

ANA REIS NASCIMENTO

PERFORMANCE.CORPO.CONTEXTO

: trajetos entre arte e desejo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração Artes, Linha de pesquisa Fundamentos e Reflexões em Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Heliana Ometto Nardin.

**Uberlândia
2011**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO
Campus Santa Mônica - BLOCO 1V - Fone: 3239-4522 – e-mail posartes@fafcs.ufu.br

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/007

Discente: Ana Reis Nascimento - N° Matrícula: 100077

Título do Trabalho: Performance, corpo, contexto: trajetos entre arte e desejo.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes

Projeto de Pesquisa: O Cultural e o Estético: itinerários de criação em artes visuais

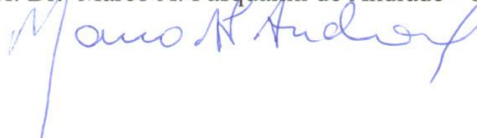
Às quatorze horas do dia vinte e oito de fevereiro do ano de dois mil e onze no Anfiteatro do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Christine Greiner – PUC/SP; Marco Antonio Pasqualini de Andrade – UFU e Heliana Ometto Nardin, orientadora da aluna. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dr^a. Heliana Nardin concedeu, preliminarmente, a palavra a discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da mestranda e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir a candidata, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se a mesma igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. PARECER: A banca considerou que a pesquisa da candidata foi realizada com rigor, resultando em uma dissertação bem escrita, com consistência teórica que demonstra domínio da bibliografia estudada e aponta para uma autonomia reflexiva. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou a candidata **aprovada**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e do artigo 55 da Resolução 12/2008 do Conselho de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.


Prof^a. Dr^a. Heliana Ometto Nardin
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Christine Greiner – PUC/SP



Prof. Dr. Marco A. Pasqualini de Andrade - UFU





UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

Performance, corpo, contexto: trajetos entre arte e desejo

Dissertação defendida em 28 de fevereiro de 2011.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Heliana Ometto Nardin

Prof^a. Dr^a. Christine Greiner
Membro externo

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade
Membro interno (PPG Artes - UFU)

*a todos aqueles que resistem
e se deixam atravessar pela composição dos afetos.*

AGRADECIMENTOS

À Heliana Nardin, orientadora e amiga que se envolveu tão intensamente nesse processo e, por fim, estávamos emaranhadas em meio a essa tessitura;

À minha mãe, pela partilha tão generosa e afetiva que faz com que nossas vidas sejam permeadas de trocas e cumplicidades ao infinito;

Ao meu pai, que me ensinou a cultivar as plantas, os sonhos, os delírios;

Ao Guarany, por todo o amor e afeto, a vida compartilhada, e pelas pequenas coisas dos nossos dias juntos;

À Cleuza Bernardes, que com suas mãos cheias de delicadeza, tocou esse texto, deixando mais fluida e leve essa escritura;

Ao professor Marco Andrade, que vem acompanhando meus processos de estudo e pesquisa, apontando caminhos, abrindo portas, mergulhando junto;

À pesquisadora e escritora Christine Greiner, que generosamente aceitou o convite de se aproximar e por seu pensamento que tanto me estimula;

Ao Thiago Costa, Wagner Schwartz, Maurício Leonard, Fernanda Bevilaqua, Candice Didonet, Ricardo Alvarenga, Castor Assunção, Cássia Nunes, Marcelo Avellar, Helena Bastos, Gastão Frola, Rui Moreira, todos os artistas, críticos e instituições que receberam e/ou dialogaram com as proposições artísticas aqui relatadas;

Aos fotógrafos Eduardo Bevilaqua, Fábio Pazzini, Thiago Carvalho, Luana Magrela, e aos demais amigos que registraram as experiências performáticas para que elas perdurassem e se desdobrassem no tempo;

A todos os alunos e professores do mestrado, com quem exercitei o pensamento, a arte, a escuta;

Aos artistas que encontrei nesse percurso, trocando ideias, desejos, angústias, presenças, celebrando a intensidade de ser artista;

A todos os pesquisadores, pensadores, filósofos, artistas, escritores, que nos influenciam e nos sensibilizam, abrindo brechas para fazer correr o desejo...

Onde passa meu desejo na matilha?
Qual é a minha posição na matilha?
Sou exterior à matilha? Estou ao lado, dentro, no centro dela?
Tudo isso são fenômenos do desejo. É isso o desejo.

Gilles Deleuze

RESUMO

Essa dissertação se vale da possibilidade conceitual da leitura como uma performance em grau-mínimo, fazendo da escrita um exercício metalinguístico ou metaperformático que busca ativar o corpo do leitor por meio de investigações sobre a performance, o corpo e o contexto de sua realização. Permeando os paradigmas da arte contemporânea e o contexto político/social/cultural da sociedade capitalista industrial midiaticizada, encontramos indícios das falências e potências do desejo que, investigado em seu caráter produtivo, atravessa e se deixa atravessar pelas subjetividades e seus agenciamentos coletivos. Relatos de uma performance são recriados e reavivados para refletir os conceitos abordados a partir das relações da performance com o espaço, o tempo, a forma, a recepção e os códigos que a permeiam e constituem. Compomos um território que se desdobra em múltiplos vetores: do conceito à realização, da fundamentação à reflexão teórica incorporada e/ou corporificada, da paisagem conceitual às especificidades da experiência.

Palavras-chave: performance; corpo; contexto; desejo

ABSTRACT

This dissertation is supported by the possibility of conceiving reading as a performance at minimum degree, turning language into a metalinguistic or metaperformative exercise that tries to activate the reader's body through investigating performance, body and the context of its accomplishment. Permeating contemporary art paradigms and the political/social/cultural context of the mediatized industrial capitalistic society, we find evidences of desire insolvencies and potencies that, when investigated on their productive features, cross and allow themselves to be crossed by subjectivities and their collective assemblages. Reports on one performance are recreated and revived in order to reflect on the discussed concepts considering the relationship of the performance with space, time, form, receptions and codes that permeate and constitute it. We compose a territory that is unfolded in multiple slopes: from concept to accomplishment, from the theoretical foundation to the reflection embedded and/or embodied in it, from conceptual landscape to the specificities of experience.

Key words: performance; body; context; desire

LISTA DE FIGURAS

Ana Reis, *Trajetos com Beterrabas*, Performance, 2008 - 2011

Cap. 4	pág.
Figura 01 - Foto: Ana Reis	93
Figura 02 - Foto: Thiago Carvalho	97
Figura 03 - Foto: Luana Magrela	99
Figura 04 - Foto: autor desconhecido	99
Figura 05 - Foto: Thiago Carvalho	101
Figura 06 - Foto: Thiago Costa	103
Figura 07 - Foto: Thiago Costa	103
Figura 08 - Foto: Fábio Pazzini	106
Figura 09 - Foto: Fábio Pazzini	107
Figura 10 - Foto: Maurício Leonard	108
Figura 11 - Foto: Maurício Leonard	108
Figura 12 – Foto: Candice Didonet	110
Figura 13 - Foto: Eduardo Bevilaqua	111
Figura 14 - Foto: Eduardo Bevilaqua	113
Figura 15 - Foto: Eduardo Bevilaqua	113
Figura 16 - Foto: Eduardo Bevilaqua	115
Figura 17 - Foto: Fábio Pazzini	119
Figura 18 - Foto: Maurício Leonard	119
 Cap. 5	 pág.
Figura 19 - Foto: Guarany Lavor	124
Figura 20 - Foto: Thiago Carvalho	124
Figura 21 - Foto: Maurício Leonard	124
Figura 22 - Foto: Maurício Leonard	124

Figura 23 - Foto: Fábio Pazzini	124
Figura 24 - Foto: Thiago Carvalho	124
Figura 25 - Foto: Thiago Carvalho	134
Figura 26 - Foto: Thiago Carvalho	136
Figura 27 - Foto: Thiago Carvalho	136
Figura 28 - Foto: Thiago Carvalho	137
Figura 29 - Foto: Fábio Pazzini	137
Figura 30 - <i>Still</i> de vídeo de Castor Assunção	137

SUMÁRIO

Introdução em três vertentes	11
: notas sobre a travessia	
: desvios do pesquisador-artista	
: escrita de uma dissertação a propósito de uma performance em grau mínimo	
Capítulo 1	23
Construindo um solo teórico-conceitual em torno da performance	
: investigando os componentes do solo: evidenciação do corpo, sujeito desejante e a questão política	
Capítulo 2	41
Notas sobre a nova-sensibilidade: arte, estética e política	
: na performance: solicitações éticas em tempo real	
: de falências e potências: percepções do desejo e configurações da subjetividade	
Capítulo 3	65
Desdobrando conceitos após a fertilização do solo	
: espaço, tempo e encontro na performance	
: forma e preparação do corpo	
: da recepção e dos códigos	
Capítulo 4	90
Trajeto com Beterrabas	
: enunciação de uma ação - exercício de “sair de si” e ser o narrador	
: inventário situacional ou série de acontecimentos	
Capítulo 5	119
Reflexões e conceituações finais em vetores conclusivos	
: ressonâncias ou cartografia sobre o inventário situacional	
: amarrando os conceitos, agenciando os trajetos	
Referências Bibliográficas	137
Anexos	143

INTRODUÇÃO EM TRÊS VERTENTES

: notas sobre a travessia

Qualquer travessia necessita de estratégias para ser enfrentada. Seja a travessia de um rio, uma montanha, uma crise ou uma pesquisa. Seja a estratégia disforme, caótica ou milimetricamente calculada. Todo caminho requer métodos para ser atravessado e, sendo o próprio método uma espécie de caminho, ele é a travessia e também o meio pelo qual se atravessa.

O filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, nos conduz por uma busca imprevisível que, a cada passo, coloca-nos frente a um novo desafio, repleto de estranhamentos e riscos, onde o lugar de chegada é “o quarto” que tem o potencial de realizar o desejo mais íntimo de cada um. Os personagens inventam maneiras de driblar aquele espaço imprevisível em que as certezas se dissolvem e a busca parece ser, no fim das contas, uma busca de si mesmo, ou seja, o inalcançável. Não porque sejamos incapazes de nos aproximarmos de nós, mas porque aquilo que buscamos não cessa de se transformar a cada instante da busca e nunca pode ser apreendido em uma totalidade.

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos (1991), por sua vez, afirma que todo o conhecimento é auto-conhecimento, reforçando em nós essa ideia de que os trajetos nos levam, antes de mais nada, a nós mesmos, pois somos nós quem os percorremos com nossos próprios sentidos e concepções e, durante o percurso, vamos nos conhecendo tanto quanto ao objeto que pesquisamos. Assim, “ao falarmos do futuro, mesmo que seja de um futuro que já nos sentimos a percorrer, o que dele dissermos é sempre o produto de uma síntese pessoal embebida na imaginação” (Idem, p. 59).

O personagem que dá título ao filme, *Stalker*, é uma espécie de guia de *Escritor* e *Professor* em sua incursão pela *Zona*, o misterioso espaço perigoso e proibido protegido por forças armadas. Porém, o caminho que percorrem não é linear. Seu trajeto é tortuoso, as armadilhas podem conduzi-los a retornar para um ponto no qual haviam acabado de sair, ou ainda, à morte. O espaço, permeado de um cenário de ruínas, abandono, a grama crescendo por entre máquinas destroçadas, é tateado pelos corpos visitantes, aventureiros num trajeto de idas e vindas, andanças circulares, delírios sonolentos, paisagens úmidas. O corpo que percorre é também percorrido pela paisagem que atravessa.

Ao caminhar, construindo a pesquisa em artes - essa travessia que se apresenta como um desafio - vislumbramos maneiras e modos diversos de vivenciá-la, que exigem de nós reflexões e escolhas constantes. Na busca de estratégias para atravessar o caminho, deparamo-nos com particularidades de uma área de conhecimento que se encontra em processo, construindo-se gradativamente por meio de métodos singulares que compreendam e sejam capazes de problematizar o contexto em que se insere, entendendo-se como fragmento desdobrável dentro de um campo aberto e amplo.

Para não se manter surda ao rumor da ação do tempo, toda área de conhecimento deve lembrar que o que está designando como seu domínio não passa de um recorte e uma rarefação de um saber mais amplo, ao qual o recorte se subordina como uma descontinuidade. Lembrar para escapar do risco de transformar a sociedade do discurso em doutrina. (GREINER, KATZ, 2005, p. 126)

Apesar de encontrarmos um conceito que possa designar essa dimensão da vida humana, a arte não é um todo homogêneo com delimitações precisas, mas se espalha e se difunde pela vida, pelas subjetividades, sociedade, mercado de arte, e toda uma complexidade que envolve as relações entre essas dimensões. O conhecimento em arte deve, portanto, considerar essa amplitude que envolve a arte e seus desdobramentos, fazendo dessas permeabilidades uma possibilidade de enriquecimento da prática acadêmica. As contaminações entre a arte e a pesquisa, por sua vez, não se restringem ao campo das investigações, métodos e

temáticas, mas aos lugares ocupados pelos personagens artista e pesquisador, que podem trocar de posições misturando parâmetros e criando linhas de tensão fecundas. Nesse sentido, o artista e teórico brasileiro Ricardo Basbaum, afirma:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc). (BASBAUM, 2004, p. 01)

Essa concepção de Basbaum é sintomática de uma nova percepção da realidade contemporânea, que abandona absolutismos e lugares ideais para a construção de paisagens interconectadas e sujeitos múltiplos, que problematizam suas funções e desdobramentos sociais. Ser artista, nesse sentido, não exclui a possibilidade de ser um pesquisador, nem tampouco aponta para uma divisão binária teorizar-praticar, pois ambos estão imersos num processo de criação permeado por contaminações e transformações onde entender, refletir, propor, criar, partilhar, problematizar e sensibilizar são vetores que atravessam o habitante não apático da contemporaneidade. Podemos pensar, se melhor nos couber nesse espaço que aqui propomos, um teórico-etc, colocando a teoria no primeiro plano desse exercício das capacidades de investigação, reflexão e pesquisa, permeados pelas experiências que o acompanham nesse *et cétera*.

A pesquisadora Christine Greiner nos aponta a importância de entender os processos de tradução que, assim como a formulação de teorias, “passou a ser reconhecidamente provisória, acidental, descontínua e dependente de um estado de relações dinâmicas” (2010, p. 16). Ou seja, não se pode mais teorizar a partir de perspectivas universais e unívocas, mas compreendendo as limitações e localizações que tornam a teoria um exercício parcial e incompleto, que não se encontra fechado em si mesmo.

Assim, construir uma teoria crítica não é só 'fazer críticas', mas relacionar aquilo que existe, empiricamente observável, com algo que é uma possibilidade e não pode ser considerado como dado. Nesse sentido, pode-se concluir, sem muita polêmica, que nem toda tradução formula uma

teoria, mas que toda teoria é um tipo de tradução (de outras teorias, das diferentes culturas, dos estados corporais e assim por diante). (GREINER, 2010, p. 23)

Se pensarmos a teoria como um tipo de tradução, então, ela se dará por um movimento, algo que passa de um lugar ao outro, de uma matéria a outra, sem que entre elas possa haver qualquer tipo de correspondência exata, pois há sempre contaminações na passagem. Traduzir não acarreta equivalências, mas reorganizações, que implicam em lidar com outros meios, outras matérias, deslocamentos perceptivos e organizacionais. Da observação e experimentação da realidade à composição de um corpo teórico, novos elementos serão configurados para dar vida a essa outra realidade, que é o próprio texto e o que ele apresenta em singularidades.

Para Suely Rolnik toda teoria é uma cartografia, que não se faz estática como um mapa, mas acompanha e se faz, ao mesmo tempo, que os movimentos e transformações da paisagem.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago. (ROLNIK, 1987, p. 01)

Assim, mergulhado numa geografia dos afetos, o teórico/cartógrafo faz da linguagem a invenção de pontes e criação de novos mundos, devorando tudo aquilo que lhe parecer necessário para realizar sua cartografia. Para Rolnik, o cartógrafo se define por um tipo de sensibilidade e um grau de abertura para a vida não possuindo um método definido, mas uma manual de princípios e critérios vitais. Sua prática “diz respeito, fundamentalmente, às estratégias de formação do desejo no campo social” e é, portanto, “imediatamente política”. (1987, p.04)

Gilles Deleuze e Félix Guattari nos convocam para uma prática rizomática na escrita e para o ponto em que dizer ou não dizer EU não tenha qualquer importância, pois que um livro existe apenas no fora e para o fora, em conexões.

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 12)

Sabemos que a tarefa de escrever uma teoria em arte que comporte multiplicidades²⁴ é árdua e as armadilhas da *Zona*, metáforas para os espaços do conhecimento, permanecem como as sombras de uma cientificidade viciada, de um saber burocratizado. A mesma arte que abre portas para novas possibilidades de realidade nos captura em seus discursos por vezes envelhecidos, mofados, embora não se possa ignorar que há nela um frescor que se conserva e se propaga. Afirmar-se artista ou pesquisador em arte, na sociedade da utilidade e do consumo, permanece uma contravenção, ocupando um contrafluxo operado pelo afeto e pelo desejo, especialmente quando não se atinge os espaços midiáticos que legitimam (e por vezes despotencializam) a prática artística.

Assim, a busca a que teremos nos proposto acompanhados do *Stalker* não será tão emocionante quanto maior for a realização de nosso desejo quando chegarmos no “quarto” que tanto buscávamos. Nem saberemos bem ao certo o que se sucedeu ao chegarmos lá, qual a configuração precisa do nosso desejo e isso tampouco terá importância. O espaço percorrido será aquele que nos dirá de como agimos no ambiente que nos cerca, que estradas escolhemos durante o percurso, como lidamos com o compartilhamento dessa experiência com esses outros aventureiros, a que dirigiu o nosso olhar enquanto estivemos lá, quais as sensações suscitadas pelo espaço da descoberta, em que estado esteve nosso corpo durante o percurso. Descobriremos, por fim, que o desejo não estava na chegada, mas sim, no percurso vivenciado. Cada um vivencia o espaço a seu modo, embora todos sejam afetados pelo mesmo ambiente, arrebatados pelos

²⁴ Não temos aqui a pretensão de compreender e aplicar toda a dimensão do conceito de multiplicidade em Deleuze e Guattari. Entendemos que a referência citada acima nos estimula para reflexões acerca de um processo de escrita, embora não esteja ao nosso alcance a complexidade envolvida na conceituação de multiplicidade dos autores.

mesmos vetores de intensidades e, por sua vez, canalizam e redistribuem essas intensidades como querem e podem, dentro de seus universos de referência e de suas singularidades.

Portanto, pesquisar e escrever é atravessar e ser atravessado, deixar-se envolver pelas instâncias da arte e da teoria, entranhá-las, escarafunchá-las, misturando-se e interpenetrando-se num percurso sempre em processo, construindo e desconstruindo, por consequência, a si mesmo, enquanto constrói um discurso que enuncie ao mundo, e junto com o mundo, uma dimensão da arte e do pensamento.

Então,

: desvios do pesquisador-artista

Em final de 2007, apresentei pela primeira vez a performance *Trajetos com Beterrabas* na Casa da Cultura em Uberlândia, ocasião da exposição *Passagem*, mas foi apenas em 2008 que ela adquiriu uma configuração potencializada, dada a substituição de alguns objetos e intenções do trabalho. De lá pra cá, foi apresentada em diversas ocasiões e espaços (Uberlândia, Belo Horizonte, São Paulo, Salvador) no pátio de igrejas, em praças, espaços culturais e terminais de ônibus.

Esta escrita se vale da performance citada e das experiências acumuladas na prática artística como um espaço onde os conceitos que serão pesquisados no campo da performance poderão ser refletidos e analisados numa multiplicidade de variáveis. Assim, criamos um solo teórico-conceitual em torno da performance buscando compreender suas definições e indefinições, cartografando uma paisagem que permite entrever o conceito a partir de seu contexto, seja diante dos paradigmas da arte contemporânea, da performance e da corporalidade ou nas suas transformações junto os contextos sociais e políticos. O corpo aparece como chave de compreensão de relações exigidas pela sociedade da mídia e do consumo, que cria novos modos de subjetivação, tornando a arte uma ponte para

a criação de novas sensibilidades diante das falências do desejo e sua possibilidade latente de agenciar e produzir interferências na realidade social, produzindo realidade. Desdobramos conceitos a partir da performance enquanto presença irreduzível de um corpo em seu processo de encontro de subjetividades, investigando as relações com o espaço, o tempo, a forma, a recepção e os códigos da performance, para chegar, então, às experiências de *Trajetos com Beterrabas*.

“A ciência parte de uma observação; o saber, de uma experiência” (ZUMTHOR, 2007, p. 100). Neste sentido, abordo uma performance que não se encontra mais em processo de criação, mas já “concebida”, embora não cesse de se desdobrar no mundo a cada vez que é apresentada produzindo novas interações e reflexões. Cada uma dessas apresentações realizadas compõe uma situação específica em que os elementos composicionais da performance se relacionam com a instituição arte, com os corpos (performer e público/receptor), com o espaço e o tempo da ação.

As descrições dessas experiências (que se configuram como uma espécie de coleta de dados) compõem um inventário situacional que propicia a interpretação de um fenômeno, que é a própria performance e tudo o que ela mobiliza enquanto acontecimento.

As experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de se mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Nesta perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (GREINER, KATZ, 2005, p.126)

A pesquisa acontece num processo de experiências que produzem conceitos, partindo para descrição e organização desses dados coletados, seguida de análises, em que a alteração da grafia em itálico sinaliza a mudança para uma maior intensidade na intencionalidade interpretativa do pesquisador.

O pesquisador assume-se enquanto um criador de propostas artísticas e receptor de suas ressonâncias, em que o fato de pesquisar e escrever dentro da área de *Fundamentos e Reflexões em Arte* não exclui sua dimensão prática e artística. Pelo contrário, ela incorpora-se ao processo de teorização e reflexão crítica e essa dimensão é plenamente assumida e vivenciada dentro das contaminações que implica, sem abandonar a perspectiva teórica a que se propôs. Por outro lado, a pesquisa dos conceitos e o estudo das experiências incorporam-se ao corpo que performa; portanto, os conceitos também estarão presentes na atualização de cada performance que continuou a ser apresentada durante todo o processo de pesquisa.

A compreensão do fenômeno, ou ainda, a abertura para seus desdobramentos, realiza-se pela articulação de suas partes retornando sempre ao conjunto, para chegar a um conhecimento intensivo que não busca a generalização, mas a profundidade de suas abordagens e a multiplicidade de suas conexões. Cartografamos, assim, uma paisagem que articula performance, corpo e contexto, que interpenetram-se, percorrendo trajetos entre arte e desejo.

: escrita de uma dissertação a propósito de uma performance em grau mínimo

Escrever é, em geral, um ato solitário. Exige uma corporalidade específica, enredada pelos processos linguísticos e coordenada atualmente pela máquina-computador, que ao mesmo tempo, nos isola e nos coloca em rede. (Em alguns lugares, nessa mesma hora, talvez alguém ainda digite numa máquina de escrever, outros anotam frases em suas cadernetas ou escrevem cartas, redigem manuscritos numa folha de papel - nunca conheci alguém que entalhasse um texto na pedra.)

Aqui no computador, enquanto escrevo esse texto, tenho acesso a inúmeros outros textos, pesquiso conceitos e autores, converso com alguém que pode estar

do outro lado do mundo sem que precise sair deste mesmo lugar. Sentada sobre uma cadeira giratória, abro telas que dialogam com diversos espaços geográficos, embaralhando noções de espaço/tempo, pois que as distâncias são percorridas em segundos. No entanto, meu corpo permanece desconhecendo sensações desses outros espaços nos quais consigo apenas projetar-me, sem vivenciá-los plenamente, sem correr grandes riscos. Ao mesmo tempo, ouço os carros que transitam na avenida em frente à minha casa, um barulho de chuva, um casal que passa conversando intimidades, dois irmãos que brigam por um motivo qualquer, cachorros que latem noite adentro. Essas percepções estão do lado de fora da máquina-computador, mas são também incorporadas por esse corpo que escreve.

A cartografia teórica também constitui uma rede, uma vez que estamos em constante diálogo, escolhendo autores, cruzando conceitos, fazendo com que nossa voz individual se junte a um coro de teóricos e pesquisadores, seja em musicalidades dissonantes ou não. Leio textos de tempos e espaços distintos, de filósofos, artistas, sociólogos, poetas, publicados num site, num catálogo, numa revista ou num livro, emprestado de uma biblioteca com folhas amareladas ou cheirando a novo, vindo de uma encomenda via internet. As citações são apenas uma parte distinguível daquilo que incorporo do outro na minha escrita, quando a própria linguagem, o uso das palavras, o ritmo determinado pela escrita, foram também constituídos por interferências e influências de outros que não somos capazes de distinguir do que passamos a considerar como uma escrita pessoal e singular. Organizamos e desorganizamos referências num fluxo incontável de trânsitos na rede de pensamentos, práticas, conceitos, teorias, vozes, escrituras negociadas, por sua vez, em sensações, identificações, rejeições, permissões, encontros.

Teorizar a arte é também colocar-se num campo povoado: são artistas que transitam, deixando em nós as marcas de suas proposições e concepções em arte, seus modos de pensar, seus processos, manifestos, anotações, obras e modos de ativação da sensibilidade. Qual será o artista que iremos eleger para

compor esse texto? Que olhar lançaremos sobre a história dos acontecimentos, dos fatos, todos sempre reinventados ao ritmo de uma narrativa? Teorizar, incluindo a própria prática artística naquilo que pesquisa, abarcar suas enunciações dentro do campo da arte, sua experiência, suas proposições artísticas, é deixar-se reverberar nessas cartografias, arriscar a colocar-se junto de tantos outros artistas, permeando histórias, tempos e espaços da arte.

De modo que estamos tão sós quanto acompanhados.

Poderíamos dizer do teórico, assim como do artista, com Cecília Salles:

Imerso e sobredeterminado pela sua cultura (que por seu estado de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com o seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. (SALLES, 2006, p. 40)

O artista-teórico interage duplamente, ou melhor, multiplamente, com o seu entorno, via cartografias que inter cruzam teoria e arte, desde o tempo em que artista é também teórico, propositor de pensamentos sobre, com e para a arte. Sua cultura o constitui, assim como ele reconstitui-se dentro de seus possíveis, interferindo no mundo ao materializar novas existências: obra, performance, discurso, livro. O corpo que teoriza não é diferente do corpo que performa.

Na escrita, permanecem vestígios do café que ele tomou durante a tarde, da conversa que teve com um amigo, do livro que leu e afetou-o intensamente, da banalidade de uma prateleira de supermercado, da cor do céu no dia de hoje. Escrever é catalisar, articular e reconfigurar diversos estados de existência por meio da linguagem, do texto, da grafia, da composição de letras e sentidos no espaço da tela/papel e da arte/vida.

Mas a quem eu escrevo? Pra quem eu enuncio e quem decifra essa escrita, quem é que está do outro lado? O que faz com que essas linhas e desenhos gráficos

pretos no plano de pixels ou na folha branca lhe façam sentido, despertando-o pra outros sentidos e deixando marcas?

Diferente da performance, em que o outro a quem se destina a ação está frente a frente com o artista e ambos encontram-se num mesmo espaço, trocam presenças, olhares e intensidades, na leitura o outro é oculto. Sei que há um corpo que lê e percebe, que ocupa um lugar no mundo e situa-se no espaço. Não só há um corpo, como ele é constituído e constituinte de subjetividades, abarcando experiências singulares e referenciais coletivos - esses últimos, pontos onde nos cruzamos nessa malha existencial. Há uma percepção sensorial na leitura: os processos cognitivos, corpóreos do leitor, estão envolvidos nessa ação. Na medida em que lê, sua voz se junta à voz do texto, para compor um diálogo, uma interrelação.

Paul Zumthor (2007) nos sugere que essa leitura, em especial do texto poético, poderia ser considerada como uma performance em grau mínimo, dada a presença desse corpo-leitor que se mobiliza, se engaja nessa ação, e o texto seria então, em alguma medida, performativo.

Que a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada de linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas. (ZUMTHOR, 2007, p.56)

Abarcando esse conceito para a escrita de uma dissertação, estaríamos, portanto, num estado de meta-performance? Uma escrita que enuncia uma performance que não acontece nesse preciso momento, mas que, por sua vez, se apresenta num texto que é, em si mesmo, performativo. Aqui, o corpo-escritor deixa seu rastro no texto para dar lugar ao corpo-leitor, que precisa mobilizar-se para que se dê o encontro, o acontecimento. É o leitor que está em performance.

Estou particularmente convencido de que a palavra performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciona-a ao

momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2007, p. 18)

Nesse sentido, poderíamos pensar que qualquer relação artística (uma pessoa com um quadro, uma escultura, uma instalação), de algum modo, seria performática, já que a palavra aqui traz conotações do estado que o corpo-receptor precisa mobilizar para ser afetado pela arte. Claro que existem diferentes graus dessa performatividade, mas em suma, grande parte da arte contemporânea mobiliza-se justamente sobre essa possibilidade: a de desconfigurar, criar linhas de fuga, desestabilizar o corpo desse outro pra criar brechas no espaço cotidiano e propor novos modos de sensibilização.

É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.227)

No caso específico da leitura de um texto, acrescenta-se uma voz interna que se manifesta, deixando mais intensa essa ação de si mesmo em função de um desejo, o de estar dentro daquilo que lê. Com essa compreensão é que esse texto dissertativo se compõe, atravessado pelo outro que corporifica e performatiza os acontecimentos, atualizando-os para que se mantenham vivos, durante e através da leitura.

CAPÍTULO 1

CONSTRUINDO UM SOLO TEÓRICO-CONCEITUAL EM TORNO DA PERFORMANCE

O corpo é sempre uma realidade experimental possível e viva.

Christine Greiner

Nos lugares de fissura, espaços que seguem abertos para a discussão da performance, nos deparamos muitas vezes com a tentativa, sempre frustrada, de definir o termo e chegar a uma conceituação precisa. Os usos da palavra ou do termo *performance* se estendem desde o desempenho e atuação de máquinas, funcionários, políticos, atletas ou mesmo músicos, dançarinos e atores, até ações que compreendem práticas cotidianas, hábitos e costumes, rituais coletivos, manifestações populares de caráter cultural ou religioso. Diferente da pintura, da escultura, do teatro e da dança que, afora suas possíveis cisões entre popular e erudito, são conceitos que pertencem ao território da arte, a performance não é um conceito que emana do campo artístico e se reporta essencialmente a ele. Sua amplitude de significados solicita sempre um sobrenome que a localize, sendo então: “arte da performance” ou “performance art”. Curiosamente, sua enunciação já problematiza as delimitações e fronteiras com outros aspectos da própria vida, do cotidiano, bem como uma série de processos da cultura num sentido mais amplo, que podem ser igualmente nomeados como performance. O que acrescenta e o que subtrai do termo “performance” o sobrenome “arte” é algo

que buscaremos apreender em seus contextos de realização e enunciação, sabendo não ser ainda o suficiente para eliminar seus aspectos turvos e ambíguos, que constituem também instigantes fontes de sedução.

Entendemos, então, que historicizar é um caminho possível para fazer com que, da narração e do encontro com os fatos e acontecimentos, venham a nascer reflexão e conceituação que irão compor um corpo teórico, habitante desse território de criação a que estamos cartografando e chamando de solo teórico-conceitual em torno da performance. Esse território a ser criado não pretende gerar relações diretas e inequívocas de causa e efeito, tornando a arte uma armadilha encerrada num tempo histórico. Nem compreender a arte como evolução ou cronologia linear, pois consideramos também seus movimentos inconstantes, desvios, retornos, permanências, desaparecimentos, rupturas, aberturas, que a tornam sempre uma existência no presente, mesmo quando olhamos para um passado. Intencionamos trazer à tona acontecimentos, instantes, momentos, paradas – que certamente são também mediados por recortes e narrações parciais pelos quais podemos acessá-los e recontá-los – e que funcionaram como motores e impulsionadores de processos geradores de novos territórios e conceitos, nesse emaranhado no qual a arte se encontra, fazendo-a emergir de seus contextos e retornar a eles, retroalimentando-se num movimento constante.

Considerando que a noção da performance como **linhagem artística**²⁵ começa a aparecer em práticas de meados de 1910 e se torna mais presente por volta de 1960, junto com as denominações de *live art*, *happenning* e *body art*, temos em vista que outros autores remontam sua origem a práticas tão antigas quanto o

²⁵ Experimentaremos usar o termo **linhagem** ao invés de linguagem artística, buscando desvincular, como sugerido por Greiner (2010, p. 91), o estudo das práticas em arte de uma analogia com a linguagem e seus modos de apreensão dos significados. O termo linhagem nos direciona, segundo o Aurélio, a genealogia, geração, família e, ao mesmo tempo, a um tecido de linho grosso, remetendo a linhas que se cruzam, emaranhados (que pode servir de contraponto à percepção mais purista e fixada do termo, que poderia torná-lo por demais enraizado). A sonoridade, que ainda remete à linguagem, permanece para evocar a referência e confundir o leitor quanto aos possíveis sentidos.

ritual. No entanto, abordaremos seu aparecimento e desdobramento a partir da perspectiva das artes visuais e seus entrecruzamentos, em relação a uma série de manifestações que não poderiam ser abarcadas por conceitos artísticos anteriores. Tais manifestações tornaram pertinente a criação de outras denominações, que pudessem incluir a presença do corpo do artista como definidor de um novo processo no território da criação.

Desde a primeira metade do século XX, o futurismo e o dadaísmo já vinham questionando a eficácia da propagação de suas ideias através da arte estática e de uma estética contemplativa. Propunham novas formas de se relacionar com o público em embates mais “diretos”, que não amenizassem o potencial contestador de suas proposições. Recorreram, então, a uma série de intervenções e ações públicas com o intuito de provocar e alargar limites operados nas possibilidades formais e perceptivas da arte. Tais alargamentos serão radicalizados por diversos artistas, em especial a partir de 1960, quando os questionamentos tomam consistência, anunciando novos desdobramentos frente aos paradigmas da arte moderna, que se tornaram insustentáveis depois das instâncias da arte serem abaladas pelos movimentos artísticos antecedentes. Nenhuma estrutura permanece a mesma após os abalos sísmicos e tremores, e a arte deixou-se afetar, desabar mansamente, até o limiar de sua existência, até o ponto em que alguns declararam seu fim, para reconstituir-se dos fragmentos e destroços, cada qual portador de uma nova gênese multiplicável.

Um dos primeiros livros escritos sobre o tema, *A arte da Performance* de Rose Lee Goldberg (2006, IX) caracteriza a maleabilidade e indeterminação que permeiam a conceituação, o que “desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas”. Embora reconheça a performance como uma tentativa de rompimento com limites impostos pelas práticas culturais de determinada época e um desejo de contato direto com o público, a autora nos aponta que “cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução” sugerindo, então, um conceito singularizado e mutável. A autora assinala que a performance era um

meio dos artistas libertarem-se, não só dos meios de expressão dominantes, mas das limitações institucionais impostas pelo sistema de museus e galerias, utilizando-a como uma forma provocativa para lidar com transformações que se operavam no campo político e cultural.

Goldberg mantém o conceito em aberto, deixando-o ressoar nas próprias práticas artísticas e concedendo especial atenção à interdisciplinaridade que envolve a performance especialmente nesse período de 1960, em que as linguagens se misturavam e se fundiam e havia uma busca pela integração das artes. A tentativa era justamente a de suspender as fronteiras e tornar o fazer artístico parte de um mesmo movimento de criações, descobertas, compartilhamentos e provocações que, independente das classificações, reverberassem no campo cultural e social.

Sobre a noção de performance de Goldberg, Jeans Hoffman e Joan Jonas afirmam:

This notion of performance stems from two main points of reference, a modernist and a post-modernist one: on the one hand, the European avant-gardes of the earlier twentieth century who worked in a variety of fields and disciplines and were interested in challenging the common understanding of what art was at the time; on the other, the development of post-war art in the United States and the interdisciplinary spirit of the 1960s, into which different disciplines – particularly dance, theatre, music and visual art – seemed almost to disappear as independent entities.²⁶ (2005, p.15)

A ponte estabelecida entre um período modernista e um pós-modernista marca a presença da performance e das novas estéticas “incorporadas” na passagem (difusa, gradativa e complexa) da arte moderna para a arte contemporânea. Presença que vai abarcar uma reestruturação fundamental em relação ao corpo,

²⁶ “Esta noção de performance origina-se de dois pontos de referência principais, um modernista e um pós-modernista: de um lado, as vanguardas europeias do início do século XX que trabalharam numa variedade de campos e disciplinas e estavam interessados em transformar o entendimento comum do que era a arte naquele tempo; no outro, o desenvolvimento da arte no pós-guerra nos Estados Unidos e o espírito de interdisciplinaridade dos anos 1960, no qual diferentes disciplinas – particularmente dança, teatro, música e arte visual – pareciam quase desaparecer como entidades independentes.” [tradução do autor – não oficial]

seja do artista, seja do espectador/receptor que se transfere da contemplação para a ativação, do distanciamento analítico para a proximidade perceptiva e experimental.

O teórico e artista Renato Cohen, em *Performance como Linguagem*, um dos primeiros livros escritos sobre o tema no Brasil, explora relações nas dimensões formal e ideológica da performance desde os processos de criação aos modos de entendimento da cena e suas características como arte de contestação que, assim como o *happening*, apóia-se na *live art*, no acontecimento. Reconhece também as dificuldades de definição de uma arte de fronteira que buscava fugir das delimitações e incorporava aspectos de outras artes.

Nesse sentido, se tivermos em mente um modelo topológico, a performance funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma de atuação, forma de transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recursos, uso da relação tempo-espaço, etc.) (COHEN, 2004, p.116)

Cohen também percebe na performance a característica de rito, com a acentuação do tempo presente e o estabelecimento de uma comunhão com o público, deslocando a relação da esfera do estético para o mítico e ritualístico, trazendo o público para a condição de testemunha do acontecimento. A vinculação às práticas do ritual e do mito aparece em Cohen não necessariamente como uma origem e marco inicial da performance, mas como uma referência para este campo artístico no sentido do modo como acontece a experiência, ou seja, por meio de proposições dinâmicas e da proximidade. Não se restringem, portanto, às noções tradicionais da arte como estética contemplativa, já mapeada e congelada pelo mercado e pelas convenções artísticas, muitas vezes aprisionadoras. Para a performance, ritualizar significa envolver, tornar o outro parte de um processo intersubjetivo, compartilhado, coletivo. Nem a solidão contemplativa do quadro, nem a escuridão anônima e inerte das plateias, mas um espaço dividido, onde o outro torna-se parte de algo que constrói-se em conjunto, em colaboração e cumplicidade. Cohen acredita que

não é necessário suprimir a separação palco-plateia para que algo seja considerado performance, mas que esse engajamento do outro (espectador/receptor) pode dar-se em um sentido psicológico, que poderíamos expandir para emocional e perceptivo.

Renato Cohen caracteriza a performance como um topos de experimentação e de pesquisa de linguagem, que incorpora elementos de várias artes e se aproxima destes, e ao mesmo tempo tangencia expressões que não são consideradas arte, misturando as referências de arte e não-arte. Assim, a arte avança para dentro da vida e do cotidiano com longos braços e tentáculos que agarram o que estiver ao seu alcance, abandonando seu purismo e embaçando fronteiras. Na prática performática, Cohen vê o artista como um livre “colador”, que se utiliza da associação irrestrita e libertária na criação através da mixagem (*mixed-media*), não interessando de onde vêm os seus materiais de pesquisa e as possíveis hierarquias que se possam estabelecer sobre eles. Busca uma expressão de resistência que não se submete à mídia, a uma expectativa do público ou a um determinado engajamento ideológico, aproximando-se, então, de uma prática anárquica.

A artista e pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros, coordenadora do grupo de performance *Corpos Informáticos*, questiona:

Que pesquisa teórica existe sobre a linguagem artística performance, seus fundamentos como arte de encontro entre os seres humanos, como linguagem artística inter-, poli-, pluri-semiótica (linguagem? semiosis?) que busca o outro, o improviso, a efemeridade, transforma o artista em jogador, deixa o espectador atento à próxima jogada? Renato Cohen permanece uma referência. Porém não acreditamos que a performance resgate estruturas arquetípicas ou que seja pulsão que reflete os instintos. Discordo: a linguagem artística performance (tropeço, afecto) é posicionamento político necessário e seus fundamentos como pesquisa teórica ainda estão por escrever. (2009, p. 05)

Se as formulações teóricas sobre a arte da performance são ainda insuficientes, e talvez nunca deixem de ser, a intensidade de tentativas de conceituá-la parece ser proporcional ao desejo de encontrar as chaves de suas paisagens indecifráveis. Assim, a escritora portuguesa Lílíana Coutinho nos chama atenção

para a necessidade de compreender os usos que envolvem a performance, mesmo quando somos obrigados a reconhecer que a permeabilidade lhe é inerente, e que sem ela corremos o risco de atentar contra seu próprio modo de funcionamento e seus princípios fundadores.

Como compreender a pertinência do uso do termo *Performance* em arte sem tentar esboçar uma definição ou, pelo menos, uma clarificação dos seus usos, por mais escorregadia e insubmissa que seja a forma na qual ela nos aparece, e sem que tal definição implique a limitação dos seus vários modos de se concretizar? (COUTINHO, 2008, p.09)

Podemos refletir que a definição de uma prática artística emergente num momento histórico que colocava em discussão grande parte dos conceitos e procedimentos que fundamentavam as teorias e práticas artísticas de até então, provocando a desestabilização de modelos modernos e a suspensão de noções tradicionais/estabelecidas da arte, pode ser uma tarefa que nos leva a dúvidas mais do que a certezas e a perguntas mais do que a respostas, uma vez que os conceitos emergentes tendem a abarcar tais possibilidades de relativização. A performance nasce num momento de instabilidades e indefinições se tornando, ela mesma, uma materialização da instabilidade e da indefinição de conceitos, margeando limites e desafiando categorias.

Em defesa de um espaço onde não há a pretensão de formular uma teoria unificadora de tudo, uma verdade maior do que as outras, ou de criar um novo enquadramento representativo, transcendente à experiência. Simplesmente avançar, com a consciência de que uma teoria não pode abarcar toda a experiência e, neste caso, que uma definição formal de performance não pode representar todas as suas ocorrências. Tal é relacionar tanto o valor das ocorrências como o valor das definições teóricas, com o modo como estes estão concebidos nos seus contextos de enunciação e de produção, que, sendo contextos vivos, e estando em contacto uns com os outros, são eles mesmos passíveis de transformação. (COUTINHO, 2008, p.10)

Concorda com ela Zumthor, ao afirmar por sua vez que “Assim percebida a performance não é a soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas.” (2007, p. 42)

Sem perder de vista a possibilidade de transformação a que estamos sujeitos ao tentar situar a performance e as peculiaridades de cada experiência, podemos nos permitir compreender a que outros conceitos e concepções essa investigação pode nos conduzir, abrindo a discussão para seus desdobramentos mais do que para suas sínteses: a performance poderá ser encontrada em meio à paisagem teórica que construiremos a partir do mapeamento de seu entorno. Qualquer exercício de sintetizar será seguido pela entrada em suas brechas e fissuras, abrindo novamente para a sua dimensão de paisagem, repleta de singularidades.

: investigando os componentes do solo: o corpo, o sujeito desejante e a questão política na performance

Desse modo, a intensificação da presença do corpo nas práticas artísticas a partir de 1960 é, como nos esclarece Amelia Jones, o apontamento de uma transformação radical na concepção do que é a arte visual, com a emergência da dimensão social das práticas artísticas. Ainda segundo a autora, não podemos dissociar esse processo de evidenciação do corpo, que coincide com a consolidação da arte da performance, de uma crítica às noções do sujeito cartesiano presentes na arte, as quais provocaram o velamento do corpo em função de uma suposta universalidade. Como se tornou claro nas práticas da performance e *body art* que se realizaram desde então, o que se entendia como sujeito universal em sua fixação no gênio ou experimentação individual suprimia o sujeito particular, incorporado e desejante.

The repression of the body marks a refusal of Modernism to acknowledge that all cultural practices are embedded in society, since it is the body that inexorably links the subject to her or his social environment. (...) the veiling of the body in Modernism is ideologically and practically linked to the structures of patriarchy, with all of the colonialist, classist and heterosexists pretensions it produces and sustains. (JONES, 2000, p.20) ²⁷

²⁷ “A repressão do corpo marca uma recusa do Modernismo em reconhecer que todas as práticas e objetos culturais estão embutidos na sociedade, desde que é o corpo que inexoravelmente conecta o sujeito ao seu ambiente social. (...) O velamento do corpo no

Nesse sentido, a teórica feminista Judith Butler questiona o que se entende por pós-modernismo e ainda a tentativa de desqualificar as teorias que criticam o sujeito como requisito ou pressuposição da teoria sobre uma ótica de niilismo. Para ela, tais críticas ignoram o fato de que suspender ou questionar o processo de construção e o significado político da noção de sujeito não é o mesmo que negá-la. Do mesmo modo, a ideia do universal necessita ser colocada em permanente discussão para que não se torne um espaço de reprodução de mecanismos de dominação ou um conceito fundamentalista.

Dentro do contexto político do pós-colonialismo contemporâneo, talvez seja especialmente urgente sublinhar a própria categoria do “universal” como o lugar de insistente disputa e re-significação. Tendo em vista o caráter contestado do termo, supor desde o início uma noção instrumental ou substantiva do universal é impor uma noção culturalmente hegemônica sobre o campo social. Anunciar essa noção então como o instrumento filosófico que negociará entre conflitos de poder é exatamente proteger e reproduzir uma posição de poder hegemônico instalando-a no lugar metapolítico da máxima normatividade. (BUTTLER, 1998, p. 17)

Buttler esclarece ainda não pretender abolir toda e qualquer universalidade, mas reconhecer que há sempre uma exceção e que as diversas armadilhas dominantes do discurso tornam qualquer pretensão de universal incompleta, nos obrigando a um exercício de constante dúvida e abertura para a discussão.

Na mesma vertente de pensamento que abarca desde a crise de modelos epistemológicos da filosofia e das ciências humanas em geral até suas relações com localizações geográficas e condições políticas/sociais/econômicas, a conceituação da arte deve passar a considerar a incompletude da teorização frente à amplitude da experiência. Mas a teoria continua sendo um motor de práticas artísticas por sua capacidade de suscitar novas questões e mobilizar aspectos despercebidos pelo artista, assim como a arte pode despertar o pesquisador/teórico para as proposições sensíveis e perceptivas que o artista

Modernismo é prática e ideologicamente conectado a estruturas do patriarcalismo, com todas as pretensões colonialistas, classistas e heterossexistas que produz e sustenta.”
[tradução do autor – não oficial]

torna existentes, visíveis ou apreensíveis no mundo. Ou ainda, esse dois movimentos podem ser concomitantes dentro de uma pesquisa com interfaces e contaminações entre teoria e prática.

Essa perspectiva aberta pelo desvelamento do corpo do artista de que nos fala Amelia Jones trouxe à tona o corpo como possibilidade de engajamento político, a partir do entendimento de que “o pessoal é político” e de que o corpo é o lugar onde o público encontra o particular e onde a dimensão social é negociada, produzida e dotada de sentido.

The artist's body has functioned as a kind of 'resistance to power' in relation to the body itself *as through its performance as socially determined and determining*. The emergence or the unveiling of the artist's body in the 1960s can be viewed as a means of enacting and asserting the self within the social. Because the body is the site through which public and private powers are articulated, that becomes the site of protest where the revolutionary ideals of the rights movements that resist Modernism's repressive, exclusionary and colonizing logic can be articulated. (JONES, 2000, p. 22 e 23)²⁸

Segundo Jones, nos anos 1960 e início de 1970, o corpo do artista alinha-se aos movimentos de protesto, ativismo e reivindicações das minorias (as mulheres, os negros, os homossexuais, o colonizado), ao mesmo tempo em que reproduz a ideia do artista heróico representado em sua autenticidade e genialidade. O risco inerente ao narcisismo que cerca a ênfase no corpo do artista nas práticas da performance e da *body art* se confundem com a apropriação do corpo pelo capitalismo e a exploração da imagem como dimensão do consumo. Nesse ponto, a autora extrapola algumas definições da performance que contentam-se em qualificá-la como um movimento de contestação ideológico e formal, investigando as ambivalências que tensionam o desejo de subversão e contestação com as

²⁸ “O corpo do artista tem funcionado como um tipo de ‘resistência ao poder’ em relação ao corpo ele mesmo *através da sua performance como socialmente determinado e determinante*. A emergência ou o desvelamento do corpo do artista em 1960 podem ser vistos como um sentido de decretar e afirmar o self dentro do social. Porque o corpo é o lugar através do qual os poderes públicos e privados são articulados, que se torna o lugar de protesto onde os ideais revolucionários dos direitos dos movimentos que resistiram à lógica repressiva, excludente e colonizante do modernismo podem ser articulados.” [tradução do autor/não oficial]

dimensões de controle que atuam no próprio corpo do artista e no uso das tecnologias.

Assim, as experiências da performance e a exposição do corpo fragmentado, que se intensificam a partir de 1980, estariam negociando o que a autora chama de pancapitalismo, que seria a mercadorização de todos os aspectos da vida diária e da experiência, onde os imperativos racionais agem sobre os corpos dos indivíduos.

The yearning towards an authentic body and/or self in the late 1960s and early 1970s is on one level negatively linked to the threat of commodity culture, or the 'precession of simulacra' – the understanding of the world as pure simulation with no grounded pre-existing 'real' – which we now understand to be endemic of the postmodern condition. We might read this yearning as an attempt to articulate a gestural self-expression that returns a kind of legitimating weight and mass to the embodied subject, that is, the artist as constituted in, but also productive of, social space. (...) the articulation of the artist's body as activist is linked to collective promises to wrest the subject from the grip of commodity culture, which in contrast seeks to produce a flattened experience of the body as a commodifiable possession (as itself a simulacrum). (JONES, 2000, p.30 e 31)²⁹

Para Jones, o corpo do artista de 1980 se dividiu entre performances mais teatrais e narrativas, realizadas para grandes audiências (que retornavam para uma passividade do espectador, distanciando-se das performances radicalizadas dos anos 1970 e aproximando-se mais de concertos de rock) e, por outro lado, ações que colocavam o self como objetificado e fetichizado, exagerando sua mercadorização como um modo de negociar a alienação numa era de abertura para a cultura consumista. A partir de então, o corpo aparece frequentemente

²⁹ “O anseio em direção a um corpo e/ou self autêntico nos finais de 1960 e início de 1970 é, em certo nível, negativamente conectado às armadilhas da cultura da mercadoria, ou ‘a precedência do simulacro’ – a compreensão do mundo como pura simulação sem um ‘real’ pré-existente e fundamentado – que nós agora entendemos ser endêmico da condição pós-moderna. Nós devemos ler esse anseio como uma tentativa de articular um gestual auto-expressivo que retorna um tipo de peso e volume legitimado do sujeito corporificado, isto é, o artista como constituído de, mas também produtor de, espaço social. (...) A articulação do corpo do artista como ativista é conectada ao compromisso de arrancar o sujeito dos domínios da cultura da mercadoria, a qual em contraste busca produzir uma experiência achatada do corpo como uma posse mercadorizável (como ele mesmo um simulacro).” [tradução do autor – não oficial]

como fragmentado, despedaçado, corpo simulacral mediado e constituído pela tecnologia.

The bodies of 1980s and 1990s artistic production, however, are with increasing frequency performed as technologized, ironicized, fragmented and opened to the otherness. These bodies must be differentiated from the authentic, activist, 'destroying, mortal, self-reflexive, absent, mechanical and leaking bodies' that this collection of essays in *The Artist's Body* identifies with the 1960s and the early 1970s – bodies that rupture to the violence of daily life. (JONES, 2000, p. 40) ³⁰

O corpo do artista torna-se, assim, espaço de discussão e confronto entre desejos e imposições, fluxos pessoais e coletivos, numa espécie de campo de batalha que negocia as crises de seu próprio tempo e seu contexto de criação e convivência.

Percebemos, então, que não é possível (como parecia nas práticas que se aliavam aos movimentos de contestação) abordar o corpo e uma determinada prática artística sob um reducionismo de sua dimensão contestatória e de suas posturas políticas. Isto porque a arte não se configura apenas por *afirmações* feitas por um sujeito-artista, como nos fala Susan Sontag, mas por um estado dinâmico e complexo de relações.

Uma obra de arte encarada como uma obra de arte é uma experiência, não uma afirmação ou uma resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre alguma coisa; ela é alguma coisa. Uma obra de arte é alguma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou um comentário *sobre* o mundo. (SONTAG, 1987, p. 31)

As performances de artistas que se utilizam da premissa do “corpo como político” não são afirmações de suas posturas políticas feitas por meio da arte. São negociações corporificadas entre as posturas políticas e aquilo que pré-existe enquanto constituição de seus próprios corpos, por meio de uma composição estética que materializa uma nova forma no mundo, existindo por si e para além

³⁰ “Os corpos da produção artística dos anos de 1980 e 1990, contudo, são com grande frequência performados como tecnologizado, ironizado, fragmentado e aberto ao outro. Esses corpos devem ser diferenciados dos autênticos, ativistas, ‘corpos destruidores, mortais, auto-reflexivos, ausentes, mecânicos e vazantes’ que essa coleção de ensaios em *The Artist's Body* identifica com os 1960 e início dos 1970 – corpos que romperam em resposta à violência da vida cotidiana.” [tradução do autor/não oficial]

do artista, mesmo nas práticas efêmeras e vinculadas diretamente ao corpo que cria. A arte não terá uma dimensão política somente quando abordar temáticas explicitamente políticas, mas quando operar politicamente pela articulação de seus discursos corporificados, sensoriais e afetivos. Podemos dizer que toda arte terá sua dimensão política, mais ou menos evidenciada, pois será sempre um espaço de reflexão sobre seu próprio contexto, recriando parâmetros, inventando novos modos de organização, percepção e sensibilização. Nesse sentido, a performance evidencia e potencializa a dimensão política, pois seu material composicional é o próprio corpo e os processos de constituição de si mesmo, dentro de um contexto social.

O aparecimento da performance nas artes visuais está associado a um processo de experiências artísticas que vão deslocando o foco de algo externo ao sujeito e ao espaço que o sujeito ocupa (próprio da estética contemplativa) para o ambiente e o corpo do artista como princípios da arte. A noção do artista que passa de sujeito a sujeito e objeto de sua própria arte (pois que pode tomar o próprio corpo como suporte e matéria manipulável para a criação e que percebe dissoluções nas fronteiras entre seu corpo, a arte que cria e o mundo no qual sua arte se insere) torna-o mais consciente de si e de sua ação sensível, enquanto parte de uma teia de interrelações culturais, sociais e políticas. Esse processo é, então, simultaneamente, um processo de mudanças formais no campo da arte, com a criação de uma série de novas possibilidades nas próprias **linhagens artísticas**, no uso de materiais, na relação com o espectador, na estética proposta. Assim, reflete e propõe transformações de caráter ideológico, político, ético, levando à proliferação dessas novas denominações artísticas, que são, assim, novas possibilidades perceptivas e composicionais – as gêneses multiplicáveis.

A variabilidade de propostas dos artistas da performance, em diferentes períodos e espaços geográficos, contextos políticos e sociais, não permite que nos deixemos fixar numa concepção fechada de performance que retorne sempre aos

corpos dos anos 1960 e 1970, ressaltando ainda que, mesmo estes corpos, comportam suas divergências e peculiaridades.

Consequently, what many of us today identify with performance are often clichés of beaten, abused and naked bodies generally crawling in mud, blood or even excrement. Certainly body art reaches far beyond these stereotypes. In fact, anything and everything connected to one's own existence and identity can be utilized in a wider understanding of the term 'body art', thereby uncovering a wide range of possible ways to creatively engage aspects of life. Ultimately we discover that 'body art' is also, in fact, a broadly inclusive term that cannot be reduced to one particular idea. (HOFMAN, JONAS, 2005, p.16) ³¹

Do mesmo modo não podemos considerar que o processo de transformações artísticas vinculadas às práticas corporais ou “incorporadas” tenha ocorrido de modo homogêneo em todo o mundo. Há distinções entre o contexto ocidental e oriental, entre países de primeiro e terceiro mundo, entre colonizadores e colonizados, embora existam semelhanças e aproximações no contexto internacional que tendem a se intensificar nesse momento e daí para frente, com a implantação gradativa do capitalismo ao nível global. Tal fato certamente vai gerar reconfigurações geopolíticas, um desenvolvimento intensificado dos meios de comunicação e de novas formas de relação, que serão amplificadas pelo surgimento da internet numa sociedade mundialmente conectada em rede. Esse desenvolvimento acentuado de interconexões, que já ocorriam por outros meios com circulação de livros de arte, exposições e encontros internacionais, além do deslocamento dos artistas por diferentes países influenciando seu processo criativo, indicam apenas uma maior chance de contaminação entre as produções localizadas em diferentes espaços geográficos. Entretanto, não eliminam a

³¹ “Consequentemente, o que muitos de nós identificamos hoje como performance são, muitas vezes, clichês de corpos violentados, abusados e nus geralmente rastejando na lama, sangue ou até mesmo excremento. Certamente a body art vai muito além desses estereótipos. De fato, qualquer coisa conectada com a própria existência e identidade de alguém pode ser utilizada num entendimento mais amplo do termo 'body art', revelando, desse modo, um extenso âmbito de modos possíveis de criativamente engajar aspectos da vida. Finalmente, nós descobrimos que 'body art' é também, de fato, um termo amplamente abrangente que não pode ser reduzido a uma ideia particular.” [tradução do autor – não oficial]

especificidade de cada lugar, as vivências dos corpos conectadas inevitavelmente ao seu entorno e as distinções que ainda persistem num contexto pós-colonialista.

Cada cultura tem um modo de organizar essas relações de poder e as relações políticas. Isso se reflete em duas dualidades abissais: norte-sul e oriente-ocidente. Seria uma grande ingenuidade não reconhecer que estas duas fraturas continuam expostas na discussão política do mundo contemporâneo. (GREINER, 2010, p. 25)

No contexto brasileiro, assim como em alguns países da América Latina, as influências da contracultura e do movimento *hippie*, as efervescências culturais de 1960 e o processo de industrialização e implantação do capitalismo, ganharam contornos de resistência a uma ditadura militar, que cerceava a liberdade de expressão e reagia com prisões, torturas e mortes às manifestações artísticas, culturais e políticas. Nesse sentido,

O imaginário da revolução mobiliza o sentido político da vanguarda nos anos 60. Programas, manifestos, declarações, intervenções e obras compõem uma atividade extensa, que manifesta, na experimentação, o desejo de transformação social. A produção artística responde ao que se apresentava naquele momento, particularmente no período 1965-68, como necessidade: articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação; vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante; reagir à repressão. (FAVARETTO, 1989, s/p.)

Embora a performance tenha tido suas primeiras incursões na arte brasileira anteriormente³², é a partir de 1960 que várias propostas artísticas irão abarcar essa nova dimensão da experiência, seja por meio de performances ou em propostas de vivências coletivas, ambientais e sensoriais. O clima de repressão que permeava o país tornava o aparecimento do corpo nas práticas artísticas uma necessidade de torná-lo visível e afirmá-lo num ambiente de apagamentos, desaparecimentos e obscuridades. A aridez de recursos voltados para a arte e a quase inexistência de um mercado artístico geravam propostas de caráter

³² Flávio de Carvalho é referência de um artista precursor da performance no Brasil, com suas ações realizadas desde 1930. No entanto, esforçamo-nos por criar uma primeira paisagem para a performance sem a inserção de nomes próprios, uma vez que essas peças-chaves acabam por se tornar recorrências um tanto quanto viciadas e cristalizadas pelas narrativas da história da arte. Deixaremos que os artistas apareçam espontaneamente no decorrer do texto após essa primeira passagem.

marginalizado que tangenciavam o contexto de marginalização social de um país colonizado e coronelista, no qual grande parte da sociedade brasileira tinha as vidas reduzidas à condição de sobrevivência. Viver e tornar visível a vida no limiar de encontros com o medo e a morte parece ser a tônica de muitas produções do período, embora não sejam acinzentadas ou reduzidas ao lamento e ao grito. A tropicalidade e a sensorialidade, a permanência de um certo tipo peculiar de humor irônico e ácido, a imensa capacidade de recombinações e a possibilidade de se abarcar a sobra, o resto, o descartável, são elementos presentes na produção dos artistas brasileiros da época.

O questionamento da estética contemplativa e dos significados inerentes às **linhagens** tradicionais aparece por meio de trajetórias de artistas que transitam do questionamento da moldura como limitante das possibilidades perceptivas, abrindo o objeto artístico ao espaço no qual ele se insere e desembocando no corpo e na experiência ativa, participativa e vivencial das novas concepções da arte.

Enquanto pretendem liberar suas atividades do ilusionismo, os artistas intervêm nos debates do tempo, fazendo das propostas estéticas propostas de intervenção cultural. Seu campo de ação não é apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. (FAVARETTO, 1989, s/p.)

Assim, na observação e desmembramento dos conceitos e contextos que envolvem as práticas performativas, percebemos, nos territórios da arte da performance, com que conexões ela funciona, que desdobramentos propõe para o corpo ao fazer dele mesmo meio e manifestação da arte. O conceito de performance e de performatividade parece ser cada vez mais utilizado para significar uma grande variedade de propostas e concepções, apontando que suas fissuras e aberturas são parte fundamental para o entendimento de uma nova sensibilidade e seus diferentes modos de intervenção na realidade vivenciada.

A pregnância da performance e da performatividade no período contemporâneo e a insistência de suas indefinições e constantes atualizações nos mobiliza para a

criação de um outro tipo de entendimento da realidade artística como não mais estável. Permite que nos acostumemos com a instabilidade e a incerteza necessárias na sociedade capitalista, que se apropria de toda e qualquer dimensão da vida para o consumo e que nos obriga constantemente a escapar, reinventar, buscar novos espaços de fluxos ainda não congestionados, vias livres onde se possa respirar.

A consideração da presença do corpo dentro do processo criativo, a hibridização, a contaminação entre materiais e a aproximação do cotidiano parecem ter sido discutidos e absorvidos, não só na performance, mas em diversas dimensões da arte incluindo as **linhagens** tradicionais, tornando esses territórios mais permeáveis uns aos outros e mais abertos dentro de seus espectros de possibilidades criativas. Ao mesmo tempo, a exposição cada vez maior da vida pessoal enquanto dimensão pública (visível nos modos de comunicação pela internet com diários, perfis, imagens e definições de si mesmo tornadas acessíveis na rede) e a necessidade de manter uma identidade reconhecível dentre uma infinidade de padrões e imposições de consumo, tornam a performance e a performatividade conceitos recorrentes para lidar com a vida no contexto atual.

“Para se manter identificável, é preciso manter a comunicabilidade. O gesto seria o modo de tornar o significado possível.” (GREINER, 2010, p. 40) A proliferação do conceito de performance nos conduz, de algum modo, para esse território onde o gesto se torna cada vez mais necessário para assegurar a existência numa realidade caótica que nos causa a constante desconfiguração e desapropriação dos desejos.

Nesse sentido, o pesquisador e performer Lucio Agra celebra a indefinição da performance, que permite novos entendimentos a cada vez que alguém se apodera dela, tornando-a uma construção constante, que faz da indefinição uma de suas riquezas. Enuncia, então, as razões para mantê-la nesse espaço do indefinido:

(...) o caráter de expansão da linguagem, sobretudo atualmente; a sua “natural” resistência à apreensão cognitiva racionalista, a sua amplificação geográfica, a sua reverberação em vários contextos (ela mesma sendo um), sua congenialidade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente), a amplitude de seu campo de pesquisa, sua ilógica, sua predileção pelo paradoxo, o experimental. Por que deveríamos abrir mão desta conquista que é dispormos de um modo de dizer/fazer/pensar em arte que resiste às definições? Vamos adiante afirmando a dúvida. (AGRA, 2009/2010, p. 06, 07)

A paisagem performática cartografada nesse texto, estimulada também pelo título da performance *Variações na Encruzilhada*, do artista mineiro Castor Assunção, que contribui conosco para despertar essa possibilidade conceitual, conduz-nos para uma ideia de encruzilhada. A performance como espaço de encruzamento de **linhagens artísticas**, lugar de dúvida, instabilidade e abertura para inúmeras possibilidades. A performance enquanto encruzilhada é o lugar em que nos detemos momentaneamente no meio do fluxo, experimentando os possíveis que cada caminho nos oferece, num ritual que tangencia o perigo, o risco, os pactos com as obscuridades e o marginal. Na encruzilhada nunca estamos a sós, pois a presença é existência que paira na fronteira de tantas escolhas e desdobramentos de qualquer corporalidade plausível, coexistindo, num só tempo, os vários caminhos. Sobre a encruzilhada, temos todos e nenhum destino.

CAPÍTULO 2

NOTAS SOBRE A NOVA SENSIBILIDADE: ARTE, ESTÉTICA E POLÍTICA

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

Susan Sontag

Após a compreensão de sua permeabilidade dentro de um contexto em que a radicalidade das primeiras propostas da performance se confronta com o processo de assimilação e modelização mais recente embora ela nunca possa ser conceitualmente (e consensualmente) definida, como abordar a performance? Como lidar com uma prática artística que reconfigura os entendimentos tradicionais da arte, direcionando o foco para o corpo e para a dimensão da experiência?

Susan Sontag resiste à atitude de interpretação como postura teórica que visa desvendar um “conteúdo” em contraposição com uma “forma” secundária e acessória, distinção que muitos afirmam ter abolido embora persistam em trabalhar dentro de suas discursividades ainda miméticas e representacionais. A interpretação, ela afirma, não é algo absoluto, mas precisa ser colocada sobre uma determinada consciência histórica, pois pode tanto libertar quando asfixiar a arte.

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia

e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. (SONTAG, 1987, p. 16)

Operar, numa teoria da performance, nesse modelo de interpretação que reduz a arte às significações de um conteúdo, rouba e destitui a potencialidade primordial na arte da performance, do corpo como ativação de capacidades sensíveis por e através do próprio corpo, voltando a torná-la uma passividade contemplativa, subjugada pelas demandas do racional. Entretanto, segue Sontag, a arte não é incompreensível ou impossível de ser descrita e analisada, mas devemos questionar que tipo de reflexão sobre a arte queremos, de modo a não diminuir a potência do seu acontecimento. A distinção entre conteúdo e forma persiste na ideia de que quanto mais neutra a forma (ou o estilo) mais fiel é a obra às intenções do artista, negando “que o conhecimento que adquirimos pela arte é uma experiência da forma ou do estilo de conhecer algo, e não o conhecimento de algo (como um fato ou um julgamento moral) em si” (SONTAG, 1987, p. 32).

A discussão de Sontag me parece particularmente importante no campo da performance e das práticas corporais ou “incorporadas”, pois grande parte de sua produção está vinculada a uma série de questionamentos de forte cunho político e intervenção no campo social, o que poderia nos levar a confusões perigosas nesse olhar crítico.

Quando pensamos nas propostas de artistas da body art como Gina Pane, que realizava ações que feriam o próprio corpo expondo sua vulnerabilidade, não estamos falando de uma situação equivalente a de qualquer militante feminista, embora ambas possam estar se reportando à condição feminina. Mas há uma *forma* estética, uma intencionalidade artística que as separa, mesmo quando compartilham questões semelhantes nas implicações políticas de seus atos. A obra de Gina Pane permanece aberta, desdobrável, apreensível de inúmeras formas dependendo daquele que se encontra com a proposta, enquanto a ação de militantes feministas tem uma intenção direcionada e focada que não passa por uma elaboração estética e composicional, ou, quando passa, o faz de modo reduzido e secundário.

Nas performances de cunho feminista dos anos 1960 e 1970 isso parece, por vezes, confuso, pois algumas performances de fato se aproximavam muito mais de uma manifestação que buscava visibilidade social do que de uma “forma de arte”. Isso se dá pela sobreposição do caráter sócio-político sobre o processo de uma elaboração do *modo* ou da *forma*, pela qual uma ideia, uma sensação ou uma intenção serão compartilhadas com o outro. A intensidade da proposta de Gina Pane não reside apenas na *atitude* de abordar problemáticas do feminino. Está no *modo* pelo qual ela o faz, e que nos impregna a memória e o corpo através da imagem de seus pés subindo as escadas com degraus de navalhas ou os espinhos de rosa penetrando enfileiradamente a pele e a carne do antebraço da mulher de cabelos curtos, vestindo calça e camisa brancas, que segura um buquê de rosas e esconde o rosto enquanto exhibe o corpo ferido.

No entanto, as manifestações políticas também assumem *formas* de apresentação, desde os rostos pintados na rua, cartazes com utilização de texto e imagem, que são em geral recursos para atrair a atenção das pessoas ou da mídia e potencializar a comunicação. Muitos grupos e ativistas de causas ambientais utilizam estratégias como, por exemplo, ficar nu em público com os corpos cobertos de pigmentos vermelhos para protestar contra o uso de pele de animais³³. Nesse caso, temos em comum com as práticas artísticas da performance a condição comunicativa do ato por meio do uso do próprio corpo e na elaboração/tradução de uma ideia e de um desejo, tendo, porém, uma mensagem direcionada, reduzida a uma justificativa política. Não estão interessados em pensar sua ação dentro de um panorama da arte e dos dispositivos composicionais utilizados nesse processo; basta que a ação “funcione”, que a mensagem seja recebida e cause o impacto desejado.

Recentemente, as artistas do grupo Guerrilla Girls, conhecidas por suas performances feministas realizadas desde 1980 e por questionar a condição da

³³ *AnimaNaturalis* e *People for the Ethical Treatment of Animals* (PETA) no Dia Mundial sem Pele, em Barcelona, em 2008.

mulher no circuito da arte, afirmaram em entrevista³⁴ no Brasil que não gostam de falar que fazem performance, preferem pensar seu trabalho como encontros culturais, criados para resistir às imposições do mercado de arte, pois seu trabalho se dá essencialmente nas ruas. Percebe-se na fala que, mesmo sendo autênticas “militantes feministas”, as artistas se interessam pelo campo artístico, por discutir e problematizar a presença da mulher na história da arte. Embora sejam reduzidos, seus recursos estéticos (sendo o vestir máscaras de gorila o mais conhecido deles) são tão reconhecidos quanto seu interesse pelo feminismo. A arte ou a composição estética não é um mero adereço de suas indagações políticas, elas atuam artisticamente numa política da arte e se encontram inseridas nas problemáticas desse circuito. Talvez a abordagem proposta pelas artistas esteja, de certo modo, “envelhecida”, pelo fato de terem abandonado o exercício crítico de suas propostas composicionais em prol de um discurso e de uma forma já cristalizados. Mas isso não significa que não sejam artistas, apenas que não se mobilizaram o suficiente para novas criações, permanecendo como uma espécie de museu vivo de si mesmas.

Para Sontag, as reflexões sobre a noção de arte como conteúdo temático acoplado a uma forma secundária escondem, ainda, distinções entre arte e moral, estética e ética:

A arte está ligada à moral, eu deveria argumentar. E uma das razões desta estreita relação é que a arte pode proporcionar prazer moral; mas o prazer moral peculiar à arte não é o prazer de aprovar ou desaprovar certos atos. O prazer moral da arte, e a função moral que a arte realiza, consiste na gratificação inteligente da consciência. (SONTAG, 1987, p. 35)

O trabalho da artista francesa Sophie Calle desperta inúmeras indignações morais. Numa palestra realizada em Salvador (2009), a artista conversava sobre o processo de criação de suas obras, que são polêmicas ao esbarrar nos limites do espaço do outro e na excessiva exposição de si mesma. A artista relatava suas

³⁴ *Istoé* Artes Visuais: **No Brasil, o coletivo Guerrilla Girls levanta a bandeira da presença feminina na arte.** Disponível em: <http://www.istoec.com.br/reportagens/110282_FEMINISTAS+SEMPRE> Acesso em: 10/01/2011.

experiências e motivações para seguir um desconhecido na rua tirando fotografias e anotando suas ações, que depois ela expôs sem o consentimento do seu “objeto de perseguição” (em *Suíte Veneziana*/1979). Ou pedir a 107 mulheres de diversas profissões que “respondessem” a um email do seu próprio ex-namorado que rompia com o relacionamento entre eles (o email é impresso e distribuído para o público da exposição que o leva pra casa em *Cuide de Você*/2007). Aos poucos as “indignações morais” surgiam nas perguntas do público à artista, ora acusando-a de estar resolvendo seus problemas psicológicos e não produzindo arte, usando as pessoas desrespeitosamente, sem autorização e sem dar os devidos créditos aos “co-criadores”, ora encontrando em sua obra uma brecha para perguntar com quem ela gostava de ir para a cama (pergunta que deixou a artista constrangida e indignada embora sem perder o senso de humor).

A sedução da obra de Sophie Calle passa por sua amoralidade ou pela presença de uma moral abusada e descompromissada, o que não deixa de ser também assustador. Perto da obra de Sophie Calle é fácil desdenhar da ingenuidade em acusar de imoral uma peça ou um filme com suas “paisagens imaginárias”, uma vez que as propostas de Calle são muito próximas do real, entram na vida de sujeitos reais com os quais ela se relaciona, deixando-os vulneráveis e expostos para criar ficções que, por fim, dizem respeito à artista e não ao outro.

A situação, entretanto, não é tão diversa da que cita Sontag: os filmes da cineasta Leni Riefenstahl, que a autora defende como obras-primas, pois transcendem seu conteúdo nazista, passando a desempenhar, não intencionalmente, um papel puramente formal. Os filmes de Riefenstahl propagandeiam ideias de um projeto que irá interferir na vida de milhares de pessoas ocasionando sofrimento, guerra, mortes e a perseguição de um povo, ao mesmo tempo em que trazem perspectivas inovadoras nos usos de recursos cinematográficos. Podemos conceder valor estético a tais obras embora seja, a meu ver, inevitável um repúdio moral que torna necessário desvincular a ética da estética (e não torná-las indistintas) para ser capaz de entregar-se a um prazer sensível, muito mais do que no caso de Sophie Calle. A imoralidade de Calle causa-nos atração, seu

desvio moral é parte integrante (e instigante) de sua proposta artística e não parece ter implicações políticas tão sérias. A mesma invasão com que ela aborda as vidas alheias serve para sua própria vida, embora, é claro, o componente da escolha seja um fator importante, que torna os outros reféns da vontade da artista. Ao ser questionada sobre sua vida sexual, a artista se recusa a responder e, frente à insistência de que ela sempre expunha sua vida pessoal e a de outras pessoas, retrucou afirmando que só o fazia quando tinha vontade. Certamente não somos tão generosos a ponto de estarmos dispostos a servir a qualquer momento aos desejos artísticos ou curiosos do outro, por mais nobres, despretensiosas ou criativas que sejam as intenções e desdobramentos do ato. Compreendo o desconforto dos alvos compulsórios e invadidos de Calle, mas continuo achando suas obras extremamente atraentes, pois me estimulam a sensibilidade e a consciência, provocando-me desestabilizações nas noções do espaço pessoal e público, dos limites entre o eu e o outro, em mecanismos tão singulares através dos quais a artista os torna visíveis, utilizando o outro como ponte para seus próprios desejos.

Uma obra de arte nos faz ver ou compreender algo singular, e não julgar ou generalizar. Este ato de percepção acompanhado pela voluptuosidade é o único objeto válido, e a única justificativa suficiente, de uma obra de arte. (SONTAG, 1987, p. 41)

Suspeito que há certos limites para o “estômago moral” de cada um, o que torna parcial e desconfortável a experiência com os filmes nazistas de Riefenstahl. “A obra de arte, na medida em que nos entregamos a ela, nos exige de uma forma total e absoluta” (SONTAG, 1987, p. 39), mas nem sempre temos o desprendimento necessário para concretizar a entrega. Posso estar acometida de moralismo, mas para cada bela cena de Riefenstahl, remexem-se minhas entranhas as quais eu acalmo justificando que é possível encontrar a beleza estética por detrás das intenções desprezíveis de seus filmes. Se há uma linha indiscernível entre ética e estética, ela ganha um tom escurecido e latente quando sentimo-nos abalados pelas implicações éticas de uma estética, tornando-nos reféns da parcialidade da experiência, de um olhar desviante e receoso. Mas fica

claro que não há só uma *afirmação* ou um *conteúdo* nos filmes de Riefenstahl, mas algo que se realiza na *forma* e que nos faz considerá-los, para conhecer as sensibilidades por detrás de imagens que seriam supostamente apenas propagandas de uma mensagem objetiva e que, ao se tornarem arte, são reconfiguradas por uma subjetividade que imprime singularidades perceptivas a uma composição estética.

A melhor forma de esclarecer a natureza de nossa experiência das obras de arte, e a relação entre a arte e os outros sentimentos e atos humanos, consiste talvez em invocar a idéia de vontade. É um conceito útil porque vontade não é apenas uma postura particular da consciência, da consciência energizada. É também uma atitude para com o mundo, de um sujeito para com o mundo. A espécie complexa de vontade incorporada e comunicada numa obra de arte abole o mundo e, ao mesmo tempo, o encara de uma forma extraordinariamente intensa e especializada. (SONTAG, 1987, p. 41)

: na performance: solicitações éticas em tempo real

No caso da performance, as relações entre ética e estética nos são solicitadas de imediato, pois algo acontece em tempo real. A performer brasileira Luísa Nóbrega provocou as reações éticas dos espectadores/receptores no *IX Festival de Apartamento*³⁵ em Campinas em 2010 com a performance *Soberba e Penitência ou Os Sapatos Vermelhos*. Usando um vestido preto, sapatos vermelhos de salto e tapa olhos, sua performance consistia em dançar até chegar ao ponto máximo de exaustão física. Dançava entre a sensualidade e a agressão, arrastava os pés

³⁵ “Os Apartment Festivals foram criados pelos neoistas nos anos 80 como uma forma de realizar eventos internacionais de Performance Art nas próprias moradias dos artistas, abrindo mão da necessidade de recorrer aos órgãos oficiais. Basicamente, para realizar um Festival basta um local, uma intenção e pessoas interessadas em apresentar e/ou assistir a performances. Num processo de apropriação dessa prática, desde 2007 uma série de eventos performáticos tem sido organizada por uma equipe interessada em adaptar os Festivais de Apartamento de acordo com as necessidades de uma nova geração de artistas, ansiosos por espaços livres para apresentação de performances e intercâmbio de experiências: um misto de mostra e festa que se manifesta cada vez que surge uma residência para abrigá-la. Organizadores: Thaíse Nardim, Ludmila Castanheira e Rodrigo Emanuel Fernandes.”

Disponível em: <www.festivaldeapartamento.blogspot.com>, Acesso em: 10/01/2011.

pelo chão, jogava a cabeça e os braços para trás, pra frente e pros lados, sacudia o vestido revelando, vez ou outra, a calcinha e se jogava em cima de tudo aquilo que encontrava pela frente: pessoas, objetos, paredes, quinas, cadeiras. Os sapatos de salto funcionavam como verdadeiras armas que agrediam aqueles que dela se aproximavam, ao mesmo tempo em que começávamos a assistir o desastre de seus encontros com os objetos, vendo-a trombar, bater, cair, chocar-se contra as coisas e quase espatifar-se no chão. Foi-se criando um círculo de proteção em torno da performer com pessoas tentando desviá-la de pinos na parede, degraus, quinas e elementos perigosos que ela constantemente se aproximava e, simultaneamente, proteger-se dela (principalmente de seus sapatos afiados). Criou-se uma tensão que não nos deixava distanciar-nos da performance, pois parecíamos ter nos tornado reféns, responsáveis pelo que viesse a lhe ocorrer levando alguns a tornarem-se seus “anjos da guarda” até o fim da ação. Tentávamos fazê-la parar, arrancando seus sapatos, jogando-lhe vinho e, num determinado momento, algumas pessoas juntaram-se numa roda aproximando-se ao máximo dela na tentativa de cessar seu movimento. Tudo em vão, ela continuava a dançar, a “dar coices”, a mexer-se freneticamente, esfregar-se, lançar-se, arriscar-se, arrastar-nos com ela. A performance já durava mais de uma hora quando, não aguentando mais a proximidade, alguns se dispersavam andando pela casa e procurando linhas de fuga daquele estado neurótico e apreensivo no qual ela nos colocara. Já sabíamos que ela havia conquistado sua “área de segurança humana móvel” e não dependia de cada um de nós especificamente e, portanto, vez ou outra alguém aparecia para saber o que lhe acontecia, ver as pessoas cantando e batendo palmas para acompanhá-la e a dança frenética que seguia e que deve ter durado cerca de duas horas ininterruptas. Luíza Nóbrega provocara nossos sentidos éticos ao lançar sensorialmente a questão do que fazer quando alguém se coloca voluntariamente em risco, deixar sofrer as consequências ou proteger do perigo? A artista nos tornou co-responsáveis por sua escolha, na qual os olhos tampados eram mais uma fragilidade exposta que nos capturava e nos tornava reféns por nosso privilégio da visão e do controle frente ao descontrole e ao desatino que nos

apresentava. A solicitação ética da performance era respondida através de nossos próprios corpos e ações, simultaneamente ao momento em que nos encontrávamos com ela.

Retornando a Sontag, a autora ainda nos chama para o fato de que a obra de arte, assim como o mundo, que é ele mesmo um fenômeno estético, não tem um conteúdo a ser decifrado e, nesse sentido, ambos não podem ser justificados. A autonomia da obra de arte em não “significar” nada não equivale à desconsideração de suas implicações no mundo, mas apenas que, em suas fusões entre ético e estético, a arte possui fluxos, energias, nos impõe ritmos e corporifica estados em nosso corpo. A arte deve ser vista num duplo movimento:

(...) como objeto e como função, como artifício e como forma viva da consciência, como superação ou suplementação da realidade e como a explicitação de formas de encarar a realidade, como criação individual autônoma e como fenômeno histórico dependente. (SONTAG, 1987, p. 43)

O estilo, a forma ou o ritmo imposto pelo artista seriam, então, a assinatura da vontade do artista, a criação de um idioma peculiar, “um projeto de impressão sensorial” (Idem, p. 47) que cria “um cenário imaginário para a vontade do espectador” (Idem, p. 43). Uma articulação entre vontades através de um idioma que precisa ser partilhado embora não necessariamente “entendido”, a não ser se pensarmos em “entender com os sentidos”. Sua existência é múltipla, não importa o quanto essa infinitude angustie nossos desejos de classificação e interpretação.

No sentido mais estrito, todos os conteúdos da consciência são inexprimíveis. Mesmo a mais simples sensação é, em sua totalidade, indescritível. Toda obra de arte, portanto, precisa ser compreendida não apenas como algo interpretado, mas também como um certo tratamento do inexprimível. Na arte mais erudita, estamos sempre conscientes de coisas que não podem ser ditas (normas do “decoro”), da contradição entre expressão e a presença do inexprimível. Os artifícios estilísticos são também técnicas de suspensão. Os elementos mais poderosos de uma obra de arte, frequentemente, são seus silêncios. (SONTAG, 1987, p. 48)

Na performance e nas práticas “incorporadas” o idioma peculiar pelo qual as necessidades de transformação e intervenção na realidade são processadas, encontra o corpo como emergência situacional, como o reduto e a redenção das

normatizações cotidianas. O silêncio do corpo é o espaço onde as forças impositivas se evidenciam e se calam, simultaneamente, e pode-se entrever, por alguns instantes, um pequeno espaço, livre e indefinido, no qual tudo pode vir a ser. O mais instigante não é o momento em que conseguimos finalmente traduzi-lo, mas o instante exato de sua estranheza, quando a paisagem idiomática criada pelo artista consegue nos desprender das realidades já codificadas e nos colocar sensações inusitadas, potências de tudo o que existe e de tudo o que pode existir.

Susan Sontag salienta que, a despeito de uma preocupação de alguns teóricos com a cisão entre “duas culturas”, que teria sido promovida pelo processo de industrialização, separando cultura artística e cultura científica, a arte contemporânea se aproxima da ciência por ter se tornado um campo para especialistas, ao falar uma linguagem especializada, experimental e realizar um processo cumulativo, uma vez que se reporta à própria história da arte. Segundo a autora, não vivenciamos uma cisão entre duas culturas, mas a criação de uma nova sensibilidade que está arraigada nas nossas experiências.

A arte, que surgiu na sociedade humana como uma atividade mágico-religiosa e se transformou em uma técnica para retratar e comentar a realidade secular, arrogou-se em nosso próprio tempo uma nova função — nem religiosa, nem desempenhando uma função religiosa secularizada, nem meramente secular ou profana (conceito que desaparece quando seu oposto, o “religioso” ou o “sagrado”, se torna obsoleto). A arte hoje é um novo tipo de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade. (SONTAG, 1987, p. 341)

Ainda segundo a autora, esses novos modos de sensibilidade vinculados à experiência exploram o impessoal ou o transpessoal e ignoram as distinções entre cultura erudita e cultura popular, pois não interessa mais a noção romântica de expressão pessoal individual tendo um valor especial e único em contraponto com as produções genéricas da cultura de massa. A arte se torna mais “fria”, exata, impessoal, repudiando sentimentalismos e adotando um espírito investigativo, um senso de pesquisa que a aproxima do espírito da ciência.

Embora essa noção nos pareça um pouco contraditória com a ideia do “pessoal é político” defendida por Jones, devemos perceber esse movimento de

aproximação do próprio artista (seu corpo e suas marcas) como um movimento para dentro e para fora: o artista volta-se para si para falar do fora, do modo como ele é afetado pelo fora e pode conduzir o outro a reconhecer-se nele (por empatia, por identificação ou mesmo por rejeição). Não para defender uma visão única e genial, mas para investigar seus sentimentos e o do outro, manipular o cotidiano, desmistificar a vida, compartilhar afetabilidades, descobrir a permeabilidade das fronteiras entre o dentro e o fora. O pessoal é abordado como modo de tornar visíveis as forças e vetores coletivos, que são uma profusão de singularidades e não um conjunto homogêneo. Destacar o um, e recriar o um, é tornar legítimo cada singular que habita o todo, não para individualizá-lo, mas para tornar essa organização peculiar que cada qual faz de si mesmo, ainda que provisoriamente, uma organização possível e viável.

O indivíduo é o produto do poder. O que é preciso é “desindividualizar” pela multiplicação, o deslocamento e os diversos agenciamentos. O grupo não deve ser o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização”; (FOUCAULT, 1988, p. 02)

O grupo *Corpos Informáticos* fala de divíduos ao invés de indivíduos (2009, p. 20), buscando excluir da linguagem o elemento indivisível ao se referir às singularidades pessoais. Podemos reconhecer o singular sem impor sobre ele uma sufocante barreira intransponível, mas deixando-lhe permeabilidades em sua fronteira constitutiva, aberto à troca e às contaminações.

Por esse espírito científico e desmistificador da arte é que muitos artistas abandonaram a correlação direta entre a qualidade e a capacidade criativa do artista e o domínio de técnicas ou uma noção de “talento”, seja como característica inerente e inata, seja pelo esforço exaustivo de se especializar e se aprimorar em uma única direção. Buscaram, em contraponto, articular seus diversos saberes e práticas em propostas sensivelmente inteligentes, que tivessem a capacidade de relacionar a técnica, os materiais disponíveis e as tecnologias de seu tempo com o contexto histórico e cultural, geradores de novos modos de relação social e de sensibilização. O uso de materiais, tão amplificados

na pintura americana, no surrealismo, nas *assemblages*, nos *happenings*, nas performances e nas instalações, foi promovido por uma percepção investigativa e experimentalista que foi capaz de suspender os pré-julgamentos do que poderia ser arte e deixar-se guiar pelo sentimento de curiosidade, tateando e desbravando universos desconhecidos. Assim, “não pode haver divórcio entre ciência e tecnologia, de um lado, e arte, do outro, assim como não pode haver divórcio entre a arte e as formas da vida social” (SONTAG, 1987, p. 344), pois essas instâncias se alteram e se influenciam mutuamente.

A nova sensibilidade entende a arte como extensão da vida — sendo esta entendida como a representação de (novos) modos de caso, não se trata de um repúdio necessário da função da avaliação moral, trata-se apenas de uma mudança de escala; ela se tornou menos exagerada e o que sacrifica em termos de explicitação discursiva ganha em precisão e força subliminar. Pois nós somos o que somos capazes de ver (ouvir, tocar, cheirar, sentir) inclusive mais forte e mais profundamente do que somos o conjunto das idéias que armazenamos em nossa cabeça. (SONTAG, 1987, p. 345)

Mais do que isso, não há distinção entre o que é “armazenado em nossa cabeça” e o que sentimos, cheiramos, ouvimos e tocamos. As separações entre corpo e mente permanecem ainda ativas em grande parte do pensamento ocidental, embora o próprio ato de conceituar seja, em si, uma ação corporal. “A habilidade para pensar sobre o mundo seria também (e de modo indiscernível) a nossa habilidade para experienciá-lo” (GREINER, 2010, p. 78), não há existência corporal que seja isenta de pensamentos e significações em qualquer percepção e apreensão da realidade; assim como acontece nos julgamentos morais, percebemos e experimentamos uma obra ou uma proposição artística de modo indiscernível da moralidade que guia nossa consciência e nossas ações. Muitos críticos e espectadores ainda se debatem na característica hermética da arte, quando, afora os conhecimentos sobre a história da própria arte que ela por vezes nos solicita, tudo o mais está aberto para a experiência. Não é preciso compreender o que a obra de arte “quer dizer”; vivenciá-la e estar disponível para as novas formas de experiências e percepções que ela nos propõe já é compreendê-la. A arte não “quer dizer” nada, ela é, e é apenas um convite para

uma abertura às sensações e à experiência de vivenciá-la, que serão inscritas no corpo assim como se inscrevem as experiências cotidianas.

Sobre a ação de significar, Greiner afirma ainda que “significado, pensamento e linguagem emergem das dimensões corporais e são inseparáveis das imagens, dos padrões de processos sensório-motores e das emoções” (2010, p. 89). Assim, o significado estaria enraizado nas experiências corporais, entendido não por meio da dualidade corpo-mente, mas de um fluxo de interações entre organismo e ambiente. Talvez seja necessário que não nos detenhamos mais nos perigos inerentes ao desejo de significar a arte, mas que lancemos um novo olhar sobre a própria ação de significar e o que ela mobiliza em termos corporais e sensoriais.

O que se define como mente, emerge do partilhamento de significados. Por isso o significado é corporal e, ao mesmo tempo, social, uma vez que não existe sem a interação comunicativa. O que parece importante deixar claro é que o significado é sempre relacional. (GREINER, 2010, p. 92)

Qualquer tentativa de conceituação e criação de significados para a arte já é, portanto, relacional e interativa, já nos coloca em rede (com o entorno, com o outro, com o contexto cultural e histórico) e ativa percepções sensoriais, acontece no próprio corpo. A insistência em separar as instâncias do corpo e da mente parece nos mostrar uma deficiência em apreender conjuntos interconectados e transversais, uma vez que estamos sempre buscando separações e hierarquias, e esta parece ser a mais arraigada de todas elas. Acomodamo-nos nessa divisão binária que fundamentaria todo o resto de nossos pensamentos e percepções sobre o mundo, alastrando-se também para nossas vivências com a arte e mantendo-a nesse lugar de um texto a ser lido e não de um “bloco de sensações”, segundo a definição de Deleuze e Guattari (1992).

Uma grande obra de arte nunca é simplesmente (ou mesmo principalmente) um veículo de idéias ou de sentimentos morais. É, antes de mais nada, um objeto que modifica nossa consciência e sensibilidade, alterando, ainda que ligeiramente, a composição do húmus que nutre todas as idéias e sentimentos específicos. (SONTAG, 1987, p. 345 e 346)

Experimentar uma obra de arte recusando-se a desvincular-se de velhas expectativas, interpretações e modelos de sensibilidade, equivale a nadar nas águas de um rio procurando o calor da fogueira, numa intenção destituída de provocações e risco. A incompatibilidade torna a relação impossível ou desagradável. E todo o esforço desmedido que é utilizado para tornar a arte plausível poderia ser direcionado para a criação e invenção de novos sentidos e sensibilidades, sempre passíveis de serem desfigurados e reconfigurados. Nutrir-se dessas pequenas modificações que, ao tornarem-se parte de nossos próprios corpos, tornam-se elementos de sua sensibilização, do pensamento, a experiência dada em nossas vidas. A obra de arte ou proposição artística não nos dará uma verdade sobre qualquer coisa do mundo, mas criará novas possibilidades e modos de experimentar as coisas que nos cercam.

A unidade básica da arte contemporânea não é a idéia, mas a análise e a ampliação das sensações. (Ou se é uma idéia", será sobre a forma da sensibilidade.) Rilke descreveu o artista como alguém que trabalha "para uma ampliação das regiões de cada sentido"; McLuhan chama os artistas "especialistas em consciência sensorial". E as obras mais interessantes da arte contemporânea (pelo menos a partir da poesia simbolista francesa) são aventuras da sensação, novas "misturas sensoriais". (SONTAG, 1987, p. 346)

Que bela imagem a do artista como ampliador das regiões de sentido e da arte como criadora de uma nova mistura sensorial. Meu corpo não é apenas aquilo que me permite a burocratização do estado, as armadilhas do consumismo, as delimitações familiares, as convenções sociais, as imposições urbanas. "O corpo é sempre uma realidade experimental possível e viva." (GREINER, 2010, p. 51) Podemos ir além e ser mais do que o que nos disseram que poderíamos com nossos corpos. As sensações podem ser ampliadas, desdobradas, alteradas, multiplicadas. Assim como podem também ser atrofiadas se o permitirmos, como as pernas do homem que nunca caminhava até o dia em que tentou se levantar e não mais caminhou, pois as pernas já não podiam, paralisaram-se os músculos, o tônus, a circulação foi interrompida irreversivelmente.

Que outra resposta além da angústia, seguida pela anestesia e depois pela ironia e a elevação da inteligência acima do sentimento, seria possível dar

à desordem social e às atrocidades em massa do nosso tempo, e — igualmente importante para nossas sensibilidades, embora pouco notado — à mudança inusitada daquilo que governa nosso ambiente do inteligível e visível para aquilo que só com dificuldade é inteligível? A arte, que caracterizei como um instrumento de modificação e educação da sensibilidade e da consciência, atua agora num ambiente que não pode ser captado pelos sentidos. (SONTAG, 1987, p. 346 e 347)

Se temos esse cenário despontando desde 1965, quando escreve Sontag, acumulamos agora mais de 40 anos de desenvolvimentos tecnológicos, aumento populacional e excessos da cultura capitalista e consumista que tornam o espaço ainda mais indecifrável e inapreensível embora os corpos já estejam mais habituados e condicionados a essas novas realidades proporcionadas pelo ambiente que nos cerca.

: de falências e potências: percepções do desejo e configurações da subjetividade

O teórico Jô Takahashi menciona a experiência na sociedade midiática como provocadora de uma dissolução dos nossos instintos e “que convulsiona a estrutura fisiológica do nosso corpo, num processo de fragmentação de nossas capacidades vitais” (2003, p.161). Segundo o autor, a existência virtual e no ciberespaço, apesar de criar não-lugares, não pode ser acompanhada pelo nosso corpo físico, nos deixando perdidos no universo atemporal das simulações e distanciados de nosso desejo real e íntimo³⁶.

Ainda segundo Takahashi, a impossibilidade de “ver” integralmente o próprio corpo e a mediação de suportes como vídeos, fotografias, o espelho e o olhar do outro, que compõem nosso imaginário imagético sobre nossos corpos, os tornam

³⁶ Veremos ao longo desse texto, que a noção de desejo adotada a partir da perspectiva de Suely Rolnik e por Gilles Deleuze e Félix Guattari distancia-se um pouco da ideia de um “desejo real e íntimo”, proposta por Takahashi, pois, para tais autores, o desejo é sempre simulação, invenção de artifícios e agenciamento de afetos e corpos no encontro com outros corpos.

“figurinos inatingíveis”, os quais facilmente projetamos nos modelos da moda e do consumo. Na paisagem urbana não encontramos ressonâncias e reconhecimento de nós mesmos, condicionando o corpo ao tráfego e ao fluxo. Especialmente nas metrópoles, a arquitetura e as construções urbanísticas raramente consideram o sujeito como “incubador de interioridade, esta que gera a matriz dos quereres” ignorando suas necessidades e demandas corporais. O espaço corporal se encontra, então, cheio de frestas, denunciando uma “falência nas expectativas do corpo pelo seu sistema ambiental” (TAKAHASHI, 2003, p. 149).

Sob essa perspectiva, parece interessante pensar a diversidade de existências e realidades na sociedade atual, ainda mais se temos em vista um país do tamanho e da complexidade do Brasil. Quando falamos de uma sociedade midiática e urbanizada não devemos esquecer que existe uma enorme parcela da população que reside em pequenas cidades ou em áreas rurais, com pouco acesso às tecnologias. A televisão é o mais difundido dentre os meios de comunicação adentrando quase todos os lares brasileiros; isto já é o suficiente para introduzir grande parte dos ideais de consumo capitalistas e das realidades midiáticas, com uma repercussão dos padrões de vida e modelos divulgados pelas novelas, propagandas e programas.³⁷ No entanto, as organizações urbanas com enormes fluxos de pessoas e carros, desenvolvimento acelerado e noções de velocidade se aplicam a apenas uma parcela do país, variando em intensidade das metrópoles às médias cidades, nas diferentes regiões e compondo um cenário múltiplo e variado. Mesmo nas grandes cidades, convivem carros, ônibus e metrô com bicicletas e carroças, apontando ainda uma dimensão social do acesso às novas tecnologias. Afora algum desejo fetichista ou colecionista pelo

³⁷ Nesse sentido, uma amiga psicóloga comentava o tratamento mais humanizado que era possível notar em muitas pessoas com relação aos “loucos” após o surgimento de um personagem associado a este contexto em uma novela atual, tamanha a influência desses universos midiáticos no comportamento. Assim como personagens podem servir para relativizar subjetividades comumente marginalizadas, também se introduzem uma série de estereótipos, preconceitos e noções de identidades fixadas, especialmente com as visões de bem e mal, as concepções fechadas e estereotipadas de relacionamento (amoroso, pais e filhos, amizades) e a ideia da felicidade associada a padrões de beleza e consumo.

“antigo”, essas “velhas tecnologias” são utilizadas por uma marginalidade, porque pessoas são privadas do acesso aos produtos inventados e desenvolvidos pelos homens, mas que não se destinam livremente ao uso comum, pois são condicionados ao consumo. A insistência de padrões de consumo e realidades midiáticas impõe-se sobre cenários e realidades múltiplas e diversas, num processo de homogeneização e, ao mesmo tempo, de desigualdades.

Quando nos deslocamos para o interior do Brasil, pequenas cidades e vilarejos onde existem pessoas vivendo em fazendas, pequenas roças onde a natureza diretamente produz parte daquilo que necessitam persistindo sistemas de troca e preservando as relações de sobrevivência com estreita conexão homem-natureza, nos impressionamos ao ver que alguns sentem medo e temor de entrar num ônibus, passar numa roleta, subir numa escada rolante, pois seus corpos não estão habituados a essas “máquinas” ³⁸. No entanto, o estranhamento que temos ao pensar no desconhecimento de alguns frente a tecnologias tão familiares num contexto atual não é menor que o estranhamento de que outros vivem em grandes e médias cidades, adaptando-se a ver famílias inteiras morando nas ruas, aceitando que aquilo que comprou hoje se tornará obsoleto em poucos anos (ou até meses), adaptando os corpos às novas tecnologias que surgem diariamente e condicionando os sentidos ao excesso de propagandas e imagens que nos destinam unicamente a consumir.

Não somos também tão distintos assim, nas diferenças entre os meios nos quais vivemos e convivemos: comemos, bebemos, amamos, desejamos, morreremos, tanto quanto o outro, seja ele um habitante urbano ou rural, próximo ou distante de nós. Não há também polaridade e hierarquia (bom e mau, certo e errado,

³⁸ Relato concedido pelo casal de caseiros da fazenda de uma tia em Itapecerica – MG, que residem atualmente onde meu pai e seus irmãos nasceram, numa pequena casa com apenas um banheiro na cozinha e o curral ao lado, bem próximo da casa, que é também cercada de hortas e galinheiro (organização típica das regiões rurais do país). A experiência com essas novas máquinas urbanas está associada, para eles, às raras incursões nas cidades maiores vizinhas, embora a filha pequena tenha em casa um brinquedo que é uma simulação de um laptop.

poluído e saudável, moderno e arcaico) entre um ou outro modo de vida, apenas diferenças permeadas por contaminações, heterogeneidades que reconhecemos e que nos provocam também diferentes reações e ressonâncias. Esse ambiente do excesso e da velocidade imposto pelas novas paisagens urbanas e pela vida nas grandes cidades, as demandas sempre novas de consumo no sistema capitalista, com mais objetos, mais produtos, novas tecnologias às quais precisaremos nos adaptar e que são incorporadas, inscrevendo-se nos nossos corpos, nos fazem colapsar os sentidos e desejar uma nova sensibilidade.

Suley Rolnik fala de modos de subjetivação, que seriam variações do lugar do outro e da política de relação que se estabelece com ele e que se alteram nos contextos históricos, pois que cada regime depende de um tipo específico de subjetividade para se estabelecer cotidianamente, definindo, então, diferentes “políticas de subjetivação”. Segundo a autora, no estágio contemporâneo do capitalismo ele passou a se alimentar principalmente das forças subjetivas, do pensamento e da criação. A subjetividade se tornou mais flexível a partir dos diversos movimentos culturais das décadas de 1960/70, que problematizavam o modo de subjetivação dominante e reivindicavam um lugar para a “imaginação no poder”. Assim, perdemos os contornos rígidos da subjetividade e a potência criativa foi, por um lado, aceita e celebrada e, por outro, apropriada pelo capitalismo, que nos convoca a investir toda nossa energia vital na busca desses mundos inatingíveis.

A vida, em sua potência de variação, constitui um dos alvos privilegiados do investimento do capitalismo contemporâneo. Tendo esgotado os horizontes visíveis para sua expansão, é no invisível que o capital irá descobrir esta sua mina inexplorada: extrair as fórmulas de criação da vida em suas diferentes manifestações será seu alvo e também a causa de sua inelutável ambigüidade. É que se, por um lado, para atingir seu alvo, lhe será indispensável investir em pesquisa e invenção, o que aumenta as chances de expansão da vida, por outro lado, não é a expansão da vida a meta de seu investimento, mas sim a fabricação e a comercialização de clones dos produtos das criações da vida, de modo a expandir o capital, seu princípio norteador. (ROLNIK, 2005, p. 79)

Rolnik fala, então, de “identidades prêt-à-porter”, “identidades flexíveis globalizadas” que se modificam com intensa velocidade de acordo com os movimentos do mercado impondo-se sobre as identidades locais fixas. Tais identidades/mercadorias são verdadeiros clones de subjetividade efêmeros, fabricados em massa para serem consumidos, independente das localizações geográficas e dos contextos culturais. No entanto, apesar dessa flexibilidade, da liberdade criativa e adaptação para as transformações rápidas da subjetividade que foi conquistada com a colaboração desses movimentos culturais de 1960/70, contrapondo-se a um modo de subjetivação vigente, a autora salienta que,

Abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho, nem tolerância ao desassossego que isto mobiliza e menos ainda disposição para criar figuras singulares orientadas pela cartografia destes ventos, tão revoltos na atualidade. (ROLNIK, 1997, p. 02)

Pelo contrário, para a autora, a ilusão de uma referência identitária fixa conduz-nos à vivência da desestabilização das subjetividades e sua condição mutante como aterrorizadora e geradora de traumas, bloqueando os processos de vibratibilidade do corpo ao mundo e a nossa capacidade de ser afetados pelo fora. Assim, apesar de sermos constantemente estimulados a alterar e reconfigurar nossa subjetividade, este movimento induz-nos apenas ao consumismo, sem nos entregarmos às variações da existência e à diversidade de possíveis no mundo. Tampouco nos deixa aptos à tolerância e ao contato com o outro, pois este torna-se tão descartável quanto a nova subjetividade a qual nos encaixamos no momento, servindo apenas se for compatível com uma das “identidades prêt-à-porter” a que estamos habituados. Encontramo-nos encurralados entre o estímulo às potencialidades da liberdade e da criação e o esvaziamento de sentido a que estamos expostos a cada vez que o capital se apropria das forças criativas, tornando-as meros produtos a serem comercializados e deixando-nos à mercê de suas identidades voláteis, impregnados de suas cartilhas identitárias.

A resistência, hoje, tende a não mais se situar por oposição à realidade vigente, numa suposta realidade paralela; seu alvo agora é o princípio que

norteia o destino da criação, já que, como vimos, esta tornou-se uma das principais se não a principal matéria-prima do modo de produção atual. O desafio está em enfrentar a ambigüidade desta estratégia contemporânea do capitalismo, colocar-se em seu próprio âmago, associando-se ao investimento do capitalismo na potência criadora, mas negociando para manter a vida como princípio ético organizador. (ROLNIK, 2005, p.81)

Se não há utopias ou horizontes para um mundo idealizado longe das amarras do capital, há a possibilidade latente de resistir ao processo de captura do desejo e tomar nos braços as potencialidades da criação, fazer dela um motor para a vida, ainda que momentaneamente. Até que sejamos novamente capturados e tenhamos que inventar novas configurações para nossa subjetividade, novos processos criativos ainda não clonados. A arte atua justamente nesse campo da criação que tanto interessa ao capitalismo atual. Pode ser um instrumento de captura e clonagem tanto quanto de liberação de potências do desejo, bastando estar atento aos direcionamentos concedidos para a criação e sabendo que, ainda assim, não há garantias, só um constante exercício crítico de experimentação.

Para Nicolas Bourriaud, a arte contemporânea se encontra focada na esfera das relações, na intersubjetividade, não apenas como tema, mas como ponto de partida e de chegada. Assim, não seria mais um espaço a ser percorrido, mas uma duração a ser experimentada, a criação de um momento de convívio coletivo e de modelos de universos possíveis. Essa arte, a qual ele denomina de relacional, estaria desempenhando um papel realmente político quando se dispõe a investir e problematizar a esfera das relações.

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (BOURRIAUD, 2009, p.20)

Para Bourriaud, as utopias sociais modernas foram substituídas por microutopias cotidianas, linhas de fuga individuais e coletivas, construções provisórias e nômades. Cada obra de arte seria a proposta de habitar um mundo comum, numa construção coletiva de sentido, partilhada entre artista e público.

Retornamos, então, para a dimensão da experiência. A experiência intersubjetiva, que busca brechas para a vibração da vida em sua potência, para a criação de novas sensibilidades que possam liberar as vias de fluxo do corpo sufocadas pelo ambiente urbano e pelo excesso de tecnologias e imposições de consumo. Interessa à arte a criação de microutopias cotidianas que nos retornam ao desejo de vida, pois “é o elo do desejo à realidade (e não sua fuga nas formas de representação) que possui uma força revolucionária”. (GUATTARI, 1988, p. 02)

Como afirma Deleuze “desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, um conjunto de uma saia, de um raio de sol...”. “O desejo é construtivismo.” (1988/1989, s/p) Não há potência em arte que não passe por esse agenciamento do desejo, não queremos apenas produzir arte, queremos produzir arte num contexto, gerando tal estado em nossos corpos, criando formas de se relacionar entre as pessoas, abrindo fissuras na realidade, criando realidades.

O desejo, portanto, não se encontra no mais íntimo de nosso ser, no “dentro”, pureza ou originalidade de um rosto por detrás das máscaras sociais. O desejo é o próprio processo de simulação, de fabricação de artifícios e criação de máscaras, por isso, “a produção de desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo (e indissociavelmente) material, semiótica e social.” (ROLNIK, 1989, p. 44) Mas desejar é também delirar, e “delira-se sobre o mundo inteiro, delira-se sobre a história, a geografia, as tribos, os desertos, os povos...” (DELEUZE, 1988/1989, s/p)

Em seus movimentos e intensidades, o desejo é feito de fluxos e linhas de fuga, “movimento de afetos e de simulação de afetos em certas máscaras, gerado no encontro dos corpos” (ROLNIK, 1989, p. 32), corpos-gente ou corpos-coisas. Onde há desejo, há sempre encontro e agenciamento, pois são “aglomerados de afeto-e-língua, indissociáveis, formando constelações existenciais singulares” (Idem, p. 73) que, por sua vez, se desterritorializam, se desmancham e criam

novos territórios, configurações sociais mutáveis. Por isso, possui um caráter de “finito ilimitado”.

Mas de que são feitos os agenciamentos? “Um agenciamento tem quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios, movimentos de desterritorialização. É aí que o desejo corre...” (DELEUZE, 1988/1989, s/p) E o que nos falta para fazer correr o desejo? Aonde se encontram as barreiras para os agenciamentos? Como resistir a todas as forças de despotencialização, às tentativas de aprisionar o desejo, aos paraísos perdidos eternamente reinventados para nos fazer acreditar e perseguir seus modelos de mundo e figurinos inatingíveis?

Ao nos lembrarmos do filme *Hiroshima, meu amor* nos lembramos do esquecimento. O esquecimento inevitável e aterrorizador daquilo que vivenciamos, do amor a tudo aquilo que nos destrói, nos destitui todas as potências, arranca-nos a vontade de vida e por fim nos anestesia como as pernas do homem que não mais caminhava.

Ela: Contra quem a ira dessas cidades? A ira das cidades, conscientemente ou não, contra a desigualdade imposta em princípio por certos povos contra outros povos, contra a desigualdade imposta por certas raças contra outras raças, contra a desigualdade imposta por certas classes contra outras classes. Ouça! Como você eu conheço o esquecimento.

Ele: Não. Você não conhece o esquecimento.

Ela: Como você, eu tenho memória, eu conheço o esquecimento.

Ele: Não. Você não tem memória.

Ela: Como você. Eu também tentei lutar com todas as forças contra o esquecimento. Como você, eu esqueci. Como você, eu desejei ter a inconsolável memória. Uma memória de sombras e pedras... Eu lutei decidida, com todas as forças, todos os dias, contra o horror de não mais entender o porquê de se lembrar. Como você... eu esqueci. Por que negar a evidente necessidade da memória? Ouça. Eu sei que vai acontecer de novo.³⁹

E que o mesmo esquecimento torna possível continuar a viver, precisamos esquecer para continuar a existir, pela possibilidade de criar novos sentidos para

³⁹ Transcrição literal de diálogo entre os personagens do filme *Hiroshima, meu amor*.

a vida, fabricar novas pernas ou aprender a caminhar com as mãos. Acreditar que a sensibilidade pode ser capaz de nos conceder uma existência viva, pulsante, infinita, atravessando os outdoors, as novas marcas de carro, os novos motivos para guerra, as velhas justificativas para a exceção do direito à vida. Esquecer do horror para desenvolver novos sentidos e, então, lembrar outra vez, para não perder de vista tudo aquilo que nos destruiu um dia, que insiste em querer nos destruir todos os dias. Se não esquecêssemos, não seríamos capazes de prosseguir, de persistir, de conviver com a lembrança paralisante. Mas se esquecermos completamente, das belezas e dos horrores do vivido, nos tornamos zumbis, máquinas vazias sem passado e sem memória, sem conhecimento e sem aprendizado. Precisamos demarcar territórios, ainda que seja para, em seguida e simultaneamente, desterritorializá-los.

Mas o livro anticultural pode ainda ser atravessado por uma cultura demasiado pesada: dela fará, entretanto, um uso ativo de esquecimento e não de memória, de subdesenvolvimento e não de progresso a ser desenvolvido, de nomadismo e não de sedentarismo, de mapa e não de decalque. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 36)

Nesse mundo de anestesiamientos e excessos, homogeneização e desigualdades, a arte segue resistindo e persistindo na criação de novas misturas sensoriais, na ampliação da sensibilidade, na produção de configurações mutáveis de desejo abertas para o encontro e para a alteridade. É preciso deixar um espaço para o corpo vibrátil, sem fechar os olhos para as armadilhas da captura, ferida aberta de nossos tempos.

O corpo vibrátil é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca à viva-voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. Corpo-vibrátil é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz. (ROLNIK, 1999, p. 32)

Se o corpo vibrátil evoca a potência do corpo de vibrar nos trânsitos entre o dentro e o fora, podemos agora desdobrar conceitos da prática performática, as

relações do corpo com o espaço, o tempo, a forma e o contexto de sua realização, evidenciando e produzindo configurações do desejo.

CAPÍTULO 3

DESDOBRANDO CONCEITOS APÓS A FERTILIZAÇÃO DO SOLO

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo.

Paul Zumthor

Deixando em suspenso as definições e indefinições da performance, tomemos esse fator irreduzível: **o corpo está presente**. O corpo está presente e ele se apresenta em criação de uma intensidade de subjetividades. Não é a apresentação de uma identidade que, fechada em si mesma, partilha uma mensagem unívoca e uma idealidade subjetiva; o corpo constituído/constituente se deixa mergulhar nos estados ambivalentes e múltiplos de seu ser, propondo novas experiências a si mesmo e ao outro ao performar.

A presença do corpo em questão, na performance, não é de uma existência que se mostra narrada ou “naturalizada” - não há representação de personagens nem tampouco estado original, puro ou verdadeiro. Há uma aproximação da ideia de autobiografia a partir da premissa de que é o próprio corpo do performer e sua constituição, enquanto aglomerado de experiências e vetores sociais/culturais/políticos, que gera o território de exploração da performance.

As ideias de *representação* e *apresentação* poderiam ilustrar as diferenças entre criar um material ficcional que seja incorporado a esse corpo e friccionar o próprio corpo nas emergências das ficções inerentes à sua relação no mundo. Christine

Greiner nos aponta que os próprios sentimentos já são mapas fictícios do corpo e, nesse sentido, não haveria distinção entre ficção e autobiografia. O performer estaria, então, dispondo-se de seus mapas fictícios para a criação de uma autobiografia atualizada no corpo no momento em que se dá a ação.

Por isso tantos artistas insistem no fato de que a performance não representa nada, mas apenas “apresenta” algumas possíveis relações. É porque no instante em que acontece, ocorre uma ambivalência entre a pesquisa de toda uma vida e o modo como o fenômeno se dá a ver naquele instante. Como se fosse uma fricção entre a operação instantânea e o nexos com o passado e futuro que se apresenta logo depois. (GREINER, 2005, p.115)

Talvez a melhor definição para a performance seja mesmo a partir do devir: “O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é)” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.229). Na performance, você se torna outros, sem deixar de ser o que é. O performer sabe que se encontra diante de um outro (um outro de si, um outro do outro, um outro do espaço) e não se esforça para ignorar tal fato, pelo contrário, é com isso que ele cria. Ele se deixa atravessar por esse estado de exposição criativa de si mesmo como estado transitivo capaz de proporcionar a abertura para o encontro, para a alteridade.

(...) o papel central que atribui à interação e à co-criação de sentido faz da performance uma arte eminentemente política. Uma política que tem o corpo – a sua experiência sensível e as suas produções perceptivas, a sua presença fenomenológica e semiótica – como um dos elementos geradores de ‘significados emergentes’. (COUTINHO, 2008, p.12)

Talvez não seja simplesmente gerador de significados emergentes, mas produtor de cartografias corpóreas em linhas tensionadas naquele plano de intensidades, estados que permeiam os fluxos do corpo do artista. A performance enquanto território propositivo de inter-subjetividades, atravessados pelas relações de caráter pessoais/sociais/políticas/culturais que envolvem a ação/arte.

Há intensidade nas ações do performer, nos gestos ou na simples presença, como é o caso da performance recente de Marina Abramovic, artista que realiza performances desde 1960. Após anos de ações radicalizadas em que colocava

sua própria vida em risco, em *A artista está presente* a performer volta-se para o silêncio e para a relação com o outro (espectador/participador) com a prerrogativa única da presença como potência, para despertar novas relações num mundo tão caótico e ruidoso. Em suas próprias palavras: “A cidade é ruidosa, inquieta, mas, como todo furacão, tem um olho de calma no meio. Estou tentando criar essa calma”.⁴⁰

Não podemos, com certeza, ignorar o fato de que a proposta vem de uma artista que realizou ações como sentar-se nua numa cadeira com cobras transitando pelo seu corpo; então, a experiência performativa que se acumula e se sobrepõe na corporeidade que a artista constrói para si torna sua presença um ato de intensidade e de resistência. Há ainda o tempo de permanência da artista no espaço do museu (cerca de sete horas por dia durante dois meses e meio, totalizando 600 horas), em que ela e o participante, sentados em cadeiras posicionadas em lados opostos, um em frente ao outro, deveriam se manter em silêncio. Relacionavam-se apenas através do contato visual, da partilha desse espaço comum e do estabelecimento de uma proximidade na distância, permanecendo o tempo que desejassem ou suportassem junto a ela. A artista permanecia por todo o tempo da performance sem ir ao banheiro ou comer, criando um deslocamento nas concepções do que seria o início e o fim de uma performance e evidenciando a proximidade entre arte/vida, em que 600 horas de performance significam 600 horas *vivendo* a performance. As funções orgânicas, afetivas, vitais, cotidianas, passam a estar subordinadas à proposição artística. Mencionemos também a relação da intensidade de sua presença à condição da performer que, com longa trajetória, grande reconhecimento e a legitimidade proporcionada pela crítica de arte e pela comunidade artística em geral, converteu-se em uma espécie de mito vivo da performance.

Outro artista que realizou uma série de ações com a extensão do tempo da performance sobre a própria vida, levando-a até o limite, foi Tehching Hsieh. Na

⁴⁰ Jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada: **O corpo é tudo, o artista precisa estar presente**. 19 de abril de 2010.

série *One Year Performances* o artista realizou cinco projetos de duração de um ano:

Para muitos, Tehching Hsieh é uma figura de culto. Entre 1978 e 1986, o artista fez uma excepcional série de obras de arte em que o assunto e o material usado foi o tempo: cinco *One Year Performances*. De 1978 a 1979, Hsieh passou um ano trancado numa cela no seu estúdio, sem ler, ouvir rádio, ver televisão ou falar com alguém. De 1980 a 1981, Hsieh picou o ponto a cada hora do dia, interrompendo o sono e qualquer tarefa que estivesse a executar. De 1981 a 1982, Hsieh deambulou pelas ruas de Nova Iorque com uma mochila e um saco-cama, sem entrar em prédios ou abrigos de qualquer natureza. De 1983 a 1984, Hsieh ficou atado pela cintura à artista Linda Montano por uma corda de 2,5 metros. De 1985 a 1986, Hsieh decidiu “não fazer arte, nem falar, olhar, ler ou entrar em museus ou galerias”.⁴¹

Tehching Hsieh cresceu em Taiwan, desembarcando em 1974 na Filadélfia como um imigrante ilegal, condição em que permaneceu até 1988 após o recebimento da anistia. A série de *One Year Performances* corresponde a um período em que o artista ainda vivia a condição de marginalidade do imigrante, impondo-se ações-limites, delimitações corporais de longa duração que influenciavam diretamente em sua vida. Hsieh criava também mecanismos para assegurar a veracidade de suas propostas, como assinatura de documentos por ele mesmo e por testemunhas, além de registros fotográficos. Após esse projeto, o artista realizou um outro, de duração de treze anos, em que criou obras de arte para não serem compartilhadas com o público, ou seja, que nunca foram mostradas publicamente. No último dia, Hsieh escreveu “Eu me mantive vivo. Eu passei o dia 31 de dezembro.” Depois disso, encerrou definitivamente suas práticas artísticas e sua trajetória, que foi permeada pela temporalidade estendida de suas performances.

A obra recente da coreógrafa Marta Soares, *Vestígios* (2010) é uma instalação coreográfica que partiu da pesquisa dos sambaquis, antigos cemitérios indígenas pré-históricos de Santa Catarina. Depois de uma longa pesquisa nesses espaços, a artista expõe um misto de instalação e performance: entre dois vídeos

⁴¹ Walking out of life - Tehching Hsieh e Adrian Heathfield, Palestra-performance, *Teatro Maria Matos*, 2010. Disponível em: < <http://info-performance.blogspot.com/2010/01/walking-out-of-life-tehching-hsieh-e.html> > Acesso em: 10/01/2011.

projetados com imagens captadas no lugar onde realizou a pesquisa, seu corpo está em repouso sobre um bloco recortado de pedra, completamente coberto de areia, enquanto ouvimos sons também oriundos do ambiente dos sambaquis. Um ventilador retira a areia que a encobre, revelando lentamente partes de seu corpo, criando uma paisagem mutável que dura cerca de uma hora. O tempo é aqui articulado entre as práticas de sepultamento nos cemitérios indígenas, que eram acompanhadas de rituais do trânsito entre a vida e a morte; das escavações nesses cemitérios que são reveladoras desse outro tempo, passado, embora coexista e se evidencie no presente, e da ação do tempo sobre o próprio corpo da performer, que vai se revelando presente por debaixo da areia que o encobre. O corpo metaforiza experiências da vida e da cultura com o tempo e, simultaneamente, propõe para si mesmo uma experiência de temporalidade sobre o próprio corpo.

: espaço, tempo e encontro na performance

Chegamos então ao tempo da performance. **O corpo está presente** e ele existe num determinado tempo. A condição da nossa existência é dada pela efemeridade da própria vida e a performance lida com essa efemeridade do vivido e com o horizonte da morte. Mas lida também com a permanência da arte na história dos homens, sua possível eternidade e reinvenção do ilimitado, modo de sobreviver e se incorporar (ou se dissolver) num mundo que perece.

As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 213)

Há uma intensificação do tempo na performance porque ele se torna um elemento suspenso, não absoluto, mas relativizado e posto em dúvida, em discussão, em estado de desconfiança. Uma performance pode durar horas, meses ou até anos, como já mencionamos, mas que concepção de tempo está em jogo em cada uma

dessas situações? Pode ser que o artista opte pelo tempo da vida cotidiana, do acontecimento comum, como nas práticas do grupo *Fluxus* e alguns *happenings*. Mas isso não significa que o tempo foi banalizado ou assumido como um elemento sem importância, pelo contrário, as dimensões mecânicas e quantificadas do tempo convertem-se em tempo de vivência, de experimentação. Ou evidencia-se a banalização do tempo em nossas vidas por meio de recursos como a repetição ou a padronização de ações num tempo programado.

Fluxus and, to a certain extent, Happenings, produced and emphatically social artist's body by scripting it into repetitive everyday actions, encouraging our observation of the structure and meaning of daily life and in some senses re-authenticating actions that had been commodified by consumer culture, such as eating or performing household chores, both spectacularized in television advertisements and shows. (JONES, 2000, p. 28 e 29)⁴²

Pensando num exemplo da literatura, em *A paixão Segundo G.H* de Clarice Lispector, quando G.H se encontra com a barata e perde suas definições e contornos. Somos confrontados com algo que nos desestabiliza, nos afronta ou parece destruir as concepções que temos e que nos constituem enquanto sujeitos.

Ali estava eu, boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando. Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama, e nem sequer lama já seca, mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (LISPECTOR, 1995, p.61)

Mergulhamos, assim, num tempo sem horizonte, sem passado nem futuro imediato, uma espécie de vazio de um tempo não intuído, porque não articulado.

⁴² “Fluxus e, em certa medida, Happenings, produziam e enfatizavam corpos sociais de artistas por roteirizá-los em ações cotidianas repetitivas, encorajando nossa observação da vida diária e em alguns sentidos re-autenticando ações que haviam sido tornadas mercadorias pela cultura do consumo, como comer ou performar tarefas domésticas, ambos espetacularizados em propagandas de televisão e shows.” [tradução do autor – não oficial]

Se conseguirmos insistir nesse vazio e enfrentar o desequilíbrio que ele nos causa, podemos então chegar ao ponto em que ele “se transforma no vazio-pleno, cheio de uma nova significação” (CLARK apud ROLNIK, 1999, p. 06). Então, o tempo pode voltar a girar com as batidas do relógio e tornar-se novamente quantificado, mas ele já será outro, transformado, desestabilizado pelo vazio em que mergulhamos.

É desse tempo que trata (ou pelo menos deveria tratar) a performance, o tempo que suspende o relógio para potencializar o agora em sua dimensão da experiência. Ou ainda, enlouquecer e desconfigurar nossas convicções temporais cotidianas que normatizam a vida, seja pelas horas de trabalho que somos obrigados a cumprir, ou pelas datas festivas que supostamente geram marcos de uma existência, quando se converteram num argumento para o consumo e mote para a criação de novas necessidades, novos produtos, legitimadores de nosso afeto.

Então, há a presença. **O corpo está presente** em relação a outros corpos, condição irrevogável do acontecimento: a performance só se realiza quando há o encontro, de duas ou mais subjetividades. Consideremos que o encontro também se dê quando estamos sós, mas na presença de um outro abstrato ou virtual (um livro, um objeto, um filme) configurando, assim, uma performance em grau mínimo, como já falamos anteriormente. Mas existiria mesmo essa diferenciação de graus? Em que condições poderíamos considerar algo como sendo uma performance?

Alguns autores defendem que apenas a performance apresentada no tempo presente, ao vivo ou virtualmente, pode ser considerada performance. Para Maria Beatriz de Medeiros, qualquer registro ou ação mediatizada pelo vídeo ou pela fotografia não poderia ser considerado como tal por não apresentar o acontecimento real, seja pela distorção das lentes, pela bidimensionalidade ou, principalmente, por sua condição estática.

Porém fotografias não podem ser jamais consideradas Performances, por mais fortes e envolventes que sejam, serão sempre registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão registros, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da Performance, foi desintegrado. (MEDEIROS, 2004, s/p)

Já Lilita Coutinho afirma que a performance e sua documentação sempre estiveram de mãos dadas e que o registro de determinadas performances com seus modos de organização e exibição foram impulsionadores de processos de criação de outros artistas, tal o nível de ativação que geraram, conduzindo a experiências próximas à da presença do artista. Muitos artistas que consideramos hoje emblemáticos da linguagem da performance realizaram ações apenas para documentações fotográficas, que não eram presenciadas por um público.

A documentação faz sua performance em nós receptores e talvez isso chegue para que se cumpra a ação simbólica pretendida. Certos documentos, tanto na arte como na vida, mais do que reportarem ao passado, apresentam-se como uma preparação para comportamentos futuros. Falam-nos da realidade e participam na construção de sua história, com os mitos e as ficções que a estruturam. Na vida, ajudam a marcar o ritmo, o tom, a moral e a ética das nossas ações. Importante para a história da performance é essa relação entre a arte e a vida. (COUTINHO, 2008, p. 17)

A autora questiona também a viabilidade de se refazer performances a partir da sua documentação, entendendo que a resposta depende mais das intencionalidades e de como o refazer pode operar sentidos dentro de um determinado contexto. Citando o exemplo da performance de Joseph Beuys *I like America and America like me*, Coutinho evidencia que essas documentações podem falsear situações. Sabemos, pela narrativa da arte, que Beuys tocou o solo americano apenas ao entrar na galeria de arte e que passou três dias fechado dentro da galeria, relacionando-se apenas com um coite. No entanto, a autora indica que outras fontes afirmam que ele saía da galeria de vez em quando, ou seja, através de relatos nós nunca saberemos de fato o que aconteceu e não ser que tivéssemos presenciado todo o tempo da ação. O mesmo pode ser pensado sobre os trabalhos de Tehching Hsieh: nunca há documentos suficientes que possam comprovar a veracidade de sua “obediência” às delimitações de suas

One Year Performances, tampouco saberemos se ele de fato produziu obras de arte nos seus treze anos de reclusão para uma produção artística não partilhável. A não ser que estivéssemos testemunhando tudo isso pessoalmente (o que, nesse caso, já inviabilizaria o ponto central da proposição do artista) ou então pudéssemos confrontá-lo com algum detector de mentiras infalível.

Amelia Jones também salienta as polêmicas geradas por determinadas fotografias, como a que envolveu o artista Rudolf Schwarzkogler, do grupo dos *Acionistas Vienaenses*, espalhando o mito de que ele teria morrido ao castrar seu próprio pênis numa performance. De acordo com Jones, o corpo exposto na fotografia nem era do próprio artista e sim de um amigo, e a castração era “falsa” assim como muito do “sangue” das performances dos acionistas. Lílana Coutinho pergunta o porquê da existência de documentações que não documentam e conclui que “entramos na zona da ficção, da qual, na realidade, nunca tínhamos saído – afinal, falamos de arte, não temos um compromisso rígido com o real.” (2008, p. 17)

Nesse sentido, a performance não residiria, então, na imprescindibilidade da presença num espaço e tempo partilhados em sua efemeridade? O registro fotográfico poderia substituir o testemunho de um ou vários corpos espectadores/participadores? Ao desdobrar-se no tempo através de sua ação nos corpos que, ao ver suas imagens-registros, sentem-se capazes de se imaginarem na presença do acontecimento, poderíamos converter fotos em performances?

Qualquer relato (escrito, falado) ou registro (fotográfico, em vídeo) é de outra constituição que não se equivale ao acontecimento presentificado. Cada uma dessas dimensões: a ação, o vídeo, o relato, são de naturezas diferentes, pois se compõem de diferentes matérias. O caso da transmissão virtual de performances também priva-nos do compartilhamento do mesmo espaço e entorno, embora mantenha a simultaneidade do tempo, concentrando-se nas dimensões perceptivas audiovisuais mediadas pela tela e por milhões de fios que atravessam a profundidade dos oceanos conectando-nos pela internet.

Pontuo, aqui, uma experiência da transmissão em tempo real de um acontecimento recente, a travessia de seis embarcações que ficaram conhecidas como *Flotilha da Liberdade* e que levavam ajuda humanitária para atravessar (física e simbolicamente) o bloqueio à Faixa de Gaza, região de tensão no oriente médio, num conflito entre israelenses e palestinos. Nas embarcações estavam mais de 700 pessoas da sociedade civil, incluindo crianças, mulheres, idosos, ativistas de direitos humanos, artistas, escritores, jornalistas, de diversas regiões do mundo. Assistíamos na internet imagens transmitidas de dentro das embarcações quando começou o ataque de soldados israelenses aos civis, e nós víamos e ouvíamos ao vivo, aquele momento. Parecia que estávamos lá, vivenciando aquela experiência, assustados e desesperados por estar “presenciando” o acontecimento, que resultou em dez mortos e muitos feridos em pleno território de águas internacionais. Um sentimento devastador de impotência nos tomava por não estarmos presencialmente nos barcos e não podermos reagir, mas ao mesmo tempo, nos confortava e nos mantinha protegidos pela distância que nos separava, garantindo integridade aos nossos corpos. Não era só o fato de que a transmissão se dava em tempo real, que nos tornava tão próximos afetivamente. Não nos sentimos assim em muitas outras vezes, quando imagens em tempo real são mediadas por uma emissora de televisão e seus eternos desejos de espetacularização do cotidiano, da violência e da miséria. A filmagem era feita usando uma câmera comum ou até mesmo um celular, por alguém que estava ali, envolvido naquele acontecimento, arriscando sua própria vida, acompanhado da família ou olhando um amigo que acabava de ser atingido. A identificação com aquelas pessoas e as intenções que as mobilizavam naquela ação também criava uma empatia e nos tornava mais suscetíveis a sentir que éramos parte do acontecimento, testemunhas e, até mesmo, cúmplices. No entanto, essa sensação também nos é comum em muitos filmes, quer sejam documentais ou mesmo de ficção. Quando nos sentimos tomados por um acontecimento, tão “dentro” do filme estamos, que nem sequer nos importamos com o fato de sabermos que aquilo não é “real”, é um filme apenas, é um personagem interpretado por um ator que estará em outra situação, com outro

nome, vivendo outra vida em sua próxima produção. Apesar de os filmes também evocarem essas sensações, a experiência vivenciada na transmissão em tempo real da experiência da *Flotilha da Liberdade* parece ter deixado um outro tipo de marca em meu corpo, uma marca mais viva e mais perturbadora, que se ativa em mim com muita intensidade quando desperto essas memórias.

A transmissão de uma ação em tempo real via internet se equivaleria, então, ao acontecimento presencial? Podemos suprimir apenas o espaço da ação ou igualmente o tempo? Qual seria então a essência da performance?

Looking at the above, we see that the terms ‘performance’ and especially ‘performative’ have been widely used to examine culture at large. When focusing particularly on the realm of art we see that the term ‘performative’ is been used in a less and less specific sense. It is often used to simply describe, identify or quantify a certain work of art as having a relation to performance or performance-like attributes. A look at the large variety of art works that are associated with these terms quickly affirms that performance is anything but a precisely formed discipline. It seems to be more like a heterogeneous net that gathers together concepts and artistic approaches from various media, artistic fields and cultural backgrounds. (HOFMAN, JONAS, 2005, p. 14 e 15)⁴³

Um traço comum da performatividade talvez resida na relação que o corpo do artista estabeleça, seja ela presencial, virtualmente ou mesmo por meio de fotografias, vídeos, textos, em busca de aproximação, cumplicidade e ativação do corpo do outro, corpo-receptor.

Essa é a armadilha na qual o termo performance insiste em nos recolocar, a de que as sutilezas de suas fronteiras continuarão existindo e problematizando sua

⁴³ “Olhando ao redor, nós vemos que os termos ‘performance’ e, especialmente, ‘performativo’ tem sido amplamente usado para examinar a cultura em geral. Quando focando particularmente no campo da arte, nós vemos que o termo ‘performance’ tem sido usado num sentido cada vez menos específico. Frequentemente é usado para simplesmente descrever, identificar ou quantificar um certo trabalho de arte como tendo relação com a performance ou com atributos semelhantes à performance. Uma observação da larga variedade de trabalhos de arte que são associados com esses termos rapidamente afirma que a performance é tudo menos uma disciplina precisamente formada. Parece ser mais como uma rede heterogênea que agrega conceitos e propostas artísticas de várias mídias, campos artísticos e conhecimentos culturais.” [tradução do autor – não oficial]

conceituação. Assim como a relação com a “veracidade” das vivências, dada a importância da proximidade arte/vida, na qual a dúvida e o mistério fazem parte do jogo que a performance nos propõe. A performance de Beuys será a mesma após sabermos de suas “escapadas”? De fato não, mas também não podemos afirmar que tal dado destitui sua potência.

O corpo está presente num determinado espaço. O espaço de ação do performer é um espaço de dimensões físicas, geográficas, arquitetônicas, ambientais, mas também espaço social, político, cultural, afetivo. Essas dimensões não podem ser enxergadas como distintas, separadas, mas como correlatas e como aspectos constitutivos de um contexto simbólico. “Já há alguns anos, o onde deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o ambiente tornou-se uma espécie de ambiente contextual.” (GREINER, KATZ, 2005, p.126).

Há a presença desse corpo no espaço, no território instaurado para a ação e que se torna ativado criando um campo magnético (atração dada pela relação dos afectos e perceptos) e energizado, um campo de compartilhamento que subverte o espaço do cotidiano. Essa subversão não aponta uma possível romantização da performance mas, de modos simples e, por vezes, mínimos, sutis, chegando até propostas complexas e muito elaboradas, o espaço se desconfigura, abre uma brecha, uma fissura para outras possibilidades ainda não vislumbradas.

A performance dos atos cotidianos ao menos parcialmente desnaturaliza as ações ‘privadas’ sendo regularmente tomadas artificiais em seriados, novelas e comerciais de televisão. Tornando atividades privadas em manifestos públicos da vida contemporânea, os artistas que ativam os corpos cotidianos também ativam ambos os corpos e os espaços que eles ocupam e animam, sejam galerias e museus ou outros espaços públicos (de não-arte). (JONES, 2000, p. 29)

A performance de Beuys *I like America and America likes me*, que citamos anteriormente, pode ser tomada como exemplo. Leva-nos a refletir sobre a noção de espaço suscitada pelo artista alemão, quando decide que não pisará em solo americano a não ser dentro da galeria, deslocando-se do aeroporto até lá numa

ambulância, o que sinaliza o início da performance nesse espaço de trânsito e que irá ressoar na ação realizada em seguida. O artista corporifica uma metáfora, pois não pisar no solo americano significa não se deixar contaminar por determinadas caracterizações e posicionamentos de um país, o que já seria rompido pela sua própria presença naquele espaço, mas que o artista insiste em manter, nessa fisicalidade, o indício de uma dimensão simbólica. Cria-se uma tensão territorial, que nos leva a questionar o título do trabalho, a relação do artista, especialmente quando somos informados que ele vivenciou a Segunda Guerra Mundial; o coite como símbolo de sabedoria dos índios americanos, despontando conexões geopolíticas, camadas de articulação entre o espaço a ser ocupado e as significações de seu contexto.

Junto à obra de arte existe *espaço* – produzido, construído, infiltrado. É de se esperar, portanto, ali, algo, um corpo, alguém. Está aí a *situação* (em maior ou menor materialidade, em várias gradações possíveis), indicando a presença de um vazio – *junto* – a se preencher, e a existência de uma *espera* – tempo. (...) investir na construção desse *lugar junto a* é, sobretudo, envolver-se em uma imensa e intensa provocação; e mais, estando-se atento ao lento e contínuo desenvolvimento desse *lugar*, a se consubstanciar aos poucos e de modo incessante, ao mesmo tempo em que nos concentramos na construção do trabalho de arte, produz-se a certeza de que a ação do artista pode ser mais do que gesto de construção do evento, revestindo-se de aspectos plurais indicativos de ressonâncias, elásticos prazos de validade e camadas (ou estratos) de tempos diversos. (BASBAUM, 2009, p. 201)

O artista Paulo Nazareth realizou a performance *Caminhar até Liberdade/Só ver estrelas no céu* em ocasião do Prêmio Interações Florestais 2010 Residência Artística Terra Una. Sua proposição consistia em caminhar do lugar onde mora, Belo Horizonte – MG, até a o local onde seria realizada a residência, no município de Liberdade – MG. O artista caminhou sozinho 366km durante 8 dias, atravessando rodovias federais e estaduais. Há aí uma inversão dos parâmetros, uma vez que a ação do artista se inicia antes do período de residência, deslocando-se para o percurso e, conseqüentemente, para o espaço que separa o ambiente que ele comumente ocupa do ambiente que irá ocupar. A ideia do deslocamento gerado por uma residência artística (ambiental, perceptivo, emocional) e que irá intervir num processo criativo, é vivenciada por ele através

do esforço de um deslocamento físico, da experiência dessa passagem geográfica através de uma prática nada comum nos dias atuais: viajar de uma cidade a outra a pé⁴⁴. Nazareth fala de referências constitutivas de sua identidade através de gerações da família, descendentes de índios que, em um certo período, precisaram se deslocar, caminhando por diferentes cidades e cruzando estados pra se proteger de massacres e das invasões – inicialmente pelos portugueses e que se perpetuaram no período de instalação da república e na ditadura militar. O artista concebe novos sentidos para o espaço da performance, que se torna um espaço em trânsito, pois se desloca na medida em que ele caminha – a performance caminha com ele. No espaço proposto, as condições geográficas, históricas e pessoais são reveladoras de contextos sociais e políticos e de camadas de constituição de um sujeito ou, até mesmo, de um país. O espaço ativado por Nazareth vai, não só de Belo Horizonte até Liberdade, mas do nordeste ao interior do Brasil, atravessando Portugal e adentrando no meio das matas até a composição dos centros urbanos ou das hidrelétricas, construídas por sobre tribos inteiras. Atravessa-se, então, uma história, um contexto social e político e as memórias impregnadas nos hábitos e costumes, sem abandonar a materialização do espaço a se percorrer.

Assim, a performance não se constrói apenas num espaço que é neutro e sobre o qual podemos sobrepor qualquer concepção espacial, mas através da articulação de espacialidades latentes, que variam de acordo com as escolhas dos artistas, potencializando um ou outro aspecto dos espaços envolvidos e transportando, junto, contextos inteiros. A performance se faz junto com o espaço, o espaço se torna, então, parceiro, ambiente contextual, que se modifica ao mesmo tempo em que modifica a ação.

⁴⁴ Recordo-me de quando criança visitar o meu avô e encontrá-lo no meio da rodovia quando estávamos chegando à cidade em que morava. Era uma prática recorrente para ele ir de uma cidade a outra ou ir até uma fazenda próxima caminhando, e que parece ter se perpetuado apenas em algumas cidades menores do interior do país e em alguns rituais religiosos, como é o caso das romarias.

: forma e preparação do corpo

E há a forma. O corpo na performance não se move em busca de uma forma, **o corpo está presente** para compor uma intensidade de formas. Entretanto, por mais que seja movida pela intensidade, há também uma organização estética, uma composição da ação, afinal trata-se de arte. Mas a organização da performance é sempre provisória, incompleta, instável.

Entre o sufixo determinando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e aplicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. (ZUMTHOR, 2007, p. 33)

Por isso a instabilidade do conceito em performance, em que a forma não é estável, mas múltipla, mutável e de difícil apreensão, pois se transforma e se reconfigura ao longo de um processo e a cada vez que é apresentada, dificultando sua definição. Definimos, por exemplo, desenho, pintura e escultura, em grande parte, pela forma que adquirem e pela utilização de determinados materiais. Mesmo que essas noções estejam mais dissolvidas na contemporaneidade, elas estariam dialogando com essas tradições: bidimensionalidade e tridimensionalidade, aspectos pictóricos, cromáticos e grafismos utilizados, presença de determinados suportes, modelagem, retirada ou sobreposição de matérias, que conferem uma certa forma e que geram semelhanças por meio de aproximações.

Na performance, o material a ser amoldado e manuseado pelo artista é o próprio corpo, a presença e sua relação com outros corpos (pessoas e objetos) e com o espaço/tempo. Mas há ainda uma especificidade maior na relação com esses “materiais” que parece escapar à forma. A repetição de uma performance não configura uma repetição da forma, pois a forma se compõe pelo acúmulo e compressão do tempo e suas intensidades; é, portanto, desfeita e refeita em

inúmeras configurações ao longo de uma mesma ação e também ao ser reapresentada.

A performance raramente lida com a noção de ensaio (repetição de um processo definido que deveria manter-se sobre uma constância e levar ao aprimoramento) no sentido mais comum do teatro e da dança⁴⁵ e mais frequentemente com planejamentos, concepções, projeções de experiências ou ações que podem ou não ser experimentadas previamente. A “obra” em si, só acontece quando se dá o encontro com o público ou os participantes.

Essa ideia já foi abordada por Marcel Duchamp com o *coeficiente artístico*: distância entre as intenções da obra e sua concretização, alcançada apenas no momento do encontro com o espectador, que faz a ponte entre a obra e o mundo. Isso não significa que o artista precise alterar sua obra de acordo com as expectativas do outro, apenas torna visível os aspectos conscientes e não-conscientes de sua composição, o que lhe dá autonomia pra manipular os elementos com os quais está lidando. Como a performance tem essa possibilidade de ser reapresentada, e cada apresentação constitui um momento único e singular, o outro se torna então, não apenas destinatário de uma ação, mas colaborador de um processo em movimento e criação. A relação é

⁴⁵ Sabemos que na dança essa ideia de ensaio e preparação corporal também vem sendo amplamente discutida, uma vez que desestabilizaram-se os consensos em torno da formação do bailarino, não mais ligada unicamente a escolas e correntes, mas também aberta a qualquer tipo de proposição. Assim, muitos artistas abandonaram a ideia de que era preciso realizar aulas de balé clássico ou técnicas de dança moderna para ser um bailarino contemporâneo, migrando para técnicas de artes marciais, esportes, capoeira, que variam de acordo com a época e a intencionalidade de cada criação, e até mesmo com a possibilidade de invenção de preparações corporais singulares a cada artista. Parece haver na dança, por sua própria relação com uma tradição da dança clássica e moderna, uma ligação maior com a geração de habilidades motoras e treinamentos corporais (formação de musculaturas, desenvolvimento de tônus e de flexibilidades) do que na performance, que se configura como um espaço menos pré-concebido e com menores ‘exigências’ corporais. Ainda carregamos a ideia do bailarino como alguém habilidoso, que esculpe o próprio corpo, enquanto o performer pode se preparar, por exemplo, ficando horas no escuro ou em silêncio e parece estar mais associado com algum tipo de resistência emotiva e capacidade de lidar com o risco e a imprevisibilidade. Entretanto, esses campos também estão cada vez mais contaminados e hibridizados.

potencializada pela efemeridade, ou seja, enquanto se dá o encontro, a obra ainda está em processo de criação, dando o caráter de co-criação ao espectador/receptor, que pode ser maior ou menor dependendo de cada performance. Por isso o estado corporal daquele que percebe e recebe a ação é também essencial, pois ao menos metade da performance depende do modo como a experiência reverbera em seu corpo-receptor-ativo.

Uma performance pode ser apresentada uma única vez, repetida de modos diferentes em apresentações subsequentes ou reconfigurada, dando origem a novos trabalhos. O desafio do performer está em resolver os elementos da criação imaginando o momento do encontro, que nunca pode ser inteiramente previsto e, então, lidar com a imprevisibilidade e o acaso no momento de sua concretização. A intensidade de algumas performances reside no desafio ao qual o performer se coloca ao lidar com elementos inusitados, imprevisíveis ou de risco, enquanto outros trabalhos se sustentam em um maior grau de exatidão e planejamento. Contudo, tem sempre a consciência de que esse coeficiente artístico influenciará a obra no momento em que ela se concretiza, podendo alterar todo o seu decorrer. Muitas performances exploram exatamente o tempo do acontecimento como transformador do estado corporal do performer, modificando os sentidos da ação e enfatizando essa condição de simultaneidade entre criação e realização, moldagem da “matéria” e apresentação dela ao público.

Há também aquilo que antecede a performance, que seria a preparação do artista para a realização de sua ação, uma espécie de pré-forma. Muitos artistas têm discutido em que consiste a preparação do performer, como ele torna seu corpo e sua presença potencializados e disponíveis para a ação.

A performer Marina Abramovic propõe um programa preparativo para performances que pode ser inclusive estendido para outros artistas, em suas aulas e cursos. Os artistas que fazem os “treinamentos” passam, por vezes, cinco dias numa casa de campo, sem falar e sem comer, realizando ações como: contar

grãos de arroz durante muitas horas, encontrar o caminho de volta até a casa com olhos vendados, nadar nus no rio pela manhã, anotar as primeiras palavras que lhes ocorre ao serem acordados no meio da noite e, no último dia, comer com as mãos um arroz preparado pela performer, num ritual de redescoberta do alimento. Marina Abramovic também costuma se isolar de contatos com pessoas, computadores e outras atividades cotidianas nos dias que antecedem as suas performances, realizando espécies de purificações do corpo, criando espaços de silêncio de suas ações comuns pra que possa adentrar um outro estado corporal. “É preciso começar a viver dentro da performance, tudo desmorona.”, afirma a artista.⁴⁶

Mesmo quando não temos um programa preparativo definido, as performances nos exigem certas disponibilidades corporais específicas e cada performance serve também como experiência para as performances seguintes. Durante uma performance, realizamos a transposição de alguns limites ou descobrimos barreiras e tipos específicos de reação a situações. Evidenciam-se comportamentos habituais ou automatizados, revelando níveis de tolerância e resistência ao frio, à dor, ao estranhamento, ao risco. Isso não significa que quanto mais vezes fizermos uma performance “melhor” ela será, pois o encontro com o inusitado e o desconhecido pode gerar reações singulares e instigantes, que podem desaparecer após o conhecimento e mapeamento prévio da ação e seus desdobramentos. O contexto de realização da performance é também de tal modo influenciador no processo que raramente pode-se prevenir o que vai acontecer, principalmente no campo das sutilezas.

Mas é fato que há um determinado acúmulo de experiências que vão se formando no corpo que performa; camadas e camadas de performances já experienciadas, que passam a constituir esse corpo que irá performar. Criam-se mecanismos para acessar uma certa disponibilidade corporal, afrouxar alguns espaços de rigidez e liberar os fluxos de intensidades. É preciso aprender a manter-se no limite entre o

⁴⁶ Jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada: **O corpo é tudo, o artista precisa estar presente**. 19 de abril de 2010.

propor algo que esteja em consonância com seus desejos artísticos e intencionalidades e, simultaneamente, deixar-se levar pelo que o espaço/tempo e os corpos que o cercam propõem. Essa negociação é feita em tempo real e é cíclica, pois vai e volta do performer para o outro e do outro para o performer e assim sucessivamente, até o fim da ação. Ainda após o seu fim a performance continua a reverberar, tanto no performer quanto naqueles que presenciaram e vivenciaram a ação.

Podemos relacionar esse estado do performer com o corpo vibrátil que já mencionamos, embora seja uma espécie diferente de vibratibilidade. O corpo precisa estar disponível, filtrando o fora a partir do seu dentro e, ao mesmo tempo, criando pedaços de realidade que estão se materializando no e para o fora, simulando simulações de desejo. O desejo é a própria criação das máscaras, artifícios “onde as intensidades ganham e perdem sentido” e, portanto, “por trás da máscara não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário” (ROLNIK, 1989, p. 32). A performance é a criação de artifícios para o artifício, ou ainda, o desvelamento dos artifícios do desejo em sua processualidade, como se esmiuçássemos o desejo, evidenciando por onde passam as intensidades ou aquilo que as bloqueia em seu movimento de encontro com o mundo.

A condição criativa do performer transforma-o num corpo vibrátil criador/receptor, pois que ele precisa estar atento ao que dele emana e o que ele recebe e como nele ressoa, jogo de fora/dentro/fora com suas permeabilidades e limiares, sempre margeados por fissuras.

: da recepção e dos códigos

A performance é vista, sentida, vivenciada pelo outro que a acompanha no tempo e no espaço, mesmo que a encontre de/na passagem. A passagem é também espaço suficiente para a formação de uma marca. O que vivencio de passagem torna-se presença que me acompanha, segue comigo enquanto deixo o outro,

para vivenciar em mim a marca que me causa o encontro. Posso sublimar a marca, esquecê-la, ou deixá-la me transformar.

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (ROLNIK, 1993, p. 242)

Uma performance pode realizar-se em diversos espaços, dentro de teatros, galerias de arte, espaços culturais, bares e espaços abertos, ruas, praças, parques. Se a ação for anunciada, designada como artística, reverbera numa direção; sem a anúncio, provoca outras leituras e reações. Claro, estamos falando de expectativas, de disponibilidades. Em qual estado me encontro quando recebo uma notícia, uma carta, uma presença? Qual a minha abertura para recebê-la?

À primeira vista pode parecer uma questão simples: se eu sei que é arte, ativo meu campo de sensibilidade e estou disponível para recebê-la. Mas não é bem assim. Talvez até o seja, de certa maneira, pois há uma espécie de permissividade, de abertura para o inusitado: “se é arte, tudo pode acontecer”. Esse pensamento pode conduzir-nos a um outro, um pouco mais nocivo: “não tem importância, é apenas arte” e foi-se embora toda a sua potência. Ou, pelo contrário, a ação pode encontrar enormes resistências “isso não pode ser chamado de arte” e aí tensionamos uma categoria.

O que acontece quando tiramos uma obra de arte de seu espaço institucionalizado e legitimado e a colocamos à prova, no meio dos fluxos cotidianos, vulnerável às regras que regem os códigos comportamentais do dia-a-dia nos espaços de convivência? O que ganhamos e o que perdemos nesse processo? O que fica, o que resta, o que sobra?

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007, p. 41)

Segundo essa condição de reconhecimento dos códigos de teatralidade, seria necessário um acordo prévio com o espectador para que a performance acontecesse como tal e não caísse no espaço do acontecimento comum, ou seja, o espectador precisa ser informado dos códigos veiculados por aquela ação pra que possa apreendê-la na condição de arte e assim ser afetado. Mas a ruptura, essa fissura, seria aberta apenas através do desvelamento de seus códigos? Por acaso não existem também pequenas rupturas que nos tiram de nossos estados comuns e nos abrem para os afetos, como uma cena qualquer num supermercado, uma nova cor na ordem do dia, um instante de troca com os olhos de alguém em condição de miséria? Ou esses momentos diferem-se tanto dos momentos-arte por não serem dotados de códigos artísticos? A arte está no que vemos e sentimos ou no corpo de quem experimenta? Talvez ela esteja no entre, talvez ela seja o encontro e o desvelamento da fissura.

“Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte.” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.227) Há arranjos e composições produzidas pelo homem e há também os frutos do acaso, mas acaso que só se compõe, por fim, através da sensibilidade do homem que o encontra. Se a arte é um ser de sensação e existe por si, existe para reverberar em alguém, seja hoje ou daqui a milhares de anos. É preciso haver um corpo pra que ela ganhe existência.

Esses movimentos artísticos a que já nos referimos nesse texto, performance, *body art*, *happening*, propostas ambientais, arte relacional, nos dão pistas para entender como a arte vem problematizando sua relação com “o dentro e o fora”. Na mudança de paradigmas da arte moderna para a arte contemporânea, o ambiente do artista (que antes parecia restrito ao ateliê e aos possíveis da criação, no confronto com os materiais específicos da pintura e da escultura) seja a partir da representação ou da criação de novas realidades e ilusões, tornou-se amplificado por todo o entorno no qual o artista estava imerso em uma rede de relações. Seu espaço de criação deixou de ser apenas o ateliê e o próprio ateliê tornou-se aberto a qualquer tipo de experimentação. O mesmo ocorreu com os

espaços de exposição e circulação das obras, que passaram a ser complexificados, questionados ou subvertidos.

Podemos conjecturar o quanto ainda estamos dependentes dos códigos e da institucionalização da arte. Essa dependência permanece mesmo depois dos diversos movimentos artísticos que questionaram a instituição (física e abstrata) e buscaram aproximar arte e vida, eliminando dependências e buscando autonomia para lançarem-se nos “espaços desautorizados”. Ao mesmo tempo, sabemos que a arte não existe fora desse lugar de negociação:

Ser artista – ou funcionar como tal, se quisermos – não é consequência apenas de vontade e perseverança, mas de uma sutil negociação com vistas à inserção num campo de debates e jogo cultural, ou numa certa comunidade. Há sempre em jogo a construção de uma alteridade, a ansiedade de produção de sentido, a mobilização do olhar do outro: o artista parece ser aquele que inventa cuidadosamente um centro de atração frente ao qual as coisas são reveladas em suas estruturas de formação e intensidades: se consideramos o campo da arte algo ‘importante’ é justamente porque aí se constrói um debate imprescindível para a continuidade e atualização da vida. (BASBAUM, 2009, p. 27)

Há diversos modos de se relacionar com essa espécie de comunidade artística e as escolhas que norteiam essa negociação me parecem estar conectadas com essa possibilidade de atualização da vida e da própria arte. Como essas respostas não existem a priori, elas são um permanente campo de discussão e reflexão, que se configuram ao longo do tempo e refletem-se tanto nos espaços de circulação, quanto nos campos da história da arte e suas narrativas e na dimensão política, econômica e social da arte.

Visto a partir do panorama de uma cidade fora do eixo artístico, consideramos que essa configuração da arte em seus processos de institucionalização ainda sofre de acúmulos e rarefações, tornando latente a existência de marginalidades e estratégias de visibilidade para espaços opacos ao campo artístico. O simples fato de que podemos facilmente localizar pelo menos duas cidades (São Paulo e Rio de Janeiro) que concentram praticamente toda a circulação e comercialização de arte do país parece motivo suficiente para detectar a pertinência dessas

marginalidades, que não representam alguma necessidade de “salvação dos pobres espaços abandonados”, mas tornam evidente que existem hierarquias e desigualdades, inclusive geograficamente. E que estas são também deladoras de descompassos econômicos e sociais.

Num plano mais localizado podemos transferir essa concentração e rarefação para o campo das galerias e espaços de arte com relação aos espaços do fora, que também são inevitavelmente demarcados por uma série de condicionamentos sociais e códigos comportamentais. Quando Arthur Barrio em *Situação T/T 1* (1970) espalha trouxas de pano com sangue, carne, ossos, pela cidade, deixando-as serem manipuladas pelos transeuntes, num período em que o país vivia sobre uma ditadura militar, sua obra torna-se, assim como o nome designa, uma situação. Sua ação é apenas o detonador de um processo que continua a existir para além dos espaços controlados pela instituição arte e pelo próprio artista. A arte foge ao controle.

É certo que as trouxas ensangüentadas espalhadas no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte em 1970 justificavam-se parcialmente como comentários sobre a hedionda vida subterrânea gerada pela ditadura militar. Mas não se esgotavam aí. Também superavam a esfera da denúncia os quinhentos sacos plásticos contendo sangue, pedaços de unha, saliva (escarro), merda, meleca, ossos, etc. , igualmente dispersos no Rio de Janeiro. Como as trouxas, os sacos eram abandonados pelo seu autor à curiosidade e à manipulação dos transeuntes anônimos, que eventualmente passavam a co-autores do trabalho. Detritos cuja deriva era registrada - não interceptada - pelo artista, que, ele também um transeunte, atentava às reações psicorgânicas destes. Como já é patente na descrição desses trabalhos, ou situações, como definia o próprio artista, tornava-se muito difícil caracterizá-los como obra de arte, mesmo que se tenha em mente o grau de experimentação daqueles anos. (FARIAS,1996, p. 45)

Há também a problemática do diálogo. Restringir-se à instituição é tornar-se disposto a conversar com pares já nomeados, com subjetividades já consideravelmente sensibilizadas (o que também nunca é o suficiente, sempre há mais espaço para o sensível) e, muitas vezes, viciadas em códigos da crítica, o que pode significar mais um juízo de valor do que uma vivência das afecções que a arte nos causa. Não há também maneira de desvincular o contexto de sua

recepção, não há ponto zero para vivenciar a arte, pois ela se insere justamente nesse conjunto de acontecimentos que a tornam plausível, que são sua conjuntura, sua constituição.

Certamente a questão é complexa, uma vez que a arte cria seus repertórios próprios, suas maneiras de lidar com antecedentes e de se situar num contexto que não se limita ao aqui-agora. Sim, ela existe no aqui-agora, mas coexistem com ela todos os antes e todos os prospectivos da arte. Sua maneira de criar fissuras no “real” ambiente é, então, por meio de composições e arranjos estéticos que, de tão próximos que estão se tornando do cotidiano e seus modos de organização, acabam por conviver com uma fronteira tênue, partilhada entre arte e vida.

Não é esta partilha da fronteira o que temos nas performances que não apenas forjam um risco, mas se expõem a ele? E o que sentimos quando o performer desafia a morte e não podemos nos entregar à dramaticidade dessa ficção porque a tensão de suas consequências nos toma por completo, porque nos faz cúmplices? Deixamos, então, de sofrer pela fictícia morte de um ator que corporifica nossos temores porque ali, em nossa presença, a morte ronda como possibilidade latente e nos indaga, imediatamente, o que devemos fazer – nossas implicações éticas. E é também no auge de nossas mobilizações, por estar diante de uma ação tão comovente, porque afinal é real e ele nos conta fragmentos de sua própria vida quando, de repente, ele nos revela que aquilo pode ser tão real quanto fictício, que toda arte é, afinal, invenção de mundos. Tropeçamos nesse emaranhado arte e vida que a performance insiste em nos entregar.

E há a rua, os espaços abertos, espaços do fora em que tudo acontece em fluxos ordenados e desordenados, inúmeras subjetividades se cruzando, embora muitas vezes apáticas ao contato com o outro. Transportar os códigos da instituição para a rua sem abrir-se para o inesperado e para seus fluxos é furtar-se ao possível de uma experiência arriscada, porém incrivelmente potencializada pela interferência no real, incidindo sobre o desejo. Retomando Rolnik, “a análise do desejo, desta

perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social” (1987, p. 04). Na rua, o desejo corre mais riscos, e ainda “é perigo de morte para esses personagens que querem abolir o imprevisível das aventuras do desejo e seu caráter de artifício.” (1989, p.128)

Se pegarmos o exemplo de Flávio de Carvalho em *Experiência n^{o2}* – em que realizou uma caminhada na direção contrária a uma procissão e chegou ao ponto de ser quase linchado pelos participantes. Em nenhum momento utilizou-se do argumento da proposição artística, apenas defendeu-se dizendo “eu sou apenas um”. Com esta ação, o artista abdicou do espaço de proteção que a arte nos concede, tornando quase tudo possível dentro das limitações desse cubo branco (físico ou abstrato) optando por arriscar-se como alguém que se manifestava e que deveria ter os seus direitos - como o de andar em qualquer direção - resguardados frente a uma manifestação coletiva. Do mesmo modo, diversos artistas trouxeram para dentro da instituição práticas que questionavam seus limites pela tamanha proximidade que propunham com a vida.

A arte contemporânea radicaliza em acordo instável a renegociação do que é arte. O que boa parte de suas práticas atuais faz é apontar pactos adjacentes a essa nomeação. Talvez para permitir a reflexão sobre a viabilidade de um contrato social nestes tempos pós-iluministas. Pactos que são engendrados antes e durante a produção e a recepção de um trabalho de arte, especialmente na rua, quando está desprotegido do museu e da galeria como moldura de recepção de arte. (CÉSAR, 2007, p.09)

Durante o tempo em que venho apresentando a performance *Trajeto com beterrabas*, ela passou por diversos níveis de intervenção da instituição, colocando-se ora em espaços mais resguardados, ora à prova dos fluxos urbanos (em que é preciso suportar o risco das fronteiras). Descrevo algumas situações, para que possamos pensar em seus possíveis desdobramentos conceituais.

CAPÍTULO 4

TRAJETO COM BETERRABAS

*Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto
e com isso transforma-se em teoria.*

Johann Goethe

: enunciação de uma ação - exercício de “sair de si” e ser o narrador⁴⁷

Uma mulher trajando um vestido branco traz consigo uma bacia branca, beterrabas e um grande ralador de aço e madeira, desses que se usa para ralar milho e fazer pamonha. Às vezes carrega esses objetos (ralador, bacia e beterrabas) num carrinho de feira, em outras, leva-os na mão. Escolhe o espaço da ação, e assim, instaura um território. *O território já tem delimitações pré-estabelecidas e configuradas no espaço urbano – uma praça, um terminal de ônibus - mas é dentro dele que um novo território é estabelecido, criando um campo de ação ativado pela presença da performer.* Os objetos são colocados no chão, ela pega o ralador, uma beterraba, escolhe um ponto no espaço e se põe a ralar. Seu corpo se encontra verticalizado, num plano alto, o ralador apoiado em algum lugar do próprio corpo, talvez o ombro ou o pescoço. Começa a processar a beterraba em movimentos de vai-e-vem, transformar sua forma em estilhaços e gotas, que vão caindo no piso passando antes pelo vestido e pelo corpo. O ato se

⁴⁷ Entendemos que ao descrever os acontecimentos já os interpretamos, pois a descrição perceptiva de um dado sempre se dá por perspectiva e é sempre relacional, remete, portanto, ao ponto de vista (mesmo que objetivado) de quem o descreve. Entretanto, quando a interpretação apresenta uma análise permeada pela construção ou evidenciação de sentidos e significados, utilizaremos o itálico.

repete alternando o lugar de apoio do ralador, o corpo gradualmente aproxima-se mais do chão, num plano médio, perpendicularizado. O movimento que faz ao ralar as beterrabas balança seu corpo criando um ritmo, marcado também pelos sons produzidos pelo gesto repetido de ralar, alternados com os silêncios da pausa - momentos nos quais assume posições de descanso ou se desloca para buscar beterrabas na vasilha. Em alguns desses intervalos, bate o ralador repetidamente contra o chão para retirar um pouco dos resíduos acumulados e reverberar o som seco. O vestido vai se tingindo de um vermelho-roxo, assim como o corpo e o espaço por onde a performer passa. A cor da beterraba adquire diferentes tonalidades dependendo do objeto com o qual ela se encontra (corpo, chão, vestido) e o seu cheiro doce, com certo aspecto terroso, também começa a se espalhar pelo espaço. *Durante todo o tempo, a performer cuida para não machucar a mão, mas esse risco é intensificado pela cor das beterrabas que vão saindo do ralador criando a sensação de diluição da fronteira entre a mão e a beterraba, o vermelho de sangue e o vermelho-roxo da raiz.* Em alguns momentos, ela se agacha ou senta, põe o ralador no meio das pernas, apoiado no chão, e rala beterrabas sucessivamente. Quando retira o ralador da frente do seu corpo, revela manchas na roupa, no rumo do ventre. Vez ou outra, pega um acumulado de beterrabas do chão e eleva-o até em cima da cabeça espremendo-o com o aperto das mãos, deixando um rastro na pele com o líquido escorrido e criando novas manchas no vestido. *A ação começa a se tornar exaustiva e o ralar repetitivo vai tomando outras conotações, desdobrando o sentido da ação mecânica e conferindo-lhe outros sentidos, eróticos, masturbatórios, agressivos - pois violentam o próprio corpo violentando padrões de comportamento.* Em determinado momento, a performer chega a se deitar no chão, plano baixo e já horizontalizado, põe o ralador no colo, apoiado entre as pernas e rala até exaurir a ação. Com o corpo manifestando cansaço, levanta-se, bate o ralador algumas vezes no chão *num gesto já quase vazio*, e se afasta do espaço deixando nele os rastros da performance.



Fig. 01 – Foto: Ana Reis

: inventário situacional ou série de acontecimentos

<situação 1>

Nos terminais de ônibus da cidade de Uberlândia, em ocasião do Projeto *Corpo, Espaços e Inter(re)ferências* (2009), deparei-me com o estreito espaço que me separava da loucura. Não porque fosse possível perder-me em meio a minha própria ação ou não encontrar mais um ponto de volta ao meu “estado cotidiano”, mas porque havia muito pouco, ou quase nada, que para o transeunte comum pudesse ser a certeza de uma ação artística.

Consideremos que os terminais de ônibus são espaços na fronteira entre o público e o privado, embora sejam construídos para servir e abrigar toda a população de uma cidade permanecem condicionados ao pagamento de uma tarifa (o que configura uma exclusão), mesmo vinculados ao poder público, são administrados por empresas privadas. São também espaços utilitários e de grande fluxo, com um trânsito intenso de pessoas, quase sempre de passagem e atravessados por uma convivência forçada da experiência urbana.

A estratégia adotada pela Secretaria de Cultura, responsável pela realização do evento, era de não anunciar as ações configurando-as como intervenções diretas, ao mesmo tempo em que havia funcionárias que acompanhavam os artistas concedendo informações e entregando um panfleto do evento, se houvesse interesse por parte das pessoas. No meu caso específico, elas também cumpriam a função de limpar o espaço depois da apresentação, condição estabelecida pela administração dos terminais e que boicotava uma dimensão da performance: a possibilidade de deixar rastros de beterraba no espaço.

Já pela manhã, chego a um dos terminais e, ao iniciar a minha performance, visualizo um homem, uma espécie de chefe ou coordenador, reclamando para os funcionários. Os responsáveis pela fiscalização dos terminais haviam sido avisados que, naquele dia, haveria apresentações de dança em todos os terminais de ônibus e havia uma liberação concedida à prefeitura. Entretanto, o

fiscal veio rapidamente em minha direção esbravejando: “o que é que você está fazendo? Vai se tratar!”, momento no qual as funcionárias da secretaria de cultura interferiram, explicando que se tratava de uma apresentação de dança, enquanto eu dava continuidade à ação silenciosamente. O homem justificou-se dizendo que havia uma instituição para doentes mentais por perto e que eles eram vítimas de muitas atitudes de loucura e desordem. *Ou seja, não houve para ele nenhum reconhecimento de uma ação artística e o que ele via não se aproximava de modo algum daquilo que ele considerava arte ou dança. Parecia-lhe mais provável que fosse um desvio de conduta do que uma apresentação artística.*

Ao chegar a um outro terminal, no mesmo dia, já manchada de beterrabas, fui abordada novamente pelos fiscais, agora uma mulher que me pergunta educadamente e com certa preocupação, se eu estava bem. Disse-lhe que sim e em seguida ela se pôs a conversar com as funcionárias da secretaria de cultura, que me relataram depois o fato: no dia anterior, uma mulher, tida por todos como louca, chegou até o espaço, estava menstruada (e devia transparecer esse estado de algum modo), foi até uma das farmácias, roubou um pacote de absorventes e surpreendentemente começou a pregá-los por todas as paredes do lugar. *Assim, havia para a fiscal uma correspondência entre a minha ação e a ação da mulher tida como louca, sendo que ambas possuíam algumas proximidades, como o fato de serem mulheres, possuírem uma relação com o vermelho e o sangue (real ou virtualmente) e uma atitude que fugia ao que poderia ser considerado aceitável socialmente.*

Nesse mesmo terminal havia um rapaz que, curiosamente parado frente a mim, afirmava: “eu queria entender o que ela está fazendo, porque eu olhei nos olhos dela e vi que ela não é louca”. *Evidenciava-se assim que a ação para ele se colocava como uma ação anormal, fora dos parâmetros de uma existência comum e, ao mesmo tempo, algo o fazia crer não ser aquele momento propriamente desmedido, alucinado. Havia um controle no caos que ele observava, algo de calculado e ordenado, uma lucidez que se contrapunha à estranheza da ação, embora não tivesse lhe ocorrido que aquilo pudesse ser arte.*

Em algumas passagens de um terminal a outro, eu transitava dentro do próprio ônibus portando o carrinho de feira, já manchada e com os pés descalços. Havia dois tipos de atitudes nessa situação: algumas pessoas, em especial homens, auxiliavam-me a subir as escadas com o carrinho ou me cediam o lugar para sentar, enquanto outros me olhavam com nojo e repulsa, sentando-se distante de mim e evitando qualquer tipo de contato. *Havia então algumas atitudes de generosidade (mesmo que se tratasse de uma generosidade convencionada, como no caso homem-mulher) e se tornava claro a relação da assepsia social, em que as manchas na roupa e no corpo e o fato de estar descalça eram tidos como sujeira, falta de asseio, anormalidade, sendo imediatamente marginalizada e excluída ou mesmo tomada como ameaça.*

Em outro terminal, um rapaz acompanhado de duas meninas se aproximou, rindo e falando alto: “isso é macumba, é ritual, é despacho”, mas quando conversou com as funcionárias e soube se tratar de arte tirou uma câmera do bolso e começou a me fotografar. *Aqui, podemos tecer considerações sobre a legitimidade concedida à arte e sua consequente espetacularização. Enquanto o rapaz se relacionava com uma ação qualquer, deixava-se atravessar por aquilo que lhe causava e expressava-se espontaneamente, até com certo deboche. Depois de definida e categorizada, a ação se tornou digna de um valor, ganhou o estatuto de arte e o artista converteu-se em espetáculo. Se por um lado, foi possível flexibilizar o olhar sobre o que poderia ser arte trazendo novas concepções para este universo de referências, por outro, a capacidade de afetar diretamente os comportamentos sociais foi amenizada. Dissolveu-se o estranhamento da ação, foi estabelecido um contrato da relação regido pelos códigos artísticos e a “alteridade performancial” foi criada, delimitando também as funções dos participantes, artista e público. Esse limite é também necessário, uma vez que a total ausência dele pode incorrer em situações perigosas, mas por outro lado ele é um aprisionamento, demarca lugares e delimita as relações.*



Fig. 02 - Foto: Thiago Carvalho

Nesse mesmo espaço, vejo um homem descer do ônibus. Ele se aproxima das beterrabas raladas no chão, não me vê. Olha curiosamente pra aquilo, agacha-se, pega um punhado de beterrabas, cheira, põe na boca, prova o gosto. Se põe a rir alto, gargalhando, e depois segue seu caminho, entra em outro ônibus e se vai. *A atitude do homem me surpreende, parecia ter se deparado com um enigma: o que eram aquelas manchas vermelhas no chão? Não convencido da ficção que se lhe apresentava, aproxima-se, quer descobrir, quer provar, não tem nojo ou medo de colocar a substância desconhecida na boca e então descobre: é beterraba! Como que tendo revelado o mistério, solucionado a questão, ri e gargalha por descobrir uma peça que lhe pregaram. Imediatamente, ao relatar essa situação, as pessoas são levadas a pensar que o homem era um louco. Ou seja, a maneira pela qual ele se dispôs a experimentar a ação e a matéria coloca em dúvida sua “normalidade”.*

<Pausa para interferência de um devir-criança:

Quando criança, morei num bairro próximo a uma instituição para doentes mentais. A primeira lembrança que tenho da descoberta dessa distinção entre a

normalidade e a loucura vem desse tempo. Recordo-me de uma mulher que corria descalça e com os cabelos embaraçados, usando uma roupa branca. A roupa, espécie de vestido disforme, era larga e comprida, parecia esconder que ali havia um sujeito e, mais ainda, uma feminilidade. Lembro-me que era de manhã (ou era noite?) quando ela veio e se escondeu detrás do carro na garagem de um vizinho (naquela época as garagens das casas do bairro não tinham portão nem cerca elétrica). Sua presença perturbava nossas brincadeiras instaurando um sentimento de medo, ameaça e uma enorme curiosidade pelo desconhecido. Não sei se alguém ligou para a instituição ou se já haviam percebido a sua fuga, mas logo vieram dois homens e pegaram-na pelos braços. Ela ainda tentava correr e relutava, mas os homens eram mais fortes que ela e dominavam-na como se domina um animal selvagem. Ela se foi, arrastada, carregada, os pés quase sem tocar o chão. Olhei pra mim e também estava descalça, pois como gostava de sentir o calor do asfalto nos pés, correndo em busca das sombras! E os cabelos sempre embaraçados, um ninho que se formava sobre a cabeça. Mas eu era uma criança. Depois descobriria a grade (que hoje é um muro alto) que separava aquelas pessoas de nós e, vez ou outra, iria até lá conversar, ouvir suas confissões, observar seus comportamentos e feições, suas línguas roxas, seus ataques de selvageria e até comprar cigarros no bar da esquina para uma mulher que tinha o mesmo nome que eu.>

Retornando às apresentações da performance, uma das mulheres que me acompanhava, funcionária da secretaria, afirma: “quando você espreme as beterrabas e escorre nos seus braços parece que são as veias que estão correndo do lado de fora” e complementa “os homens olham pro seu vestido pensando que é menstruação”. *Aqui, temos uma espectadora que sabe que aquilo é arte, tem o conhecimento da “teatralidade” da ação e pode se relacionar mais atentamente com os códigos da performance. Em seu comentário, a beterraba funciona como elemento de substituição, ela se torna sangue, veias, sem, no entanto, deixar de ser beterraba. A matéria adquire uma ficção, uma capacidade de aludir, remeter a algo outro, sem que perca suas características*

inerentes, ou sem que haja necessidade de ocultá-las - como num filme em que elementos forjam o sangue ou um tiro, mas tentando se passar por real. Cria-se uma relação entre o dentro e o fora, corpo virado do avesso, revelando uma interioridade oculta. Ao afirmar que os homens observam pensando se tratar da menstruação, ela sugere que há uma relação distinta entre os modos de perceber a performance dos homens e das mulheres. Aos muitos olhares femininos que se cruzavam com o meu, em muitos momentos me parecia que continham cumplicidade ou um certo reconhecimento de si mesmas. Ocorria-me se a pigmentação vermelha sobre a roupa branca, junto à repetição-eroticidade da ação, as fazia remeter a algum momento de suas vidas: à primeira menstruação, aos rituais de perda da virgindade, a uma agressão ou violência doméstica, ao nascimento de um filho, seus corpos experimentando afeto ou prazer. Essas sensações, embora me parecessem ser mais intensas nas mulheres por criar territórios de correspondências, poderiam ser também suscitadas nos homens, cada qual ao seu modo. Na fala da funcionária da secretaria os homens aparecem como observadores que estranham ao invés de reconhecer-se, o que pode estar tanto nos olhares dos homens, porque aquilo se distancia dos seus corpos e é um elemento de curiosidade, quanto no da espectadora, que projeta esse desconforto nos observadores masculinos vendo neles um motivo de constrangimento.



Fig. 03 - Foto: Autor Desconhecido



Fig.04 – Foto: Luana Magrela

A última dessas apresentações nos terminais foi realizada simultaneamente com todos os outros artistas que participavam do projeto⁴⁸. Assim, os cinco grupos deveriam ocupar os diferentes espaços do terminal central, que possui um andar de baixo com plataformas de embarque e um andar de cima com espaço de alimentação e lojas. Meu corpo já se encontrava exausto pelas inúmeras apresentações do dia, o espaço era excessivamente caótico, com imenso fluxo de pessoas, comércio, área de lazer e alimentação, havia uma simultaneidade de apresentações artísticas, algumas com música ou fala, que circulavam e se deslocavam. Logo no início da ação, a beterraba escorregou sob o ralador que atingiu minha mão e causou um sangramento. *A ação tomou uma conotação totalmente diferente, pois a virtualidade se convertia em realidade: eu enrolava o dedo no vestido tentando estancar o sangue criando manchas que se misturavam com as manchas da beterraba. A acidez da beterraba era sentida com muita intensidade e incômodo e a violência potencial da performance se tornava uma violência real contra meu próprio corpo. O ambiente extremamente capitalista e caótico do espaço me conduziu a ficar, em muitos momentos, deitada ao lado de uma banca de cosméticos ou parada em vitrines de lojas, buscando um estranhamento contemplativo ou entrando em um estado quase que de representação, como se assumisse um personagem num lugar que parecia ser impermeável, impossível de abrir brechas para afetar o outro. Sentia como se qualquer ação ali, naquele contexto, fosse fadada ao vazio da banalidade e pouco percebia das reverberações da performance no espaço. O ato mais transgressivo era a colocação do corpo no plano baixo num lugar onde todos transitam e nunca*

⁴⁸ Essa performance foi apresentada tanto em eventos de dança como de artes visuais sem que isso fosse visto como um problema, ao menos para as comissões de seleção. Neste dia em específico, que se comemorava o dia internacional da dança, soube que uma pessoa ficou indignada com o fato de que, para ela, aquela ação não seria dança. Usando uma câmera filmadora, ela começou a entrevistar os transeuntes do local buscando saber o que eles haviam “entendido” da ação e se concordavam com ela que aquilo não poderia ser considerado dança.

se vê um corpo deitado, em repouso, a não ser que ele seja marginalizado: um mendigo, um pedinte, um bêbado. O exagero presente no excesso de informações e na realização conjunta de performances convertia tudo num circo, era fácil categorizá-las como um absurdo e descartar suas potencialidades. Senti-me um morto-vivo caminhando numa arena de produções vazias de sentido, onde era fácil digerir-me, consumir-me junto com alguma outra bizarrice da cultura de massas. O caráter micro da ação nos terminais de bairro, individualizada, ocorrendo em espaços menores, sem a presença tão forte do consumo e reverberando no seu estranhamento, convertia-se, dentro do espaço do terminal central, num apagamento da subjetividade, achatada pelo modo de subjetivação vigente.



Fig. 05 – Foto: Thiago Carvalho

<situação 2>

Durante uma estadia em Salvador (2009), resolvo, com apoio do amigo-artista Thiago Costa, realizar a performance em praça pública. Não há nenhuma instituição envolvida, divulgamos para um grupo de amigos, escolhemos um local e a ação é realizada.

O espaço, praça em frente a uma igreja e ao forte da capoeira, se encontra em situação singular. Houve um desfile de moda dentro do forte no dia anterior e haverá novamente durante a noite, algo que não é comum naquele espaço e que lhe causa significativa alteração. A praça está agitada, tem um telão onde o desfile será projetado, meninas dançam imitando modelos.

Começo minha ação perto do fim da tarde, há um grupo de pessoas circulando, muitos são adolescentes ou crianças. Aos poucos, vão se reunindo em torno de mim, começa a haver um agrupamento de pessoas. Uma menina diz: “credo é sangue!” enquanto outra replica imediatamente: “não burra, é beterraba”. Há um menino de bicicleta que me chama repetidamente, até que eu o olhe, e diz: “porque você não pega uma faca e ó (faz um sinal como se cortasse o pescoço)”, ele repete várias vezes. Ouço uma mulher falar em tom de revolta: “tanto lugar pra sujar e vem sujar aqui, mas ela vai limpar isso depois, ela devia era comer”. Enquanto ralo as beterrabas as crianças se aproximam, quando levanto os braços pra espremê-las, saem correndo e gritando como se eu tomasse uma dimensão ameaçadora. Quando estou em pé e meu corpo balança no ato de ralar as beterrabas, comentam “olha, a bunda dela mexe!” e todos riem. Num determinado momento começam a cantar em coro: “se abra, se abra, a mulher beterraba! Aba aba aba, mulher beterraba!”. Vez ou outra repetem: “viva a mulher beterraba!”.

Eu me desloco para diversos locais da praça e muitos continuam a me acompanhar. Comentam: “ela tem guarda-costas” referindo-se aos amigos que me acompanhavam. As beterrabas vão se acabando e o dia escurecendo. Há um menino que me fotografa compulsivamente com um celular, ação que eu contraponho colocando o ralador na frente do meu rosto. Vou caminhando para uma rua estreita e eles continuam me seguindo como uma procissão, cantando, conversando ou gritando. Viro-me para trás e lanço a última beterraba na direção deles, na altura do chão. Alguém imediatamente joga uma garrafa plástica vazia para o alto, no meu rumo. Um dos meus amigos intervém “opa, opa, opa” em tom de reprimenda. Forma-se um clima de tensão e a atitude é discutida entre eles, ouço algum dos meninos dizerem: “é cara porque você fez isso?”. Acompanham-

me até o momento em que eu paro e cumprimento meus amigos, o que indica o fim da performance. Começam a indagar “olha, ela é normal, ela fala”. Vem até mim e querem saber o que eu estava fazendo, porque eu não falava e porque ralava beterrabas.



Fig. 06 – Foto: Thiago Costa



Fig. 07 – Foto: Thiago Costa

Neste dia, diversos aspectos se evidenciam: a) A praça é um território e as pessoas que a frequentam tornam-se, de certo modo, detentoras de um sentimento de posse sobre o espaço, tomam-no para si. Se colocarmos em questão uma cidade quente (o que leva as pessoas a frequentarem mais os espaços públicos) e com uma grande flexibilidade por parte do poder público (os

espaços são muito pouco vigiados e não há o cumprimento de diversas leis) conseguiremos nos aproximar mais do contexto em que me encontrava. A realização de um evento do porte de um desfile cria desconfortos, mas gera também um sentimento midiático que seduz os moradores⁴⁹. Uma pessoa realizando sozinha uma ação é uma afronta à territorialização criada pela ocupação da praça, especialmente quando a ação chama uma atenção pra si, desloca o olhar e é vista como tentativa de subverter o uso comum, que é também o confortável. As pessoas sentem o desejo de se manifestarem frente a uma manifestação, querem expressar-se também, diante de algo que lhes desestabiliza ou causa estranhamento. b) A ação atinge o sentimento de assepsia, de limpeza. Entretanto, Salvador é uma cidade turística do nordeste (uma das regiões mais pobres do país), com grande fluxo de pessoas e muitos resíduos espalhados pelos espaços públicos, em especial naquela localização, próxima ao Pelourinho. O que parece evidente é que a sujeira mencionada pela espectadora advinha mais de uma ação transgressora, que testava os limites da ocupação, do que à sujeira em si. O comentário trazia um caráter do uso da beterraba (“ela deveria comê-la”) e da praça, pois diante da escolha assumida e deliberada de alterar a paisagem (não a alteração disfarçada e dissimulada de jogar um lixo na rua) e da subversão de uma prática doméstica (ralar beterrabas), estava provocando, desterritorializando o espaço e os costumes. Era isso o que causava o incômodo. Portanto, parecia tratar-se de uma assepsia comportamental. c) O sentido erótico foi reconhecido na ação e transportado para figuras do universo midiático, relacionando a mulher-melancia veiculada na mídia (que desencadeou uma onda de associações da mulher com a fruta, seguindo-se da mulher moranguinho, melão, etc), especialmente num universo da cultura de massas. Nesse caso, as frutas se relacionavam com formas do corpo dessas

⁴⁹ Apesar da sedução dos eventos midiáticos, muitas situações conflituosas aconteceram nesses dois dias de desfile, que presenciei por estar hospedada próxima ao espaço. Ocorreram, por exemplo, brigas por causa da quantidade de carros estacionados nas ruas que atrapalhavam o cotidiano dos moradores e, nessas ocasiões, as pessoas também reagiam com propriedade e veemência.

mulheres, tidas, ao mesmo tempo, como aberrações e objetos de consumo. No entanto, na performance não havia nudez ou pornografia num sentido explícito, nem relação da forma do corpo com uma fruta ou com as beterrabas. Mas as subjetividades ao redor, motivadas por uma eroticidade presente na ação, acionaram correspondências com seus universos de referências compartilhados, pois foi a partir deles que conseguiram se manifestar, uma vez que são também seus repertórios lingüísticos, seus domínios de linguagem e territórios de conhecimento do mundo. Revelavam-se, então, as dimensões de formação das subjetividades, por vezes padronizadas, engendradas por uma relação consumista e estereotipada do afeto e do corpo, em especial da mulher, mas que eram também recriadas e reinventadas a partir das próprias pessoas que os manipulavam e seus modos de dialogar com a eroticidade que os mobilizava e instigava sensações. d) Havia um desejo de dar nome à ação, visto que ela não se encaixava em nenhum lugar propriamente. Assim, era tida como loucura, tentativa de suicídio ou incitação de violências e autoflagelação, subversão do espaço, ação de mulher-objeto (despertada a partir do sentido erótico), espécie de celebridade ou mártir (sentido dado pela fala “viva a mulher beterraba”). Entretanto, nenhuma das tentativas de classificar a ação parecia satisfazê-los ou ainda queriam chegar o limite, ver aonde aquilo poderia os levar. Havia uma ruptura de concepções ou uma suspensão de sentidos que conduziu alguns a me acompanharem até chegar ao fim da ação, em que eu havia me tornado “uma pessoa comum” e talvez assim pudesse “explicar” o acontecimento. Buscavam uma resposta, uma solução, um desfecho diante da angústia, atração ou curiosidade causada pela desconfiguração momentânea daquele espaço e tempo, por esse vazio de significações coerentes e unívocas para um acontecimento e que, ao finalizar-se, lhes permitisse continuar com suas vidas, reconstituir suas subjetividades, retomar a normalidade da vida cotidiana. Estavam também imersos em um estado que a performance os colocara e após encontrarem ao menos uma resposta parcial para aquilo que presenciaram e completarem o ciclo do acontecimento, se desvencilharam do jogo proposto e retomaram seus espaços de convivência.

<situação 3>



Fig. 08 – Foto: Fábio Pazzini

Apresento a performance no *IV Visões Urbanas – Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas* (2008), em São Paulo. O evento acontece durante quatro dias, com várias apresentações por dia na Praça do Pátio do Colégio. As ações são anunciadas num microfone, há certa quantidade de público espontâneo (transeuntes), outros que estão lá para assistir aos trabalhos e artistas participantes do evento. Em alguns momentos acontecem intervenções invasivas da mídia, como uma repórter falando frente à câmera com grande proximidade de uma apresentação, sobrepondo-se à performance.

Começo minha ação após um pequeno espaço de tempo entre a ação anterior e o anúncio da performance, caminhando pelo espaço até me posicionar entre a igreja e a estátua central. As pessoas vão se aglomerando nas escadas que circundam a estátua enquanto me ponho a ralar as beterrabas, que vão ganhando uma intensidade de cores na minha roupa, mas desaparecem na amplidão do espaço e no piso cinza. Talvez por isso, tenha encoberto quase completamente o vestido e o meu corpo com o tingimento, nesse dia. Ralo as beterrabas em

diversos lugares, inclusive entre os degraus da escadaria. Algumas vezes viro-me de frente para a estátua e, espremendo as beterrabas com as mãos levantadas para o alto, *vejo-me em movimento similar à representação estática de um corpo contra a intensidade do céu azul. Crio manchas nessa cena e contaminao o envelhecido do centro de São Paulo com a vivacidade de beterrabas vermelhas que, em poucos minutos, serão apenas rastros, de um marrom apagado. Depois, serão arrastadas pelo vento e misturadas aos cocôs de pombo enquanto a estátua e a arquitetura permanecerão envelhecendo numa degradação lenta e agonizante.* Sob um sol escaldante do meio do dia, uma mulher, transeunte que se havia deixado capturar pelo acontecimento e assistia à ação, me vê deitar após tanto esforço e se põe a aplaudir. Comenta com uma pessoa ao lado “é preciso aplaudir, ela está falando da dor do mundo”. Várias pessoas acompanham o aplauso e eu me retiro, parando para ralar beterrabas um pouco mais a frente e depois saindo da praça. Encontro-me com um mendigo que olha pra minha roupa, lamenta tantas beterrabas desperdiçadas e imediatamente dou-lhe algumas das que restavam. Um amigo que estava assistindo a performance comenta “com toda a dramaticidade do gesto, a beterraba é doce. Me lembro de quando era criança e minha mãe fazia sucos de beterraba pra mim”. Sinto mais tarde um incômodo nos pés e depois descubro, ao chegar à minha casa, que havia trazido comigo pequenos pedaços de caco de vidro da metrópole.



Fig. 09 - Foto: Fábio Pazzini

<situação 4>

Dois artistas, Maurício Leonard, que é também arquiteto, e Thiago Costa, que é também geógrafo, e com os quais tenho relações afetivas, realizam o *Paisagem Ambulante - Ciclo de Ações Performativas* (2008) em Belo Horizonte, que assim se apresenta:

“Esse projeto torna visível uma rede de artistas trabalhando de *n* formas com a paisagem e a localidade específica de suas ações. Partindo desse alinhamento a primeira edição do *ciclo de ações performativas paisagem ambulante* agrega proposições feitas em vídeo, em discussões teóricas, em performances e em ações que se integram à paisagem urbana. A proposta é reunir trabalhos, produzir encontros e conversas que transformam o corpo e a geograficidade que ele abrange.

Uma cartografia de aproximações que coloca em relevo o corpo em seu engajamento ambiental. Um encontro para conectar traços geográficos e tectônicos. Objetos diferentes que dialogam entre si criando posicionamentos – por vezes de desterritorialização – do lugar habitado. Uma percepção de endereços possíveis.”



Fig. 10 e 11 – Foto: Maurício Leonard

Assim, neste encontro, decidimos realizar a performance na Praça Israel Pinheiro conhecida como Praça do Papa, que é um local turístico, com altitude elevada (1100m), uma visão panorâmica da cidade de um lado e a Serra do Curral do outro. Encontra-se numa área nobre, embora seja frequentada por uma diversidade de pessoas, moradores, turistas e vendedores ambulantes. Circular, a praça divide-se em dois patamares, com áreas livres na parte baixa e um monumento em ferro e uma cruz na parte mais alta. Buscávamos, portanto, *abrigar o trabalho na proximidade com a ideia do sagrado (pelo nome da praça e a presença da cruz) embora não houvesse uma igreja por perto e permeando-o por essa amplitude do horizonte*. Cheguei ao local num dia de sol, um domingo por volta de dez da manhã. Havia poucas pessoas que tinham se deslocado com o propósito de presenciar a ação e um grande número de frequentadores da praça, visitantes, turistas, moradores em busca de momentos de lazer, lendo ou praticando esportes. Escolhi um local na parte mais baixa da praça, próximo a algumas árvores, havia um ruído permanente de cigarras, um som extremamente alto e contínuo que acompanhou a duração do acontecimento. Após um período de “acomodação”, um tempo de estabelecimento de relações e percepção do lugar, comecei a ralar as beterrabas no espaço percebendo sua amplitude. O piso colorido, com partes amareladas e outras avermelhadas, e com ladrilhos retangulares, tornava as manchas um pouco dissolvidas e gerava uma sobreposição das manchas orgânicas sobre os desenhos geométricos. Realizei a performance por um tempo mais estendido do que de costume, *deixando-me absorver por um estado contemplativo que o espaço sugeria*. Algumas pessoas sentavam-se em volta acompanhando a ação durante certo tempo enquanto tomavam água de coco, liam ou namoravam. Crianças de bicicleta começaram a perceber-me e andar em círculos em torno de mim, alterando seu caminho na medida em que eu me deslocava. Alguns cachorros se aproximavam e cheiravam as beterrabas no chão. Um homem começou a fotografar a ação e aproximando-se de um amigo, contou ser um indiano que estava de passagem pela cidade para reuniões de negócios, tirou o dia para visitar o local turístico e *foi capturado pelo estranhamento da ação*. Muitas pessoas portavam máquinas fotográficas

pela “turisticidade” do local, mas, com exceção desse indiano, raramente as miravam pra mim. Os turistas acabavam por permanecer na parte alta da praça e o espaço em que eu me localizava era mais destinado ao lazer. *A ação mais recorrente diante da minha presença era a indiferença, um olhar que reconhecia certo estranhamento mas preferia optar pelo apagamento (ou a simulação dele) da possível desestabilização.* Thiago Costa comentou que a familiaridade da ação cotidiana parecia sobrepor-se e ser percebida sem o caráter de deslocamento, como se eu estivesse ralando beterrabas em casa sob um prato de salada. Em determinado momento, me deparei com uma mulher que atravessava a praça com “roupas de ginástica”, parecia ter acabado de realizar alguma atividade física, *trocamos olhares e nos conectamos pelo estado de cansaço de nossos corpos.* Os tons de vermelho das roupas das pessoas, de pichações no espaço e do piso pareciam gerar proximidades visuais e perceptivas. Em um momento, quando já me aproximava do fim da performance, deitei-me no chão por um tempo longo, deixando o cansaço agir sobre o corpo. Outro amigo, Gastão Frota, que presenciava a performance começou a friccionar as beterrabas no chão com os pés, fazendo desenhos no piso. Levantei-me e subi a escadaria em direção ao outro patamar da praça, deixando o espaço da performance. A amiga-artista Candice Didonet comentou sobre a delicadeza da ação que conduzia a um olhar singular para a cor e para uma dimensão do sagrado. Maurício Leonard disse: “eu teria prazer em ver a performance por um tempo muito maior, você poderia ficar o dia todo ralando as beterrabas e colocá-las num enorme tacho que ficaria no meio da praça”.



Fig. 12 – Foto: Candice Didonet

<situação 5>



Fig. 13 - Foto: Eduardo Bevilaqua

Acontece o *XX Festival de Dança do Triângulo* (2008) e inscrevo-me com a performance, indicando um local para realização: *Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado*, projetada por Lina Bo Bardi e construída com a ajuda de moradores da comunidade local. A igreja é simples, feita de tijolo à vista, formas arredondadas. Não há nada de grandioso, monumental, a não ser no sentido dado por Bourriaud (2009), monumental como materialização do impalpável, por produzir uma emoção moral, sua grandeza ética. Nesse sentido, a estética da igreja é uma ética das pequenas coisas, pequenos encontros, existências e afetos, pois precisam ser mínimos para nos deixar ver sua teia de relações.

Uma das razões pela qual se deu a escolha do espaço foi o fato de ser uma igreja concebida por uma mulher arquiteta, que tinha imensa admiração pela cultura popular, de formação politizada. Há uma frase de Lina em que se intitula: “stalinista, militarista e antifeminista” e completa com humor “não que as mulheres não possam fazer coisas maravilhosas, elas podem com certeza, mas eu gosto mesmo é de homens”. Lina também gostava que a chamassem de *o arquiteto* e

foi uma das primeiras mulheres a se inserir nesse universo, dominado pelos homens. Por outro lado, havia as características físicas do espaço, em certo aspecto pagãs, pois ignoram a verticalidade imponente da arquitetura religiosa aproximando-a da circularidade e do culto umbandista, e a maneira pela qual foi construída, em processo de mutirão com moradores do bairro, impregnando-a da dimensão do trabalho coletivo, do esforço manual e quase artesanal de sua feitura.

Após certo empenho para conseguir a liberação da igreja, a ação foi realizada num dia de semana às quatro horas da tarde. Um público em torno de 20 pessoas havia se deslocado para assistir o trabalho, entre artistas, arquitetos e críticos de dança (convidados do festival). Algumas pessoas chegaram com certa antecedência e foram conhecer o espaço da igreja, andando pelas dependências internas, conversando sobre o processo de criação do espaço e ficando, portanto, imersos em um clima “bo bardiano”. Assim, quando comecei a ação, na parte externa da igreja de frente para a rua, havia uma intensa luz do sol que esquentava o piso e diminuía meus olhos. As pessoas se sentavam nas escadarias e encostavam-se nas paredes, numa área mais sombreada. A ação se deu num clima de comunhão e silêncio, entrecortado pelo som dos carros na rua e, em certo momento, um áudio que passava anunciando produtos. *Os pés descalços se acostumaram ao calor do piso, mas o corpo ficava mais propício ao cansaço, a luz do sol fazia brilhar a claridade no vestido branco e ressaltava o vermelho das beterrabas. A delimitação menor do espaço fazia com que a ação fosse precisa, sem lugar para divagações, acontecendo em um tempo e espaço exatos.* Por fim, quando já não mais aguentava a insistência da ação, *deitei-me no piso e ralei beterrabas com o ralador apoiado por entre as pernas, o sol escaldante sobre mim, o cansaço tomando meu corpo. Fiquei alguns instantes assim, sentindo esse estado corporal que me atravessava. Restavam ainda algumas beterrabas na vasilha, levantei-me, com as forças que tinha, passei por entre as pessoas em direção à igreja e entrei, fechando a porta em seguida. As pessoas aplaudiram e sai para agradecê-las.*

No dia seguinte, houve uma conversa com os críticos de dança convidados pelo festival que apontaram as dimensões do sagrado e do profano que eram potencializadas pela igreja. Assim, Marcelo Avellar chegou a afirmar que em nenhum outro lugar a performance seria tão bem abrigada e encontraria tamanha perfeição de condições de realização. Já Helena Bastos chamou a atenção para os aplausos do público, que considerava incômodos e divergentes do sentimento causado pela ação. Segue comentário de Bastos, realizado por escrito:

Primeiramente gostaria de ressaltar que o meu olhar é de uma artista ativista. Uma palavra escolhi para o seu trabalho: exatidão; no tempo, no olhar, no sol, no calor, no branco. Toma contento na cor que invade a Paróquia Divino Espírito Santo (1985). Entre vermelhos suculentos, marcas do efêmero imprimem no seu corpo ações. Estas modificam o espaço paroquial, o cimento, o ralador, as beterrabas, seu vestido, toda gente e a brisa que passa de passagem... Fica claro o instante e se instaura um silêncio cujo desejo ao ver-te fechar a porta é desejar-lhe boa sorte e partir no silêncio que seu trabalho provocou no meu corpo. *Trajeto com Beterrabas* na sua delicadeza nos leva a uma escuta profunda e doce. Obrigada!



Fig. 14 e 15 - Foto: Eduardo Bevilaqua

Consideremos as observações de Wagner Schwartz (2009):

A performance chega impregnada de um tema barroco, pela procura de comoção do espectador, num sentido em que a igreja se converte numa espécie de espaço cênico, num teatro sacrum onde são encenados seus dramas. Tudo se passa em Uberlândia/MG, em um espaço que aporta a ideia do sagrado na imagem do cerrado, enquanto um volume de terra que permite a contemplação e a ideia de ausência, cercado de um ambiente confuso entre o consumismo e a capitalização do afeto, por si só, contemporâneo. Numa ordem em que ambas ações estão em conflito esse movimento extrai cor, paganismo e interfere na cultura local.

No contexto da igreja a performance parece ter potencializado a dimensão do sagrado a ponto de criar um estado de suspensão ritualístico e compartilhado pelos que vivenciaram o acontecimento. Todos pareciam estar imersos num mesmo estado corporal, disponíveis, permeáveis, abertos. Na medida em que eu me movia, eles moviam-se comigo, ralávamos, espremiávamos, cansávamos, escorriávamos juntos, em comunhão. O espaço sagrado era simultaneamente profanado, uma vez que os códigos ritualísticos simbolizados pela instituição católica se confrontavam com os códigos do sagrado propostos pela performance, que por sua vez, aliava-se a uma proposta arquitetônica provocadora das concepções espaciais convencionadas de uma igreja. Como o próprio Marcelo Avellar notou, ambas as ações (a performance e a construção dessa arquitetura) eram de uma profanação respeitosa, que mantinha-se no limite entre romper as convenções e manter com elas uma espécie de cumplicidade, prezavam pela simplicidade e pelo encontro. Tudo se fazia com o cansaço, cansaço dos homens que erguiam paredes sob o comando e através das concepções e projeções de uma mulher arquiteta, cansaço da mulher que anos depois ralava beterrabas até a exaustão numa performance por sobre aquele espaço construído em conjunto, arrastando toda essa história e todos aqueles que com ela (e como ela) se deixavam levar.

No entanto, enquanto a ação acontece os carros passam nas ruas, anunciam produtos, fazem propagandas incitando ao consumo, as pessoas, andam, correm, máquinas, indústrias e supermercados funcionam a todo vapor no mundo que a

rodeia. Nada, afinal, pára pra que aconteça a performance, tudo continua lá, o consumo, a industrialização, a capitalização dos afetos, a poluição do rio que passa ao lado.

Intervimos, num mínimo instante de silêncio, no pequeno espaço de suspensão que nos resta, infinito afinal.

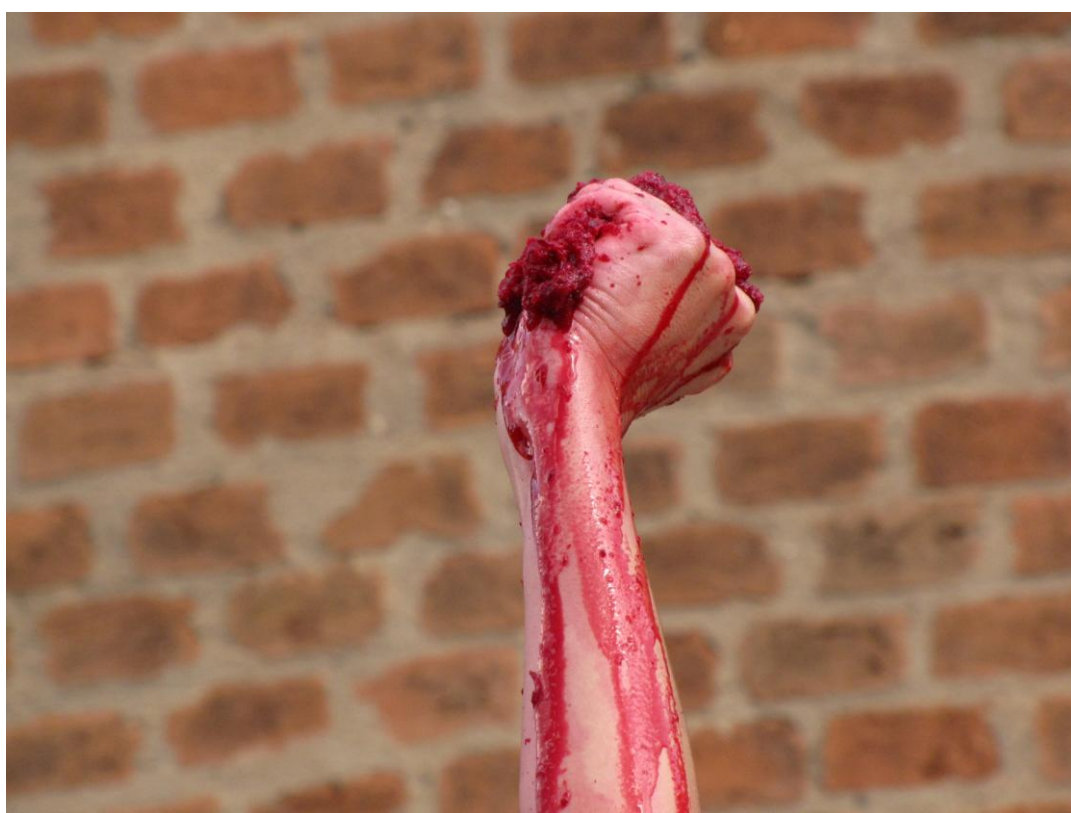


Fig. 16 - Foto: Eduardo Bevilaqua

<da performance ao vídeo>

Essa apresentação foi registrada em vídeo e o registro conseguiu capturar e transportar grande parte das sensações inerentes à performance de um modo que não se repetiu em nenhum dos outros registros que realizei posteriormente (que também não foram muitos). O registro está disponível no youtube e foi assistido por diversas pessoas e por mim mesma, inúmeras vezes. O vídeo criou tal pregnância que praticamente toda a memória que tenho desse dia foi substituída pelas imagens/sons do registro, dificultando o acesso a uma outra referência, que não seja esta já congelada pela mídia. *Trazer à tona a singularidade efêmera do acontecimento frente à força repetida e compactada do registro conduz à reflexão sobre a condição de documento a que nossas vidas têm sido cada vez mais submetidas, uma vez que nossas memórias são atravessadas por essas imagens que nos constituem. Como não há modos de averiguar a veracidade de uma lembrança, recorremos às fotografias e vídeos como a possibilidade mais próxima do real, mesmo sabendo que ela não é o real.* No caso do registro dessa performance, há uma sensibilidade na captação das imagens e um acaso feliz do momento, que por ter sido uma apresentação de curta duração num espaço bem delimitado, criou condições muito propícias para que o vídeo ganhasse essa “vida própria”. Não creio que ele seja capaz de substituir a performance, pois que esta foi concebida para o espaço/tempo presencial e não para ativações sensoriais via vídeo, mas creio que ele é capaz de transportar parte das sensações da performance. A ausência de certos aspectos é parcialmente compensada pelo aparecimento de outros que podem, inclusive, trazer outras sensações que não estavam evidenciadas no acontecimento em tempo real. A possibilidade de propagação dessas mídias é impressionante, especialmente via internet, pois se espalha por espaços diversos atingindo um grande número de pessoas e tornando-se uma ferramenta interessante para a difusão da performance nos tempos atuais. Experimentando a performance através do vídeo, algumas pessoas concederam relatos: “me veio uma forte relação com um rito erótico-religioso, uma coisa irônica ali que mistura

prazer e auto-flagelação, pois a forte presença pictórica dos vestígios da beterraba no vestido lembram sangue, menstruação, penetração... Acho que a ação tendendo a exaustão me conduziu ainda mais pra algo como um gozo, um clímax (...)” ou “mais que sugerir plasticidades, ou conceitos etc., ambos sugerem um dado que foge desses padrões, que tem a ver com corporalidade. Você fez com que eu sentisse pelo seu corpo, eu me lembro de ter experimentado ser você, através desse negócio da exaustão. (...) É um tipo de desenho muito doido o que o cansaço pode imprimir ao corpo. Você sugere esse desenho.” *Nesses relatos, parece que há uma espécie de experiência vivenciada em meio a uma intimidade, pois estão no conforto e anonimato de suas casas. As informações da textualidade que acompanha o vídeo e das informações que contém sobre aquilo que já lhes é sugerido para a performance, também parece se incorporar. O vídeo parece conduzir para um estado mais definido, direcionado, focado. Não há as linhas de fuga do entorno, a não ser pelo áudio que, vez ou outra, traz outras interferências, também não há a sensação de partilha daquelas sensações com outras pessoas. Talvez a “distração” esteja nas múltiplas janelas abertas na tela, na imagem que para ao carregar, dependendo da velocidade da sua internet, em alguém que chama no msn. Mas a performance em vídeo também tem sua vida.*

<extra-situação>

Em setembro de 2010 recebi o convite de uma psicóloga, que conhecia meu trabalho com performance nos espaços urbanos, para ministrar a aula “Arte e Cidade” no curso de capacitação de acompanhamento terapêutico promovido pela Trilhas - Equipe de Acompanhantes Terapêuticas, do qual ela faz parte. O curso visava capacitar psicólogos para exercer a função de ‘acompanhante’ dos pacientes com distúrbios mentais - que em outros tempos seriam confinados a instituições psiquiátricas - reintegrando-os à sociedade. Nesse percurso de estudos, envolveram-se com a arte na cidade, recebendo um professor que contara sua relação com a arquitetura e a experimentação urbana, levando-os a

se aventurarem por práticas de deriva⁵⁰. Fui convidada nesse momento, com o intuito de ampliar a visão dos alunos sobre as intervenções artísticas na cidade e seus desdobramentos, potencialmente capazes de influenciar os procedimentos e concepções dos acompanhantes. Após uma contextualização histórica da performance e de algumas experiências das intervenções urbanas na arte contemporânea, relatei-lhes os acontecimentos vivenciados das diversas situações da performance *Trajetos com Beterrabas*, mostrando-lhes o registro em vídeo e, em seguida, abrindo para uma discussão. Surgiram muitas correlações entre as experiências de marginalidade ao qual eu me encontrava no decorrer da performance e as experiências dos acompanhantes junto aos seus pacientes, que pareciam estar sempre “desajustados” ao espaço da cidade. Relatavam como também se sentiam observados, vigiados e excluídos quando estavam na companhia dos pacientes, indo a um cinema, passeando por um shopping ou caminhando na rua. Os pacientes, muitas vezes, gesticulavam ou falavam sozinhos, comiam com hábitos estranhos e atitudes desproporcionais, enfim, desviavam-se dos comportamentos aceitos socialmente e, assim, atraíam atenção das pessoas. Os alunos do curso não apenas se identificaram com esses momentos em que estavam na cidade como acompanhantes, mas começaram a questionar o olhar que lhes era dirigido quando, por exemplo, iam a um shopping usando chinelos. *Desse modo, pareceu-me extremamente produtivo o compartilhamento de experiências da performance para suscitar novas visões, desnaturalizar possíveis reincidências nos parâmetros de loucura e normalidade, uma vez que, por fim, reconheciam em si mesmos as possibilidades de ‘desvio de conduta’, compreendendo e reconhecendo os processos de normatização a que*

⁵⁰ “As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante.”

DEBORD e FILLON apud JACQUES. **Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1)**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso em: 10/01/2011.

estamos submetidos e reconhecendo-se como potenciais marginais, assim como o louco ou o artista. Desnaturalizavam-se as identidades prêt-à-porter como portadoras de um parâmetro seguro e abriam-se possibilidades para entendimentos das subjetividades no contexto urbano e suas potencialidades de criação e invenção.



Fig. 17 – Foto: Fábio Pazzini



Fig.18 – Foto: Maurício Leonard

CAPÍTULO 5

REFLEXÕES E CONCEITUAÇÕES FINAIS EM VETORES CONCLUSIVOS

O corpo estava embrulhado por suave cor de sangue.

Gozô Yoshimazu

: ressonâncias: cartografia sobre o inventário situacional

Transitamos por todas as situações nos quais a performance aconteceu e suas reverberações nesses contextos. O que percebemos/sentimos ao ler os relatos e as memórias recriadas e reavivadas por uma escrita que se quer performativa, pois quer ativar as potências sensoriais e afectivas no leitor? Podemos nos transportar para as situações de apresentação da performance e seus contextos, deixando acumular em nós suas ressonâncias a ponto de criarmos um “composto de sensações” que desdobre novos conceitos? ⁵¹

A ação, em sua “essência”, foi sempre a mesma, uma certa intensidade de formas repetiu-se em suas direções e apontamentos. O lugar da performance variou,

⁵¹ Todo esse capítulo será intensamente permeado pelo livro “Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo”, de Suely Rolnik, sendo impossível depurar todas as referências incorporadas dentro do sistema de citações.

variando também o lugar do público e suas expectativas, modos de recepção, dinâmicas do entorno e aspectos da inserção da performance nos diferentes contextos. Também o tempo de realização foi mutável, na duração e nos seus pontos de início e término, sendo, por vezes, mais compacto e preciso e, em outras, mais expansivo e difuso. Todas essas variáveis se integraram à performance compondo situações singulares e únicas.

Há um contexto que é sempre o mesmo, o contexto de uma sociedade capitalista, em plenos anos 2000, num país tropical colonizado, que atualiza constantemente seus desenvolvimentos tecnológicos e processos de industrialização, modos de produção e estratégias de aprisionamento da força criativa e das subjetividades. A performance transitou entre médias e grandes cidades, com suas peculiaridades geográficas, sociais e econômicas, no interior do país com suas paisagens um pouco menos urbanizadas, em capitais do sudeste e do nordeste, com níveis diferentes de urbanização, distribuições de recursos, circulação de pessoas e tipos de ocupação, até o espaço de concentração de pessoas, recursos, tecnologias e capitais, representado pela metrópole. Em cada um desses lugares, com suas singularidades regionais, um lugar, também singular, foi espaço escolhido ou determinado na ampla e variada composição da cidade. A hora do dia, a luz do sol, a dimensão do espaço, seu piso, suas texturas, seu entorno, suas histórias, cada pessoa que por ali passa, que por ali passava naquele instante, com seus estados de espírito, o humor, o amor, de cada qual, foram parte dessas situações performáticas.

Nesses lugares, variou também o grau de intervenção da instituição arte, passando de eventos artísticos anunciados e divulgados, evidenciando denominações e trabalhando no campo das categorias artísticas, até experiências “soltas”, com pouca ou nenhuma intervenção institucional e algum suporte de redes afetivas. Algumas questões estiveram em jogo: como uma ação artística é recebida em diferentes contextos e como as pessoas lidam com os imaginários da arte? Como uma ação derivada de práticas domésticas (ralar beterrabas) é subvertida e transformada pela criação artística? E como é percebida se

anunciada como acontecimento artístico ou se simplesmente acontece junto aos comportamentos cotidianos dos espaços do fora? Como a performance reverbera no campo das práticas sociais e dos hábitos e costumes? Em que momentos e como conseguimos ativar as potencialidades do desejo?

A performance realizada nesses espaços do fora incide sobre a realidade social ao mesmo tempo em que é afetada por ela, deixando que os espaços entre arte e vida tornem-se contaminados em via de mão dupla. Assim, não só a arte utiliza-se dos processos do cotidiano e das experiências da vida como partes integrantes de sua constituição. Também os espaços do cotidiano e os sujeitos que os ocupam encontram algo “no meio do seu caminho”, em estado permeável para que se dê a experiência em diversas direções e para que a experiência seja reverberada, retornando imediatamente ao artista em reações, comportamentos, olhares, comentários, percepções, julgamentos, associações, expressões.

A ação, em si, não garante a ativação de suas potencialidades latentes, pois ela acontece sempre em um determinado contexto que a envolve e para um outro que a presencia, torna-se parte dela. A disponibilidade e grau de desprevisibilidade do outro é um ponto importantíssimo para alcançarmos as brechas em suas configurações subjetivas e tornar mais maleáveis as linhas duras de seus territórios. A dinâmica do contexto e as relações que se estabelecem dentro dos espaços onde a performance se realiza também constituem o processo de sua realização e influenciam seus modos de recepção e reverberações.

Não alcançar a potencialidade de desterritorialização do outro ou evidenciar suas impermeabilidades é também um modo de realização e concretização da performance, a não ser quando ela é totalmente neutralizada frente à força constitutiva do contexto. Quando há a evidenciação da impermeabilidade do outro, algo se processou nesse encontro, mas quando o próprio contexto torna-se impermeável à performance, nada se processa no outro, pois o que ele presencia

é o enfraquecimento das potências desterritorializantes, um acontecimento fadado ao fracasso. Nesses casos, o contexto revela-se inóspito para a performance.

Os espaços cheios, abarrotados de informação e permeados pelo utilitário parecem estar mais impregnados das subjetividades-consumo e das sensações voláteis, tornando seus habitantes mais propícios ao desconforto e ao confronto, especialmente quando não são “avisados” da condição artística. A imagem do corpo manchado em vermelho nesses espaços tende a suscitar imagens da violência, pois o excesso de informações e a tensão desses lugares urbanos permeiam os imaginários deixando-nos mais apreensivos e assustados⁵². Por serem espaços de fluxo e trânsito intenso de pessoas, os acontecimentos diários desses espaços, que permanecem impregnados ali, tornam-se também parte da performance, a experiência no presente reatualiza-os e recria-os. Como no acaso-encontro da mulher-tida-como-louca, em que a presença dela no espaço reverberava na própria performance, ao menos para aqueles que haviam presenciado sua passagem no espaço no dia anterior ou, talvez, em algum outro nível, energético, invisível, um encontro de nossos corpos-vibráteis que pairava no ar. Dentro daquele contexto, torna-se quase inevitável, e tão ou mais inexplicável e intrigante, que uma ação se desdobre na outra.

⁵² Em minha adolescência houve um evento curioso dentro de um ônibus que me marcou por sua peculiaridade e estranheza. Havia entrado num ônibus cheio e percebi que um lugar permanecia vazio e então me sentei. Pouco tempo depois recebo uma pancada na cabeça, um soco intenso, mas que não chegava a machucar propriamente. Por alguns segundos, pensei se tratar de algum amigo fazendo uma brincadeira de mau gosto, mas ao me virar pra trás vejo um homem, totalmente desconhecido, com um sorriso congelado na cara e os olhos arregalados. Levantei-me discretamente e um passageiro se aproximou de mim dizendo que o homem havia feito a mesma ação com todos os que haviam se sentado ali, por isso o lugar estava sempre vazio. Passei um bom tempo receosa ao sentar-me nos ônibus, embora essa experiência resvale mais no cômico do que no trágico. Há outros tipos de violências, mais ameaçadoras e traumáticas, que perpassam esses espaços de convivência.



Fig.19 – Foto: Guarany Lavor



Fig. 20 - Foto: Thiago Carvalho



Fig. 21 – Foto: Maurício Leonard



Fig. 22 – Foto: Maurício Leonard



Fig. 23 – Foto: Fábio Pazzini



Fig. 24 – Foto: Thiago Carvalho

Quais são, afinal, os modos de afecção⁵³ que a performance nos causa? Para que direções ela aponta na relação com o outro? Quais aspectos estão envolvidos nesse processo de encontro de subjetividades? Investigaremos a possibilidade da performance em produzir e/ou evidenciar produções do desejo, distinguindo-as, para tanto, em vetores, decomposições possíveis, intensidades, que nomearemos: *estranho-perturbador*, *afetivo-erótico*, *sagrado-profano* e *corpo-carne*.

A performance em sua dimensão *estranho-perturbador* torna o contexto arranhado pela intervenção do estranhamento, um desejo que, em seu modo de expressão, destoa das subjetividades vigentes gerando incômodos, reações agressivas ou a criação de fissuras. Assim, as subjetividades podem tornar-se guardiãs-do-espaco-e-da-ordem, quando o aparecimento da desterritorialização e do estranhamento são insuportáveis e despertam sentimentos de moral e ética cristãs e policiadoras, que se aliam ao modo de produção de subjetividades vigentes funcionando como, elas mesmas, mecanismos de controle e bloqueio do desejo. Parecem sentir como se o único modo de neutralizar a desestabilização causada pelo encontro com a performance seja o combate à diversidade e ao estranhamento, repelindo, agredindo ou desqualificando-a. Buscam meios de colocar-se em posições de poder e fugir do campo de provocações que a performance propõe, enfrentá-la, num confronto entre o que escapa e o que delimita, o que difunde e o que enrijece.

O vetor *estranho-perturbador* pode também gerar uma espécie de fissura que, mesmo momentaneamente, arranque o espectador/receptor de seu estado “naturalizado” e o coloque em suspensão, tornando-o maleável às forças do fora

⁵³ Entendemos que a afecção é a ação de um corpo sobre o outro implicando sempre um contato, uma mistura de corpos (DELEUZE, 1978, s/p). Na performance em questão, a ação inicia-se por um movimento do performer e retorna para ele, que processa as sensações compartilhadas em reflexões neste texto dissertativo. A análise das afecções busca ser sensível para a voz do outro, mas é sempre, inevitavelmente, peneirada por esse que a enuncia, canal por onde passa o discurso.

e, ao mesmo tempo, em contato com suas potencialidades subjetivas. Nesse momento, abrem-se para a curiosidade e para o conhecimento, querem entender, compreender, nomear, pois não tem familiaridade com aquele tipo de desestabilização, mas estão dispostos a relacionar-se com esse “corpo estranho”. Não se sentem agredidos ao ser afetados por ele, ao menos não a ponto de impedi-lo de circular. Mesmo que se sintam perturbados, buscam dar sentido àquilo que presenciam ou incorporá-la de algum modo, tornando-a parte de seu repertório de possíveis. A performance em seu *vetor estranho-perturbador* é, portanto, aquela que desestabiliza o contexto e os corpos arrastando-os para o estado de estranhamento e desterritorialização.

O vetor *afetivo-erótico* produzido pela performance encontra diferentes reações, as pessoas podem se deixar seduzir pela ação, sentirem-se envergonhadas e expostas ou buscarem correspondências com universos mapeados da eroticidade-mercadoria ou de experiências já vivenciadas através de seus corpos. O fluxo de afeto-erotismo é invasor e contaminador do espaço, embora não seja explícito ou óbvio, pelo contrário, é de uma incisão desconcertante, penetra pelas margens até o transbordamento de sensações. Pode-se deixar levar pelo fluxo ou impedi-lo, bloqueá-lo e ou até mesmo sentir certa repulsa, quando ele acaba por personificar aquilo que escondem ou rejeitam em si mesmos ou em suas relações com o outro.

Presenciar a ação repetitiva que toma formas masturbantes é, por vezes, constrangedor, gera sensações desviantes, receosas, como se estivéssemos invertendo o espaço do visível para o invisível, do coletivo e partilhado para o das intimidades. Observar uma mulher nesse estado é ainda mais desconcertante, pois o gesto feminino encontra-se delineado socialmente por uma espécie de delicadeza e discrição. Em muitas ocasiões a mulher é considerada como elemento passivo, fonte de inspirações, de contemplações, de estímulos ao desejo alheio. Ainda que já tenhamos avançado em muitos aspectos das discriminações e proibições de gênero, a condição da mulher ainda preserva alguns tabus, que podem ser mais ou menos aprisionadores dependendo da

cidade, do contexto social e da comunidade em que se vive. A avassaladora subjetividade *prêt-à-porter* feminina, que se espalha e se difunde feito um vírus pela mídia e pela publicidade, aceita, reproduzida e propagada por nós mesmos, é a do objeto-mercadoria e do corpo inatingível em suas inúmeras variações, dos padrões de beleza que nos perseguem e nos impregnam os imaginários diariamente.

A vivência do fluxo *afetivo-erótico* em uma plenitude parece ser mais possível nos espaços permeados pelo vazio e pela amplitude, permitindo que se mergulhe em uma espécie de estado vibrante exaustivo (cansaço erotizado). Saber da condição artística pode facilitar o acesso a esse fluxo, pois que torna o espectador/receptor preparado para um outro tipo de estado corporal, distinto do “normatizado”, aberto para as afetabilidades e afetividades. Encontra-se mais facilmente com as delicadezas e mergulha-se num ritual.

Quando a ação se insere mais diretamente no cotidiano e sem a evidenciação de sua condição artística, passa a ser vista a partir das lógicas que regem os comportamentos sociais com mais intensidade⁵⁴. Sem a concessão dada para a arte, a performance precisa atravessar camadas de subjetividades em diversas concepções e modos de relação com o corpo, o afeto e a eroticidade. O incômodo gerado pelo vetor *afetivo-erótico* da performance evidencia que algo se processou, revelaram-se camadas de desejo encobertas, reprimidas ou sobrepostas pelas subjetividades desejo-mercadoria ou permeadas pelas experiências marcadas nos corpos que a presenciam. O fato de haver a menção às subjetividades “clonadas” não significa que seus desejos não passem por estados de invenção e criação, quando sentem-se à vontade para utilizar-se das convenções e padrões identitários, para desconstruí-los e aplicá-los em outros

⁵⁴ Claro que também carregamos a lógica dos comportamentos sociais para dentro da galeria ou do teatro, não há diferença entre a experiência que temos com a obra de arte e a moralidade que guia nossas atitudes diárias, como já vimos. Mas há a diferença do contexto, assim como nossa moralidade se guia diariamente por um contexto singular a cada situação. Ser ou não ser arte, por definição, é também parte do contexto.

contextos, conseguem, simultaneamente, desfazer a cristalização de um território e usar pedaços dele para criar um outro.

<Façamos aqui uma pequena intervenção, um diálogo com Tom Zé:

Recentemente o músico declarou em entrevista a um programa de televisão⁵⁵ que a música *Tô ficando Atoladinha*, hit da cultura popular de massa, mais especificamente do funk carioca, “era uma das ondas concêntricas que a bossa nova tinha feito desencadear” e que o refrão da música era um “metarefrão, microtonal e plurisemiótico”. Segundo o músico, a microtonalidade foi abandonada desde o canto gregoriano, fundado no que ele considera uma prisão: a escala diatônica (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, com seus sustenidos e bemóis) e que serviu de base para toda a música ocidental. O refrão de *Tô ficando atoladinha* do MC Bola de Fogo seria microtonal, pois não obedece à lógica diatônica e a cantora vai “subindo” a nota em quartos de tom. Continuando sua explicação, Tom Zé afirma que é um metarefrão “porque quando aparece é tão energético, tão carregado de significados, que bota em xeque imediatamente todos os refrãos que existiram, você imediatamente se lembra de todos”. E plurisemiótico, porque “você começa a sentir um certo calor... como se houvesse a permissão (...) quando você ouve esse refrão, se você ouvir muitas vezes, é capaz de você ter energia suficiente pra se masturbar.” E completa sua provocação, entre as risadas um tanto constrangidas da plateia: “veja bem, uma mulher um dia estava com esse rapaz e disse pra ele ‘tô ficando atoladinha’. Que liberdade essa mulher lançou no mundo! Essa mulher aposentou o Papa Bento XVI, todos os reacionários, todos os detratores daquela coisa igual em que mulheres e homens gozam!”. Com todo o burburinho que sua fala causa no espaço, Tom Zé arremata: “a professora Carmita Abdo, diretora do departamento de sexologia da USP - veja, o mundo mais civilizado do Brasil, mais educado - fez uma pesquisa entre as

⁵⁵ Programa apresentado por Jô Soares e exibido pela Rede Globo. A entrevista com Tom Zé pode ser assistida em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hubD31XaHqU>>

meninas da USP, de 15 a 25 anos, 68% das meninas não gozavam! Ah, não eram as outras não, eram vocês mesmo que não gozavam.” (e aponta para a plateia)>

Com essa ação provocativa, Tom Zé desfaz alguns preconceitos que se tem sobre o universo da cultura de massas e sobre o funk, que se tornou conhecido no país como composições musicais banais e superficiais. E também como o espaço (um estilo musical e também um acontecimento, realização de festas e encontros) da promiscuidade, da eroticidade escancarada e da exacerbação da condição de mulher-objeto. No entanto, essa visão do funk é, em certo aspecto, contaminada por um olhar moralista e “aburguesado”, que busca desqualificar as produções que se originam dos pobres, dos favelados, daqueles que são tidos, muitas vezes, como iletrados, ignorantes, incultos, incapazes de produzir arte com inventividade e originalidade. Quando se eliminam os romantismos e o olhar antropológico para a produção que vem das esferas mais populares e menos eruditas, especialmente após a avassaladora dominação da mídia nos imaginários, que arrancou grande parte dessa mística, tornaram-se vistos como dotados de um gosto e refinamento duvidoso ou inferior, cristalização que se impõe sem deixar muitas escapatórias.

Tom Zé inaugura a possibilidade de que a música em questão seja uma composição criativa, capaz de flertar com a bossa nova, aglutinadora de uma multiplicidade de sentidos e um momento de permissividade à mulher, uma liberação de simulações do desejo, uma expressão de prazer. O espaço do funk conseguiria produzir, em meio a seu ambiente caótico e completamente erotizado, algo que o conhecimento acadêmico não seria capaz de nos proporcionar ou garantir. Na pesquisa citada pelo artista durante a entrevista, as mulheres afirmaram “ter medo de parecerem depravadas ou prostitutas” e por isso não tinham coragem de revelar suas frustrações sexuais aos parceiros. A construção do desejo e suas possibilidades de criar territórios de prazer, para além dos resquícios de uma restrição imposta pelo gênero, não passa, portanto, por níveis de escolarização, acesso ao conhecimento ou “civildade”, mas pela capacidade de desconstruir esses territórios incrustados socialmente, abrindo-se para as

produções finitas ilimitadas do desejo. Existem, certamente, espaços de tensão nessas relações corpo-mercadoria dentro do imaginário do funk, se barreiras são rompidas, outras permanecem intransponíveis. Desconstruir alguns padrões não significa que, por outro lado, não se reforce outros, igualmente aprisionadores. Tampouco sabemos as intensidades de prazer, plenitudes de vivências ou impossibilidades do desejo nas “mulheres do funk”, apenas que uma de suas expressões materializa e faz eclodir energias e potências, deixando fluir espaços, criando agenciamentos para o desejo.

Desmonta-se em nós a possibilidade de desqualificar o universo simbólico dos espectadores/receptores da performance que, por vezes, acionavam esses universos para se manifestarem. Se por um lado, a mulher-melancia é a encarnação do corpo-mercadoria, ela é também essa condição elevada ao limite, ao escracho, pois ela se anuncia como um produto e como algo a ser comido, devorado, metáfora sexual ou alento para as fomes, do corpo e do espírito. Suas proporções corporais tornam-na um meio caminho entre a aberração e a atração, o exótico e o erótico.

Conhecer a existência da mulher-melancia em si e fazer dela seu domínio de linguagem nos diz de alguns territórios construídos, espaços partilhados e universos vivenciados. A questão é o uso que se faz da subjetividade mulher-melancia, enquanto padronização de uma visão de mulher, enquanto símbolo único de eroticidade ou enquanto um recurso a ser também reinventado e recriado? A existência e manifestação dessa subjetividade-clone num imaginário não significa um aprisionamento em si. O aprisionamento pode estar até mesmo em nós, quando não somos capazes de compreender a existência desses territórios e lidar com os possíveis que ele nos coloca. A mulher-melancia é um padrão de corpo-mulher que busca preencher subjetividades com outros modos de vida e referenciais, mais corpulentos, mais escrachados, mais escancaradamente erotizados, contraponto às modelos com seus corpos esqueléticos e que permeiam o imaginário das classes “com classe”.

Claro que a mulher-melancia também se torna uma restrição, ao criar esse território mapeado e cristalizado, incitando-nos a segui-la ou admirá-la, tornando-se mercadoria que explora os limites do ridículo humano, o “topa tudo por dinheiro” e fama, homogeneizando possíveis do corpo e do desejo. Mas “são as próprias pessoas que, em seus investimentos de desejo, atualizam a mídia no papel de centralizadora de sentidos e valores, dando-lhes crédito e realidade”. (ROLNIK, 1989, p. 116) A mulher-melancia também está suscetível a ser desfeita, desterritorializada, como todas as outras identidades *prêt-à-porter*. Basta que não tenhamos escrúpulos em nosso exercício experimental de agenciar. Que tenhamos aprendido a desaprender, a desobedecer, a não nos deixar engolir pela “fábrica oficial” de subjetividades, já que, no fim das contas, a mantenedora da fábrica somos nós mesmos e nosso medo dos agenciamentos.

Quando os espectadores/receptores em Salvador criam a “instância” mulher-beterraba, há um grau de inventividade presente. Na falta de um nome que coubesse para a ação e para a “figura” que lhes surgia, eles a criaram, inventaram-na e fizeram dela música, canto, voz, expressão. A mulher-beterraba não obedece à mesma lógica da mulher-melancia, cria-se uma nova, que é um misto de corpo-estranho, corpo-erótico e corpo-marginal. Em alguns momentos a mulher-beterraba pode ser apenas a repetição do padrão, mas ela também possui linhas de fuga e escapa, torna-se um mártir que canaliza anseios, angústias e desorientações, torna-se um sujo, um ameaçador, um divertido, uma mulher, um só, um nós, territorializando, desterritorializando, fugindo, esbarrando, escapando, capturando. Mas o desejo não é isso? “Qual é a minha posição na matilha? Sou exterior à matilha? Estou ao lado, dentro, no centro dela? Tudo isso são fenômenos do desejo. É isso o desejo.” (DELEUZE, 1988/1989, s/p) Mesmo quando se está só, como é provável que você esteja ao ler esse texto, há sempre o coletivo, sempre há a matilha onde há desejo. E onde há desejo, há fluxos e vetores se agenciando e criando territórios. “Tudo é permitido: o que conta somente é que o prazer seja o fluxo do próprio desejo, Imanência” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 18)

Não negaremos que a performance nos espaços do fora nos deixa perplexos frente à força dessas subjetividades em massa, em que a ação é mínima, se comparada com a territorialização diária que insiste em nos impregnar. Quantas vezes terão visto a mulher-melancia, as mulheres-novela, as revistas de fofoca, a mulher-pêra, o big brother, a miss brasil. Quantas performances seriam necessárias para contrapor-se a essas padronizações midiáticas das subjetividades? Não nos interessamos pela quantidade, mas sim pela possibilidade. Se há um possível é através dele que buscaremos nos infiltrar, fissura luminosa que nos cria impulsos para o desejo sem deixar que ele queira também se impor sobre os planos de intensidade que ali circulam. O vetor *afetivo-erótico* é, assim, aquele que incita os corpos, pelo movimento e pela pulsação.

A prova do desejo: não denunciar os falsos desejos, mas, no desejo, distinguir o que remete à proliferação de estratos, ou bem à desestratificação demasiada violenta, e o que remete à construção do plano de consistência (vigiar, inclusive em nós mesmos o fascista, e também o suicida e o demente). (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 29)

O vetor *corpo-carne* já é matéria cruzada, realidade e ficção, dentro e fora. Materializa no imaginário de cada um as simbologias do corpo, da cor e seus percursos, corpo e cor tornando-se sensação. Mas a matéria é também a matéria ela mesma, e ainda assim é sensação, tem gosto e cheiro de beterraba, é doce, gosto, não gosto, comi outro dia, nunca vi como se planta, cultivei na minha roça, comprei no mercado, não tive dinheiro pra comprar. E é sangue porque vi um homem baleado, vi minhas pernas se mancharem um dia, tive um filho, pari, abri meu corpo, nasci, deixei de menstruar porque envelheci, não soube o que se passava naquela hora, desconheço meu corpo, gosto de ser mulher, gosto de mulher até menstruada, misturamos nossos fluidos, há suavidade no sangue. Ou vi apenas uma cor descendo por entre os braços e a cor era apenas cor escorrendo, cor doce e ácida que descia no corpo, pois é sólido ralado e espremido, produzindo líquido que, por sua vez, escorre, percorre, molha, mancha, impregna o piso e o vestido, colore as unhas e as pontas dos dedos. E é beterraba ralada e dedo ralado, mão virando beterraba virando mão, e ventre e vísceras e mucosas. E o *corpo-carne* é também aquele que se cansa, pois tem

vida, tem energia, produz outras formas, toma formas ao se cansar, desenha formas através do cansaço. Porque eu também me canso quando trabalho, quando faço sexo, quando vou à academia de ginástica, quando corro da polícia, quando brinco com meus amigos na rua, quando preciso chegar a algum lugar. O vetor *corpo-carne* é puro atravessamento, rasga as superfícies e, ao mesmo tempo, as evidencia: limites em latência.

O vetor *sagrado-profano* da performance é um duplo multiplicável, pois que acontece em dois vetores, separadamente, mas sempre em relação ao outro, portanto, indissociáveis. O profano só existe porque há algo sagrado a se profanar e o sagrado contém sempre a possibilidade latente de ser profanado, sendo opostos e complementares. O vetor *sagrado-profano* em sua preponderância do sagrado se dá através da ritualização de uma ação, seja pela presença do branco (simbologia ligada à pureza, à assepsia ou ao vazio) pela condição circular e cíclica (repetição sempre outra) ou pelo modo de organizar e transformar uma ação banal em algo elevado a uma potência. O vetor *sagrado-profano* em sua preponderância profanatória pode vir com a própria contravenção à religião, o que é mais pertinente quando há a presença da igreja e as simbologias intrínsecas a esse espaço. Há a profanação que surge a partir do vetor *afetivo-erótico*, por romper com a sacralização do corpo feminino passivo, e há a profanação dos hábitos e costumes, desobedecendo a normas cotidianas estabelecidas, escancaradas ou veladas. Assim, é macumba, ritual, despacho, é rito erótico-religioso, instauração do silêncio, profanação cúmplice, expressão da dor do mundo, delírio, desperdício de comida, sujeira do espaço, nojeira, bunda que se meche, gozo, loucura, desrazão. As dimensões *sagrado-profano* se intercalam em intensidades diferentes de acordo com o espaço e o contexto e não será preciso dizer de um espaço ideal, porque a performance existe nesse embate, encontrando, em cada um desses lugares, energia para fazer emergir o sagrado e algo a se profanar.

<Profanamos também essas páginas brancas ao impregná-las de tantos sentidos e multiplicidades. Que assim seja.>



Fig. 25 - Foto: Thiago Carvalho

: amarrando os conceitos, agenciando os trajetos

Por onde passamos nessa nossa longa travessia?

Caminhamos em meio a um espaço perigoso de grama crescendo entre máquinas destróçadas tateando nosso caminho de pesquisadores e transformando teoria em cartografia. Mergulhamos numa rede de teóricos e artistas e, após passar por um desvio do pesquisador, chegamos ao corpo do

leitor, fazendo do texto uma performance que ativa o corpo daquele que decifra uma escrita. Percorremos inúmeros caminhos da performance até chegar ao seu espaço de encruzilhada, e achamos por bem deixá-la lá, ressoando em meio a seu destino múltiplo e indefinido. Abrimos a porta da arte para além da interpretação, vimos que ela acontece, existe no mundo, instaurando novas sensibilidades e criando misturas sensoriais, ampliando o húmus! Paramos de ter medo de significar, porque já havíamos dado ao significado seu sentido nato de ser relacional, exercício de conceituação que é também uma ação corporal. Relacionamos os estados do corpo na paisagem urbana com o colapso dos sentidos e a clonagem das subjetividades na sociedade do consumo e do capitalismo. Encontramos, afoito e assustado, o desejo, que pedia por um espaço para poder correr, via de fluxo em que ele pudesse se reinventar e não ficar estagnado em figurinos inatingíveis. Entre esquecer e persistir, lembrar e atrofiar, optamos pelo esquecimento que às vezes se lembra, mesmo que seja para esquecer outra vez, mas não perder a potência, jamais. Mergulhamos de novo na performance, descobrimos a presença no presente, o encontro de subjetividades, o mergulho nas intensidades, a suspensão dos instantes, a ativação do espaço, a preparação do corpo, a forma que escapa, o código que interfere, a rua que chama. Chegamos a ela, aquela do desvio, a performance *Trajeto com Beterrabas* em seus contextos e reverberações. Estivemos neles, cada um foi revisitado, de Uberlândia à Bahia, do ônibus à igreja, do festival ao impulso de fazer arte ali na rua. Olhamos pros seus vetores, buscando criar novas pontes, inventar sentidos, encobrir aspectos, revelar outros, máscaras e mais máscaras sendo exploradas por meio das sensações. O que sabemos de tudo isso, por fim?

Que a performance se afirma e se constitui enquanto linhagem artística a partir da peculiaridade de suas experiências. Cada uma de suas peculiaridades acontece dentro de outras peculiaridades: contextos físicos, sociais, psicológicos, arquitetônicos, corporais. Um aspecto desdobra outro, que se desdobra em outro, e abre caminho pra se pensar o corpo, a arte, a vida, o desejo. Sabemos que ela persiste e tem potência e continuamos a desejar a experiência de seus trajetos...



Fig. 26 e 27 – Foto: Thiago Carvalho



Fig. 28 – Foto: Thiago Carvalho



Fig. 29 – Foto: Fábio Pazzini

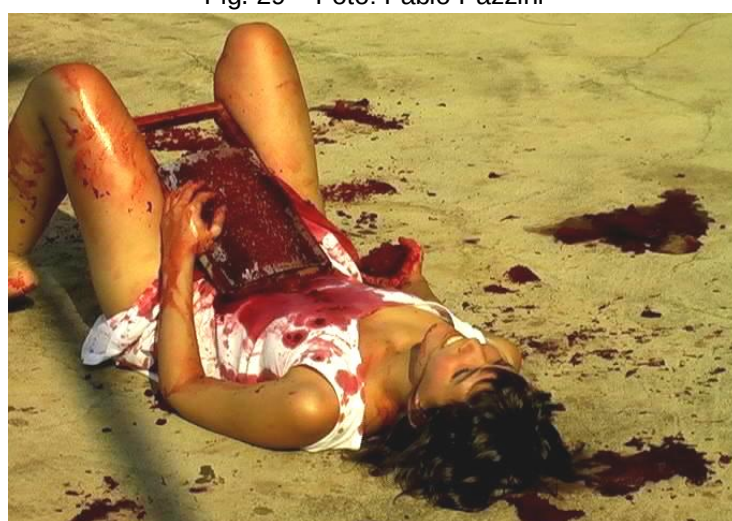


Fig. 30 – *Still* de vídeo de Castor Assunção

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABRAMOVIC, Marina. **Student Body**. Milano: Edizioni Charta, 2003.

_____. e Jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada. **O corpo é tudo, o artista precisa estar presente**. 19 de abril de 2010.

AGRA, Lúcio. **Porque a performance deve resistir às definições**: na indefinição do contemporâneo 2.0. Projeto Performance: corpo, política e tecnologia do Programa Cultura e Pensamento 2009/2010. Disponível em: <<http://www.performancecorporpolitica.net/p/textos.html>>. Acesso em: 10/01/2011.

APPOLINÁRIO, Fábio. **Metodologia da Ciência: filosofia e prática da pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2006.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Caderno VideoBrasil 01: Performance**. São Paulo: SESC SP, 2005.

AZAMBUJA, Diego; MARTINS, Fernando Aquino; MEDEIROS, Maria Beatriz de. **CORPOS INFORMÁTICOS. Arte, cidade, composição. 2006-2009**. Brasília: Ed. Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2009.

BARDI, Lina Bo. **Igreja Espírito Santo do Cerrado / Espírito Santo do Cerrado Church**, Uberlândia, Brasil 1976 - 1982. Lisboa: Editorial Blau; São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____, Ricardo. Amo os artistas-etc (2004). In: MOURA, Rodrigo (Org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <http://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf>. Acesso em: 10/01/2011.

_____. Quem é que vê nossos trabalhos? (2009). In: Gloria Ferreira; Fernando Pessoa. (Org.). **Criação e Crítica**. Vila Velha: Museu Vale, 2009, p. 200-208. Disponível em: <<http://rbtxt.wordpress.com/2009/09/02/texts/>>. Acesso em: 20/11/2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental, Arte/Vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. **Cadernos Pagu n. 11**, 1998, p. 11-42 Tradução de Pedro Maia Soares para versão do artigo "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism", no Greater Philadelphia Philosophy Consortium, em setembro de 1990.

CÉSAR, Marisa. Como se existisse a humanidade. In: CAVALCANTI, Ana (org.) **Arte & Ensaio n.15**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/MarizaFlorido.pdf>>. Acesso em: 10/03/2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTINHO, Liliana. De que falamos quando falamos de performance? In: **MARTE no. 3**. Lisboa: Associação dos Estudantes de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2008, p.08-19.

DEBORD e FILLON apud JACQUES, Paola Berenstein. **Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1)**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso em: 10/01/2011.

DELEUZE, Gilles. **Deleuze/Espinoza, Courses Vincennes, 24/01/1978**. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=>>> Acesso em: 10/01/2011.

_____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. "28 de novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos". In: **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia Volume 3**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia Volume 1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 11-37.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social: Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). **Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica**. Edição especial da Revista do Fórum Permanente (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/.painel/coletanea_ho/index_html> Acesso em: 20/08/2009.

FARIAS, Agnaldo. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 23, 1996, São Paulo, SP. **Catálogo da Exposição Universalis**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=569&cd_item=15&cd_idioma=28555>. Acesso em: 10/01/2011

FERREIRA, Glória; AMORIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOLDEBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

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

_____; AMORIM, Cláudia (Org.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

_____; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpo-mídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005, p.125-133.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUERRILLA, Girls e Istoé Artes Visuais. In: **No Brasil, o coletivo Guerrilla Girls levanta a bandeira da presença feminina na arte**. Disponível em:

<http://www.istoe.com.br/reportagens/110282_FEMINISTAS+SEMPRE> Acesso em: 10/01/2011

HILL, Marcos; ROLLA, Marco Paulo (Org.). **MIP: Manifestação Internacional de Performance**. Belo Horizonte: CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

HOFFMANN, Jens; JONAS, Joan. **Perform**. London: Thames&Hudson, 2005.

JONES, Amelia; WARR, Tracey. **The Artist's Body**. London: Phaidon Press, 2000.

_____. Survey. In: JONES, Amelia; WARR, Tracey. **The Artist's Body**. Coleção Themes and Movements London and New York: Phaidon, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **A pesquisa teórica nos processos criativos da arte da performance no Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos**. Portal Abrace 2009 V Reunião Científica da Abrace – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textosterritorios.html>>. Acesso em: 10/01/2011.

_____. Bordas Rarefeitas da Linguagem Artística Performance e suas Possibilidades em Meios Tecnológicos. In: **Arte em Pesquisa: especificidades (ANPAP)**. Brasília, Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004, v.01. Disponível em: <<http://www.corpos.org/papers/bordas.html>>. Acesso em: 10/01/2011.

_____. Performance Artística no vivo e ao vivo. In: **Performance Presente Futuro**. Disponível em: <<http://www.artesquema.com/wp-content/uploads/2009/01/bia-medeiros.pdf>> Acesso em 10/09/2009.

_____; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

_____; MONTEIRO, Marianna F. M.; MATSUMOTO, Roberta (Org.). **Tempo e performance**. Brasília: Editora de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. **Cartografia ou de como pensar o corpo vibrátil**, 1987. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>> Acesso em: 10/09/2009.

_____. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Caderno VideoBrasil 01: Performance**. São Paulo: SESC SP, 2005, p. 78 - 87.

_____. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

_____. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de Subjetividade / Núcleo de estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC**, São Paulo: v.1, n.2, 1993.

_____. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte contemporânea brasileira**: um e/entre outro/s, XXIVª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

_____. **Toxicômanos de identidade, subjetividade em tempo de globalização**, 1997. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>> Acesso em: 10/01/2011.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 1991, p. 59-92.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SCHWARTZ, Wagner. **Trajetos com beterrabas**, 2009. Disponível em: <http://wagnerschwarz.blogspot.com/2009/03/trajeto-com-beterrabas.html>. Acesso em: 04/01/2010.

TAKAHASHI, Jo. Dimensões do Corpo Contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (org.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003, p.147-164.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Videográficas:

STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky, URSS: Mosfilm, 1979 (filme, 163 min).

HIROSHIMA, MEU AMOR. Direção: Alain Resnais, França/Japão, 1959 (filme, 90 min)

O ABECEDÁRIO DE GILLES DELEUZE. Direção: Pierre André Boutang. Paris: Editions Montparnasse, 1988/1989 (filme, 158 min).

ANEXO 1

02/12/2008

EXEGESE DE TÔ FICANDO ATOLADINHA

Olá, rebanho de vagabundos! Estou de volta de uma saudável excursão ao meu querido Nordeste. Bebi e comi fartamente daquela concepção cosmogônica lá instalada. Tenho material para processar durante um bom tempo. Enquanto estava viajando, escrevi "Exegese de Tô Ficando Atoladinha", porque num jornal do Rio se dizia que algumas músicas de "Estudando a Bossa" foram influenciadas pelo funk carioca.

E por que não?

EXEGESE DE TÔ FICANDO ATOLADINHA, META-REFRÃO MICROTONAL E PLURI-SEMIÓTICO

3) PLURI-SEMIÓTICO:

O refrão de "Atoladinha" tem vários planos de significado:

a) em termos semânticos, o significado léxico já registrado em dicionário, que abarca o *nível denotativo*;

b) em termos pragmáticos, "Tô Ficando Atoladinha" desencadeia um novo significado, agora ambientado em um ato sexual. É o chamado *nível conotativo* dos significados deflagrados pelo uso.

* * * *

Depois desse passeio pelo denota e pelo conota, o refrão foge dessas classificações e vai reverberar no sentido do tato. E o tato já é outro código de sinais.

* * * *

Além disso, cria um signo contundente, quando numa sociedade misógina e preconceituosa, faz uma mulher assumir o comando de um ato sexual e chamar para si o direito e a conclamação do prazer.

* * * *

De acordo com C. S. Pierce, o fundador da Semiótica, o conjunto de signos “To Ficando Atoladinha”, dentro das 10 classificações compostas e combinatoriamente possíveis das tríades piercianas, forma um *legi-signo dicente indicial*.

Considerando o contexto, eu talvez preferisse um *sin-signo dicente indicial*, porque o lugar objetivo onde se dá o encharcamento é o vestibulo vaginal e a metáfora lancinante é mais exatamente uma metonímia – o tropo que estabelece a parte tomada pelo todo.

Estou exagerando? Se o exagero passa por sua cabeça, convoco o testemunho da dra. Carmita Abdo, diretora do Departamento de Sexologia da USP. Em pesquisa divulgada em outubro de 2004 a dra. Abdo revelou que, no próprio campus da USP, um dos bolsões mais civilizados do País, 68% das meninas de 15 a 25 anos revelaram não ter prazer no ato sexual. Alegaram que seus parceiros terminavam antes, não ligavam para o que acontecia com elas e “com medo de parecerem depravadas ou prostitutas”, não tinham coragem de pedir mais, de pedir ao parceiro que as socorresse na frustração.

2) Microtonal

O canto microtonal era praticado pelos cristãos nas catacumbas de Roma, onde se reuniam os adeptos de uma religião católica ainda proibida no Império Romano. Depois da oficialização do credo, o papa Gregório, no início do século 7, proibiu a microtonalidade na Igreja e instituiu a escala diatônica, criando o *cantochão* ou *canto gregoriano*.

Essa escala diatônica serviria de base para toda a música ocidental. Até hoje somos prisioneiros desse dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, com seus sustenidos e bemóis, tanto na música erudita quanto na popular.

Acontece que do ponto de vista da Física, entre um dó e um ré existem 9 comas, que se instituiu chamar quartos de tom e oitavos de tom.

Vale a pena dizer que para um violinista o dó # é diferente do ré bemol. Chegaram a ser construídos na Europa instrumentos de teclado que tinham uma

tecla para o dó # e outra para o ré bemol. Depois, no século 18, veio o temperamento, que unificou os dois acidentes.

Muitos músicos e teóricos saíram a campo para dizer que não funcionaria, mas J. S. Bach tomou o partido da inovação. Para provar que dava certo escreveu o *Cravo bem temperado*.

Desde então a prisão da escala diatônica temperada dominou a música ocidental popular e erudita.

Agora defrontamo-nos com o inesperado.

Há duas exceções: o compositor erudito italiano Giacinto Scelsi e o funk carioca com o MC Bola de Fogo. O primeiro, escrevendo peças microtonais para orquestra e este, escrevendo *Tô ficando atoladinho*.

No caso de *Atoladinho*, trata-se de um achado muito simples. Na repetição obsessiva

Tô ficando atoladinho,

Tô ficando atoladinho,

a cantora não muda diatonicamente a nota musical: num crescendo insistente, vai subindo obsessivamente quartos de tom, como a própria excitação e aquecimento do assunto requer.

1) Meta-refrão

Ora, uma peça tão bem achada chama a atenção e põe em questão todos os refrões e toda a arte de compô-los.

Portanto, quando se acusa o meu “Estudando a Bossa” de ser influenciado pelo funk carioca, não se trata de uma aberração: em aspectos mais profundos e em momentos de exceção, o funk tem laivos criativos tão altos como a bossa nova.

Escrito por Tom Zé às 12h08

<http://tomze.blog.uol.com.br/arch2008-11-30_2008-12-06.html>

ANEXO 2

DVD da performance *Trajetos com Beterrabas*.