelada pela experiência sensível que choca? Uma vez mais, não seria a unidade ilusória? Não seríamos inevitavelmente constituídos de rastros, de restos e de pedaços que nos formam na *collage* constante de vivido, de vida e de processo? Não seríamos, nós também, Frankenstein, feitos de pedaços e junções? Os desfazimentos sugeridos aqui, operados pelo impacto de afetos insurgentes, ofertaram

processos de transmutação e de transformação fomentados pela cena e pela *espectação*. Instituíram alargamentos perceptivos possíveis através da experiência direta, do testemunho envolvido e da evidenciação de potencialidades que já existiam *a priori*. Todavia, talvez onde ocorreram aberturas, fendas e esfacelamentos já havia rachaduras. Logo, os processos *espectatoriais* expostos apontaram para a potencialidade da experiência sensível como forma de alargamento de si, de expansão de horizontes e de possibilidades perceptivas, tornados disponíveis pela afecção que consome e que transmuta o corpo e o ser. Existir no evento com todas as suas dimensões, persistir no *a posteriori* com a herança herdada da experiência sensível.

No decorrer dos processos que compuseram esta empreitada, muito aconteceu, transmutou-se, alterou e foi alterado. As performances testemunhadas, com suas problemáticas e suas experiências pessoais fundaram, pela experiência sensível, novas formas de relação e de interação. Da mesma forma, as teorias e os autores “encontrados” durante o percurso possibilitaram outros alargamentos, que ordenaram e que clarificaram o vivido e suas potencialidades de elaboração. A atividade criativa de resposta à experiência, por meio do corpo engajado em ação com as materialidades e as especificidades do vivido como recurso de constituição de imagens-resposta, similarmente, expandiu possibilidades de simbolização da experiência e dos processos *espectatoriais* na constituição de estratégias da cena. A *espectação* do corpo insurgente nesses processos criativos e *espectatoriais* fomentou processos de reversibilidade que instituíram modos de *espectação* de si. Logo, esta investigação e seus processos não se constituíram em espaço de resolução do vivido, mas de reflexão sobre a herança pessoal – ética, estética e política – obtida a partir das experiências vividas, buscando pincelar sobre possibilidades para a prática da *espectação* como método de formação do artista, enquanto criador e indivíduo.

Espectação de si: quando nos tornamos espectadores de nós mesmos, pelas insurgências afetivas que nos instituem no evento, à medida que instituem o evento em nós. Quando o corpo transmuta-se em evento que nos toma, que nos implica, que nos envolve sem alternativa. Esse processo abordou o espectador que não se constitui pela observação, que não se limita à contemplação removida de algo que não o implica. Pelo contrário, por estar presente, percebe-se afetado, incluído; afinal, como escapar das insurgências do corpo? Como evadir as rebeliões afetivas que nos tomam no evento, assim como no processo de pesquisa? Por meio deste trabalho, reconheci os processos *espectatoriais* como meio de formação ampliada, como recurso de experimentação que me introduziu a potencialidades existenciais diversas, que me expandiu na direção de *outros* (plurais) e na possibilidade de vivenciar a mim mesma enquanto outro. Pelo desconforto de afetos intensos e invasivos, que irromperam

pelas insurgências do corpo, conheci a possibilidade de constituição intersubjetiva fundada pela cena e pelas suas questões. As problemáticas expostas por cada uma das obras aqui abordadas geraram processos de reflexão que, por sua vez, alcançaram desdobramentos ampliados, os quais levo para a vida.

Não posso, entretanto, afirmar que, neste momento, após as passagens pelos processos expostos, possuo as experiências e aquilo que elas fomentaram por meio de processos de desfazimento. Esse processo formativo de Doutorado parece ter sido, em realidade, uma trajetória de desapropriação daquilo que se pensava saber, fomentada por estratégias e metodologias de pesquisa que testemunharam o seu poder de transformação – característico de percursos teórico-práticos. Afinal, a passagem não finda e o oceano é vasto demais para oferecer porto final: os rastros das experiências continuam a passar e a modificarem-se no trajeto, as construções e as elaborações persistem em se alterar, as imagens ainda permanecem pela pregnância daquilo que não consolidaram e pela ressonância daquilo que instauraram, e eu continuo constituindo-me em *(spect)ação*. Pela impossibilidade de possuir os processos parece ser viável e possível apenas fluir com eles e com seus rastros perpetuados, que direcionam o caminho sem apontar o destino final. Essa parece ser uma característica não só das experiências *espectatoriais* na sua irrupção, mas também no seu desdobramento, assim como as decorrências do evento e da pesquisa.

Peggy Phelan sugere que o que resta de uma performance, da cena, é o “desaparecimento”. Uma vez que o evento acaba, ele começa a esvanecer na memória, a perder-se na aglomeração do vivido e nas suas imbricações com o tempo, embora continue latente em nós. Contudo, é justamente nesse desaparecimento que, segundo Phelan, a performance constitui-se, que a experiência estabelece-se e que nos tornamos, no processo de dissolução, nós mesmos. Phelan prossegue apontando que “o efeito posterior do desaparecimento é a própria experiência de subjetividade”¹⁰⁴ (PHELAN, 1993, p. 148, tradução minha). Daquilo que nos tornamos à medida que o tempo passa e que fluímos com ele pelos restos e rastros de vivido, de processo e de evento: pelos afetos que irrompem e que nos constituem nas experiências que habitamos enquanto indivíduos e, nesse caso, também, espectadores.

O que resta e que se projeta deste processo é o evento enquanto campo existencial, terreno de resistência e estratégia de sobrevivência. O que ele possivelmente fornece para as discussões das artes da cena é uma, entre várias, elaborações possíveis para os processos formativos do ato *espectatorial* e seu alcance na formação de artistas e indivíduos. Processos que fundam possibilidades de relação e de interação que nem sempre encontram

¹⁰⁴ [...] *the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.*

espaço na cultura e no cotidiano. Afinal, o que pode existir apenas por meio das constituições da cena? O que apenas a cena e seus processos fomentam?

Recapitulando o processo de pesquisa, recordo-me que há alguns anos, por ocasião do início da escrita do texto que veio dar origem a esta tese, enfrentava a dificuldade de começar, de proferir a primeira linha e de desenvolvê-la com o intuito de parir o texto. Neste momento de conclusão, a mesma dificuldade acompanha-me, assombra-me diante da impossibilidade de concluir. Não há, neste momento, qualquer consideração que possa abarcar a dimensão do processo. Existem aqui apenas pontuações incompletas, parciais. Assim como a anatomia sugerida pela tese, inacabada e engajada com a evidenciação dos furos e dos orifícios que nos compõem em corpo, também este processo conclui-se na sua incompletude. Esta tese, documento de processo e trajetória e terreno de experimentação, não abarca ou dá conta de todas as potencialidades do caminho. Igualmente, as descrições, reelaborações e criações que objetivavam capturar e simbolizar a experiência encontram na sua consumação a impossibilidade de tocar o rastro não simbolizável de real: as opacidades que escorregam e que nos escapam à medida que nos constituem, instituindo a experiência do evento e, também, da existência por camadas de indecifrabildade. Logo, pareceu-me ter sido apenas assumindo, nas tentativas efetuadas aqui, essa impossibilidade de contenção da totalidade do vivido, mencionada e referida nas páginas anteriores, que posso arriscar qualquer consideração que objetive pontuar essa tese.

Pontuar, não finalizar, pois os processos *espectatoriais*, disruptivos e desestabilizadores, vivenciados nas quatro experiências expostas, perpetuam-se ainda. Por terem se estabelecido, como tentei evidenciar nas páginas anteriores, enquanto processos de abertura, continuam latentes nas potencialidades das fendas operadas, na vibração de resto e de rastro, no corte, na ferida, nos orifícios. Nesse corpo furado que se constitui apenas pela sua incompletude e por isso é potência: pelo desaparecimento daquilo que se instaurou, pela impossibilidade de possuir o vivido, pelo eterno devir que nos funda e que nos refunda enquanto indivíduos e espectadores. Que os nossos corpos permaneçam despedaçados pelos encontros que a cena oferece-nos, pois parece ser no espaço-tempo da ruptura, nas aberturas das feridas e na divisão dos fragmentos que continuamos alargando potencialidades para a existência. Existamos juntos, pelo e enquanto evento.

BIBLIOGRAFIA

AHMED, Sara. **Queer phenomenology**: orientations, objects, others. Durham and London: Duke University Press, 2006.

ANZIEU, Didier. **O eu-pele**. Tradução de Zakie Yazigi Rizka e Rosali Mahsuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARDENNE, Paul. Extrêmiser la culture. In ARDENNE, Paul. **Extrême. Esthétiques de la limite dépassée**. Paris: Flammarion, 2006, pp.17-62.

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. In: **Performance Art Journal (PAJ)**, v. 28, n. 3, September 2006 pp.1-10.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press, 1962.

BARRI HOLSTEIN, Lauren. **How (not) to be a woman**: the performative politics of ambiguity in gender and signification. 2010. 50f. Dissertation (Master of Arts Dance theatre: The body in performance). Laban, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London, 2010.

_____. Splat!: death, mess, failure and ‘blue-balling’. In **Performance Research**, v. 19, n. 2, 2014 pp. 98-102. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2014.928524>>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges (1949). **A parte maldita**, precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Catañon. Belo Horizonte: Editora Autentica, 2016.

_____. (1928). **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BATAILLE, Georges; STOEKL, Allan (ed.). **Visions of excess**: selected writings, 1927-1939. Translated by Allan Stoekl with Carl R. Lovit and Donald M. Leslie, Jr. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BENNETT, Susan. **Theatre audiences**: a theory of production and perception. London and New York: Routledge, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Vol. I**. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ (1921/2011). A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter; GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011, pp. 101-119.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire (1940). In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. III**. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BISHOP, Claire. **Artificial hells: participation arts and the politics of spectatorship**. London and New York: Verso, 2012.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

BRILL, Dorothee. **Shock and the senseless in Dada and Fluxus**. London. University Press of New England: 2010.

BROADHURST, Susan. **Liminal acts: a critical overview of contemporary performance and theory**. London e Nova York: Cassell, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. In: **October**, v. 62, Autumn, 1992, pp. 3-41. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778700>>. Acesso em: 01 de jan. 2008.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, The Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 519-531.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience: trauma, narrative, and history**. Maryland and London: The John Hopkins University Press, 1996.

CASHELL, Kieran. **Aftershock: the ethics of contemporary transgressive art**. London and New York: I.B. Tauris, 2009.

CASTELLUCCI, Claudia, et al. **The theatre of Societas Raffaello Sanzio**. London and New York: Routledge, 2007.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In: **Signs**, v. 1, n. 4, Summer, 1976, pp. 875-893. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3173239?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 15 de março de 2007.

CAJAIBA, Claudio. **Teorias da recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/ UFBA. 2013.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The artistic turn: a manifesto**. Leuven: Leuven University Press, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva; 2011.

- CROWTHER, Paul. **Critical aesthetics and postmodernism**. Oxford and New York: Oxford University Press, 1993.
- DALE, Catherine. Cruel: Antonin Artaud and Gilles Deleuze. In MASSUMI, Brian (ed.). **Shock to thought: expressions after Deleuze and Guattari**. Routledge: London and New York, 2002, pp. 85-100.
- DESGRANDES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- _____. **Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador**. Revista Sala Preta. São Paulo: ECA-USP, n. 8, 2009, ps. 11-20.
- _____. **A inversão da olhadela**. São Paulo: Hucitec, 2011.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUBATTI, J. **Introducción a los estudios teatrales**. Mexico: Libros de Godot, 2011.
- DUGGAN, Patrick. **Trauma-tragedy: symptoms of contemporary performance**. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- DUQUE, Tiago. **Gêneros incríveis: identificação, diferenciação e reconhecimento no ato de passar por**. 2013. 218 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- ERICKSON-SCHROTH, Laura (ed.). **Trans bodies, trans selves: a resource for the transgender community**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2014.
- ETCHELLS, Tim. On risk and investment. In: ETCHELLS, Tim. **Certain fragments: contemporary performance and Forced Entertainment**. London and Nova York: Routledge, 1999.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Revista Sala Preta**. v. 8, n. 1, 2008, pp. 235-246. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 21 de maio de 2015.
- _____. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In: **ILINX: Revista do Lume**, N. 4, dez. 2013, pp. 1-11. Disponível em: <<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>>. Acesso em: 17 de maio de 2016.
- FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, L. F. (org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012, pp. 77-94.
- _____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**, v. 8, 2008, pp. 197-210. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 16 de junho de 2014.
- FERREIRA, Melissa. **Isso não é um ator: o teatro da Societas Raffaello Sanzio**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

- FICHER, Stela. **Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana**. 2017. 292 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FISHER-LICHTE, Érika. **The transformative power of performance**. Translated by Saskya Iris Jain. Abingdon and New York: Routledge, 2008.
- FRESHWATER, Helen. **Theatre & audience**. London and New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas. Vol. 14**. História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 161-239.
- _____ (1913). **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- _____ (1914). Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 12**. Rio de Janeiro: Imago, 1990, pp. 189-203.
- GEERTZ, Clifford. Thick description: toward an interpretative theory of culture. In: GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures: selected essays by Clifford Geertz**. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1973, pp. 3-32.
- GIANNACHI, Gabriela; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (orgs.). **Archaeologies of presence: art, performance and the persistence of being**. London and New York: Routledge, 2012.
- GOLDBERG, RoseLee. **Performance art: from futurism to present**. 3rd. edition. London and New York: Thames & Hudson, 2011.
- GORMAN, Sarah. **Interview with Lauren Barri Holstein**. Disponível em: <<https://readingasawoman.wordpress.com/2017/11/09/interview-with-lauren-barri-holstein/>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2018.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. An inventory of shimmers. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). **The affect theory reader**. Duke University Press: Durham and London, 2010, pp. 1-25.
- GHEHAN, Helena. **Performance, ethics and spectatorship in a global age**. London and New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

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

HEATHFIELD, Adrian. End time now. In: HEATHFIELD, Adrian (ed.). **Small acts**: performance, the millennium and the making of time. London: Black Dog Publishing, 2000, pp. 104-111.

_____. **Alive**. In: HEATHFIELD, Adrian (ed.). **Live**: art and performance. London: Tate Publishing, 2004.

_____. Coming undone. In: **It's an earthquake in my heart**: a reading companion. Chicago, IL: Goat Island, 2001. Disponível em: <http://www.goatlandperformance.org/writing_comingUndone.htm>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

HUGHES, Robert. **The shock of the new**: art and the century of change. United Kingdom: Thames & Hudson and BBC Publications, 1991.

JAY, Martin. **Downcast eyes**: the denigration of vision in twentieth-century French thought. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1994.

JONES, Amelia. **Seeing differently**: a history and theory of identification and the visual arts. London and New York: Routledge, 2012a.

_____. Dispersed subjects and the demise of the “individual”: 1990s bodies in/as art. In: JONES, Amelia. **Body art**: performing the subject. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.

_____. Introduction: Trans-ing performance. In: **Performance Research**, V. 21, N. 5, Oct. 2016, pp. 1-11. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13528165.2016.1223432>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2017.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian (eds.). **Perform, repeat, record**: live art in history. Bristol and Chicago: Intellect, 2012b.

JULIUS, Anthony. **Transgressions**: the offences of art. London: Thames & Hudson, 2002.

KELLEHER, Joe. **The illuminated theatre**: studies in the suffering of images. London and New York: Routledge, 2015.

KLEIN, Naomi. **The shock doctrine**: the rise of disaster capitalism. London: Penguin Group, 2007.

KRAUSS, Rosalind (1981). The originality of the avant-garde. In: KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge and London: MIT Press, 1986, pp. 151-170.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. Aula de 14 de março de 1978 – interior e exterior. In: LACAN, Jacques. **Seminário 25: O momento de concluir**. Tradução de Jairo Gerbase. Disponível em: <<http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1077/furo-e-corte.pdf>>. Acesso: 10 de julho de 2017.

_____. (1964). **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAROSSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LECERCLE, Jean-Jacques. **Frankenstein: mito e filosofia**. Tradução de Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LEDER, Drew. **The absent body**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

LEHMAN, Hans-Thies. **Postdramatic theatre**. London and New York: Routledge, 2006.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation**. Duke University Press: Durham and London, 2002.

MELLO, Nathália. Como montar 1-2 perfis de Lauren Barri, The Famous Holstein? In: **eRevista Performatus**, Inhumans, Ano 1, N. 4, maio de 2013. Disponível em: <<https://performatus.net/perfil-de-artista/the-famous-lauren-barri-holstein/>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2018.

MERLEAU-PONTY, M (1945). **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. (1964). **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. (1961). **O olho e o espírito: seguido de A linguagem e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

O'BRIEN, Martin. Performing Chronic: Chronic illness and endurance art. In: **Performance Research**. v. 19, n. 4, 2014, pp. 54-63. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2014.947138>>. Acesso em: 29 de março de 2017.

_____. **Lie back and take it: BDSM, biomedicine and the hospital bed in the work of Bob Flanagan and Sheree Rose**. In: **Body Space & Technology Journal**. Disponível em: <<https://www.bstjournal.com/articles/18/galley/16/download/>>. Acesso em: 25 de maio de 2017.

_____. Treating the body. In: **Contemporary Theatre Review**, v. 22, n. 1, March 2012, pp. 146-151. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2011.645232>>. Acesso em: 29 de março de 2017.

OLIVEIRA, Solange M. Os sufixos nominalizadores -ção e -mento. In: **Revista Estudos Linguísticos**, v. 1, n. 1, janeiro-abril 2007, Araraquara: 54º Seminário do GEL, UNESP/UNIP, pp. 87-96.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp: appearance stripped bare**. New York: Arcade Publishing, 1990.

PEARLMAN, Lazlo. 'Dissemblage' and 'truth traps': creating methodologies of resistance in queer autobiographical theatre. In: **Theatre Research International**, v. 10, n. 1, March 2015. Disponível em: <DOI:10.1017/S0307883314000613>. Acesso em: 23 de maio de 2017.

PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In: PHELAN, Peggy **Unmarked: the politics of performance**. London and New York: Routledge, 1993, pp. 146-166.

_____. **Mourning sex: performing public memories**. London and New York: 1997.

PRECIADO, P. B. **Testo Junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmapornographic era**. Translated by Bruce Benderson. New York: Feminist Press, 2013.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMOS, Luis Fernando. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: *mimesis* e desempenho espetacular. In: **Urdimento**, v. 1, n.13, setembro de 2009, Florianópolis: UDESC/CEART, pp. 71-84.

RANCIÈRE, Jacques (2008). **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIDOUT, Nicholas. Make-believe: Societas Raffaello Sanzio do theatre. In: KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas (eds.). **Contemporary theatres in Europe: a critical companion**. London and New York: Routledge, 2006, pp. 175-187.

SCARRY, Elaine. **The body in pain: the making and unmaking of the world**. New York and Oxford: Oxford university Press, 1985.

SCHIMDT, Theron. **Anti-messianic theatre: confronting expectations at London's SPILL Festival**. In: *Dance Theatre Journal*, VI. 23, N.4, 2010, pp. 22-27.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. London and New York: Routledge, 1997.

- _____. Performance remains. In: **Performance Research**, v. 6, n. 2, 2001, pp. 100-108. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2001.10871792>>. Acesso em: 18 de março de 2017.
- SKANTZE, P. A. **Itinerant spectator/Itinerant spectacle**. New York: Punctum, 2013.
- SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004.
- SONTAG, Susan. **Regarding the pain of others**. New York: Picador, 2003
- STODDARD, Christine. Towards a phenomenology of the witness to pain: dis/identification and the Orlanian other. **Performance Paradigm**, v. 5, n. 1, May 2009. Disponível em: <<http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/65>>. Acesso em 31 jan. 2016.
- STRYKER, Susan; CURRAH, Paisley; MOORE, Lisa Jean. Introduction: Trans-, trans, or transgender?. In: **Women's Studies Quarterly**, v. 36, n. 3/4, Trans-, Fall – Winter, 2008, pp. 11-22. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27649781>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2015.
- TAYLOR, Diana. Trauma as durational performance. In: **O Percevejo Online**, v. 1, n. 1, 2009. Rio de Janeiro: PPGAC/ UNIRIO, pp. 1-12. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/499/425>>. Acesso em: 12 de abril de 2016.
- TURNER, Victor. TURNER, Victor. **The ritual process: structure and anti-structure**. Nova York: Cornell University Press, 1977.
- _____. **From ritual to theatre: The human seriousness of play**. Baltimore: PAJ Publications, 1982.
- WAR, Tracey; JONES, Amelia (eds.). **The artist's body**. London and New York: Phaidon Press Limited, 2000.
- WARD, Frazer. **No innocent bystanders: performance art and audience**. Hannover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.