

**Performance
como tática
embriagante**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CARLA DIAS DE BORBA

PERFORMANCE COMO TÁTICA EMBRIAGANTE

PORTO ALEGRE
2021

CARLA DIAS DE BORBA

PERFORMANCE COMO TÁTICA EMBRIAGANTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maristela Salvatori

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Borba, Carla Dias de
Performance como tática embriagante / Carla Dias de
Borba. -- 2021.
329 f.
Orientadora: Maristela Salvatori.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Performance. 2. Jogo. 3. Múltiplo performativo.
4. Performatividade. 5. Conflito. I. Salvatori,
Maristela, orient. II. Título.

CARLA DIAS DE BORBA

PERFORMANCE COMO TÁTICA EMBRIAGANTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Porto Alegre, 22 de abril de 2021

Orientadora:

Profa. Dra. Maristela Salvatori (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Lucienne Guedes Fahrer (DAC/UNICAMP)

Profa. Dra. Gabriela Kremer da Motta (PPGAV/UFPEL)

Profa. Dra Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta (PPGAV/UFRGS)

Para Claudia Paim e

Luis Floriano Amaral Melo Poyares (Foia), in memoriam.

Brindo!

À minha professora orientadora, Maristela Salvatori, por sua colaboração e compreensão.

Às professoras Elaine Tedesco, Daniela Kern e Claudia Paim, pelos caminhos sugeridos na qualificação.

Às professoras Gabriela Motta e Lucienne Guedes Fahrer, por fazerem parte da banca final. À professora Cristina Ribas, pela sua disponibilidade como membro suplente da banca.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa!

Às muitas mulheres que brindaram comigo na performance *7 Cabeças* e na vida: Carina Dias, Mônica Hoff, Gabriela Silva, Maíra Vaz Valente, Lívia Dávalos, Adriana Boff, Tula Anagnostopoulos, Rubiane Maia, Suelen Calonga, Elaine de Azevedo, Renata Felinto, Andressa Cantergiani, Michele Frantz, Larissa Siqueira, Dinah Feldman, Lucienne Guedes Fahrer, Paola Ribeiro, Mônica Galvão, Ana dos Santos, Luluca Luciana, Renata Sampaio, Beatriz Cruz, Carolina Bianchi, Charlene Bicalho, Karen Valentim, Kika Carvalho, Léia Rodrigues, Luiza Vitória, Maria Luiza de Barros, Nai Valente, Thiara Pagani, Janaína Carrer, Renata Asato, Ana Ligia Becker, Ana Pergola, Juliana Frantz, Tunde, Silvia Carneiro, Biba, Selma Silva, Aline Ribeiro, Camila Borges, Camila Vermelho, Cândice Lorenzoni, Helô Gravina, Irene de Moraes Teixeira e muitas outras.

À Beatriz Almeida pelo projeto gráfico do primeiro capítulo.

À minha família, Miriam, Camila, Carina, Rafaela e Rodrigo. A minha irmã amiga Mônica Hoff e ao meu irmão amigo, Geovanni Lima.

Por fim, agradeço pelo amor, pela dedicação e pelo entusiasmo de meu companheiro, Rafael Pagatini.

Resumo

A pesquisa *Performance como tática embriagante* apresenta-se como um espaço de discussão e debate sobre o processo de criação dos trabalhos *7 Cabeças* (2003-2018), *Espaço de Conflito* (2016-2018) e *Partituras de um Duelo* (2017-2018). A investigação envolve uma fala instituída pelo corpo e projetada através do corpo, com o propósito de instaurar espaços de partilha e compartilhamento. Os trabalhos abordados neste estudo partem da concepção processual em arte e possuem como estrutura jogos infantis, o que lhes confere aspectos vinculados à noção de edição, repetição e ritualidade. Como desdobramento da prática artística, desencadeiam-se ideias sobre o performativo, a performatividade e o conflito, como elemento estruturante das relações humanas, tendo como um dos eixos centrais o debate sobre o gênero no contexto social e artístico. Dessa forma, desenvolvo como tática poética a reflexão teórico-prática sobre os múltiplos performativos (carimbos, balões, moldes, impressões e objetos), os quais agenciam corpos no envolvimento com a performance, tendo em vista suas regras e possíveis movimentos disruptivos.

Palavras-chave: Performance. Jogo. Múltiplo performativo. Performatividade. Conflito.

Abstract

The research “Performance as an intoxicating tactic” presents itself as a space for discussion and debate on the process of creating the works 7 Heads (2003-2018), Conflict Space (2016-2018) and Scores of a Duel (2017-2018). The investigation involves a speech instituted by the body and projected through the body, with the purpose of establishing spaces of sharing. The works addressed in this study are based on the procedural conception in art and have as structure child's play, which gives them aspects binded to the notion of editing, repetition and rituality. As an unfolding of the artistic practice, ideas about the performative, the performativity and the conflict, as a structuring element of human relations, are unleashed, having as one of the central axes the debate about gender in the social and artistic context. Thus, I develop as a poetic tactic the theoretical and practical reflection on the multiple performatives (carimbós, balloons, molds, prints and objects), which agenciate bodies in the involvement with the performance, considering its rules and possible disruptive movements.

Keywords: Performance. Game. Multiple performative. Performativity. Conflict.

Resumen

El trabajo Performance como táctica embriagante se presenta como un espacio de discusión y debate sobre el proceso de creación de las obras *7 Cabeças* (2003-2018), *Espaço de Conflito* (2016-2018) y *Partituras de um Duelo* (2017-2018). La investigación involucra un discurso instituido por el cuerpo y proyectado a través del cuerpo, con el propósito de establecer espacios para compartir. Las obras abordadas en este estudio parten de la concepción procedimental en el arte y poseen como estructura los juegos infantiles, lo que les confiere aspectos vinculados a la noción de edición, repetición y ritualidad. Como despliegue de la práctica artística, se desencadenan ideas sobre el performativo, la performatividad y el conflicto como elemento estructurador de las relaciones humanas, teniendo como uno de los ejes centrales el debate sobre el género en el contexto social y artístico. De esta manera, desarrollo como táctica poética la reflexión teórico-práctica sobre los múltiples performativos (sellos, globos, moldes, textos impresos y objetos), que agencian los cuerpos en la implicación con la performance, en vista de sus reglas y posibles movimientos disruptivos.

Palabras clave: Performance. Juego. múltiplo performativo. Performatividad. conflicto.

Lista de imagens

Bebo!

- *As imagens apresentadas ao longo do capítulo Bebo!, referente aos registros produzidos nas dez edições da performance *7 Cabeças* realizadas de 2003 a 2018, foram produzidas pelos artistas e fotógrafos Carol Velasquez, Bruno Makia, Guilherme Imhoff, Rafael Pagatini, Yuri Pinheiro e demais colaboradores.....p. 25-251
- *Claudia Paim, *Carta*, registro fotográfico de performance, 2016.....p. 88
- *Claudia Paim, *Carta*, registro fotográfico de performance, 2016.....p. 88
- *Claudia Paim, *Carta*, registro de performance, 2007.....p. 95
- *Aline Mota, *Escravos de Jó*, Livro de Artista, 20cmX20cm, 26 paginas em papel vegetal e papel jornal, 1 pagina com texto crítico, Capa em papel Arjowiggins Color Plus, 2016.....p.125
- *Geraldo Anhaia Mello, *A Situação*, still de vídeo 9', 1978.....p. 128
- *Lenora de Barros, ISSOÉOSSODISSO, still de vídeo, 2016.....p. 205
- *Cristiane Reis, *Série Objetos deslocados*, 2016..... p. 219
- *Kika Carvalho, *Divino*, lambe-lambe, registro de intervenção urbana do Projeto "Prazer, eu sou o seu espírito santo", 2014p. 221
- *Kika Carvalho, *Divino*, machado, triângulo, clitóris, maçã e serpente, 2014-2015p. 223
- *Kika Carvalho, Projeto "Prazer, eu sou o seu espírito santo", imagem de sticker, 2014p. 230
- *Registros da exposição "Arquivo de corpos disruptivos", Galeria de Arte Espaço Universitário, GAE, UFES,2017.....p. 246

Sopro!Duelo!

- *Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâ.) X 30cm, longa duração, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini.....p.253
- *Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, longa duração, Vitória/ES, 2016. Foto: Shay Peled.....p.254
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 3*, 2018, registro de performance com Carina Dias, rolo de papel oriental, balde, água, dur. 45", São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer.....p.255
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, 2018, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó, molde de acetato, dur. 45", São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauerp. 256
- *Marcel Duchamp, *Air de Paris*, vidro e madeira, 14,5X8,5X8,5cm, 1919 -1964...p.259

- *Lygia Clark, *Pedra e ar*, 1966.....p. 267
- *Carla Borba, *7 Cabeças*, 2003-2018, registro de performance, copos, carimbos, almofada de carimbo, impressão em jato de tinta, dur.2h, São Paulo/SP. Foto: Yuri Pinheiro.....p. 273
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia e molde de acetato vermelho, dur. 45”, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p. 276
- *Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, longa duração, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini.....p. 280
- *Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, longa duração, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini.....p.281
- *Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, longa duração, Vitória/ES, 2016. Foto: Shay Peled.....p.282
- *Frida Baranek, *Grand Titre*, 1995-2003, arame de aço, barras, balões de látex, balões de vidro, 340X570X710cm. Foto: Camila Jan.....p. 285
- *Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini.....p.286
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, registro performance com Carina Dias, tijolos, marreta, peças em gesso, espelho, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.287
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo*, registro de performance, areia, tijolos, algodão em fogo, marreta, peças em gesso, espelho, molde de acetato e de metal, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.288
- *Carla Borba, *Polares (medo coragem)*, impressão UV sobre madeira, machado, 35cmX55cmX4cm, 2018. Foto: Rafael Pagatini.....p.289
- *Carla Borba, *Polares (medo coragem)*, impressão UV sobre madeira, machado, 35cmX55cmX4cm, 2018.....p.290
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó industrial, molde de acetato, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.295
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó industrial, molde de acetato, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.296
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó industrial, molde de acetato, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.297
- *Márcia X., *Desenhando com terços*, performance/instalação,2000-2003.....p. 298

- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo*, registro fotográfico do espaço expositivo, areia moldada em forma de acetato, 2018. Foto: Carla Borba.....p.298
- *VALIE EXPORT, *Expectativa sobreposta após 'Madonna com criança' (aprox.1487) de Sandro Botticelli, 1976*.....p. 302
- * Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro fotográfico de performance com Carina Dias, aspirador de pó, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.303
- *Registro fotográfico de performance *Partituras de um Duelo*, 2018, e da exposição "POLARES", com a obra *Tachinhas (álbum de família)*, 2010, díptico, impressão papel fotográfico, tachinhas de metal, 240X80cm. Foto: Carine Wallauer.....p.305
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, registro de performance com Carina Dias, rolo de papel oriental, baldes com água, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.306
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, registro de performance com Carina Dias, rolo de papel oriental, baldes com água, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.308
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 3*, registro de performance com Carina Dias, tijolos, marreta, peças em gesso, espelho, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.310
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 3*, registro de performance com Carina Dias, tijolos, marreta, peças em gesso, espelho, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer.....p.311
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 4*, registro de performance com Carina Dias, algodão, molde de metal, fogo, duração 45min, São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer.....p.312
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 4*, registro de performance com Carina Dias, algodão, molde de metal, fogo, duração 45min, São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer.....p.313
- *Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 4*, registro de performance com Carina Dias, algodão, molde de metal, fogo, duração 45min, São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer.....p.314

Plano!

- *Carla Borba, *Sem título #1 (Série Epiderme)*, lápis de cor sobre papel algodão, 29,7cm x 42cm, 2020.....p.317
- *Carla Borba, *Sem título #1 (Série Epiderme)*, lápis de cor sobre papel algodão, 29,7cm x 42cm, 2020.....p.318

Sumário

Parto!	p. 15
Bebo!	
1. 7 Cabeças.....	p. 29
1.1 A performance.....	p. 42
1.2 Bebo!.....	p. 56
1.3 Contemplar como agir e sentir.....	p. 79
1.4 A brutalidade de um sonho.....	p. 104
1.5 O jogo na 7 Cabeças.....	p. 122
1.6 Vozes e leituras.....	p. 138
1.7 Jogo e performance.....	p. 152
1.8 Jogo teatral.....	p. 169
1.9 Performance em edições.....	p. 188
1.10 Femicídio, contexto capixaba, São Paulo/SP e Santa Maria/RS.....	p. 210
1.11 Cachaça!.....	p. 237
1.12 Redemoinho.....	p. 244
Sopro! Duelo!	
2 Espaço de Conflito - A performance.....	p. 253
2.1 Partituras de um Duelo - A performance.....	p. 255
2.2 Sopro! Duelo!.....	p. 256
2.3.1 A necessidade do respirar x conflito de existir.....	p. 259
2.3.2 Sopro como tática poética: Múltiplo performativo.....	p.267
2.4 Múltiplo performativo.....	p. 273
2.4.1 Espaço de Conflito.....	p. 280
2.4.2 Partituras de um Duelo - múltiplo performativo roteirizado.....	p. 287
Plano!	p. 316
Referências	p. 323

Parto!

Parto, utilizado aqui como verbo, que remete à partida no agora, e também como substantivo vinculado ao ato de parir, de expelir do corpo uma nova vida. Assim inicio esta pesquisa, partindo e chegando no mesmo instante. O processo de elaboração desta tese em poéticas visuais significou partir para uma viagem, na qual percorri diferentes temporalidades e estados performativos de uma subjetividade e de um corpo em formação e desconstrução. Uma viagem sem destino preestabelecido. Uma viagem sem volta, pois voltar de uma jornada não representa um retorno completo, já que as experiências vividas no percurso geram marcas, afetam a constituição do sujeito. Assim, para mim, a decisão de fazer um doutorado se assemelha às experiências que já vivi e continuo vivendo, de percorrer locais remotos e desconhecidos que me afetam e me abalam e aos quais, em muitos casos, só vou dar sentido quando retomo as lembranças registradas em meu corpo. Talvez o exercício quase intuitivo de atualizar os arquivos que compõem os registros da memória represente a tentativa de acessar aquilo e aqueles que tornaram minha viagem e meu regresso impossível. Assumir que não existem retornos, mas sempre novas partidas. Por isso, desdobro os registros de um tempo sem volta em processos artísticos, num movimento de expulsão dos excessos do corpo.

Parto, dou o primeiro passo, tomo a decisão! Esta pesquisa representa a força despendida para mergulhar no processo criativo de minha poética artística, ou seja, a energia empreendida para eu me aprofundar no inconsciente, para nele encontrar a substância, a matéria que joga meu corpo para o espaço fora dele, que deseja a externalidade, a troca com outras mulheres e com as coisas do mundo. Corresponde, portanto, à tentativa de acessar o corpo, de fazer emergir as intuições, os sonhos e aquilo que está nos abismos do inconsciente, da memória e das marcas que carrega. Logo, como não estruturar, para tal tarefa, uma tática embriagante?

Nesta introdução, evoco ainda a palavra *parto* enquanto substantivo vinculado ao ato de parir, tendo em vista o seu sentido figurado, envolvendo o esforço desmedido, bem como o resultado gerado por esse esforço. Parir no sentido de

criar e gerar novos ciclos, ou seja, assumir finais e inícios, morte e vida no mesmo grito e suspiro. Dor e amor no mesmo ato, nos mesmos gestos. Monstros e demônios em harmonia com a sensatez do imponderável. Corpo bicho, corpo discurso, corpo matriz, aberto às incidências dos acontecimentos.

Como mulher cisgênero, com órgão reprodutor, nunca vivi a experiência corpórea de gerar vida e morte em um único ato. No entanto, enquanto artista que se abre nas encruzilhadas que surgem no caminho por onde percorre e nos processos de criação, me entrego às experiências de morte e vida, de início e fim, de construções e falências, num ciclo constante e repetitivo. Ciclos em que tudo se ordena, gera forma, para, na sequência, se desestruturar, virar caos. Criações num constante parir vida, afeto e morte. Essa é uma analogia em relação ao esforço e à dedicação no ato de transformação e reformulação das secreções artísticas de meu corpo em palavras, frases e discursos. Como escrever por meio de uma organicidade desorganizada? Como materializar em palavras processos que parecem não fazer sentido? Como falar das substâncias expelidas pelo corpo no ato do fazer artístico? Na verdade, tenho dúvidas se desejo dar nome a essas substâncias. Tento fugir da constante e obsessiva necessidade de organização e de controle da forma, das respostas possíveis. Forma que limite o contorno do tempo, do espaço, do corpo e do que posso ser, dos sentidos que me constituem e moldam minha subjetividade, a qual já é destinada, pelo biopoder, a seguir as regras que conformam corpos com útero. Por isso, o que faço é buscar múltiplas reconfigurações e desfigurações. O *parto*, nesse contexto, representa a necessidade de atentar às substâncias expelidas pelo útero no ato da criação, sangue, inúmeros hormônios, líquido amniótico e placenta. Talvez, construindo meu pensamento através do ato primeiro da geração de uma ideia, eu consiga relatar como se inicia o processo de criação de minhas performances. Acessar as substâncias produzidas e excretadas pelo meu corpo no ato da geração de uma performance pode me conduzir às palavras, à escrita. Por isso, o corpo desta tese é aquele que se embriaga, acumula, gera e depois expulsa, expele e gera novamente. Corpo que se abre, se mostra como materialidade do trabalho.

Dessa forma, transformo esta tese em gesto que se faz no presente, uma fala que acarreta a ação. Conforme a teoria dos Atos de Fala, inaugurada por Austin,¹ os enunciados proferidos em determinados contextos geram a concepção performativa da fala e, nesta tese, me aproprio dos estudos desse filósofo linguista para me aproximar, dentro do possível, de uma fala instituída pelo corpo e projetada através do corpo com o propósito de instaurar circunstâncias coletivas. Esta pesquisa se apresenta como um proferimento performativo, pois procuro, neste estudo, aproximar a linguagem escrita da linguagem corporal. Destacar a ação configura meu desejo de organizar o texto escrito conforme a conjuntura e a contextualidade do corpo que enuncia. Esta tese refere-se ao gesto de enunciar-se, levando em consideração contextos, concepções e finalidades dos corpos que compartilham suas experiências por meio das propostas em performance; por isso, configura-se em um vai e vem de reflexões e análises, num tatear embriagado, num mover-se contínuo, num processo de descobertas e *insights* constantes, uma tese em sua primeira edição.

Bebo é o verbo performativo que abre a primeira parte deste estudo e trata da performance *7 Cabeças*. Uma proposta realizada, até o momento, entre os anos de 2003 e 2018. Foram dez edições em cidades e contextos diversos. Uma performance que se instaura de forma coletiva, por ter como base o jogo infantil "Escravos de Jó" e por possuir uma estrutura pautada na troca de experiências performativas de mulheres em seus diferentes contextos de resistência. Uma proposta que gerou o acúmulo de narrativas, memórias, experiências, marcas e materialidades que evidenciou a métrica dos múltiplos gráficos produzidos no desenrolar da performance, inúmeras folhas com trechos de textos carimbados ao ritmo do jogo. Tendo em vista a constatação de cunho gráfico vinculado à *7 Cabeças*, o primeiro capítulo possui um formato, um esboço de uma publicação, com diagramação própria e diferenciado do restante do texto. A tese, dessa forma, representa o primeiro *layout* de uma possível publicação, resultado do acúmulo gerado pelas diferentes edições da performance *7 Cabeças*. Vale

¹ AUSTIN. J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

destacar que as imagens fotográficas produzidas em todas as edições da performance representam, nesta pesquisa, uma notação do acontecimento, ou seja, as imagens foram produzidas com o intuito de auxiliar no processo de estudo das visualidades e das performatividades presentes no contexto da performance. Ainda, as imagens fotográficas foram produzidas pelo fato de possibilitarem a geração de modos de compartilhamento, questão importante e primordial da performance. No corpo do capítulo, as imagens fotográficas encontram-se em preto e branco com o objetivo de estabelecer relações entre os processos reflexivos desta tese, bem como com os conjuntos visuais compostos por gestos, objetos e movimentos.

O capítulo **Bebo!** corresponde à análise de uma performance em constante transformação, pelo fato de se estruturar como uma plataforma aberta, um jogo, que pode ser remodelado a cada vez que é realizado. As edições se fazem em novos contextos e com a presença de performatividades distintas, e isso torna cada encontro uma nova experiência, produzindo novas impressões. Mesmo contendo uma condição flexível em sua estrutura, por ser uma performance em processo, ela possui uma conexão com o gesto repetitivo, com as diretrizes de um conjunto de regras, e essa condição a torna uma engenharia de estímulo à percepção das possibilidades disruptivas das normas estabelecidas, e é essa dinâmica que nomeio de tática. Além disso, *7 Cabeças* possui um elemento desnorteador, a ingestão da cachaça. Dessa forma, durante a performance, bebo e convido todas as mulheres a beberem, como tática performativa de transbordamento das percepções e das palavras, bem como de inundação dos conjuntos coesos e normativos da sociedade que surgem estampados na corporalidade e no contexto presentes em cada edição.

A escolha da brincadeira popular “Escravos de Jó” como elemento estruturante da performance *7 Cabeças* teve dois objetivos. O primeiro correspondia ao nível de engajamento por parte das mulheres convidadas, pois a dinâmica do jogo, suas regras e movimentos, por muitas já era conhecida, pois muitas brincavam de “Escravos de Jó” na infância. O segundo era gerar a reflexão sobre o propósito

de fuga, ao qual esse jogo está vinculado, tendo em vista as diversas camadas de representatividades presentes no repertório cultural do “Escravos de Jó”.

Bebo! está dividido em doze partes, as quais se apresentam como um convite a uma leitura ritmada a partir de uma montagem na qual são intercalados os textos que abordam as reflexões desenvolvidas nesta pesquisa, as diversas imagens fotográficas (produzidas nas diferentes edições da performance) e as gravuras digitalizadas (textos carimbados durante a *7 Cabeças*). Essas últimas são materiais nos quais constam textos de autoria das mulheres que fizeram parte das diferentes edições da performance, bem como citações e referências indicadas por elas. Ainda, essas páginas contam com as estampas dos carimbos elaborados e utilizados durante a performance. Recomenda-se a leitura em voz alta desses textos, pois eles possuem a força das vozes que os leram durante as dez edições da *7 Cabeças*. Vozes essas embriagadas, engasgadas e corajosas.

Nos subitens de **Bebo!**, compartilho partes de uma reflexão engendrada com memórias e experiências vividas. Em *Contemplar como agir e sentir*, apresento a minha experiência enquanto público na performance *Carta*, realizada pela artista Claudia Paim em 2010. Na sequência, busco contextualizar a primeira edição da performance *7 Cabeças* em *A Brutalidade de um sonho*, um relato sobre a Paris de 2003 e suas políticas de imigração, as quais me impulsionaram a selecionar o jogo infantil “Escravos de Jó” para a criação da performance. Assim, no subtítulo *O jogo em 7 Cabeças*, demonstro como foram organizadas as primeiras duas edições, as quais aconteceram em Paris, entre 2003 e 2005. Focando na importância das vozes que constituem a performance, escrevo *Vozes e leituras*, em que revelo o meu encontro com a potência da voz e da fala como ação. Nessa parte, faço referência aos filósofos J. L. Austin,² Jacques Derrida^{3,4,5} e Judith

² Cf. AUSTIN, 1990.

³ Cf. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

⁴ Cf. DERRIDA, Jacques. *De la grammatology*. Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. Limited inc a b c... In: DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Paris, Galilée, 1990. p. 61-197.

Butler^{6,7} e estabeleço as relações entre as teorias dos atos de fala e da performatividade com a performance *7 Cabeças*. Em *Jogo e performance*, abordo os aspectos do jogo como manifestação intrínseca às relações humanas; inicio o subitem com uma narrativa bastante autobiográfica e, a partir das lembranças do brincar e do jogar na infância, desenvolvo uma reflexão sobre os aspectos formais do jogo em relação à performance. Tendo em vista as questões do jogo no contexto da arte, referencio o *Jogo Teatral* como método de trabalho coletivo e performativo. Para tanto, me apoio em Viola Spolin^{8,9} e Ingrid Koudela^{10,11}, bem como em Renato Cohen^{12,13}, nos estudos entre performance e teatro. O próximo tópico de **Bebo!**, *Performance em edições*, envolve a reflexão sobre a ideia da edição vinculada às diferentes realizações da *7 Cabeças* e como a repetição, além de dizer da arte, também refere-se à dimensão ritual do jogo. Por fim, os subtítulos *Feminicídio, contexto capixaba, São Paulo/SP e Santa Maria/RS, Cachaça!* e *Redemoinho* somam relatos sobre os contextos nos quais algumas das edições da *7 Cabeças* aconteceram, bem como as reverberações suscitadas pelas experiências vividas nessas situações.

No capítulo **Sopro! Duelo!** estabeleço uma reflexão sobre as performances *Espaço de Conflito* e *Partituras de um Duelo*, as quais possuem, além de uma estrutura processual como *7 Cabeças* (tendo ocorrido em mais de uma edição), uma fonte performativa marcada pela ideia do conflito. Na performance *Espaço de Conflito*, o sopro e seu processo de inspirar e expirar são a metáfora do compartilhamento e da conexão entre os espaços interno e externo, fenômeno que se instaura no conflito entre o individual e o coletivo. Na performance, o conflito se dá entre o

⁶ Cf. BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

⁷ Cf. BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁸ Cf. SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

⁹ Cf. SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

¹⁰ Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

¹¹ Cf. KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

¹² Cf. COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

¹³ Cf. COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ar que é expelido dos pulmões, ar este que preenche os balões com a “expressão espaço de conflito” impressa em sua superfície e o ar que é liberado na arquitetura do espaço expositivo, quando os balões estouram. Ou seja, o ar parte das inspirações internas, do pulmão, de cada pessoa que se envolve com a performance e ocupa, de forma indesejada, o ambiente externo da galeria. O estouro do balão equivale ao grito, à emissão do enunciado “espaço de conflito” no contexto do sistema da arte, carregado de jogos de poder. A partir das reflexões de George Simmel¹⁴ e Chantal Mouffe,¹⁵ na seção *A necessidade do respirar X conflito de existir*, busco debater o conceito de conflito para pensar como o processo de constituição de um espaço que promova o divergente é uma questão fundamental na sociedade. Reflito também sobre como esses conceitos são importantes na constituição de meu pensamento e de minha prática artística.

Como tática poética para a construção de experiências artísticas e espaços de conflito, apresento, no restante do capítulo, uma reflexão sobre o que entendo como o centro nevrálgico da tese: o *múltiplo performativo*. Ele parte da materialidade das performances, tendo em vista a sua identificação nos processos de linguagens tradicionais do campo da arte, tal como a gravura, os quais envolvem os três trabalhos abordados nesta tese. Nomeio *múltiplo performativo* os elementos que agenciam o corpo e seus enunciados performativos no contexto da performance. São carimbos, balões, moldes, textos, objetos manufaturados, dispositivos que remetem à ideia de impressão e de gestos repetitivos. Elucido de que maneira, na performance *Espaço de Conflito*, o balão passa a ser um elemento gráfico que, a partir de seu caráter múltiplo, possibilita o gesto performativo do público. Este, por sua vez, ao decidir encher alguns balões dentro do espaço expositivo, passa a perceber a dimensão performática de seus movimentos, bem como de sua performatividade.

¹⁴ SIMMEL, G. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.

¹⁵ MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Ainda em se tratando dos *múltiplos performativos*, adentro neste capítulo na construção da performance *Partituras de um duelo*, a qual engendra-se no formato de um roteiro, o qual tem os *múltiplos performativos* como dispositivos de disputa corporal, espacial e simbólica. Com base no jogo *Pedra, papel, tesoura*, o roteiro instaura modos de percepção ética e política, assim como propõe Diana Taylor e suas pesquisas vinculadas aos Estudos da Performance.¹⁶ Desse modo, os *múltiplos performativos* e os roteiros nos quais estão imbricados são responsáveis pelas experiências disruptivas de regras e normas. Ou seja, a tomada de consciência da presença dos *múltiplos performativos* me fez perceber a potência estética de cada um dos elementos que constituem a construção das performances e ainda o quanto os materiais e os objetos utilizados carregam uma carga performativa, fato que viabilizou o compartilhamento e o desdobramento de minhas práticas artísticas.

Portanto, as linhas que seguem buscam criar um espaço de discussão e debate que não objetiva esgotar os trabalhos e minha pesquisa artística, mas apresentar meu processo de criação, bem como problemas estéticos que envolvem não apenas os trabalhos aqui discutidos, mas minha trajetória artística. Dessa forma, a tese busca performar meu próprio pensamento a partir das palavras e da forma como as imagens são inseridas no texto. Nesse sentido, entendo que as imagens aqui não são ilustrações, mas buscam indicar uma vida pulsante que não se esgota na imagem, ao mesmo tempo em que, por meio dela, se serve para indicar ações e formas de existências.

¹⁶ Cf. TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Bebo!









1.

7 Cabeças

A performance *7 Cabeças* foi realizada pela primeira vez em 2003, e sua última apresentação ocorreu em 2018, ou seja, são quase vinte anos de produção de um trabalho que ainda reverbera no meu corpo e em minha pesquisa artística. No decorrer desse período, a performance *7 Cabeças*, nas dez edições realizadas, passou por muitas mudanças. Sua estruturação segue alinhada às transformações individuais e coletivas e em alerta em relação a elas, bem como às novas formas de sentir, produzir sentido — e viver no mundo. Pensando bem, não são novas as formas, mas como as percebemos e como nos tornamos sensíveis a elas. Questões sociais, históricas, políticas, de gênero, étnicas, ambientais, psicológicas, enfim, múltiplas vozes se projetam, conceitos e performatividades se impõem aos olhos da sociedade e implicam a busca de ressignificações na prática da escuta e no tatear novos caminhos.

Meu corpo e minhas reflexões, em tempos atuais, são a soma de muitos corpos e subjetividades. Marcas produzidas por múltiplas mulheres com as quais troquei, discuti, amei e renunciei. Artistas, professoras, mães, filósofas, amigas, colegas, irmãs, avós, tias, sobrinhas, afilhadas, chefes, líderes, lutadoras, guerreiras, todas! Me ensinaram, me abriram o peito, me fizeram rir, chorar, correr, pacientar, amar e, principalmente, me fazem sentir muita saudade. Saudade de todos os momentos intensos de compartilhamento e aprendizagem. Pensar o corpo, a performance no âmbito das artes visuais e a memória corresponde às estratégias que me fazem ainda insistir em ser artista. Assim, ao produzir experiências coletivas que rememoram brincadeiras de infância num giro ritualístico e irreverente para cantar e falar de fantasmas,

violências sofridas, lutas conquistadas, encontro equivalência em meu maior desejo: estar junto com elas, fazer emergir vestígios que habitam nossos corpos para, na concordância das diversidades que representamos, encontrarmos caminhos de fuga e de comunhão.

Vivenciar o mundo pela ótica dos feminismos¹ abriu-me um leque imenso de novidades, surpresas e diferenças. Instaurou-se, tanto em meu processo artístico como em minha relação de alteridade, com o contexto e com a temporalidade, um despertar ético contra as formas de sujeição impostas às mulheres e contra a permanência das estruturas patriarcais, injustas e excludentes. Um despertar para o tempo presente, para o dia a dia das relações sociais, no aqui agora, no vivido, na corporeidade. Meu corpo vivendo o corpo do outro, diferenciando-se, identificando-se e buscando entender os direitos de existir de todas e todos sujeitos em suas respectivas singularidades. Assim, a aproximação com os feminismos me conduziu à tomada de consciência de minha condição política e social de mulher branca, cisgênero, heterossexual, latino-americana, brasileira e privilegiada por diferentes aspectos, mas, principalmente, por fazer parte de uma pequena parcela de brasileiras com acesso ao ensino superior. Por outro lado, a perspectiva dos feminismos só passou a fazer parte de minhas reflexões e percepções há pouco tempo, fato que me deixou exposta à lógica da cultura misógina e machista, da qual carrego traumas e atos de resistências.

¹ Esta tese não tem como objeto de pesquisa o desenvolvimento de um estudo sobre gênero e feminismos; contudo, pretendo apresentar como esse campo interdisciplinar de estudos afeta e potencializa a construção de uma práxis e epistemologia a partir do corpo e das ideias de corporeidade, gênero e subjetividade. O acesso a esses estudos foi importante para o meu entendimento de que o corpo em performance revela não só questões contextuais e políticas, mas gera uma potência reflexiva sobre possibilidades de partilhar e compartilhar saberes, de repensar as normas da sociedade que repercutem em violência e na manutenção de indivíduos vulneráveis, vidas precárias e sem a prerrogativa de seus direitos. Tendo em vista que a performance arte, neste trabalho, parte do entendimento de que o corpo é um conjunto de relações e se constitui por meio de linguagens e narrativas, busco estabelecer instantes de encontros para o afloramento de debates e sentidos submersos ou em ebulição.





13 mulheres

são assassinadas por dia

no Brasil.

Dados do Atlas da Violência / 2016 / Ipea




Art. 7º São formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre outras:

.....

V – a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria.

Lei Maria da Penha n. 11.340/2006

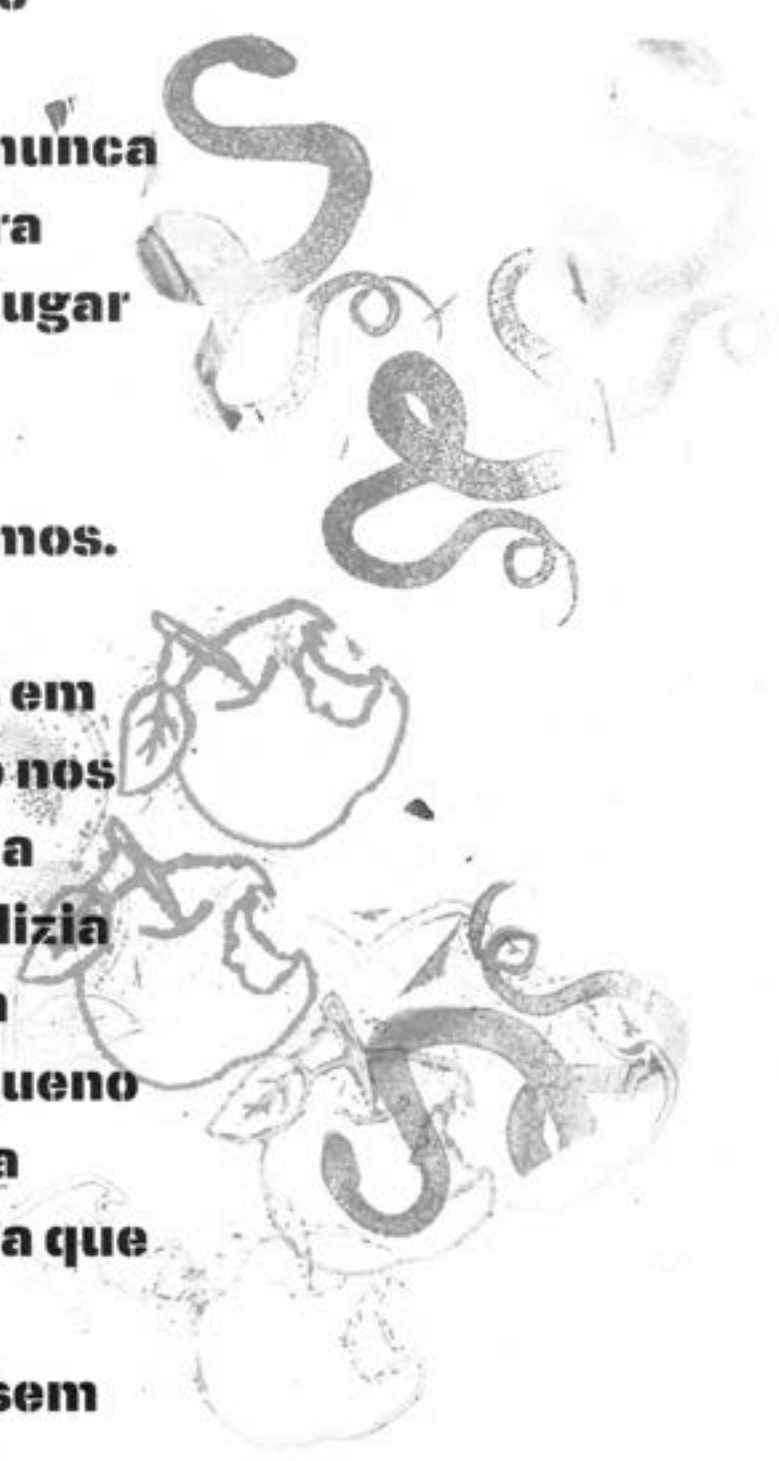




**Se alguém 'é' uma
mulher, isso certamente
não é tudo que esse
alguém é, o termo não
logra ser exaustivo, não
porque os traços
predefinidos de gênero
da 'pessoa' transcendam
a parafernália específica
de seu gênero, mas
porque o gênero nem
sempre se constituiu de
maneira coerente ou
consistente nos
diferentes contextos
históricos, e porque o
gênero estabelece
intersecções com
modalidades raciais,
classistas, étnicas,
sexuais e regionais de
identidades
discursivamente
constituídas. Butler/2003**

**Eu costumeio
dizer que
feminista nunca
está na hora
certa e no lugar
certo. Nós
sempre
incomodamos.
Quando
falávamos em
feminismo nos
anos 1970, a
esquerda dizia
que era um
desvio pequeno
burguês e a
direita dizia que
éramos
mulheres sem
moral que
queriam acabar
com a família.**

Amelinha Teles







1.1

A Performance

7 Cabeças é uma performance construída no âmbito das artes visuais, um jogo, um processo de partilha e compartilhamento, uma possibilidade de aprendizagem, uma mesa de bar, um encontro de leituras, um manifesto e, acima de tudo, uma reunião de mulheres embalada e regrada por doses de cachaça. A performance consiste, portanto, no encontro de mulheres e nos processos de compartilhamento estabelecidos por elas a partir do jogo infantil "Escravos de Jó" (a escolha desse jogo será tratada no decorrer deste capítulo). As mulheres, ao redor da mesa, carimbam papéis, leem trechos de textos, debatem e bebem cachaça enquanto jogam e cantam. Textos contendo notícias, citações, poesias, frases, anotações e depoimentos sobre a vida da mulher na sociedade contemporânea são compartilhados entre as mulheres convidadas, gerando atravessamentos na cantoria e mudando o ritmo da ação — ficando hora mais violenta, ora mais tranquila. O público é convidado a fazer parte da performance propondo relatos pessoais e, ainda, entrando no jogo.

7 Cabeças se apresenta como uma performance e, também, como um jogo e ritual que busca colocar, literalmente, sobre a mesa a discussão acerca das questões de gênero, suas implicações sociais, políticas e, principalmente, sua presença no campo da arte. As normas do jogo passam a ser revistas e subvertidas quando o riso e a irreverência, presentes por conta da cachaça, invertem o objetivo das regras, fazendo o jogo se tornar uma experiência de subjetivação.

7 *Cabeças*, sendo uma performance em processo, ocorreu nos seguintes locais e datas:

10ª Edição — 2018 — In Loqus — Mostra de Performance, Sesc Santo Amaro, São Paulo/SP, com Carla Borba, Carina Dias, Maíra Vaz Valente, Larissa Siqueira, Dinah Feldman, Lucienne Guedes Fahrer, Paola Ribeiro, Mônica Galvão.

9ª Edição — 2017 — Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre, Atelier Livre, Porto Alegre/RS, com Ana dos Santos, Carla Borba, Carina Dias, Lívia Dávalos, Mônica Hoff, Luluca Luciana, Renata Sampaio.

8ª Edição — 2017 — Boteco da diversidade: Feminismo, Sesc Pompéia, São Paulo/SP, com Beatriz Cruz, Carla Borba, Carina Dias, Carolina Bianchi, Charlene Bicalho, Lucienne Guedes Fahrer, Maíra Vaz Valente.

7ª Edição — 2017 — Raiz Forte Espaço de Criação, Vitória/ES, com Carla Borba, Charlene Bicalho, Karen Valentim, Kika Carvalho, Léia Rodrigues, Luiza Vitória, Maria Luiza de Barros, Nai Valente e Thiara Pagani.

6ª Edição — 2015 — Projeto De | Generadas, Sesc Santana, São Paulo/SP, com Beatriz Cruz, Carla Borba, Carina Dias, Carolina Bianchi, Lucienne Guedes Fahrer, Janaína Carrer e Renata Asato.

5ª Edição — 2015 — III Simpósio Internacional em Artes Cênicas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS, com Aline Ribeiro, Camila Borges, Camila Vermelho, Cândice Lorenzoni, Carla Borba, Helô Gravina e Irene de Moraes Teixeira.

4ª Edição — 2011 — 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Casa M, Porto Alegre/RS, com equipe de educadores da Casa M.

3ª Edição — 2009 — Bar 512, Porto Alegre/RS, com Adriana Boff, Ana Ligia Becker, Carla Borba, Carina Dias, Gabriela Silva, Lívia Dávalos, Mônica Hoff.

2ª Edição — 2005 — Artcore 10: Brésil écosophie, Galerie ArtCore, Paris/França, com Carla Borba, Camila, Silvia Carneiro, Biba, Selma Silva, entre outras.

1ª Edição — 2003 — Rencontres Européennes Art Performances — Forum Social Europeen, Espace Les Blancs Manteaux, Paris/França, com Ana Pergola, Carla Borba, Juliana Frantz, Tunde, entre outras.

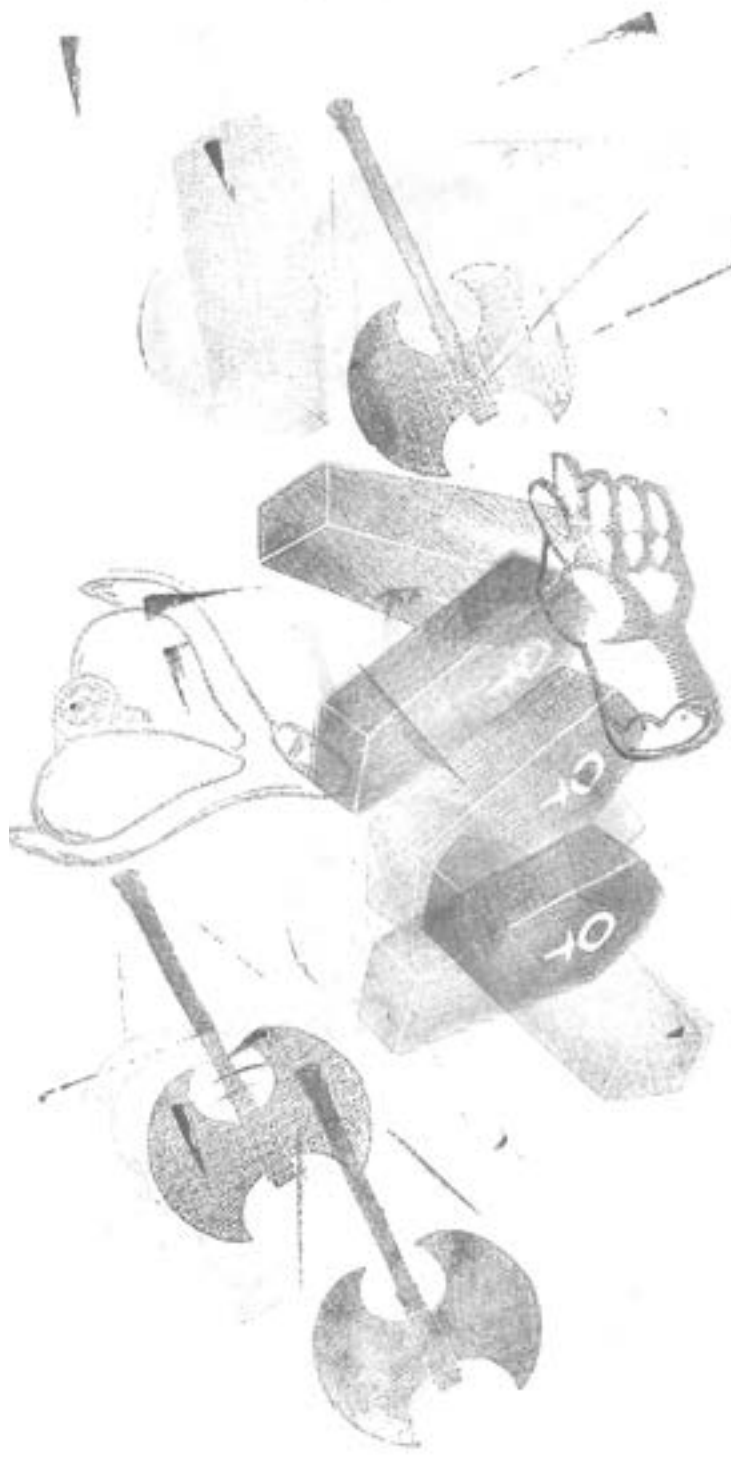


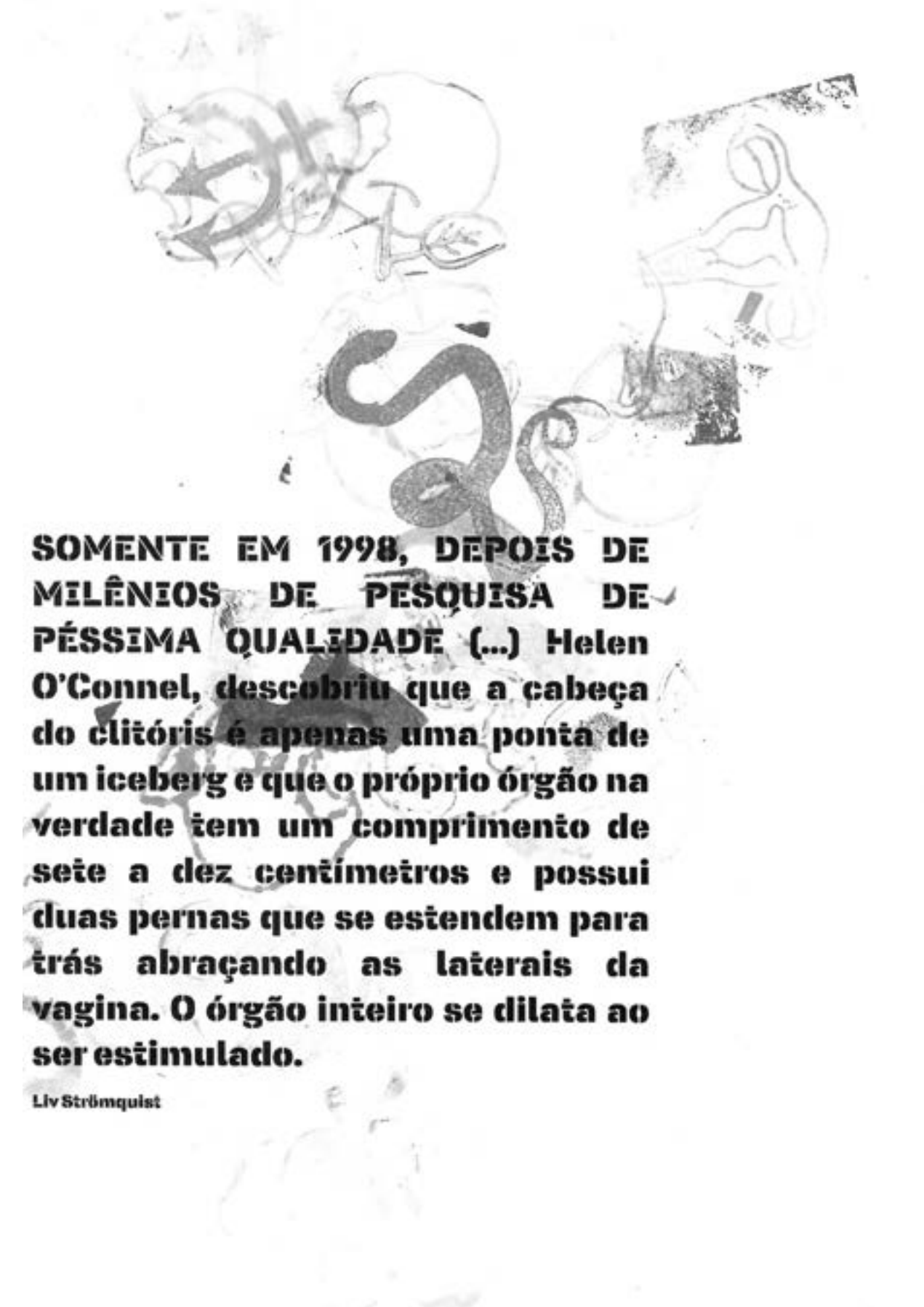




**Sou feminista.
Dentre várias razões
porque
quando eu estou
sozinha
numa rua escura
levemente
alcoolizada
no meio da noite
e escuto passos
atrás de mim
Apavoro.
olho pra trás e
percebo que
não há sensação
mais reconfortante
do que ver uma
mulher
e eu sei
que ela está aliviada
em me ver também
olhares que se tocam
e silenciosamente
dizem
"obrigada".**

Julia Dworkin





SOMENTE EM 1998, DEPOIS DE MILÊNIO DE PESQUISA DE PÉSSIMA QUALIDADE (...) Helen O'Connel, descobriu que a cabeça do clítoris é apenas uma ponta de um iceberg e que o próprio órgão na verdade tem um comprimento de sete a dez centímetros e possui duas pernas que se estendem para trás abraçando as laterais da vagina. O órgão inteiro se dilata ao ser estimulado.

Liv Strömquist



**A distribuição dos
afazeres revela
uma desigualdade
de gênero no
espaço doméstico,
simplesmente por
ser menina, ela é
tratada como a
pessoa
responsável pelas
tarefas
domésticas, o que
tira dela parte de
sua infância
quanto ao direito
de brincar e
estudar.**

**Pesquisa "Por ser menina no Brasil:
crescendo entre direitos e violências",
Plan Internacional Brasil.**



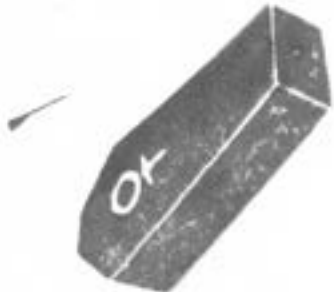


**“Violência militar,
violência policial,
violência prisional
incorporam e ajudam a
reproduzir o estupro e
outras formas
individualizadas de
violência de gênero”.**

Angela Davis <http://racismoambientaL.net.br/2016/09/27/brasil-e-oua-fracassaram-em-abolir-escravidao-affirma-angela-davis/>







À incógnita
Do próximo assalto
Do próximo projétil
Do próximo assédio
Da próxima guerra
Do próximo golpe
Sobrevivo.

Luiza Viçório





1.2

Bebo!

Ego sum, ego existo ebrius

Bebo! (verbo conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, designa uma ação que acontece neste exato momento, já). Bebo no instante que escrevo essas linhas. Bebo, como gesto performativo, bebo e *excrevo*² esta tese, reclamo o uso de uma fala bêbada de um texto bêbado, produzido num estado de êxtase. No contexto desta pesquisa em poéticas visuais, bebo como tática de inundação e transbordamento do corpo, irrigação da voz, das palavras, dos gestos artísticos, das reflexões em arte, dos delírios, dos fracassos e dos processos de alteridade. Bebo e me jogo de peito aberto no espaço dos desejos. Me lambuzo de alegria e tesão por transformar em palavras impossibilidades e inconclusões. Caio e levanto, irreverente e crítica, com coragem de encarar o desconhecido, a morte, os encontros e os desencontros, os amores e os desamores. É disso que se trata essas páginas, dos rasgos, fissuras, sulcos e preenchimentos, irrigações, que moldam e fluem em meu corpo e nos corpos que acompanham minhas propostas artísticas e colaboram com elas.

² A escrita evocada no texto corresponde ao conceito de *excrita* de Jean-Luc Nancy. Uma escrita produzida pelo corpo, uma escrita incorporada. *Excrever* o corpo é tocar os limites que o constituem, é dizer o que ele é e deixa de ser no momento da criação de seu discurso. Para o filósofo o corpo é a extremidade do sentido, representa a distância de onde nos situamos para encadear um discurso com sentido. Ou seja, escrever o corpo é excrever da borda dos sentidos, da pele, é abandonar o texto sobre suas próprias margens. Para escrever a partir do corpo, os sentidos precisam ser guiados por seus excessos. “A *excricção* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a sua deslocação fora-de-texto como o movimento mais próprio do seu texto: [...]”. NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000. p. 12.



Assim, a golada segue o gole, a boca aberta e um pouco inclinada, a língua que, ao mesmo tempo, prova e guia a golada, passando pelas bochechas e os dentes até a garganta, onde ela se derrama longamente, escorrendo para a pança onde fermenta um frescor ou um calor cheio de eflúvios e aromas, especiarias e sucos. Mas o que carrega toda essa colheita, essa efervescência de frutos esmagados, é ainda uma outra coisa: é o próprio movimento da colheita, o arrebatamento ou o ímpeto de uma pulsação que se faz revelar, vindo de mais longe e indo para mais longe do que qualquer deleite sensível: o sublimado do sentido, o além correndo nas veias, isso que, finalmente, chamamos de espírito.

NANCY, Jean-Luc. Embriaguez. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020, p.26.



Bebo a palavra e a poesia de mulheres, bebo e absorvo o imponderável, o espírito, que corre nas veias das mulheres que brindam ao meu lado. Absorvo a poesia como líquido que se espalha pela minha corporeidade. Bebo, me embriago de pensamentos e memórias. Reivindico um refletir desmesurado, sem contornos e retas. Embriagar-se, no contexto da performance *7 Cabeças*, consiste no desejo performativo do corpo de descobrir e acessar outras formas, constituições, gestos e liberdades. Bêbada com o direito de viver e usufruir do deleite divino (como dizem os homens filósofos gregos) sem ser julgada, surrada, amordaçada e estuprada. Beber sem evocar a tragédia grega, e sim a alegria ébria dionisíaca, o ritual e a experiência do contato com outras pessoas. Bêbada, vagabunda, delirante, divergindo de regras, gerando caos dentro e fora do corpo, lutando contra os sentidos modelados por uma sociedade sem poesia.

Na ânsia de deixar verter e transvazar o excesso, de me comunicar através das correntes corpóreas, das secreções e dos fluidos, inicio este capítulo, com uma *dose* de lembrança, com uma experiência marcante para o meu engajamento e aproximação com a linguagem da performance arte, bem como com as reflexões sobre o corpo, a sua corporeidade e performatividade. Testemunhei, no ano 2010, a artista Claudia Paim performando o trabalho intitulado *Carta*³ no contexto do Festival Plataforma Performance⁴ na cidade de Porto Alegre. Falar sobre a influência da artista Claudia em minha vida artística significa, no instante em que escrevo essas palavras, resgatar metáforas

³ Claudia Paim, *Carta*, performance, 60', Galeria de Arte do DMAE, Porto Alegre, 2010. Sinopse presente no blog da artista: “Franz Kafka escreveu sua ‘Carta ao pai’ em 1919, quase 100 anos depois, ela mantém sua atualidade: somos presas de nossas lembranças e condicionamentos. Buscou-se então atualizar a carta de Kafka incluindo o gênero feminino no texto. Nesta performance reflete-se sobre as relações entre pais/mães e filhos/filhas, a educação e seus traumas e os efeitos da memória sobre nossos sentimentos e percepções de nós mesmos”. Material utilizado: corpo, urina, banco de madeira, bacia, corda, cópia manuscrita em papel, fio e lâmpada. PAIM, Claudia. *Carta*. Porto Alegre, 2010a. Disponível em: <https://www.claudiapaim.site/carta>. Acesso em: 26 abr. 2010.

⁴ Plataforma Performance foi um encontro realizado no ano de 2010 na cidade de Porto Alegre. O projeto foi contemplado com o prêmio Rede Nacional de Artes Visuais Funarte e o apoio da Galeria de Arte do DMAE. A programação contou com ações performáticas, debates, demonstrações de processos e workshops com o objetivo de refletir e vivenciar a performance. O evento ocorreu uma única vez no referido formato. Participaram artistas como Paulo Nazareth, Claudia Paim, Fernanda Bec, Sol Casal, entre outros. PLATAFORMA Performance. Disponível em: <https://plataformaperformance.blogspot.com/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

possíveis para dizer de meu processo criativo, bem como para acreditar na potência de minhas escolhas e formulações poéticas.

Claudia Paim participou do exame de qualificação desta tese e, com sua generosidade, me auxiliou na construção da reflexão sobre a “Performance como tática embriagante”. Como gerar uma narrativa sobre as performances pautadas por performatividades de corpos que desejam partilhar e compartilhar a busca por outras constituições, gestos e espaços de visibilidade a partir do jogo e da cachaça? Embriagar-se em performance corresponde, portanto, a uma tática metafórica, quando ativada pela estrutura do jogo ritualístico, coletivo em sua essência. E tática literal, quando beber cachaça equivale a uma regra.

Refiro-me ao conceito *tática* no sentido de acessar a ideia de um sistema de operações para a constituição de uma rede de ações e enunciados que possam contribuir, aos poucos, com a ruína de estruturas e conjuntos coesos de intolerância e violência, como a imagem do falo, por exemplo. A tática corresponde a uma ação pontual, ou a um conjunto de ações, pois ela não se baseia sobre o cálculo que um sujeito produz a partir de um local específico, circunscrito em um território definido, de onde consegue estruturar uma gestão das relações com a sua exterioridade. O historiador Michel de Certeau⁵ denomina esse cenário de *estratégia*. Diferentemente, a *tática*, para ser elaborada, não parte de fronteiras que a diferenciam do outro em sua inteireza. A tática se faz no zigue-zague, no terreno movediço dos corpos disruptivos.

A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem aprender por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O "próprio" é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo vigiando para "captar no vôo" possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões⁶

⁵ Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

⁶ CERTEAU, Ibidem, p. 46-47.



es



"mas você sabia que era assim",

"Você não foi obrigada",

"Você quis",

"Você bebeu demais",

"Você procurou"



Assim, sabendo articular circunstâncias e elementos para a construção de momentos propícios e ocasionais, a tática representa a capacidade do esquivar, do simular, de se mover rapidamente, de provocar e apresentar "continuidades e permanências"⁷. Uma destreza que se manifesta na relação com o outro, principalmente no contexto de jogo. Saber seguir, observar, esperar para novamente seguir, ou seja, *fazer com*, com as ferramentas e as circunstâncias disponíveis. Além disso, estar atenta às regras e às instituições em jogo, para ter a destreza de seguir resistente e determinada, desfazendo o jogo e entrando no jogo, se apropriando das normas instituídas para gerar rachaduras nas instâncias sistemáticas das diferentes formas de poder.

Dessa forma, a tática embriagante como característica da performance 7 *Cabeças* corresponde a uma proposição política e artística sobre a presença das mulheres na arte, sobre a exposição de suas *experiências liminares*⁸, vísceras, *excritos* e vozes diversas. Representa a vontade de unir diferentes vozes para, coletivamente, preencherem os espaços institucionais da arte. Há um propósito na reunião de falas e corpos de subjetividades distintas que entoam e questionam normas impostas aos corpos e às formas de representação, do que se institui como mulher. Conformidades ordenadas pelas regras de uma sociedade patriarcal, machista, misógina, racista, intolerante à diversidade e violenta, pautada na exploração e na exclusão.

⁷ Ibidem, p.47.

⁸ *Experiências liminares* dizem respeito aos Estudos da Performance, campo de pesquisa sobre a antropologia da performance, a qual ganhou visibilidade nos anos 60 e 70, principalmente devido à parceria entre Victor Turner, antropólogo que passou a se interessar pelo teatro, e Richard Schechner, diretor de teatro que se especializou em antropologia. Turner mergulhou nos estudos das práticas rituais, sociais e performáticas, atrelando-as aos ritos de passagem, como processos de experiência vivida pautada pela ruptura, pelo curto-circuito do sistema fazendo que o sujeito se depare frente a frente com o outro e consigo mesmo num estado sutil de percepção de sua subjetividade e com as formas alteradas do ser, permitindo, assim, a experiência do paradoxal, do ambíguo, do fronteiroço, no limite, tangenciando o perigo, numa sintonia com o coletivo, desembocando numa experiência de *communitas* espontânea, a qual se refere, de forma um tanto nostálgica por parte de Turner, à experiência coletiva vivida em comum com potência para recriar sistemas sociais e simbólicos repletos de significados.

Eu não estou sam-
bando pra ti.

Não estou te sedu-
zindo, nem te dando
mole.

Sambo pq me fez
feliz com a força do
meu quadril.



Dessa forma, levando em consideração as reflexões da filósofa Judith Butler, os encontros gerados no contexto da *7 Cabeças* correspondem a ações corporificadas diversas e pontuam o direito de união e aliança entre corpos, apontando para a “importância política da ação plural e corpórea”⁹.
¹⁰. Encontros que visam fomentar gestos artísticos impulsionados pelas performatividades individuais, mas que, em ação coordenada, instituem práticas sociais de resistência contra a construção normativa do humano, implicando a tentativa de ruptura com contextos previamente dados. A manifestação da visualidade de performatividades múltiplas busca a constituição de espaços de poder nos quais os corpos de materialidades e performatividades distintas se tornam visíveis e reivindicam o “direito de aparecer”,¹¹ de possuir uma condição de reconhecimento, direito a existir no âmbito privado e, principalmente, no público.

Assim, trazer para esta pesquisa em poéticas visuais as discussões a respeito da performatividade abordadas por Butler, relacionadas às teorias dos Atos de Fala de J.L. Austin¹², à filosofia da linguagem de Jacques Derrida^{13, 14, 15}, bem como às modelagens dos corpos pelo biopoder teorizado por Michel Foucault¹⁶, permite o emprego da ideia da política como tática de operação de modos de visualidades distintas do corpo e, no caso deste capítulo, do corpo coletivo.

⁹ BUTLER, 2018, p. 25.

¹⁰ Ibidem, p. 43.

¹¹ Butler refere-se às manifestações de massa como exercícios performativos do direito de aparecer, pois configuram reivindicações corpóreas por vidas mais dignas, mais vivíveis e livres. As demandas de justiça social e fim das precariedades na saúde, na educação, na moradia, no trabalho e da violência policial instituída pelo Estado podem, pela aliança dos corpos no espaço público, gerar a coligação das lutas sexuais e de gênero com as lutas das pessoas que vivem vidas vulneráveis e precárias. A filósofa pergunta “Quais humanos contam como humanos? Quais humanos são dignos de reconhecimento na esfera do aparecimento, e quais não? [...] O próprio fato de que posso perguntar quais humanos são reconhecidos como humanos e quais não são significa que existe um campo distinto do humano que permanece irreconhecível, de acordo com as normas dominantes, mas que é obviamente reconhecível dentro do campo epistêmico aberto pelas formas contra-hegemônicas de conhecimento”. Dessa forma, o direito de aparecer é a luta corpórea pelo reconhecimento e pela existência pública de suas vidas. É ter sua forma, sua presença corpórea lida e legitimada. BUTLER, 2018, p. 43.

¹² Cf. AUSTIN, 1998.

¹³ Cf. DERRIDA, 1995.

¹⁴ Cf. DERRIDA, 1967.

¹⁵ Cf. DERRIDA, 1990.

¹⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

[...] quero sugerir somente que quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 17



As táticas de corpos de mulheres em sua consciência performativa, no contexto da performance arte, e, neste caso, na *7 Cabeças*, representam a potência estética e política da reconfiguração das formas de visibilidade dos corpos na arte. Como bem situa o filósofo Jacques Rancière, no "regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações"¹⁷, ou seja, a criação de encontros para a partilha e compartilhamento, no âmbito da arte contemporânea, configura a necessidade constante de reflexão sobre as formas de possibilitar e promover a presença, das múltiplas performatividades e experiências de vida.

Pensando ainda com Rancière e seus modos de visibilidade, não se trata de uma politização da arte, mas da estética como uma consciência política, como um gesto performativo, ou seja, um gesto produtivo e não representativo, linguagem como forma de ação: "As práticas artísticas são, 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade".¹⁸ Nesse sentido, podemos aproximar o autor de Austin pela forma como o gesto artístico pode ser um gesto que gera a ocupação dos corpos, que tomam os espaços, manifestam um compartilhar e, por isso, constituem uma "partilha do sensível", numa experiência de aprendizagem de uma autocrítica de seus enunciados, por meio da performatividade e da arte, estabelecem uma interface política em prol das lutas político-sociais. Nesse sentido, o beber e o jogar, presentes na performance *7 Cabeças*, são inseridos nos espaços institucionais da arte como linguagem performativa e como significações políticas. O convite para beber e jogar, durante a performance, é uma tática de aproximação e encontro ou, nas palavras de Rancière,¹⁹ equivale ao *comum partilhado* que, no contexto da arte contemporânea, me permite o acesso a outras pessoas que talvez não demonstrariam o interesse de saber sobre a proposta. Podemos ainda pensar que o jogo, no contexto da *7 Cabeças*, proporciona o prazer de brincar, o rememorar momentos da infância, acompanhados da experiência limite que

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 13.

¹⁸ Ibidem, p. 17.

¹⁹ Cf. RANCIÈRE, 2009.

é o beber e o estar bêbada. E, nesse sentido, o brincar é o compartilhar a experiência comum vivida na infância e o beber é o compartilhar a experiência comum vivida na vida adulta.

Dessa forma, retomando Cláudia, o comum partilhado na performance que será abordada nas próximas páginas remete também às memórias familiares que remontam à infância, bem como à vulnerabilidade do corpo por meio da urina, que é expelida e que irriga e transborda os sentidos do público. Em *7 Cabeças*, a cachaça que molha a palavra e desestabiliza o corpo, que verte em vômito, corre pelas veias e se faz urina em *Carta*, de Claudia Paim, secreção como elemento plástico e artístico de uma performance em artes visuais.



Espero que possa contribuir para o seu divertimento com este meu último espetáculo, já que, com o meu tardio olhar no abismo de lama da sua alma, não posso contar com um efeito moral. HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Abrirei minhas veias como um livro nunca lido. Você aprenderá a lê-lo depois de mim. Vou fazê-lo com uma tesoura porque sou uma mulher. Cada profissão tem seu próprio senso de humor. Com o meu sangue pode caracterizar a sua nova careta. Procurarei um caminho para encontrar meu coração através de minha carne. O coração que você não achou porque é um homem, seu peito é vazio, e porque dentro de você só cresce o nada. Seu corpo é o corpo de sua morte. Uma mulher tem vários corpos. Vocês precisam se cortar se querem ver sangue. Ou um ao outro.



1.3

Contemplar como agir e sentir

Pensar esta pesquisa deve-se muito à minha percepção enquanto artista performer e, nesse sentido, entendo que, para construir a argumentação referente à ação performativa, minha vivência como público é de extrema importância. Como exemplo, cito minha experiência como espectadora da performance de Claudia Paim. Nessa experiência, entre público e artista, Rancière defende a potência do ato de contemplar e observar como forma de agir, na qual o espectador se conecta ao acontecimento, a partir de seu repertório, traduzindo a seu próprio modo o que está vendo.²⁰ O filósofo coloca o espectador em uma condição emancipada da ideia de passividade, que é, normalmente, atrelada à contemplação. Emancipa o público do "modelo pedagógico de eficácia da arte"²¹ que engendra o espectador numa relação quase obrigatória de ação-reação com a obra, libertando-o do suposto "estado de estagnação" e alienação vinculado ao contemplar.

²⁰ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

²¹ *Ibidem* p. 53.







MARIELLE

FRANCO

PRESENTE



O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.²²

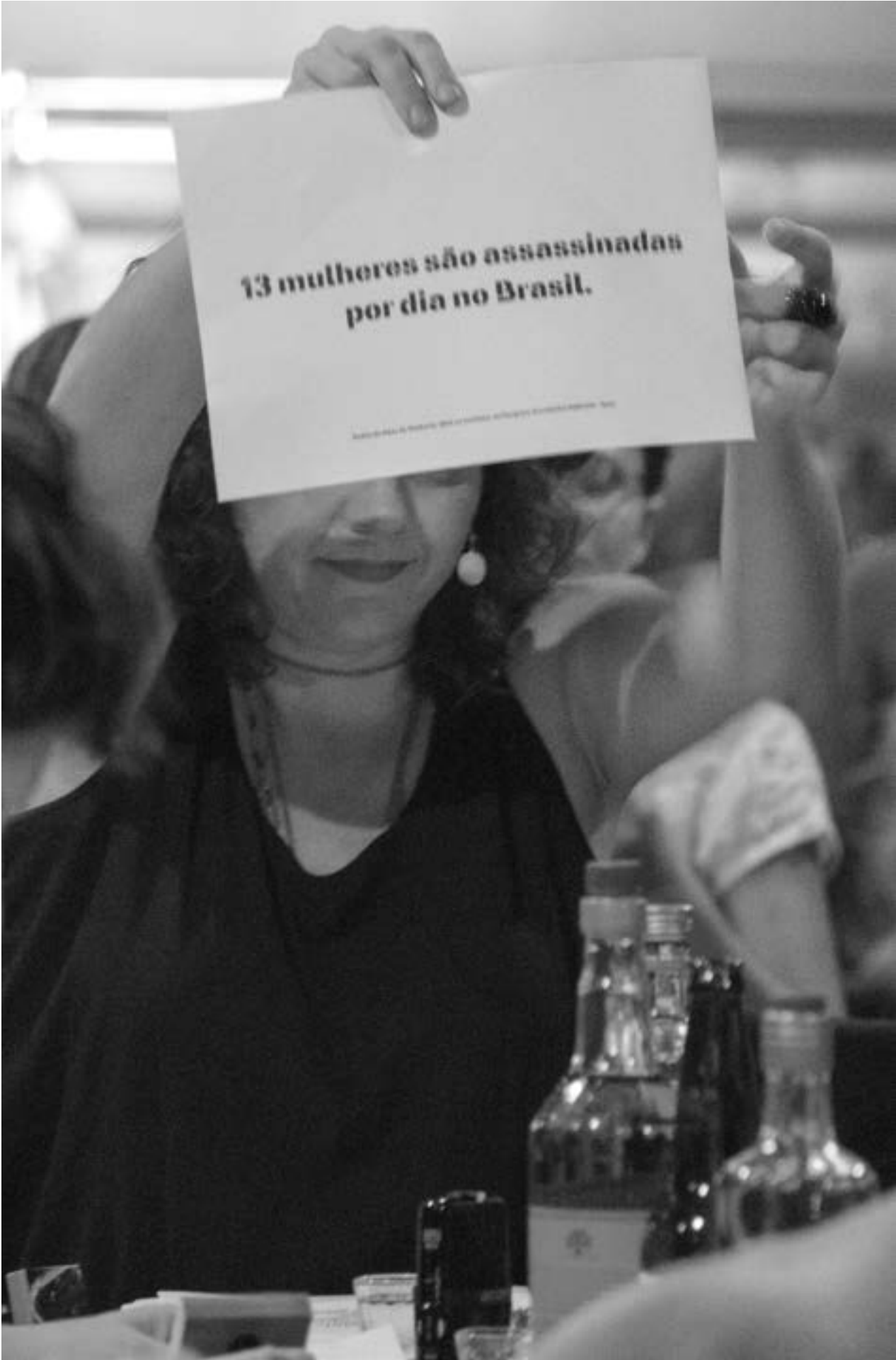
Em outros termos, o artista possibilita a emancipação intelectual do público quando reconhece as inteligências, os referenciais culturais, sociais, étnicos e de gênero de cada indivíduo. Legitimar as traduções e as relações que cada sujeito articula em contato com diferentes manifestações artísticas, levando em conta as experiências pessoais dos sujeitos, os torna-os singulares e capazes de conectarem-se uns aos outros, gerando o poder de associar e dissociar, de se diferenciar e se igualar, exercitando, assim, a alteridade e a emancipação. Não existe um ponto de partida único para os processos interpretativos e associativos, mas são diversos os cruzamentos de conhecimentos que partem de diferentes territórios e fronteiras, "Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo".²³ Artistas da performance criam possibilidades de experiências estéticas emancipadoras quando orquestram as especificidades da linguagem performática a ponto de incluírem elementos disruptivos para que imprevistos e enunciados sensíveis possam gerar modos de visualidade distintas e, com isso, vir a estabelecer conexões, traduções e narrativas com o público.

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenham o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da "história" e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores.²⁴

²² Ibidem, p. 17.

²³ Ibidem, p. 23.

²⁴ RANCIÈRE, 2012, p. 25.



**13 mulheres são assassinadas
por dia no Brasil.**

Associação de Mulheres com Experiência de Violência Sexual - AMEVS



Olhos perfurados

Um caso recente de violência doméstica que chocou o país foi da operadora de caixa Mara Rúbia Guimarães, 27 anos, que foi torturada e teve os olhos perfurados pelo ex-marido. O homem usou uma faca de mesa para agredir a vítima.

Assim, Claudia, por meio de performances pormenorizadamente estudadas, cria, a partir de elementos diversos, constituições corpóreas que têm como objetivo abrir um leque amplo de formas de visibilidade e pensabilidade. A performance *Carta*, de Cláudia, instaurou um ambiente onde me conectei à minha corporalidade e ao processo de compartilhamento das questões enunciadas por ela, por meio de uma performatividade construída a partir da paleta da linguagem da performance.

Na performance, Claudia substituiu os artigos masculinos pelos femininos na famosa "Carta ao pai", do escritor Franz Kafka, fazendo com que a leitura em voz alta transformasse a carta em uma mensagem de uma filha endereçada à mãe. A artista lia a carta sentada com os pés amarrados pelos tornozelos por uma corda rosa e imersos numa bacia com urina. Por vezes, durante a leitura, Claudia urinava. A carta manuscrita era lida página por página, as quais, ao final da leitura, eram soltas no espaço em um lindo gesto. A artista estendia o braço, delicadamente, até este ficar paralelo com a superfície do chão, e, na sequência, soltava a folha que, suavemente, planava pelo espaço até sua aterrissagem. Claudia acompanhava a queda de algumas folhas para dar andamento à leitura, direcionando o olhar do público para o dançar da folha no ar. Ao final da leitura, Cláudia abria os braços com as palmas das mãos viradas para cima e permanecia com eles estendidos. Sustentava os braços abertos até o limite de sua resistência; a insistência na postura era acompanhada por uma respiração ofegante, a qual se contrapunha ao silêncio que se instaurava no ambiente. Em um certo momento, o público se dirigia até a artista na intenção de socorrê-la. Claudia aceitava a ajuda e se entregava aos braços solidários.²⁵

²⁵ Recomendo ao leitor o acesso à dissertação de mestrado intitulada *Performance e registro: a produção performática de Cláudia Paim*, defendida por Daniele Quiroga Neves no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Santa Maria no ano de 2013. Na pesquisa, encontram-se entrevistas com a artista e, ainda, uma análise da pesquisadora da performance *Carta* como contraponto aos aspectos entre vivenciar uma performance de forma presencial e seu registro em vídeo e fotografia.



Claudia Paim, *Carta*, registro fotográfico de performance, 2016
Foto: Ana Tomimori <https://www.claudiapaim.site/carta?lightbox=datatem-j4g27ofy>

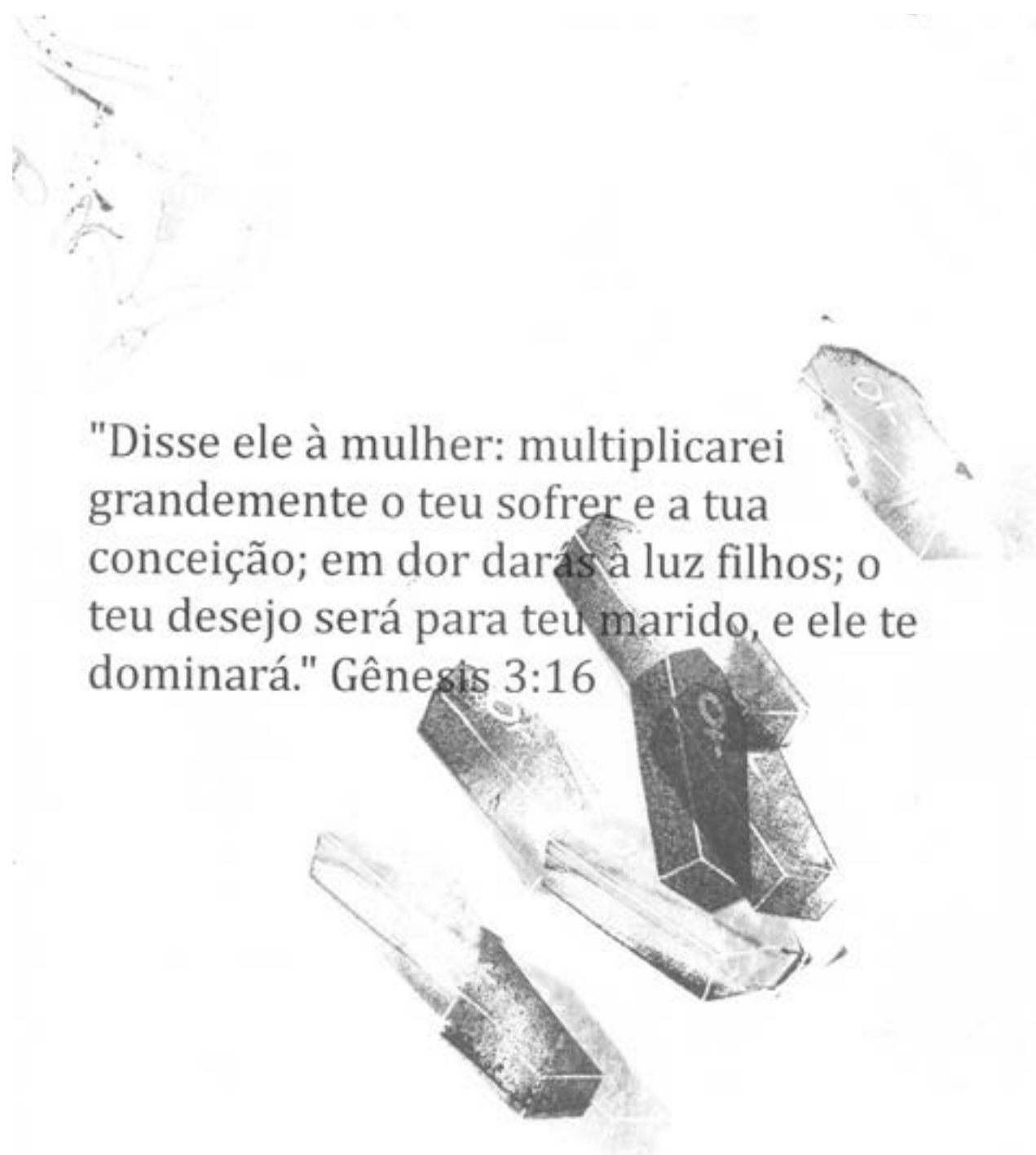


Claudia Paim, *Carta*, registro fotográfico de performance, 2016
Foto: Ana Tomimori <https://www.claudiapaim.site/carta?lightbox=datatem-j4g27ofy>

Claudia usava blusa branca, estava nua da cintura para baixo e revelava a anatomia de seu crânio, o que me possibilitava perceber o formato de seu rosto, bem como o de sua boca em ação, gesticulando as palavras contidas na carta. Lembro-me do ritmo de sua respiração enquanto lia. Ora ela soava mais profunda, pausada, transpondo para as palavras uma carga emotiva de densidade rugosa, pesada. Ora se fazia mais suave, e as palavras flutuavam pelo espaço, como num soprar da brisa marinha, doce e melancólica. Por incrível que pareça, a leitura da Claudia não era carregada de dramaticidade nem de entonação específica, mas o conjunto de elementos que compunham a performance me fizeram sentir a voz e o texto como materialidades repletas de texturas e corporeidade.

Quando a artista se coloca em estado de performance, sua respiração e percepção se dilatam, como se gerasse um acorde uníssono com o ambiente, convocando e confrontando o público a seguir seus gestos, a se conectar ao seu tempo e impulsos corporais. Narinas se fazem notar, o pulmão se revela protagonista. O peito se move e transmite o compasso da leitura e das afecções que acionam o corpo da artista. Assim, ela se entrega como forma, como composição em movimento para a contemplação do público. Lábios se movem. Palavras são emitidas pela força do pulmão e moldadas por um conjunto de órgãos, conhecido como o aparelho fonador²⁶. A língua se move, a caixa craniana ressoa. O silêncio da artista se projeta no espaço e gera uma composição com o ambiente, fazendo da pausa um elemento semelhante ao espaço vazio em uma folha de desenho. Metrizar corporalmente o espaço e o tempo no fazer performático revela o quanto a artista tem consciência de seu gesto e da dimensão compositiva e relacional de sua interação com o ambiente e com o corpo do outro.

²⁶ O aparelho fonador do corpo é responsável pela emissão de sons e fonemas. Funciona como conjunto sintonizando diferentes órgãos, pulmões, brônquios, traquéia, laringe, cordas vocais, faringe, boca e fossas nasais. Os órgãos respiratórios (pulmões, brônquios, traquéia) produzem a circulação do ar necessária à fonação. A vibração importante para a fala é papel da laringe e das cordas vocais e, por fim, a cavidade bucal (faringe, boca e nariz) funciona como a caixa de ressonância responsável pelos diferentes sons da linguagem. Ou seja, a emissão de uma palavra envolve o trabalho de vários órgãos motores, sem contar as sinapses necessárias para a ação de uma leitura em voz alta.



"Disse ele à mulher: multiplicarei grandemente o teu sofrer e a tua conceição; em dor daras à luz filhos; o teu desejo será para teu marido, e ele te dominará." Gênesis 3:16



Assim, o ar que entra em meus pulmões segue a intensidade da respiração de Claudia. Além disso, tenho presente o som da urina escorrendo pelo banco e pingando no chão. Som suave e delicado, porém, carregado de simbologia. Urinar-se em um espaço público em frente a outras pessoas representa, na sociedade ocidental, o total descontrole do corpo e das emoções. Por isso, aprender a controlar os impulsos da bexiga é passo fundamental na independência da criança, representa a sua percepção e sua aprendizagem das regras sociais. Ou seja, urinar-se em contextos públicos revela, em nossa sociedade, expor um corpo frágil, corpo em estado de risco, indivíduo carregado de traumas, doente, e muitos outros rótulos que caracterizam inconformidades com o comportamento definidor de um sujeito normativo e disciplinado. Além disso, no âmbito da performance de Claudia, urinar enquanto lê em voz alta uma carta à sua mãe remete ao processo do cuidado doméstico e da educação no terreno das relações familiares. A artista propõe “Urinar para desconstruir a ideia manipulada pela propaganda sobre a intocável positividade do amor.”²⁷ Ou seja, na proposição de Claudia, as relações entre mãe e filha tornam-se forças ambíguas, as quais remetem aos processos de construção afetiva entre adulto e criança. Processos carregados com diferentes camadas de um condicionamento do corpo da mulher como filha e como mãe, configurações que produzem e reproduzem as normativas sociais das performatividades compulsórias de corpos dóceis e binários.

²⁷ PAIM, Claudia. Poros abertos: corpo em ação e dispersão. **Blog Claudia Paim**. Santa Maria, 3 ago. 2016. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/2016/08/texto-poros-abertos-corpo-em-acao-e.html>. Acesso em: 20 dez. 2020. Originalmente publicado nos Anais da ANPAP, Santa Maria, 2015.



Claudia Paim, *Carta*, registro fotográfico de performance, 2007, Galeria Vermelho, São Paulo.
Foto: Manuela Eichener <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/p/textos-sobre-performance.html>

Lembrar a experiência de presenciar a performance de Claudia me faz recordar a sensação de solidão que me invadiu enquanto a via performando. Meu corpo estava imóvel, percebi que me conectava ao corpo da artista. Escutava suas palavras. Me sentia num estado de embriaguez, tonta e com os pensamentos confusos. A imagem de uma mulher urinando enquanto falava da relação com sua mãe me afetou. Imergi em lembranças e sensações que envolviam fluido corporal e figura materna. A performance Carta, com seus elementos constitutivos, acessou minha epiderme e acionou marcas registradas em meu corpo. É impressionante como a lembrança da experiência proposta por Claudia está viva em minha memória. Rememorar essa experiência, ao escrever, leva meus pensamentos a um estado de caos; busco ordená-los, pois eles emergem rapidamente, como explosão. Surge tudo de uma só vez. As palavras fluem num escrito, como se a voz se materializasse em excreção, urina e vômito.

**vida morte imagem corpo
saliva substância mãe
medo trauma infância
conformar destruir
desabafar soluçar
socorrer irmã
força coragem
resistência
força coragem
socorrer irmã
desabafar soluçar
conformar destruir
medo trauma infância
saliva substância mãe
vida morte imagem corpo**



A urina de Claudia, como elemento compositivo na performance, somada às palavras ditas em voz alta, palavras carregadas de afetos e desafetos vinculados à relação mãe e filha, mobilizaram indícios de meu corpo. Sulcos gravados em minha carne e em minha memória. Fissuras que, aparentemente, revelam um vazio; no entanto, vazios que compõem as superfícies que restaram da experiência. Constituição que impulsionou a produção de minha subjetividade e performatividade, bem como a poética da performance *7 Cabeças*. As experiências traumáticas repetidamente vividas por mim, por minhas irmãs e por minha mãe geraram a possibilidade de criar táticas de sobrevivência e remodelação dos acontecimentos. A cada nova crise, aprendemos, a partir da repetição, a readaptar e alterar o *modus operandi* do processo de autocuidado, bem como do cuidado de nossa mãe. Nos momentos de caos,²⁸ tentávamos assumir padrões e regras para tornar a situação mais estável. Durante a minha infância e adolescência, acompanhei e colaborei com os diferentes processos de tratamento e cura de minha mãe. Hoje percebo que o mal que minha mãe sofria e ainda elabora foi gerado pela violência de uma sociedade que desclassificava e julgava mulheres que buscavam seguir seus projetos de vida que fugiam das conformidades conservadoras e machistas. Não pretendo contar em detalhes as experiências que vivi, mas quero apresentar como as situações vivenciadas por mim dizem muito de como o corpo opera em meu processo criativo. Ou melhor, de como a "memória incorporada"²⁹ me dá acesso à linguagem da performance, tornando conscientes minhas falas performativas (desde muito cedo, meu falar era agir) e faz de meu corpo o protagonista de processos de aprendizado.

²⁸ O corpo de minha mãe se enrijece e se debate no chão. Dentes se transformam em trincheiras, travadas pela tensão dos espasmos do cérebro. Baba emerge por entre os dentes acompanhada de um ruído agonizante, como se palavras tentassem sair junto com a saliva, fazendo bolhas se formarem e explodirem. Os olhos, por vezes abertos, focavam um infinito indescritível, quase olhos mortos, sem expressão. Uma cena que durava poucos minutos. A ela se somavam almofadas como meios de amenizar o impacto do corpo com o chão. Uma cena de "quase" morte.

²⁹ TAYLOR, 2013. A teórica Diana Taylor utiliza o termo memória incorporada, ou comportamento incorporado, os quais advêm da ideia sobre as práticas e os conhecimentos incorporados de forma performativa, ou seja, o termo incorporado corresponde a uma lente metodológica e performativa sobre a forma pela qual apreendemos nossa cultura.

**eu já disse
já risquei esse ponto
já queimei essa pólvora
já soprei essa pomba:
ELE NÃO
ELE NUNCA!**



**mas se por um acaso
ele tiver sucesso**

**se por um acaso
o país acreditar no retrocesso
eu preciso firmar um compromisso
eu preciso soltar essa reza**

**eu só me curvo pro mais velho
só me deito para quem me criou
só abaixo os olhos
para a navalha que me raspou**



ninguém mais nessa terra me faz recuar

**eu afio minha espada
eu gargalho na encruzilhada
eu escuto o murmúrio da folha
eu vejo a canjica cantar**



**tudo isso pra te provar
que não fui
não sou
e nunca serei trouza
de acreditar
que um verme
alimentado de medo e violência
pode me fazer fraquejar**

**por isso eu digo aqui
diante do oá do caçador
da forja do guerreiro
da cabaça do curandeiro**

**não conte com minha
covardia
não se engane com a
minha rendição
vou derrubar um por um
dos que têm sangue nas
mãos**

**eu me (re)faço na
espiral infinita do
universo
mergulho na minha
própria correnteza
ando na sombra do
tempo**

**quem me guarda é
aquele
que pisa numa pedra
e faz ela sangrar**

**ele me ensinou
a carregar azeite
numa peneira
sem uma gota derramar**

**por isso eu reafirmo
que se esse ódio todo
ganhar
eu vou pra guerra**

**não vou querer do
fascismo
nenhuma trégua
e jamais vou descansar.**

Acumulei em minha memória do mundo patriarcal violento e injusto a luta de uma mulher, atriz e professora de Teatro, escolha profissional vista com desdém e como se fosse promiscuidade por sua família. Na realidade, atriz até a maternidade, condição que torna mulheres incompatíveis com a estrutura machista do teatro, dos inúmeros ensaios e da instabilidade financeira e, por fim, uma mulher com três filhas e divorciada, um escândalo para uma mulher do interior do estado do Rio Grande do Sul de trinta anos atrás. Sem falar na demonstração da “incapacidade” de manter o casamento. Essa junção de escolhas e situações que caracterizaram minha mãe gerou um compêndio de adjetivos e expressões proferidos pela família: histérica, louca, gritona, desbocada, briguenta, mandona, desorganizada, incompetente, esposa ineficiente, irracional, exigente, inconsequente, risco para o marido das outras, mãe irresponsável, desnaturada e assim por diante. No entanto, por incrível que pareça, dessa experiência violenta de disputas e confrontos, aprendi muito. E, ainda, outra situação se instaurou, pois descobrimos o quão libertador era não ter uma figura masculina em casa. Vivemos nós quatro, mãe e três filhas, livres da intransigência e da dominação de uma masculinidade tóxica. A nossa casa, enfim, era composta somente por mulheres. Nosso cotidiano era permeado por fluxos de ideias, por invenções de última hora e por aventuras. Determinávamos coletivamente as atividades da semana e do final de semana. Aprendemos a questionar, criticar, dar sugestões e agir. Ríamos muito, brincávamos muito, dançávamos, brigávamos gritando e fazíamos as pazes. Como era bom brigar sem ninguém dizer “briguem sem gritar”. A nossa casa, sem o agente opressor masculino, tornou-se um lugar propício para a brincadeira, para a criação, para a autonomia e, principalmente, para descobrirmos a força que tínhamos juntas. Recordo que duvidavam da responsabilidade materna de minha mãe, devido à sua profissão, e questionavam: como você leva as gurias nos seus ensaios de teatro? Mal sabiam a importância para nosso aprendizado viver próximo ao palco, aos bastidores e aos processos criativos engendrados nos ensaios teatrais. Sem esquecer que, em algumas circunstâncias, víamos nossa mãe exigindo seus direitos de atriz e mãe perante diretores de teatro e produtores culturais. Porém, desconsiderando as adversidades machistas e misóginas do âmbito teatral, eu adorava acompanhar os ensaios! Gostava mais ainda do pós-ensaio, quando todos se reuniam em algum bar para comer e confraternizar. Lembro que, em determinado momento da noite, me deitava unindo as cadeiras do boteco e cochilava com o som das conversas e das risadas

do grupo. Foi dessa forma, convivendo com a arte, me responsabilizando pela casa - cada uma de nós tinha sua tarefa doméstica -, estudando e acompanhando uma mulher que dava aula oito horas por dia e criava três filhas sozinha, que aprendi e estruturei gestos e falas performativas. Atualmente, minha mãe continua lecionando e criando três filhas (já adultas), uma neta e um neto.





A situação é grave e, não, não se mata por paixão, mas sim por poder, controle. Se não não pode ser minha, não será de mais ninguém; pensam e agem • os criminosos.

1.4

A brutalidade de um sonho

Em 2002, fui para Paris; estava com vinte e quatro anos de idade. Fui contemplada com a Bolsa Iberê Camargo³⁰. Seriam três meses de residência que se estenderam por quatro anos. Foi um período revelador e importante, tanto para minha prática artística, pois me aproximei da performance, quanto para a tomada de consciência da minha condição de mulher cisgênero, heterossexual, branca e brasileira. Na verdade, a percepção do contexto europeu me arrebatou como num susto. O meu desejo cego pelas coisas da Europa ruiu quando me deparei com as mazelas de uma França reacionária, xenófoba, machista e racista. Ingenuidade, privilégio social e formação, pautada numa cultura colonialista, foram os aspectos que me conduziram até o outro lado do Atlântico para viver uma experiência artística. Hoje, percebo o quanto, na época, eu correspondia a um produto da classe média branca brasileira que sabia muito pouco e não tinha consciência do que é abuso, preconceito e discriminação. Sobre a percepção das forças estruturais que mantem os diversos modos de violência na sociedade, como o racismo e as demais fobias, a cada ano que passa vivencio experiências e saberes que me obrigam positivamente a buscar autocrítica, reposicionamento e senso de justiça.

³⁰ Iniciativa da Fundação Iberê Camargo de conceder bolsa de residência artística no exterior por meio de seleção via edital público. O projeto durou de 2000 a 2015. Infelizmente, a instituição deixou de promover tal oportunidade por motivos financeiros, problemática que alterou não só a realização do edital, bem como impactou na estrutura da instituição, a qual demitiu grande parte dos profissionais no ano de 2016.

Início a reflexão sobre a criação da performance *7 Cabeças* apresentando o texto *Une petite histoire d'amour* e a letra da música *Bicho de Sete Cabeças*, um relato de meu amor platônico pela cultura europeia em contraste com o choque cultural que vivenciei na até então Disneylândia de *ma vie*. Talvez um contraste que vivo até hoje em minha concepção e epistemologia da arte. Um tesão incontrolável pelo que vem de fora e uma paixão louca, *sem pé nem cabeça*, por aquilo que faz parte de mim e me afeta, aquilo que identifico como daqui, deste continente imenso, violado, explorado, vigiado e enganado, por vezes, por nós mesmos e pelos outros.



**Estive presa 13
anos, por pensar
diferente do**

regime.

SATURINA ALMADA

Une petite histoire d'amour

**Minha primeira paixão foi por
uma imagem.**

**Fui apaixonada pela gravura do
compositor austríaco Franz Schubert.
Passava horas e horas olhando aquele
rosto. Eu tinha 7 anos de idade.
A imagem fazia parte de um encarte de
uma coleção de discos de vinil de música
clássica. Assim, ouvindo as sonatas
de Schubert, percorria as ilustrações
de Viena e das reuniões musicais
retratadas no encarte, imaginando e
desejando viajar no tempo.
Foi assim, nesse estado romântico,
que passei a me interessar por tudo
que dizia respeito à cultura europeia,
principalmente a arte. Ansiava conhecer
Viena, Paris e outras cidades do “velho
continente” que, devido ao meu devaneio
platônico, causavam-me um sentimento
de melancolia e arrebatamento.**

Bicho de Sete Cabeças

**Não dá pé não tem pé nem cabeça
Não tem ninguém que mereça
Não tem coração que esqueça
Não tem jeito mesmo
Não tem dó no peito
Não tem nem talvez
Ter feito o que você me fez
Desapareça cresça e desapareça**

**Não tem dó no peito
Não tem jeito
Não tem coração que esqueça
Não tem ninguém que mereça
Não tem pé não tem cabeça
Não dá pé não é direito
Não foi nada eu não fiz nada disso
É você fez um bicho de 7 cabeças**

Renato Rocha (letra)
Geraldo Azevedo e Zé Ramalho (melodia)

Vivi, na minha sonhada e idolatrada cidade de Paris! Pela primeira vez, ser brasileira me diferenciava, dificultava o meu convívio social e, por vezes, me colocava em situações declaradamente abusivas e machistas. Passei a ser identificada pelos europeus como uma mulher latino-americana, brasileira, imigrante e exótica. A sensação compartilhada, entre as brasileiras que conheci, era de que nos comparavam a “máquinas de fazer sexo”.

Para dar continuidade à narrativa, preciso situar brevemente o contexto das discussões imigratórias na França, quando lá cheguei. Em 2002, Jacques Chirac venceu a eleição presidencial no segundo turno com grande vantagem de votos contra seu adversário, Jean Marie le Pen, do partido de extrema direita *Front Nacional*.³¹ Os franceses tiveram que correr para as urnas para garantir que Chirac assumisse o cargo. O candidato do tradicional Partido Socialista ficou fora da disputa. Um dos aspectos que fizeram o candidato do *Front Nacional* disparar nas pesquisas diz respeito à crescente importância do problema da imigração na França. Segundo a professora do Departamento de Ciência Política da USP Rossana Rocha Reis,³² desde a Segunda Guerra Mundial o movimento de abertura e fechamento das fronteiras seguia, por um lado, conforme necessidades econômicas e demográficas do país até aproximadamente 1974; e, por outro lado, havia um empenho, entre os anos 70 e 80, de atingir a “imigração zero”. No entanto, nesse período, o governo se deparava com obstáculos, pois os grupos de trabalhadores imigrantes e solidários às suas reivindicações estavam organizados em movimentos sociais e, ainda, a legislação francesa limitava a imposição de ações que negassem as premissas dos direitos humanos. Como exemplo desse contexto, em 1978 observaram-se algumas tentativas do governo de Giscard d’Estaing de negar vistos para familiares de imigrantes; contudo, o Conselho de Estado, citando o Preâmbulo da Constituição de 1946 e a legislação europeia, recusou tal projeto. Disputas como essas passaram a fazer parte das querelas sociais e políticas do país, em consonância com os fluxos migratórios de cada momento da história.

³¹ O partido Front National foi fundado em 1972. Tem como proposta unificar a direita radical francesa. A imigração é uma pauta crucial do partido, que a considera um atentado contra a cultura e a economia francesas. O eixo principal das últimas campanhas mescla a imigração com os assuntos de segurança.

³² Cf. ROCHA REIS, Rosana. *Políticas de Imigração na França e nos Estados Unidos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

Aproximando uma lupa sobre o período de minha estadia na França (2002-2006), encontramos como ministro do Interior o político Nicolas Sarkozy, que estava focado nas questões políticas vinculadas à imigração. Na época, Sarkozy apresentou para a Assembleia Nacional projetos de lei com teores mais restritivos quanto à entrada e à estadia de estrangeiros na França. Em texto publicado em agosto de 2005, Sarkozy apontou como prioridade do governo o rigor nas ações de deportação de imigrantes ilegais, no controle de entradas de países originários dos fluxos ilegais, entre outras medidas.³³ Nesse mesmo ano, o referido ministro chamou os responsáveis pelas manifestações nas periferias francesas³⁴ de *racaille*, ou seja, de ralé, o que gerou mais conflitos violentos e grande repercussão na mídia. Cada vez mais o governo passou a tratar as questões migratórias como problema de segurança, circunstância que associou o imigrante a uma ameaça à integridade física e cultural do país.

Enquanto isso, em 2003, eu seguia providenciando a “papelada” solicitada pelo governo francês para a obtenção do direito de estadia (*titre de séjour*) como estudante e acompanhava pelos telejornais o movimento organizado dos “*sans papier*”³⁵. Foram inúmeras as vezes que esbarrei com as manifestações do grupo, mas nunca aderi a nenhuma delas. Tinha medo da polícia, pois estava ilegal no país. Desde 1993, a polícia francesa podia parar qualquer pessoa na rua que “parecesse estrangeira” para verificar sua situação no país. Foram dias e horas em função de minha legalidade. Nos estabelecimentos da Prefeitura de Paris, enfrentava filas, senhas, muita gente, brigas, espera, funcionários públicos franceses desanimados, mais espera, muita papelada, comprovantes, validades, datas, mais espera, carimbos, idiomas diversos, enfim, o retrato do serviço público que, a cada ano, foi se tornando mais restritivo e penoso

³³ SARKOSY, Nicolas. Je ne peuz pas laisser passe. *Liberation*, Paris, 5 aoû. 2005. Disponível em: http://www.liberation.fr/tribune/2005/08/05/je-ne-peux-laisser-passer_528564. Acesso em: 7 maio 2020.

³⁴ No ano de 2005, aconteceram inúmeros casos de manifestações e conflitos nas periferias francesas, devido a ações da força policial. Dois jovens morreram fugindo da abordagem policial, na cidade de Clichy-sous-Bois, na grande Paris, e, dias depois, uma bomba de gás lacrimogêneo foi jogada em frente a uma mesquita. Houve grande revolta dos moradores, seguida de conflitos com a polícia. Aproximadamente 3000 pessoas foram presas, quatro moradores foram mortos, além de inúmeros carros queimados e estabelecimentos degradados.

³⁵ Grupo organizado de pessoas que entraram legalmente e/ou viveram legalmente no país, mas que, devido às mudanças nas leis de imigração, passaram a ser consideradas ilegais. Em muitos casos, devido à legislação contraditória, os indivíduos não podem ser extraditados nem legalizados, o que gera problemas sociais e desrespeito aos direitos humanos.





**Mulheres negras clareiam suas peles.
Homens negros fazem filhos mais
claros com mulheres brancas.
São feitos do racismo nas existências
das pessoas negras. Isso não tem nada
a ver com amor, mas sim com a falta
dele.**

Renata Felinto

para todos os estrangeiros. Envoltos nessa "aventura" de conquista ao *séjour* e precisando de mais documentos para consegui-lo, me inscrevi no Curso de Francês para estrangeiros da Universidade Paris 12 Créteil Val de Marne. Um curso de boa qualidade, mais barato que o da Aliança Francesa, e que concedia, além da possibilidade de conseguir o *séjour*, o acesso à *carte vitale*, uma espécie de número de CPF francês. A inscrição durou um dia inteiro, havia muita gente, muitos estrangeiros, foram horas até me chamarem. Foi nesse dia, nessa longa espera, que conheci as outras seis mulheres que viriam a fazer parte da primeira edição da *7 Cabeças*.

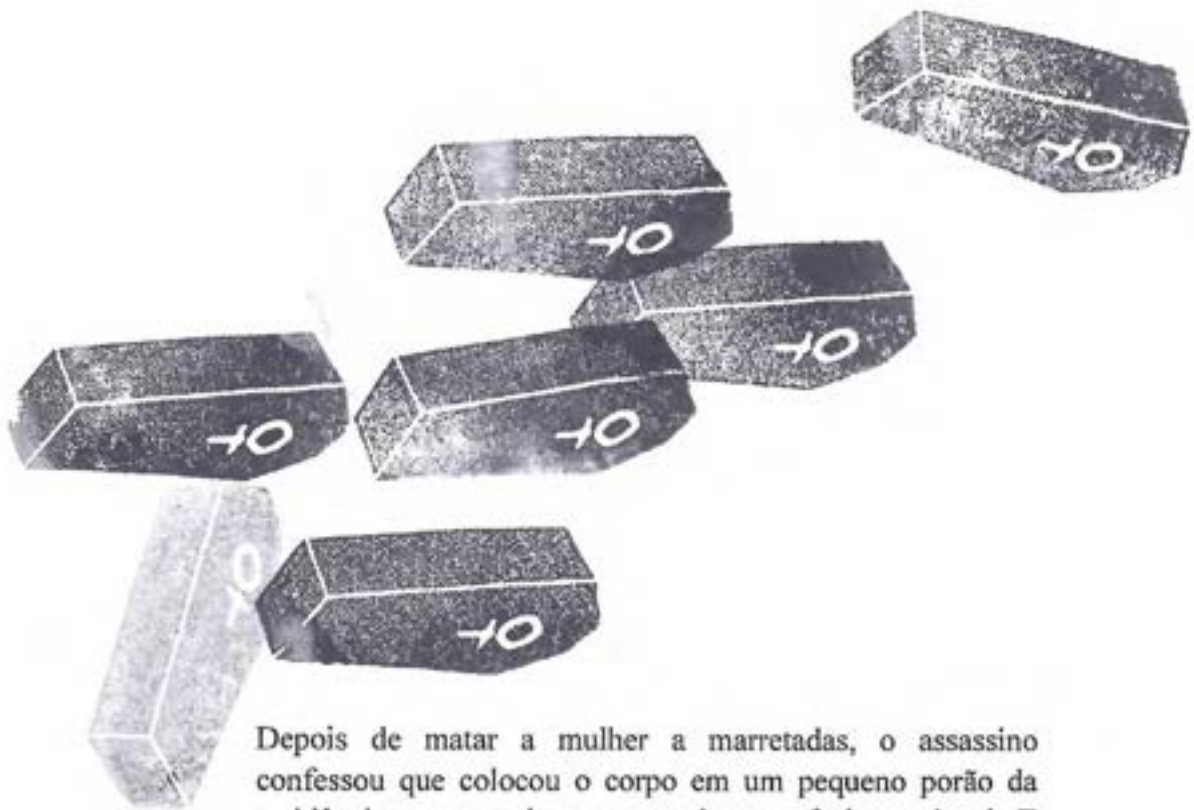
Minha realidade como imigrante era muito diferente da de muitas colegas, pois a maioria buscava uma nova vida na França e tinha como meta se estabelecer no país. Eu, ao contrário, estava lá para estudar e usufruir da cultura francesa, coisa que se desenhou de forma diferente, mas por ora não vem ao caso. Durante o curso de Francês, acabei acessando histórias de mulheres de diferentes países, entre eles, Hungria, Mongólia, Tailândia, Colômbia, Peru. Mulheres que regulavam de idade comigo e que, naquele ano, como eu, estavam com dificuldades em conseguir a estadia e o direito ao trabalho. Por isso, em nossos encontros, além de contarmos sobre nossos países, de fazermos comidas típicas, falávamos sobre os processos burocráticos dos *bureaux* de imigração.

Nesse meio tempo, surgiu, por conta de um amigo, o convite para participar do *Rencontres Européennes Art Performance*, que ocorreria dentro da programação do 2º Fórum Social Europeu (2003). Naquele momento, eu tinha como materialidade o universo burocrático do serviço público francês, as histórias de vida de minhas colegas estrangeiras e minhas reflexões acerca da memória de infância³⁶. Fora isso e acima de tudo, eu sentia muita

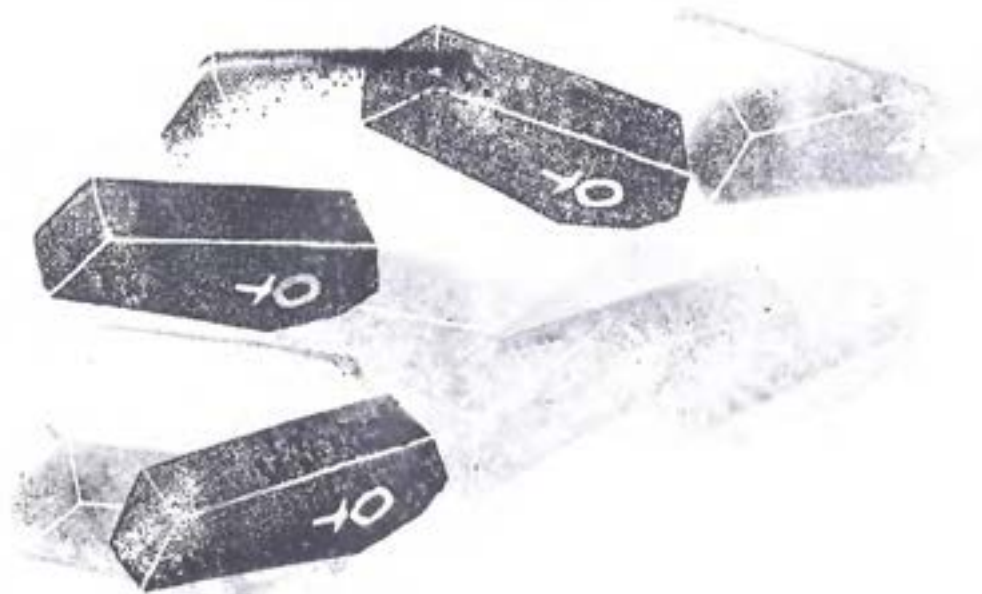
³⁶ As memórias de minha infância foram disparadoras para muitos trabalhos e acredito que, de certa forma, sempre serão. No contexto da residência, desenvolvi o *Projeto Álbum de Família*, que consiste em reproduzir uma fotografia da infância, repetindo gesto, ambientação, roupas e enquadramento. A proposta para a residência envolvia o convite a alguns artistas residentes da Cité Internationale des Artes para refazerem suas fotos de infância. Além desse projeto, desenvolvi, no período, a performance *Muralha*, a qual fez parte do 7º e do 8º Congrès International Art Performances, Paris/Berlim (2002). A performance consiste na construção de um muro de paralelepípedos enquanto canto a música de ninar "Boi da cara preta". Durante o processo de montagem da estrutura de pedras, maltrato e afago uma pequena boneca na qual me espelho através do uso dos mesmos acessórios.

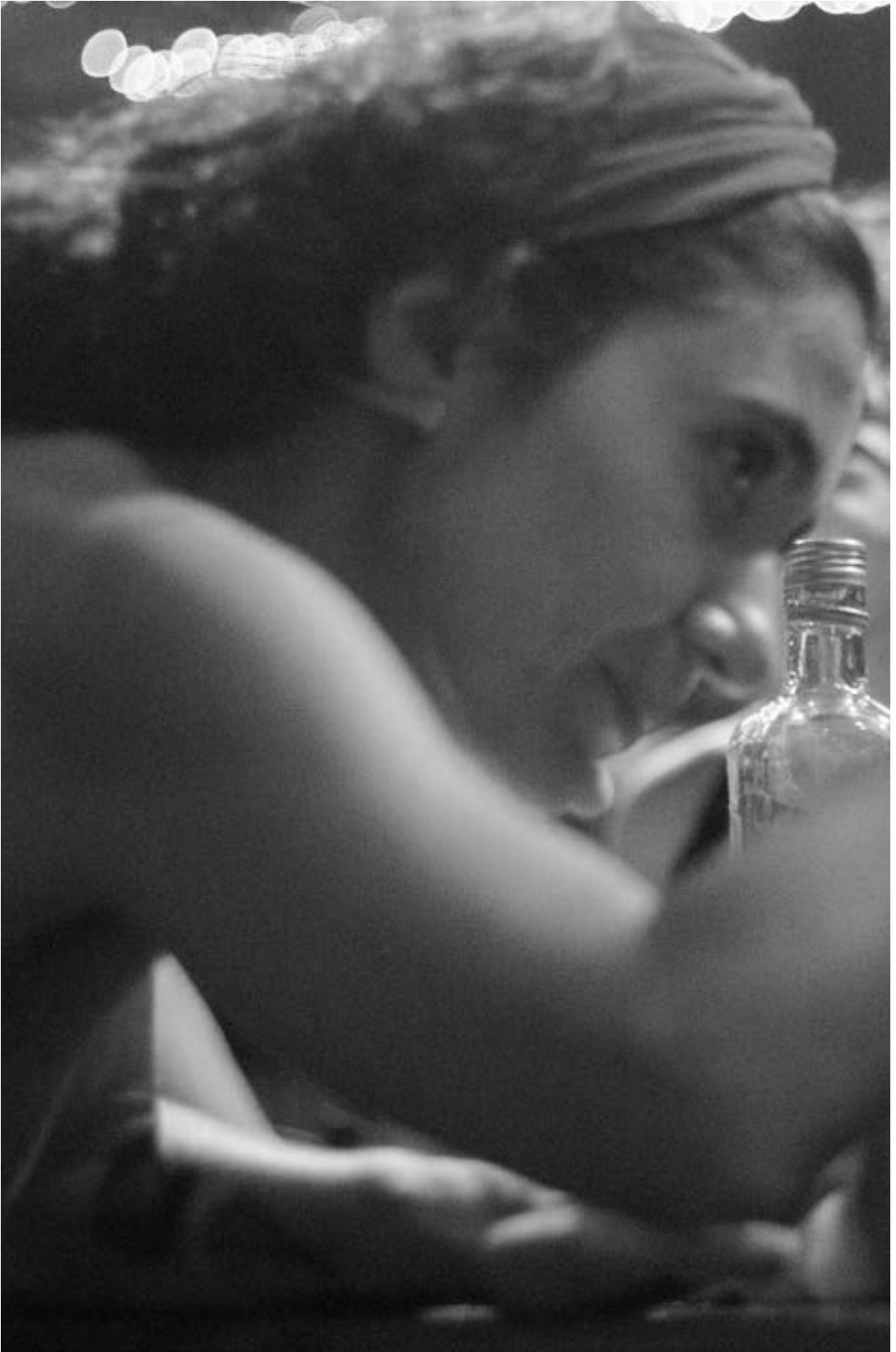
saudade dos botecos brasileiros! Eu desejava e salivava pelo acolhimento de um bar com uma mesa repleta de amigas, com as cachacinhas e os petiscos gordurosos! Dessa junção de experiências e desejos: (1) cachaça e mesa de bar; (2) mulheres de diversas nacionalidades ávidas por conversas e por compartilhar suas histórias de vida; (3) memórias de infância; e (4) desejo de me embriagar³⁷, emergiram lembranças, experiências e imagens. Compreendi, assim, que contava com material para a criação de um trabalho. Elenquei verbos que expressassem o universo desses quatro tópicos, com o objetivo de estruturar uma ideia para a criação de uma performance: reunir, contar, relatar, ouvir, beber, conversar, recordar, compartilhar, rir, chorar, fugir, afetar, dar, gritar, gargalhar, divertir, brincar, jogar, cantar, trocar, receber, colaborar, manifestar. A imagem de sete mulheres em torno de uma mesa, cada uma com seu copo, foi a primeira definição da imagem que tive a respeito do espaço da performance. Todas ao redor de uma mesma mesa, uma de frente para a outra de forma que todas pudessem se olhar. Articulado as minhas lembranças com o contexto europeu de repúdio aos processos migratórios, escolhi a brincadeira “Escravos de Jó” como estrutura da performance. Assim, a imagem das sete mulheres em torno da mesa se somou às ações: jogar, beber e vocalizar.

³⁷ Saúdo as artistas bêbadas! Reverencio aquelas que farão parte desta tese, mas que ainda não estão aqui! Vou retomar a experiência da cachaça no capítulo Cachaça!, pois ela foi a chave para a mudança metodológica da performance *7 Cabeças*.



Depois de matar a mulher a marretadas, o assassino confessou que colocou o corpo em um pequeno porão da residência e construiu uma parede para fechar o local. E nesse cenário ele ainda conviveu na casa, com a nova esposa, por 10 anos. A ossada só foi descoberta depois que o vigia vendeu a residência e o novo proprietário, ao quebrar uma parede para fazer uma reforma, descobriu os restos mortais da vítima. Vila Velha-ES.







1.5

O Jogo na 7 Cabeças

O jogo "Escravos de Jó" é uma brincadeira brasileira que possui diferentes camadas de sentidos, as quais foram se somando à performance *7 Cabeças* conforme as trocas vividas a cada edição. Hoje, diferentes pesquisas demonstram as ações de apagamento das ancestralidades africanas vinculadas à brincadeira, que na realidade possui um sentido de resistência dos povos africanos escravizados. A etnolinguista Yeda Pessoa de Castro,³⁸ pesquisadora do legado linguístico-cultural das etnias africanas no Brasil, estabelece relação entre *jó* e o termo kimbundu que se refere a casa, "*njo*", propondo que a canção fazia parte de uma estratégia de fuga dos escravizados da casa grande.

As possíveis origens da brincadeira "Escravos de Jó" fazem parte da obra, com mesmo título do jogo, da artista Aline Motta,³⁹ que partiu de uma pesquisa extensa sobre a letra da canção para desenvolver atravessamentos de sentidos em seu trabalho. Para Aline, a canção do jogo trabalha com metáforas que manifestam estratégias de fuga dos povos escravizados.⁴⁰ A linguagem é entendida como um desvio à regra que busca o entendimento das palavras,

³⁸ CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de Africa nas Américas, o exemplo do Brasil. *Africanias*. com, UNEB, Salvador, v. 6, 2014.

³⁹ Cf. MOTTA, Aline. *Escravos de Jó*. [S.l.], 2016. 20 x 20 cm, 26 p. Livro de Artista.

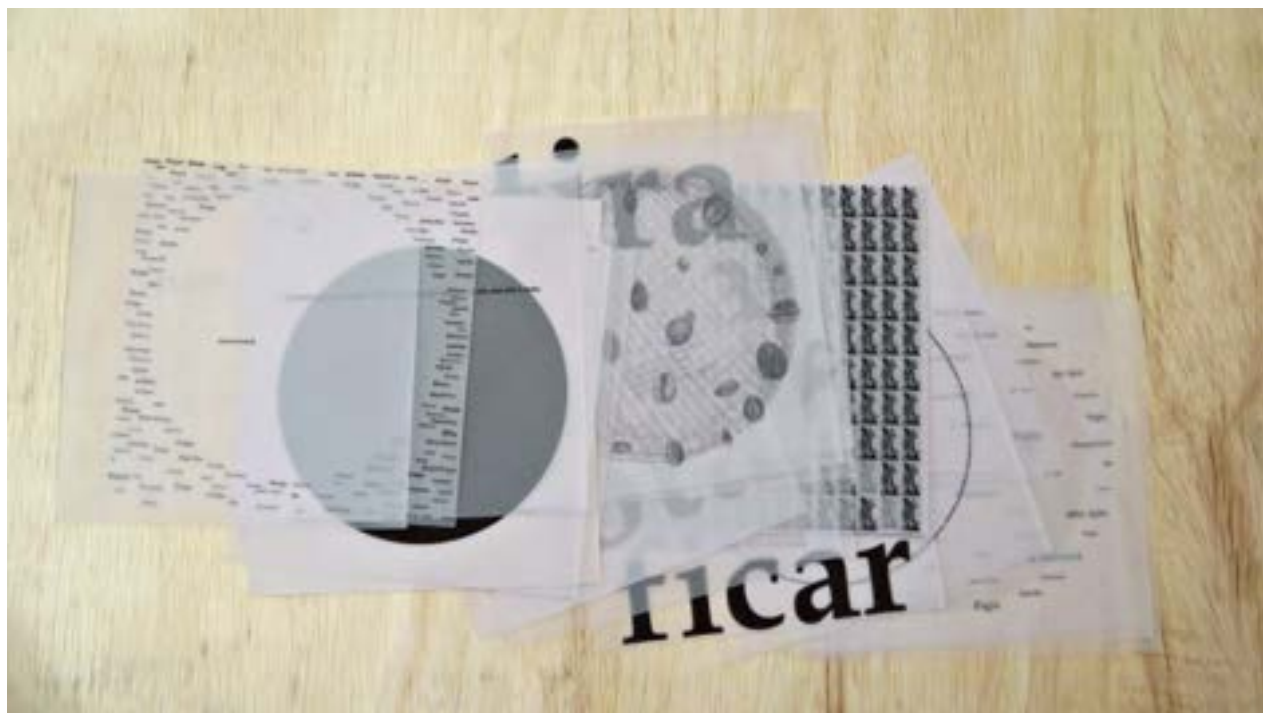
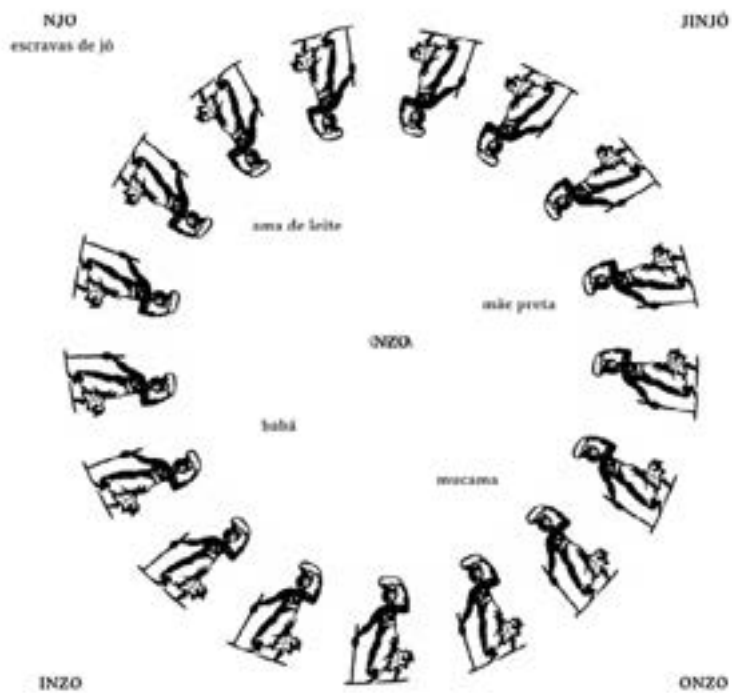
⁴⁰ Cf. MOTTA, Aline. Livro de artista. *Site Aline Motta*. Disponível em: <http://alinemotta.com/Escravos-de-Jo-Job-s-Slaves-Livro-de-Artista-Artist-Book>. Acesso em: 17 mar. 2021.



mas também o quanto que o sentido, como por exemplo, da palavra *caxangá*, foi, ao longo de séculos, apagado propositalmente no Brasil. Esse desejo de persistência e resistência como metáfora, tanto das palavras como do jogo, no trabalho de Aline, busca uma relação entre opacidade e transparência, fuga e aprisionamento, na qual a memória do jogar manifesta a coletividade compartilhada de sentidos das palavras usadas na canção, ao mesmo tempo que o *zigue-zigue-za* também manifesta a busca pelo coletivo de fuga, nem que seja apenas de uma pessoa, pois aquele que conseguir escapar carrega todos os demais consigo. Os ancestrais, nesse sentido, são as variações das palavras que, por meio de seus elementos cifrados, resistiram à violência; são também corpos de homens e mulheres negras que possibilitaram a persistência da cultura com sua luta, resistência e existência.

O trabalho de Aline é composto por uma publicação que também virou instalação. A obra de 2016 é constituída por 26 pranchas em papel vegetal que compõem 12 conjuntos de 60cm x 60cm cada. Nela, percebemos as camadas de memória a partir de impressões em pequenas letras tipográficas em papel vegetal. A imagem de mulher com saia e cajado repetida várias vezes foi apropriada de um anúncio de jornal do século XIX que fazia referência a mulheres escravizadas fugidas. Não são escravas, mas sim guerreiras, por vezes em círculo, em outras deixando um espaço na diagonal para possibilitar a fuga. O trabalho de Aline me marcou pela forma como, por meio do processo gráfico, as camadas de memória, que em *7 Cabeças* são viscerais, corporais, se materializam com elegância e densidade como metáfora e poesia. Acredito que ambas buscamos aproximar mulheres para jogar, colaborar, conversar, escapar e lutar, muitas vezes, de uma realidade que sufoca. O trabalho da Aline é uma publicação que performa o jogo e, assim, ressalta suas camadas de memória. Na construção desse espaço gráfico permeado pelo contato e pela multiplicidade do processo de impressão e no qual, muitas vezes, o sentido nos escapa, é que temos a possibilidade de pensar na construção de um espaço permeado pelo espírito de comunidade.

²⁸ O jogo possui diferentes formas de cantar conforme a região do Brasil. Incluo aqui a versão que eu cantava quando criança “escravos de Jó, jogavam caxangá, tira, bota, deixa o Zé Pereira ficar, guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zá”.



Aline Mota, Escravos de Jó, Livro de Artista, 20 x 20cm, 26 páginas em papel vegetal e papel jornal, 1 página com texto crítico, Capa em papel Arjowiggins Color Plus, 2016
<http://alinemotta.com/Escravos-de-Jo-Job-s-Slaves-Livro-de-Artista-Artist-Book>



O imaginário de fuga e de tática de sobrevivência foi a questão que me fez escolher o jogo “Escravos de Jó”, pois a performance *7 Cabeças* passou a ser uma opção poética para driblar as normas de uma sociedade patriarcal pautada na sujeição dos corpos.

Propor o jogo “Escravos de Jó” como trama da performance *7 Cabeças* partiu do desejo de criar uma metáfora do sistema burocrático de concessão de direito à estadia na França e do sistema de regras e normas disciplinantes. Sistema que determina as relações de poder nos âmbitos micro e macro da sociedade ocidental. Estrutura pautada pela economia neoliberal, a qual tem na exploração e na exclusão sua ferramenta e matriz de progresso e opressão. É, portanto, um sistema que privilegia a classe dominante e se apropria das críticas e das ações alternativas a ele e que engole tudo e todos sem chance de escapar. A performance *7 Cabeças* revela a jogatina do dia a dia, na qual ficamos viciados. Jogamos ora contra, ora a favor. Perdemos na contagem de quem venceu e quem perdeu. Ou preferimos não olhar o placar, pois a perda, normalmente, recai sobre os que pouco ganham, sobre as vidas que, a cada dia que passa, são mais precarizadas. Ganhar ou perder, eis uma característica dos jogos em geral e que não diz respeito à performance *7 Cabeças*. Nela, todas as mulheres convidadas buscam escapar da jogatina patriarcal e do ímpeto das concorrências, pois do vício da sociedade machista nos refugiamos com palavras, olhares e com a bendita cachaça. Contudo, considerando as reflexões que havia desenvolvido para a primeira edição da performance, a escolha pela cachaça pontuou o desejo de incluir uma bebida brasileira no jogo, ou o desejo de oportunizar um *porre brasileiro* em terras e corpos estrangeiros.

Assim, é a partir do ato de jogar sem parar, de repetir durante duas horas os movimentos que consistem em cantar a cantiga do jogo “Escravos de Jó”,⁴¹ rubricar folhas dispostas na mesa e passá-las adiante, manifestar-se falando de seus desejos e angústias e beber cachaça, que a dinâmica tornava visível o sistema burocrático ininterrupto e autoritário. Por isso, com a introdução

⁴¹O jogo possui diferentes formas de cantar conforme a região do Brasil. Incluo aqui a versão que eu cantava quando criança: “escravos de Jó, jogavam caxangá, tira, bota, deixa o Zé Pereira ficar, guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zã”.

da cachaça, bebê-la, correspondia à ânsia de propor ou de induzir à fuga da ordem, do controle e do sistema opressor e instituído. Dessa forma, uma das primeiras referências deste trabalho é o vídeo *A situação*, de 1978, do jornalista e videomaker Geraldo Anhaia Mello.



Geraldo Anhaia Mello, “A Situação”, still de vídeo 9’, formato Portapack, 1978.

Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/103067>. Acesso em: 25 de agosto de 2018

Em nove minutos, Geraldo bebe dois litros de cachaça. Além disso, repete a mesma expressão, “A situação política, econômica, cultural, brasileira”, vestindo terno e gravata num enquadramento em plano médio, remetendo aos âncoras dos telejornais. O artista satiriza a imagem do homem enunciador de discursos legitimados, por meio da ingestão da cachaça, a qual, a cada copo bebido, tanto descredibiliza a imagem desse homem detentor da palavra quanto denuncia o caráter ideológico da suposta mudança social após vinte anos de ditadura.⁴² Assim, o uso da bebida e o ato de embriagar-se como estratégia irônica e, de certa forma, de descontrole ante o discurso político do contexto

⁴² A SITUAÇÃO. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. Sinopse da performance de Geraldo Anhaia Mello de 1978. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/103067>. Acesso em: 25 de agosto de 2018



#meuamigosecreto é negro, do movimento negro, filho de negros do movimento negro e diz que adoraria se apaixonar por uma negra, mas se casou com um branca. Ele assedia mulheres negras no in box, canta mulheres negras na noite, mas SÓ namora mulher branca e coloca a culpa nas mulheres negras. Desejo que esse amigo vá se f...

Renata Felinto



dos anos 70 e 80, foram ações propostas pelo artista que me remeteram ao mesmo contexto de forte rejeição aos movimentos imigratórios na França.

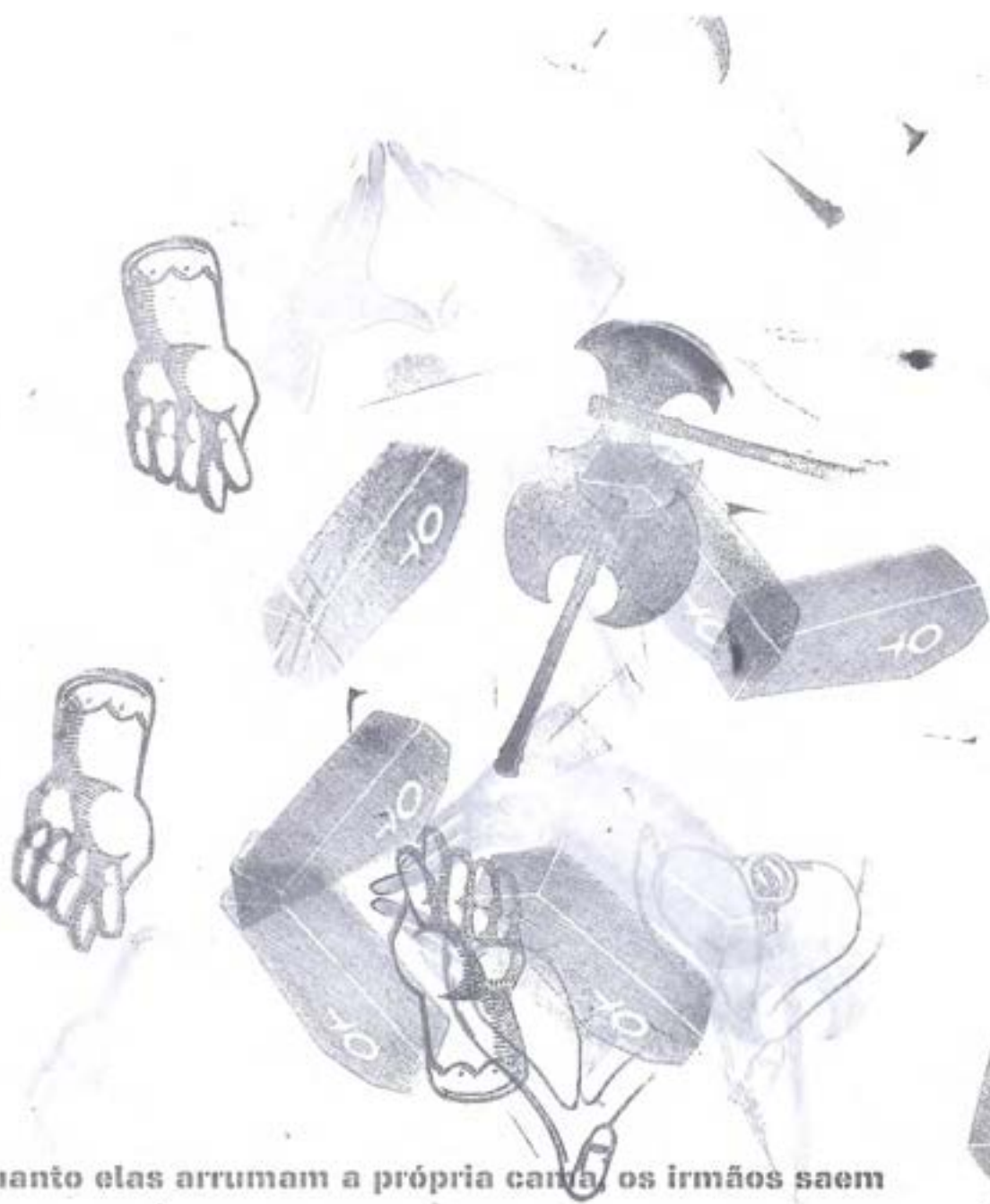
Tendo definido a formatação da performance, segui para a etapa do convite às outras seis mulheres. A cada edição da *7 Cabeças*, essa fase é um momento bastante delicado da performance e, por isso, desencadeia grandes conflitos em mim. Para a primeira edição (2003), decidi fazer um encontro festivo em casa e convidar algumas colegas do curso de Francês e outras amigas brasileiras. Na ocasião, comentei do evento que aconteceria junto ao Fórum Social Europeu e apresentei minha proposta, fazendo uma pequena degustação de cachaça (da boa, já que no dia da performance só rolou das piores). Salientei que cada uma beberia o quanto quisesse, mas que não poderíamos deixar de beber durante a performance. O gesto de pegar o copo, se servir, servir as colegas, brindar e beber tem potência visual na proposta, já que estávamos juntas brindando nossas alegrias e tristezas, nossas inquietações como mulheres e como imigrantes. A adesão foi no ato, sem muitas perguntas e preocupações, a única hesitação estava em saber como cantar o “Escravos de Jó”. Assim, naquela noite mesmo jogamos um pouco e marcamos outros encontros para jogar mais; conversamos também sobre o que diríamos na hora do brinde. Assunto para falar e gritar não nos faltava. Infelizmente, devido às minhas andanças, perdi o contato com algumas das mulheres que fizeram parte da primeira edição da *7 Cabeças*. Continuo tendo contato com duas mulheres que residem na França e uma que mora na Austrália.

Em 2005, surgiu o convite para fazer a segunda edição da performance. Foi o Ano do Brasil na França, uma ação conjunta entre os ministérios da cultura dos dois países, e um período que contou com uma diversidade de programações culturais brasileiras de diferentes escalas e em várias cidades francesas. Shows, exposições, debates, filmes, festivais, enfim, a oportunidade para os artistas brasileiros participarem de alguma ação e iniciativa, tanto dos espaços mais legitimados quanto dos independentes. Boa parte dos estabelecimentos turísticos previa, em sua agenda, uma atividade brasileira. Em alguns casos, as experiências não se desconectaram dos estereótipos atrelados ao exótico e ao tropical vinculados à cultura brasileira.

Para os brasileiros que já *ralavam* na França, a iniciativa cultural representou a possibilidade de mais trabalho para garçonetes, garçons, dançarinas e dançarinos, capoeiristas, cantores, cozinheiras, todo tipo de serviço necessário para a organização de jantares e eventos *típicos* brasileiros. Nesses eventos, eu trabalhava como garçoneiro, e foram nesses espetáculos de horror que vivi mais de perto o estigma da mulher brasileira. Eram eventos contratados por instituições francesas, bares e restaurantes.

Os organizadores normalmente eram brasileiros e chamavam os profissionais mesmo sem a *carte de séjour*, que era o meu caso. Em geral, o uniforme das mulheres era uma canga bem colorida e um top, para dar um ar praiano, já que éramos todas de um país tropical. Algumas não se importavam e outras, como eu, não tinham muita escolha. Nossa alternativa era nos protegermos, caso fosse necessário, não sorrir muito. Ouvíamos muita coisa, mas disso já estávamos batizadas. Nunca vou esquecer umas das noites na qual minha colega, no auge da sua irritação com os abusos de um grupo de parisienses, se debruçou na mesa onde eles estavam e disse em alto e bom tom: – Sim! Sou brasileira! Tenho três tetas e duas bucetas! E saiu furiosa. Fez-se um silêncio no salão. Fui ajudá-la, saber como estava. Ela ria e chorava ao mesmo tempo. Disse-me estar cansada de ser tratada como *mulher brasileira* que rebola, que seduz, hipersexualizada, mulher fácil, dizem eles! Relatos como esse me impulsionaram a propor para a Galeria ArtCore a realização da performance *7 Cabeças* somente com mulheres brasileiras que viviam na França. Dessa maneira, percebi que a performance tinha como característica a flexibilidade de tratar de diferentes assuntos. A relação entre o jogo, as falas e a bebida podia assimilar diferentes aspectos e debates sobre as questões da mulher. Portanto, na segunda edição, incluí textos escritos para serem lidos pelas mulheres convidadas. Inseri, ainda, sete carimbos. Percebi que o gesto de rubricar e assinar os papéis dispostos na mesa não correspondia à intensidade da violência simbólica da negação ou da validação do direito de ficar e da marca que esse gesto acarreta. Precisava de algo mais forte para registrar esse gesto de poder, por isso o carimbo foi incluído a partir de então, uma marca na epiderme que estigmatiza um corpo, marcas de subjugação e racismo.

Direcionei o convite para colegas de trabalho, garçonetes e dançarinas, e



Enquanto elas arrumam a própria cama, os irmãos saem para brincar e jogar bola, pois cuidar da casa "não é coisa de menino".

para outras amigas. Como da primeira vez, todas aceitaram e agradeceram por eu promover esse *bate-papo entre a mulherada*. Dessa vez, lembro-me de algumas pessoas que acompanhavam a performance sentarem-se com a gente e entrarem no jogo. Fora isso, lembro-me de estar deitada no sofá da casa da galerista agarrada num balde (companheiro legítimo dos bêbados de plantão). E, para fechar com chave de ouro, no dia seguinte, transpirando cachaça, fui ao evento final do Ano do Brasil na França, o show de Gilberto Gil na Bastille. Entre *l'eau de vie* (destilado francês) e a cachaça, escolhi a cachaça. *Porque não tem coração que esqueça, não tem quem mereça* viver uma paixão destrutiva. Minha admiração pela França e sua cultura foi expelida junto com a amargura do último vômito na casa da galerista parisiense. Sedimento amargo de revolta contra o desconhecimento da origem dos abusos que sofri, bem como das violências com as quais compactuei inconscientemente. Como o fato de eu ter somente um colega negro na turma de ensino médio e nenhum na universidade, sendo ambas instituições públicas de ensino, não me fizeram pensar? Como não havia me dado conta de que meu avô paterno havia me abusado e que só hoje, depois da campanha realizada nas redes sociais em 2015,⁴³ fui entender o que tinha realmente acontecido? Enfim, percepções que só começaram a tomar sentido quando a paixão platônica caiu por terra e depois do sangue derramado (porque, claro, tem que ter sangue e suor). Assim surgiu um bicho de sete cabeças, digo, uma monstra de sete cabeças. Uma junção de cabeças que, diferentemente do que diz a lenda que originou a expressão popular *bicho de sete cabeças*, a Hidra de Lerna⁴⁴ aqui invocada nunca foi nem será derrotada por ninguém e, muito menos, por homem algum, Hércules! Deu pra ti!

⁴³ A campanha “Primeiro assédio”, que acessei pelas redes sociais, é um projeto da organização “Think Olga” (ONG criada em 2013) devido às manifestações de cunho sexual dirigidas a uma menina de 12 anos que fazia parte de um reality show na televisão brasileira. Foi criada a hashtag #primeiroassedio e lançada a proposta de que as seguidoras do site compartilhassem suas histórias de primeiro assédio. Disponível em: <https://thinkolga.com/projetos/primeiroassedio/>. Acesso em: jan. 2018.

⁴⁴ De origem mitológica, a Hidra corresponde a um monstro com corpo de dragão e várias cabeças de serpente, as quais se regeneram em dobro quando cortadas. Heracles (Hércules, na mitologia romana) é o responsável pela morte da Hidra, pois descobre que incinerando a ferida das cabeças elas não se multiplicariam.





1.6

Vozes e leituras

Dos conflitos e das experiências vividas até hoje, a principal tática de resistência e sobrevivência que me foi transmitida envolve o poder de não calar e projetar a voz por onde eu passasse. E assim construí minha subjetividade, levantando, baixando a voz, ouvindo, falando, escolhendo as palavras para serem enunciadas, percebendo a potência de algumas e a falência de outras. Nessa medição do mundo e das relações humanas por meio da minha voz e das vozes que chegam a mim, passei a compreender que a palavra - a escrita -, a voz e o corpo constroem circunstâncias de comunhão bem como de disputa e conflito. Compreendi que minha voz performativa e minha performatividade me condicionavam a situações ora de submissão e opressão, ora de conquistas de direitos e escutas. Tenho consciência do privilégio de poder fazer de minha voz um ato de ocupação de espaços legitimados por ser uma mulher branca. Por essa razão, busco diariamente o exercício da escuta e da repaginação de minhas referências, *7 Cabeças* é um exemplo disso.

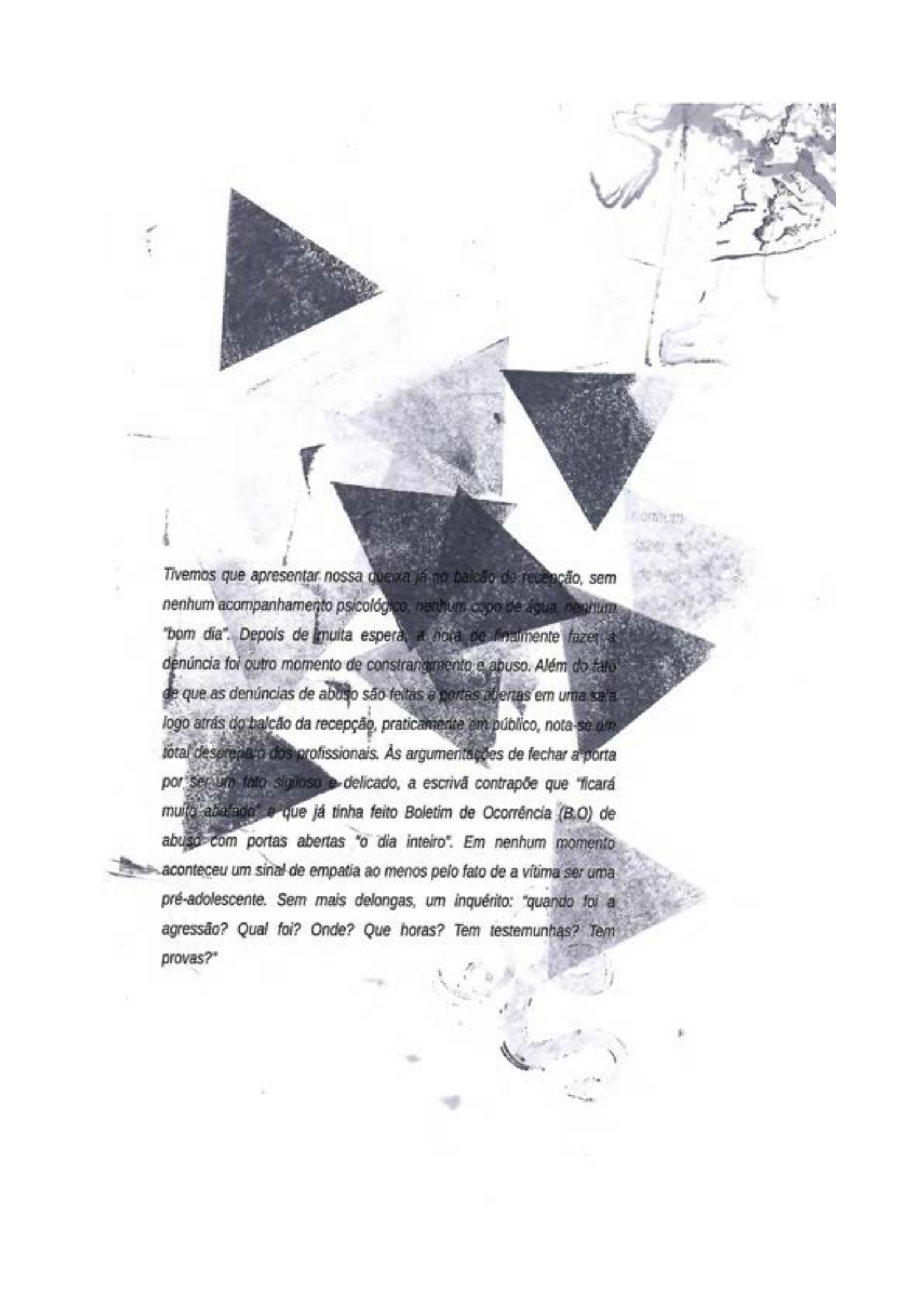
Ouvir histórias e narrativas sempre me impulsionou a gerar situações de encontros e conversas, pois a potência das múltiplas vozes reunidas parece reverberar performatividades distintas e criar a possibilidade de uma revisão e aprofundamento das subjetividades. A performance *7 Cabeças* partiu desse intuito, reunir vozes, corpo como voz; vozes emitidas por performatividades capazes de acionar um novo conjunto de efeitos, uma nova condição à linguagem. A voz que fala, o corpo consciente de si e que se projeta pela oralidade, o enunciado vocalizado que se torna performativo e age no tempo



e no espaço. Premissas da teoria do filósofo linguista J. L. Austin e que repercutem nessa pesquisa a partir da reflexão sobre linguagem e ação quando o corpo, a voz e a palavra, tornam-se protagonistas do acontecimento, da performance arte.

A teoria dos atos de fala argumenta que falar é uma forma de ação. Estas ações acontecem quando se fala, expressões que afirmam, juram, perguntam, propõem. Falas enunciadas por alguém específico, em local e tempo também característicos e por uma razão significativa. A teoria dos atos de fala é repetidamente elucidada com exemplos que demonstram o quanto falar e enunciar diz respeito a um gesto de poder. Quando falo, instituo um fenômeno, orquestro percepções e experiências num determinado período e espacialidade. O juiz declara um sujeito culpado ou duas pessoas casadas numa contextualidade singular. Artistas constroem contextos singulares, jogam com as normas do lugar em que executam performances e geram a possibilidade, não a certeza, de *aumentar o volume* das falas, das percepções, para que as vozes sejam performativas. Vozes que disseminam poder pelas vias disruptivas. A ideia da performatividade é a chave para aumentar os decibéis da fala performativa. Butler se apropria dos enunciados linguísticos para propor que o gênero, de cada um de nós, advém de um gesto performativo o qual impõe aos corpos normas preestabelecidas de vida, de formas de viver. O médico que marca com um 'x' no formulário, mulher ou homem, no instante do nascimento e a representação para a sociedade do gênero atribuído revelam o quanto ser uma mulher, por exemplo, corresponde a uma performatividade, a um comportamento reiterado, construído como resposta aos parâmetros instituídos. "Se o gênero vem a nós em um primeiro momento como uma norma de outra pessoa, ele reside em nós como uma fantasia ao mesmo tempo formada pelos outros e parte de nossa formação"⁴⁵ Ou seja, os atos performativos incidem na performatividade corpórea e, em alguns casos, tornam a materialidade da formação da subjetividade, abjeta e em estado de vulnerabilidade.

⁴⁵ BUTLER, 2018, p. 37.



Tivemos que apresentar nossa queixa já no balcão de recepção, sem nenhum acompanhamento psicológico, nenhum copo de água, nenhum "bom dia". Depois de muita espera, a hora de finalmente fazer a denúncia foi outro momento de constrangimento e abuso. Além do fato de que as denúncias de abuso são feitas a portas abertas em uma sala logo atrás do balcão da recepção, praticamente em público, nota-se um total desrespeito dos profissionais. Às argumentações de fechar a porta por ser um fato sigiloso e delicado, a escritã contrapõe que "ficará muito abafado" e que já tinha feito Boletim de Ocorrência (B.O) de abuso com portas abertas "o dia inteiro". Em nenhum momento aconteceu um sinal de empatia ao menos pelo fato de a vítima ser uma pré-adolescente. Sem mais delongas, um inquérito: "quando foi a agressão? Qual foi? Onde? Que horas? Tem testemunhas? Tem provas?"





Art. 7º São formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre outras:

.....

IV – a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;

Lei Maria da Penha n. 11.340/2006

Para a proposição de performatividade, Butler⁴⁶ também dialoga com o filósofo Jacques Derrida, o qual articula o conceito de performativo de Austin com os de iterabilidade e citacionalidade.⁴⁷ Ambos os conceitos são de crucial importância para o entendimento do movimento, ou melhor, da performatividade do corpo na *cena do reconhecimento*, ou seja, na conjuntura que legitima os sujeitos, que lê os corpos e os inclui na malha da sociedade. O corpo se configura a partir de uma cena de iterabilidade (propriedade de ser sempre outro na sua mesmidade), que precisa ter uma citacionalidade, ou seja, o sujeito de alguma maneira tem que se referenciar em relação a outros corpos para constituir sua performatividade. O que eu performo para dizer quem sou eu como sujeito é algo que eu consigo performar porque encontro essa performatividade em outros corpos e assim eu ajo em coletividade. Dessa forma, quando não existe uma coletividade de corpos que produzem performatividades que se assemelham a minha, eu não produzo iterabilidade, e a minha constituição de sujeito não é reconhecida, não há uma citacionalidade. Por essa razão, corpos buscam e/ou criam situações para a produção do seu reconhecimento.

A performatividade, para Butler, altera o lugar do performer - do sujeito performativo.⁴⁸ Portanto, para a filósofa, é a performance que produz o performer, ou seja, é no fazer constante, pautado pela iterabilidade, que eu me entendo como sujeito e, conseqüentemente, tenho condições de me distanciar do que faço e perceber as relações do contexto como um todo. Por isso a performatividade é um ato citacional, pois o sujeito precisa encontrar em outros corpos, em outras circunstâncias, as formas de fazer, de um fazer performativo. Precisa aprender a fazer com quem já fez ou faz. O ato citacional é uma citação a outras experiências e a outras historicidades. Conseqüentemente, a performatividade, pautada por uma identidade de gênero, refere-se à busca constante de reconhecimento, pois vivemos, a todo instante, em cenas de reconhecimento alicerçadas por instâncias de poder, as

⁴⁶ Cf. BUTLER, 2018.

⁴⁷ Cf. DERRIDA, 1990.

⁴⁸ Cf. BUTLER, 2018.

quais interpelam o indivíduo – quem é você? Assim, o sujeito vive a angústia e o sofrimento de tentar mostrar sua verdade para ser reconhecido e não ter sua humanidade questionada.

Quando as mulheres convidadas a fazer parte da *7 Cabeças* leem em voz alta os trechos de textos que se encontram na mesa do jogo, palavras por vezes delas ou de outras mulheres, o falar toma corpo, a linguagem textual torna-se corporal e espacial. Entendo que a estrutura da *7 Cabeças* gera a possibilidade da reiterabilidade e da citacionalidade dos corpos, pois ela tem como base a citação de vozes distintas, não só de quem está performando sua leitura, mas daquelas que são lidas, referenciadas. Ler e ouvir, a minha própria voz e a da outra, passa a construir a reiterabilidade, a aprendizagem de me tornar outra sendo eu mesma. E, na repetição desse processo, altero o ato que se repete. Leio o mesmo texto mais de uma vez, escuto o mesmo texto performado por outra voz, outra performatividade, e ressignifico as palavras e o rito. O texto e a performatividade que o lê deslocam o significado do performativo e remontam a outros contextos e tempos.

Por isso, a experiência da leitura e da recepção corresponde ao cerne político da proposta. Mulheres leem, se fazem escutar e se permitem, no âmbito da performance, transformar a leitura enquanto suas percepções se alteram por conta da ingestão da cachaça. Debates e sensações ecoam pelo espaço público como numa manifestação. Os proferimentos presentes na *7 Cabeças*, por meio dos textos incluídos pelas mulheres convidadas e, após a nona edição, pelas mulheres presentes no público, equivalem à possibilidade de acesso a diferentes experiências de vida, de corpo, de gênero, de classe, de raça e assim por diante.

Quando somos interpeladas pelas leituras dos textos e dos trechos selecionados, acessamos, de certa forma, o contexto social e cultural, as práticas performativas de cada uma das mulheres e de suas comunidades. Tendo em vista que a linguagem é uma construção de discurso, uma práxis social alinhavada com o mundo e com a forma de viver nele, acredito que a *7 Cabeças* empreende um contexto no qual os proferimentos de cada uma das mulheres, somados às regras do jogo e à estrutura da performance arte, contribuem para uma experiência de coletividade e interioridade. Aspectos da





**"Tem mulher negra que
ESCOLHE ficar sozinha porque
não quer negociar sua
HUMANIDADE."**



Sueli Carneiro



teoria da performatividade e da constatação de Butler de que a "linguagem atua, mas que atua de maneira poderosa."⁴⁹

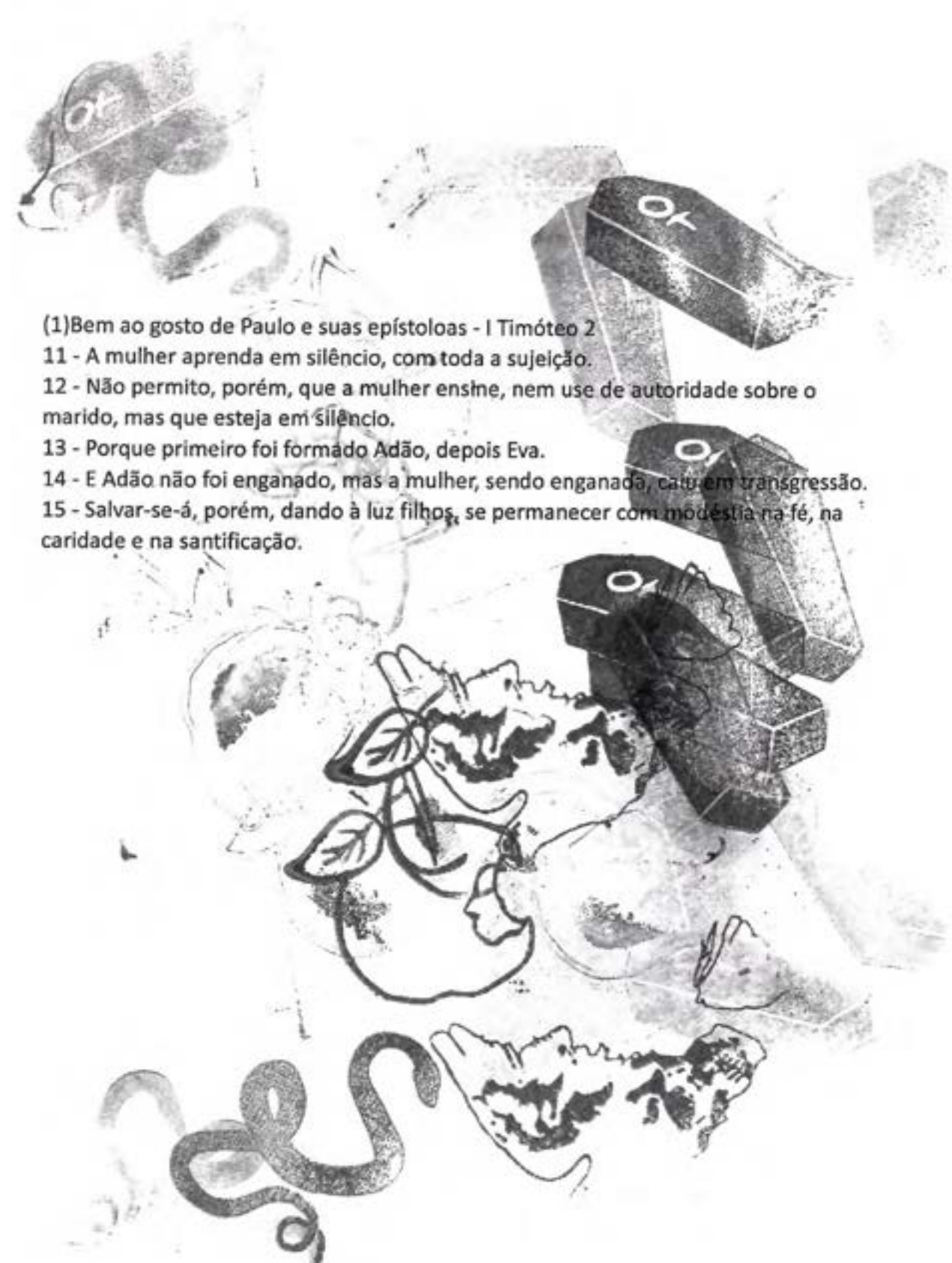
Cada uma das mulheres, presentes na *7 Cabeças* lê conforme sua preferência, com entonação, dramatização ou não. Mas é evidente que a leitura, no decorrer da performance, torna-se outra. A bebida e o contexto coletivo envolto num limiar entre brincar e performar estabelecem condições diversas para a forma como a voz se instaura. Vozes que são alegres, críticas, tristes, engasgadas, titubeantes, efusivas e fervorosas. A voz, projetada pela leitura em voz alta, por vezes uma voz coletiva que reúne mais de uma mulher lendo o mesmo texto, mobiliza sentidos variados nos ouvintes, principalmente, quando associada a um contexto voltado à experiência artística. Claudia Paim, também interessada sobre a presença da palavra, do texto e da voz como elementos da performance, comenta,

⁴⁹ BUTLER, 2018, p. 35.

A voz do performer pode ultrapassar o sentido do que ele diz ou vocaliza, mas a experiência de sua presença é fato. A experiência da enunciação: da emissão da voz daquele que fala. Há ainda a experiência da escuta. Necessariamente há dois corpos em interação: aquele que fala (mas também se ouve) e aquele que escuta (mas também fala por suas atitudes, energia e posturas). [...] O corpo de quem assiste e participa de uma performance onde há uso da voz, é pela voz também tocado. Pelo que nela transparece para além do sentido do que é dito.

PAIM, Claudia. Textos e voz na arte contemporânea. In: Cadernos Literários/ILA/FURG, Rio Grande, v.24, n.2, 2016.

Na performance *Carta*, de Claudia a escrita, é lida em voz alta. Ou seja, a voz, mesmo não tendo tom dramático, é carregada de performatividade, pois estabelece, assim como os outros elementos da performance artística, um contexto num determinado tempo e espaço, e mais: conecta outros corpos que recebem e escutam a leitura. Escutam, reagem, engajam-se corporalmente.

- 
- (1) Bem ao gosto de Paulo e suas epístolas - I Timóteo 2
11 - A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição.
12 - Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio.
13 - Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva.
14 - E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão.
15 - Salvar-se-á, porém, dando à luz filhos, se permanecer com modéstia na fé, na caridade e na santificação.

1.7

Jogo e performance

Para iniciar uma reflexão sobre o jogar como elemento de minha performance, conto um pouco das diabruras e das invenções de uma menina e das descobertas e dos desafios de uma mulher. Sempre brinquei muito. Aliás, esse direito não deveria ser um privilégio para nenhuma criança. As brincadeiras e os jogos que eu mais gostava eram aquelas em que criávamos alguma coisa para mostrar depois. Passávamos dias e dias combinando, refazendo, discutindo, brigando e nos acertando para, no final, nos divertirmos com a coisa toda: Quem faz o quê? Onde será? O que faremos? Onde nos reuniremos? O que vamos vestir? Quem providencia o lanche? Enfim, era uma grande produção para um grupo de crianças que tinham suas tardes livres e a possibilidade de ir de uma casa a outra sem perigo. A rua, os pátios das casas, as varandas e os quartos eram os lugares onde nos encontrávamos. Todo aquele processo era nossa melhor brincadeira. Lembro-me de uma em especial, no verão de 1987, no qual as tardes sempre eram longas, pois não podíamos ir para o sol logo depois do almoço. E eram nesses momentos de ócio, sem televisão e sem bicicleta, que “fritávamos” pensando em novas brincadeiras. Sentíamos a urgência de inventar alguma coisa para fazer. Foi então que, das conversas entrecruzadas, decidimos brincar de fazer teatro. A proposta surgiu: por que não fazíamos um espetáculo? Alguns do grupo adoraram a ideia e outros não gostaram e foram brincar de outra coisa, até porque, lembro-me bem dos meninos dizendo: “brincar de teatro é coisa de guria! ”. Mesmo assim, ficaram dois meninos. Um deles já estava acostumado com a perseguição dos amigos, pois só brincava com as gurias; já o outro era gordo, e por isso

comparta...
arrancados, certamente pro...
ta, para que a vergonha suportada não
caisse em domínio público. Hoje, no
ampliata de um passado marcante, elas
surgem em sigla no Vozes e se
... da história, outras
... Militar e
... suas casas
... e companheiros.

A cada dois dias, uma mulher morre no país, vítima de aborto clandestino.

Dul...
pol...
He...
B...
C...

... costumes am...
... culturais baseadas
... inferioridade ou
... subordinação.

É difícil silenciar a que resta da
ditadura - os dados e promulgação
da lei de Anistia, em 1979, vivemos
sob um silêncio forçado, que nos
obriga a olhar sobre o passado e
nos impede de combater a
violência do presente.

AL...
D...
...
...
...
...

também sempre sofria discriminação dos demais. Lembro-me de outro que repeliu a ideia de brincar de teatro, seguindo os outros meninos, mas que entrou na brincadeira depois, no meio da coisa toda, porque viu que estávamos nos divertindo muito! Ele era o menino do futebol, o craque da galera, e mais tarde, depois da noite de estreia, ele se tornou, também, um membro da trupe teatral da rua.

Lembro-me bem de todo o debate gerado entre os integrantes da nova brincadeira sobre o que faríamos, qual história contaríamos, até um de nós sugerir de usarmos o LP *Arca de Noé*, do Vinícius de Moraes. A ideia foi aceita e cada um escolheu um animal e personagem. A partir daí, criamos uma narrativa. Discutimos e brincamos durante várias tardes até chegar a um consenso sobre o que faríamos. O jogo era ter ideias, apresentar para o grupo e discutir cada umas delas. O jogo era o diálogo sobre propostas de narrativas, de concepções, possibilidades de cenários, de desejos individuais e coletivos, de funções de cada um dentro da brincadeira, era um debate gerado e gerador da imaginação, da possibilidade de criar, inventar e aprender coisas novas. E o meu papel nisso tudo? Em primeiro lugar, eu sentia um enorme prazer em brincar dessa forma. Achava divertido, inspirador. Adorava passar as tardes inventando, rindo, criando com as outras crianças. Adorava ter que resolver conflitos e criar estratégias para tornar uma ideia uma possibilidade de experimentação. Queria ver as coisas acontecerem e queria saber o que os outros achavam das nossas invenções. Assim, meu papel era o de “agitar”, chamar para os encontros, resolver os problemas, negociar com nossas mães, pais e avós os momentos de “ensaios” e as necessidades de materiais, roupas, etc. Mas, além de estar envolvida na produção, também estava presente na história contada. Eu propunha cenas, uso do espaço, gestos. Eu estava sempre muito entusiasmada com a brincadeira. Por fim, nos apresentamos, no final de uma tarde, em uma espécie de salão de festas. Organizamos as cadeiras para o público. Usamos um aparelho toca-disco emprestado. Nos vestimos com nossos figurinos e iniciamos nossa grande produção. Desse momento, não me lembro de muito. Lembro-me de umas das gurias ser a gata e pular a janela do salão para fora, de outro ser a abelha e de minha irmã ser o relógio.

Outra vez, com as mesmas amigas e amigos, criamos uma banda de música. No pátio de minha casa, havia uma árvore que formava um capão e, ali na

sombra, durante as tardes de verão, ficávamos sentados numa câmara de pneu de trator, fazendo música. Sentados em círculo, interpretamos várias músicas que nos vinham à cabeça com nossos instrumentos: cano de ferro (flauta), fundo do balde (percussão), cabo de vassoura (guitarra), etc. Na verdade, reproduzíamos os sons dos instrumentos com a boca e assim passávamos as tardes curtindo uma *playlist* diversificada.

Enquanto rememoro minhas brincadeiras de infância, meu corpo se reconforta. Como é gostoso lembrar esses instantes de extrema complexidade e aprendizado. Eram experiências de liberdade, alegria, criação e comunhão entre amigas e amigos. Possuíamos, naquele contexto fora da sala de aula, autonomia para resolver problemas entre nós e sem interferência da família. Aliás, quando isso acontecia, a brincadeira acabava. Aquele que não cedia em prol do grupo acabava chamando algum adulto, sem perceber que o grande prazer da brincadeira era, justamente, o espaço de liberdade que havíamos criado e que o adulto correspondia às imposições de ideias e controle.

Assim, olhando com mais delicadeza para minha prática artística, percebo a importância do brincar. Entendo o quanto o brincar e o jogar são fundamentais e defendidos por estudiosos e por organizações sociais em todo o mundo. No Brasil, o direito à brincadeira tornou-se lei em 1990⁵⁰, visto que o ato de brincar envolve a formação integral do sujeito e, por conseguinte, a possibilidade de viver de forma ética e sensível para consigo, com o outro e com o seu contexto. A potência do brincar é um tema extensivamente tratado por diversas áreas do conhecimento, entre elas a psicologia, a história, a pedagogia, a sociologia, a antropologia, a educação, a filosofia, entre outras.

⁵⁰ BRASIL. *Lei Nº 8.069 de 13 de julho de 1990*. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm. Acesso em: 25 jul. 2018. “Capítulo II - Art. 15. A criança e o adolescente têm direito à liberdade, ao respeito e à dignidade como pessoas humanas em processo de desenvolvimento e como sujeitos de direitos civis, humanos e sociais garantidos na Constituição e nas leis. Art. 16. O direito à liberdade compreende os seguintes aspectos: [...] IV - brincar, praticar esportes e divertir-se.

Mesmo ávida por acessar essas múltiplas leituras sobre a potência do jogo e da brincadeira, pretendo abordar, neste momento, algumas relações entre o jogo, como dispositivo que instaura o brincar, e experiências disruptivas na performance. Por essa razão, retomei minhas experiências de infância vinculadas ao jogo e à brincadeira. Acredito ser importante, nesta etapa de minha prática artística, mergulhar naquilo que vislumbro como a energia vital da minha escolha de trabalho. Não posso negar que o entrelaçamento entre o processo artístico e a experiência corporal vinculados à ludicidade e ao arrebatamento, ao prazer, sempre estiveram presentes em minha trajetória. O desejo, na infância, de reunir amigas e amigos para brincar e experimentar situações de liberdade e criação hoje me impulsiona a pensar na importância do retorno à experiência do brincar, do jogar, da ludicidade e, principalmente, do retorno ao regozijo dionisíaco, ou seja, à experiência com arte. A primordial característica do jogo envolve o seu poder de fascinação e sua capacidade de excitar e, conforme o historiador e linguista holandês Johan Huizinga,⁵¹ no jogo, assim como na arte, a ludicidade se faz inerente e, acima de tudo, gera uma correspondência entre essas duas atividades humanas. O historiador retoma as palavras de Platão para elucidar uma possível relação dessa confluência:

Os deuses, diz ele, cheios de piedade pela raça humana, condenada ao sofrimento, ordenaram que se realizassem as festas de ação de graças como descanso para suas preocupações, e deram-lhes Apolo, as Musas e Dionísio como companheiros dessas festas, a fim de que esta divina comunidade festiva restabelecesse a ordem das coisas entre os homens. (...) como todas as criaturas jovens são incapazes de conservar em repouso seus corpos e suas vozes, como precisam movimentar-se constantemente e fazer ruídos de alegria, precisam correr, saltar, dançar e emitir toda espécie de gritos. Mas enquanto todas as outras criaturas desconhecem a distinção entre a ordem e a desordem, aos homens, os mesmos deuses que lhes foram dados como companheiros da dança conceberam a percepção do ritmo e da harmonia, a qual é invariavelmente acompanhada de prazer.⁵²

⁵¹ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁵² *Ibidem*, p. 178-170.

Pode-se dizer, portanto, que promover uma performance pautada na ideia de reunir mulheres para jogar e brincar corresponde a um convite carregado pelo desejo de gerar um contexto propício para o sentido de liberdade e prazer. Por meio da relação entre estética e ética promovidas pela arte e pelo jogo, a performance apresenta-se num misto de festividade, ordem e desordem, ritmo, harmonia e desarmonia, em um processo poético de potência política.

Considerando os aspectos formais do jogo e da relação com a performance apontados por alguns teóricos e artistas que transitam por essas práticas, pontuarei algumas características importantes para a reflexão da *7 Cabeças*. Parto da ideia de que jogar equivale a uma atividade voluntária, ou seja, só joga quem quer. O jogo deixa de sê-lo quando imposto. Pode ser adiado ou suspenso, principalmente quando suas regras são descumpridas. Regras as quais podem ser reformuladas a consenso de todos os envolvidos. Para Huizinga, o jogo corresponde a uma tarefa realizada nas "horas de ócio"⁵³. Prefiro dizer que o jogo, no caso da minha pesquisa, busca gerar situações sem um fim específico, porém, com foco na ativação do sensível.

Na verdade, isso diz respeito à ludicidade do jogo. No entanto, quando faço referência à palavra ócio, retomo a ideia de que o "fazer-nada" é carregado de preconceito e tem como duelo antagônico o *trabalho*. Assim, como bem sabemos e já fazia sofrer a *cigarra*, tudo que corresponde ao corpo em estado de liberdade, ao brincar, e à arte foi transformado em entretenimento, em produto para uma sociedade pautada no trabalho e na produtividade. Não é por acaso que o êxito de um sistema como o Sesc São Paulo está direcionado à ideia de *lazer existencial*, pois entende e, de certa forma, se apropria da potência do brincar e de seu aspecto disruptivo como produto de seus centros de lazer. Artistas presentes na programação do referido Sistema S são *como as cigarras divertindo as formiguinhas em tempos de dificuldade* e eu sou uma delas, uma cigarra berrante. Neste momento, porém, não vou me ater aos aspectos vinculados à ideia de lazer como instrumentalização e mercantilização da liberdade gerada pela ludicidade.

⁵³ HUIZINGA, 2014, p.11.

Como dizia, o caráter do jogo como atividade livre que possibilita uma experiência que foge da corrente atribulada da vida cotidiana lhe concede a ideia de ser uma ação com início, meio e fim, possui uma finalidade autônoma, não produz nada. É uma atividade sem fim produtivo "é uma atividade vivida sem objetivos - mesmo quando, por outro lado, tenha um propósito. E que com frequência a realizamos de modo espontâneo [...] quando fazemos o que fazemos atendendo - em nosso emocionar - ao fazer e não às suas consequências."⁵⁴

Para o artista Allan Kaprow,⁵⁵ a potência do "jogar-brincar" (por ele intitulado, *play*) está diretamente envolvida com a sensação de satisfação vinculada ao simples fato de participar sem haver produção de resultados, "tornar o mundo despreocupado, converter a ética do trabalho em uma de jogo-brincadeira, significaria desistir de nosso senso de urgência (tempo e dinheiro)"⁵⁶ O processo de jogar-brincar no trabalho do artista está presente nas *activities* desenvolvidas a partir de 1964. Os participantes das Atividades, principalmente alunos de Kaprow, seguiam os roteiros, as regras das ações e, dessa forma, se distanciavam-se de situações cotidianas e de possíveis espaços de representação, ou seja, mergulhavam em experiências lúdicas em um estado de jogo. Desse modo, o jogo se estrutura como parâmetro para a experimentação. Kaprow propõe uma possível mudança na constituição do trabalho de arte, relacionada a um jogar-brincar fora do âmbito da arte e mais propensa à recepção de toda uma sociedade desatenta às coisas que parecem ser menos importantes, contribuindo, assim, para uma possível mudança social. Para ele, o "an-artista",⁵⁷ como *player*, poderia conduzir os homens à percepção

⁵⁴ MATURANA, Humberto; VERDEN-ZOLLER, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia*. São Paulo: Palas Atenas, 2004. p.145.

⁵⁵ Cf. KAPROW, Allan. A educação do an-artista II. *Concinnitas*, IA/UERJ, Rio de Janeiro, ano 5, n.6, 2004.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁷ O termo *an-artista*, proposto por Allan Kaprow, corresponde a uma das "senhas" ou formas de atuação do artista dentro ou fora do campo da arte durante os anos 60 e 70, período em que a discussão do fim da arte e das relações arte-vida estavam permeando as produções artísticas e teóricas. As "senhas" sugeridas por ele são *não-arte*, *antiarte*, *Arte arte* e *an-arte*. Kaprow problematiza de forma crítica, irônica e fundamentada a nova postura do ser "artista" ante uma nova consciência do lugar da arte pelo fato de perceber como muitos dos acontecimentos da vida eram mais interessantes do que as experimentações propostas e produzidas no campo da arte.

EU SOU OPÉLIA. AQUELA QUE O RIO NÃO CONSERVOU. A MULHER NA FORÇA. A MULHER COM AS VEIAS CORTADAS. A MULHER COM EXCESSO DE DOSE SOBRE OS LÁBIOS NEVE A MULHER COM A CABEÇA NO FOGÃO A GÁS. ONTEM DEIXEI DE ME MATAR. ESTOU SÓ COM MEUS SEIOS, MINHAS COXAS, MEU VENTRE. REBENTO OS INSTRUMENTOS DO MEU CATIVEIRO – A CADEIRA, A MESA, A CAMA. DESTRUO O CAMPO DE BATALHA QUE FOI O MEU LAR. ESCANCARO AS PORTAS PARA QUE O VENTO POSSA ENTRAR E O GRITO DO MUNDO. DESPEDAÇO A JANELA. COM AS MÃOS SANGRANDO RASGO AS FOTOGRAFIAS DOS HOMENS QUE AMEI E QUE SE SERVIRAM DE MIM NA CAMA, MESA, NA CADEIRA, NO CHÃO. TOCO FOGO NA MINHA PRISÃO. ATIRO MINHAS ROUPAS NO FOGO. EXUMO DO MEU PEITO O RELÓGIO QUE ERA O MEU CORAÇÃO. VOU PARA LÁ, VESTIDA EM MEU SANGUE.





da diversão e da ludicidade como práticas de combate à mercantilização da vida.

Por sua vez, o artista e professor espanhol Valentín Torrens acrescenta que a sensação de liberdade promovida pelo jogo se refere à concepção antropológica, sendo a decisão de fazer parte ou não do jogo um ato social e cultural, mais do que de caráter psicológico, "o jogo é a implementação da liberdade"⁵⁸. Assim, a liberdade a que se refere o artista envolve a capacidade que o indivíduo possui de decisão. O simples fato de aceitar ou não fazer parte do jogo revela que este só é considerado jogo quando todos os que estão ali estão por livre e espontânea vontade. Joga-se quando há vontade, o jogo é uma atividade voluntária; se há a decorrência de uma ordem, deixa de ser jogo, ou seja, a imposição não faz parte do ato do *jogar-brincar*.

Seguindo nessa direção, o sociólogo Roger Caillois afirma que a vontade de jogar está diretamente relacionada às regras a serem seguidas. "Jogo significa, portanto, a liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor, para que esse último adquira ou conserve sua eficácia."⁵⁹ A ordem ou rigor ao qual se refere Callois está vinculado ao sistema de regras, e é esse sistema que dá forma ao jogo e à performance. As regras não são fixas, sendo que a mudança envolve um acordo entre os jogadores. São elas que definem o que é válido dentro do espaço-tempo circunscrito pelo jogo. As regras estabelecem o jogo e sua ludicidade, pois, com a obediência às regras, uma situação excepcional de partilha se instaura e os jogadores se sentem "separadamente juntos".⁶⁰ Ou seja, existe um teor de ordem em que todos compartilham da mesma experiência de liberdade. Na minha infância, lembro-me de não jogar por muito tempo o mesmo jogo, pois a imposição das regras me tirava o prazer de brincar. No entanto, criar novos jogos e regras era uma atividade que me fascinava. A ideia de estabelecer novas regras e metas com outras crianças me parecia mais desafiadora e divertida. Na verdade, o jogo, para a criança e para o adulto, corresponde a um espaço-tempo específico, apartado do

⁵⁸ TORRENS, Valetin. *Ensenando Performance: programas de cursos y talleres*. USA: Outskirts Press, 2014, p. 33. Tradução da autora.

⁵⁹ CALLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990. p.12.

⁶⁰ HUIZINGA, 2014, p. 15.

cotidiano, em que pode ocorrer a mudança e o revezamento consensual das regras a todo instante. Assim como no jogar infantil, a performance *7 Cabeças*, de modo geral, sempre sofreu alterações em suas regras, ainda mais por haver como regra a ingestão da cachaça. A regra *beber* cachaça é justamente a que continua prevalecendo entre as mulheres convidadas, pois, para mim, enquanto propositora, já não é mais possível segui-la. Desde a oitava edição da performance (2017), a minha performatividade no contexto da ação passou por uma mudança bastante consistente e reveladora de outras potências da *7 Cabeças*.

Aproximar as práticas de performance e o jogo significa associar à *7 Cabeças* os sentimentos atrelados ao jogo, que são de "exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e distensão".⁶¹ Assim, esse ambiente de entusiasmo e arrebatamento direciona o meu pensamento para a potência do estar com o outro em conexão e foco no mesmo objetivo de ação, no mesmo tempo e espaço. Como uma artista brincante e, por isso, propositora, desejo promover experiências lúdicas, de evasão do repuxo que é a torrente da rotina. Ou seja, possíveis momentos de ruptura com a temporalidade do cotidiano. O jogo distingue-se da vida *comum* pela duração que ocupa, "trata-se de uma evasão da vida real".⁶² O caráter súbito da experiência temporal, oportunizada pelo jogo, somada à instauração da ludicidade, proporciona uma consciência completa do sujeito, uma intuição de sua essencialidade e humanidade.

Assim, o jogo como experiência artística promove uma vivência temporal diferenciada, pois, como performance, a relação com o tempo se potencializa e se desdobra em outras experiências, borrando as fronteiras entre o que "vale" e o que "não vale" dentro do tempo circunscrito do jogo. Na performance *7 Cabeças*, o tempo de duração da ação é indeterminado, sua variação envolve a predisposição dos participantes que, durante a performance, criam estruturas e regras diferenciadas. O tempo da ação pode depender da quantidade da cachaça, do tempo disponível do grupo ou, até mesmo, do tempo sugerido pela instituição onde acontece a performance. Não existe um padrão. Na

⁶¹ HUIZINGA, 2014, p. 147.

⁶² *Ibidem*, p. 11.

nona edição, a qual aconteceu em Porto Alegre (2017), percebi, olhando nos olhos das mulheres da mesa, que precisávamos finalizar a performance. Dessa forma, convidei todas as mulheres presentes no saguão do Atelier Livre e que acompanhavam a ação a fazerem parte da performance, cantando o refrão “guerreiras com guerreiras fazem zigue zigue zá” e circundando a mesa, como num redemoinho de vozes.

Outro dado relevante do jogo e também da performance envolve a concepção do espaço. Normalmente, os jogos possuem lugares específicos para sua realização, ou instauram lugares a partir de sua consecução. Huizinga formula, em sua análise, que a ação do jogo se configura num espaço-tempo específico,

A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.

HUIZINHA, Johan. Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 11.

Para Torrens, o espaço fundado pelo jogo, mais do que um lugar de refúgio do tempo-espaço da vida, revela-se como um espaço de vertigem, uma rede desnorteante, um fluir da realidade interna, íntima do indivíduo para o mundo externo, por meio da prática do jogo.⁶³ Um confluir de experiências pautadas na ordem e na desordem, no caos e na organização, no dionisíaco e no apolíneo (em termos de criação). A *7 Cabeças* é potente pela presença de sete mulheres reunidas, em aliança, conscientes de suas batalhas e performatividades, bêbadas e convivendo de forma lúdica e espontânea num espaço-tempo de criação e de imprevisibilidades. Pode ser amedrontador gerar conflitos para quem assiste e, principalmente, para as instituições que se arriscam a aceitar a proposta. O risco é dado tanto pelo jogo quanto pela performatividade e não pode ser controlado. Quem controla o poder de uma mulher em estado ativo de consciência?

⁶³ Cf. TORRENS, 2014.

A inveja do leite em nossos seios é o que os torna carneiros. Ah, se pudesse parir! Lamento que em virtude, de um decreto difícil de ser entendido da natureza, essa experiência lhe foi negada, esse jardim lhe é proibido. Sacrificaria sua melhor parte se soubesse o que perde e se a natureza não fosse intransigente. Eu o amei. Mas enfiarei uma agulha na minha vulva para estar certa de que nada crescerá em mim do que você plantou. Você é um monstro, e eu quero sê-lo. Verde e inchada de venenos perturbarei seu sono. Dançarei por você balançando na corda. Meu rosto pode ser uma máscara azul com a língua de fora e eu saberei que estará parado atrás de mim com nenhum outro pensamento a não ser aquele de como me penetrar, e eu desejarei que o faça. É bom ser mulher e não um herói.





1.8

Jogo teatral

Tomando coragem de fazer parte do coro das *bacantes* – em grego, atuantes, mulheres que sabem de si –, solto a voz e vomito as palavras aqui arranjadas. Não posso deixar de frisar, neste texto, a importância de minhas experiências com o teatro⁶⁴, como público amante, como irmã de uma atriz e como filha de uma professora e diretora de teatro que desenvolveu sua prática e pesquisa no âmbito da educação. Assim, minha forte ligação com a ludicidade atrelada ao jogo e ao desejo do êxtase dionisíaco esteja talvez pautada na ideia de que este último representa o instante de ruptura da ordem e das opressões. Na Grécia Antiga, o culto ao deus Dionísio, além de recheado de orgias e rituais de êxtase, tinha como força motriz a resistência ao sistema repressor de Penteu (representante da aristocracia tebana), bem como revelava o lado selvagem do homem e das *bacantes*, exímias caçadoras e devoradoras de carne crua. O culto a Dionísio acionava a força instintiva, "Seu efeito psicológico era libertar a vida instintiva do homem da escravidão imposta a ela pela razão e pelos costumes sociais: o adorador se tornou

⁶⁴ Miriam Benigna, professora de Teatro, diretora e doutora em Teatro-Educação pela FACED/UFRGS com foco no jogo teatral e na ideia desenvolvida por ela de *jogo estésico*, o qual se vincula a um conjunto de vivências pautadas no uso do jogo teatral atravessados pela prática da Apometria, envolvendo, assim, a educação integral nos planos físico, astral e mental. Uma abordagem voltada à transcendência e ao crescimento integral do indivíduo. Uma pesquisa que compreende experiências de mais de vinte anos no campo da educação como professora e pesquisadora e como médium. Sua concepção de *jogo estésico* não equivale à prática terapêutica, mas sim estética, ética e integral do ser humano com o mundo e com a expansão da consciência.





consciente de uma nova vitalidade estranha, que ele atribuiu à presença do deus dentro dele".⁶⁵

Logo, trago para essa reflexão artistas e teóricos comprometidos com os desdobramentos da experiência teatral: Renato Cohen,⁶⁶ voltado para a performance, e Ingrid Koudela,⁶⁷ para o Jogo Teatral. Partindo dos questionamentos O que o jogar instaura? O que difere um jogo tradicional (popular) de um jogo como performance? O que significa voltar a brincar por meio do jogo? O jogo é um *work in process*? A performance *jogada* é cena em processo? Me aproximo de Koudela, como referência nos estudos do Jogo Teatral, e Cohen, como artista e pesquisador da performance do ponto de vista da cena e da linguagem *work in progress*. São referências que me auxiliam no estudo da minha práxis artística e, principalmente, nos estudos que advêm de processos coletivos, de experiências de alteridade e de aprendizagem. Pesquisas quase didáticas com o objetivo de elucidar metodologias artísticas, as quais auxiliam no acesso à linguagem da performance e do jogo no teatro.⁶⁸

⁶⁵ DODDS, 1986 *apud* GERALDO, Lidiana Garcia. *Dionisio nas Bacantes: uma análise interpretativa da tragédia e das representações mítico-rituais da religião dionisíaca*. 2014. 131 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. p.16.

⁶⁶ Renato Cohen (1956 - 2003) foi ator, diretor, performer, teórico e pesquisador brasileiro da cena contemporânea. Contribuiu com proposições práticas e teóricas para o campo do teatro contemporâneo e para a performance. Dedicou-se a experiências artísticas híbridas entre as linguagens artísticas, envolvendo processos colaborativos de criação com demais artistas e performers.

⁶⁷ Ingrid Koudela, professora de teatro, escritora e pesquisadora brasileira, é reconhecida por sua pesquisa vinculada à área de teatro-educação, mais especificamente ao jogo teatral. O trabalho de Koudela tem como base os estudos da diretora e pesquisadora de teatro norte-americana Viola Spolin sobre o sistema de jogos teatrais. Koudela foi responsável pela tradução dos trabalhos de Spolin.

⁶⁸ Pretendo aprofundar a pesquisa sobre a práxis da linguagem da performance, buscando outros exemplos e metodologias que correspondam ao foco central da pesquisa, as relações entre performance e jogo no campo da arte. Aos poucos, percebo que o caráter pedagógico das possíveis abordagens me parece fundamental para este estudo. Assim, talvez as questões voltadas à pedagogia da performance possam ser válidas. Recentemente, acessei estudos sobre os cruzamentos entre performance e pedagogia pautados pelos Estudos da Performance e estou avaliando tal abordagem.



(...) as mulheres protagonizavam ações muito mais perigosas que os homens durante o regime militar, justamente por serem menos visadas que os homens. (...) algumas delas desempenhavam ações “perigosíssimas” na linha de frente nos movimentos de resistência, por serem mais jovens, mais “bonitinhas” e menos propensas à desconfiança dos militares.

“Quando eram presas, a condição de mulher falava mais alto e a primeira coisa que faziam era chama-las de prostitutas, depois aplicavam choques em seus órgãos genitais com ameaças de que não poderiam mais ter filhos, era uma tortura diferente em relação a dos homens.

Com o intuito de me aproximar⁶⁹ de forma prática das questões presentes em minha pesquisa, venho procurando participar de encontros⁷⁰ e atividades (oficinas, palestras, entre outros) que abordam as discussões sobre o jogo como metodologia artística e pedagógica no âmbito da produção contemporânea. Em 2018, participei de uma oficina ministrada por Ingrid Koudela sobre a prática de jogos teatrais. Meu interesse na oficina e nesses estudos corresponde à vontade de investigar quais aspectos da performance *7 Cabeças* dialogam com o teatro, mais especificamente com o processo do jogo teatral, tendo em vista que esse método de trabalho está vinculado às situações de aprendizagem e arte. A oficina, direcionada para adultos educadores, iniciava-se, a cada encontro, com proposições de jogos populares, os quais eram jogados por alguns minutos. O grupo brincava conforme as regras tradicionais do jogo e, por meio da orientação de Koudela, paulatinamente, algumas variações à regra eram enunciadas, fazendo com que o grupo precisasse, de forma improvisada, resolver os novos problemas inseridos. Viola Spolin, assim como Koudela, evidencia a importância do uso dos jogos tradicionais como estratégia de condução do trabalho, proporcionando a liberação da ludicidade.^{71, 72} O sistema de regras do jogo tradicional *prefigura o parâmetro para ação lúdica*⁷³ e, com as regras evidentes, a sensação de confiança se instaura, facilitando a participação de todos e ainda, como diz Spolin,

⁶⁹ Refiro-me a uma mera aproximação e não a um contato direto com a massa cinzenta do meu trabalho, porque tenho a sensação de que o próprio trabalho me repele quando chego muito perto, como força magnética entre polos iguais de um mesmo ímã, como se fosse eu mesma me repelindo. Assim, minha pesquisa segue num fluxo do jogo “quente ou frio”, à procura de algo.

⁷⁰ No mês de setembro 2018, participei com a performance *Lab.Nós4* na I Bienal do Jogo e Educação – Múltiplos Corpos, uma iniciativa do Grupo de Pesquisa Cabeça de Criança e do Programa de Extensão Universitária Geringonça [Pedagogias da diferença. Ecologias da vida], da FACED/UFRGS.

⁷¹ Cf. SPOLIN, 2015.

⁷² Cf. KOUDELA, 1992.

⁷³ Ibidem, p. 48.

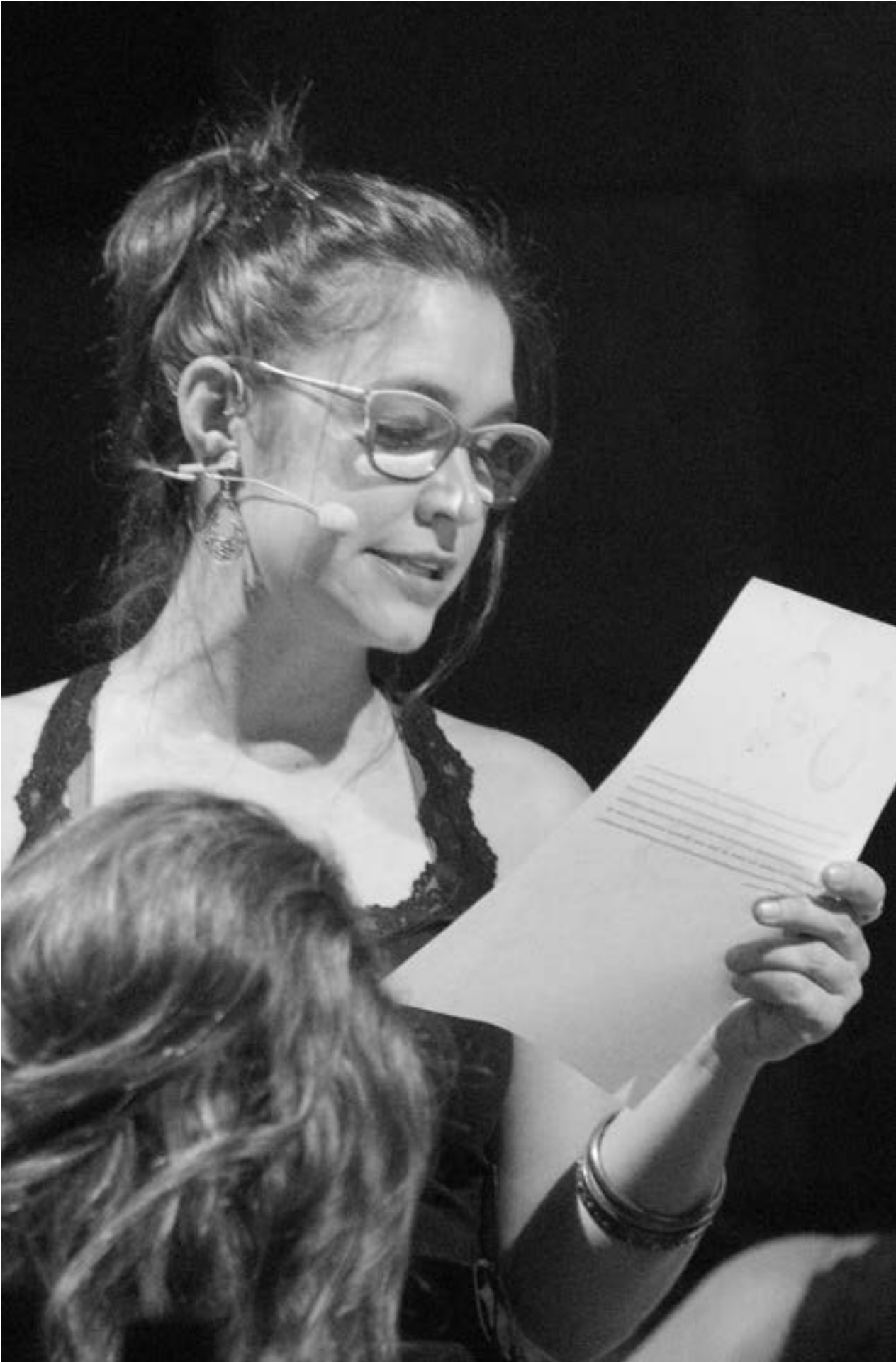
Os jogos tradicionais liberam fortes respostas fisiológicas: corpos ativos, olhos brilhantes e faces coradas. Cansaços corporais chegam ao fim quando o envolvimento inicia-se. Executar jogos tradicionais (e jogos teatrais de forma geral) efetivamente mobiliza o sistema físico como um todo, trazendo a resposta física necessária para ir ao encontro dos riscos do momento. Sem tempo para pensar o que fazer e como se comportar, o jogador simplesmente atua, fazendo aquilo que é necessário. Essa ação espontânea parece limpar o sistema de defesa de velhas ideias e respostas condicionadas [...]⁷⁴

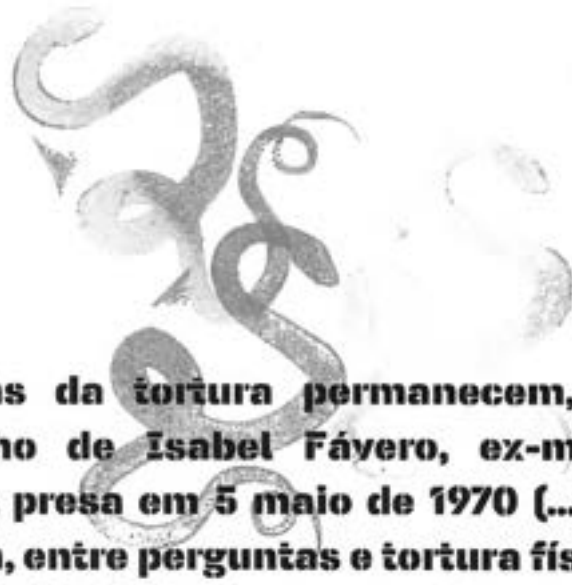
As sensações de satisfação, de leveza e de coletividade geradas pela prática de jogos correspondem exatamente à descrição de Spolin. Durante os encontros da oficina de Koudela, a diversão, a tensão, a sensação de calor, o ‘desligamento’ das coisas da vida rotineira, a conexão com os colegas da turma e o acesso aos aspectos da linguagem teatral foram prerrogativas do curso. O sistema de jogos teatrais propicia ao processo de ensino uma abordagem experimental com foco no corpo, substituindo, assim, uma metodologia intelectual e psicológica. O material do teatro é acessado de forma concreta e objetiva, no aqui agora, afastando as dinâmicas sentimentalistas e representacionais. Os jogos teatrais transformam o egocentrismo do jogo dramático em jogo socializado. A partir do *foco*, ponto de concentração dos jogadores, as ações são voltadas para o objeto do jogo, o qual serve como didática para que se mantenha o sistema de regras e, conseqüentemente, as características do jogo, seja ele o tradicional, seja o teatral – e, por que não? –, a performance.

Dessa forma, julgo importante retomar resumidamente os princípios do jogo apresentados por Huizinga, a fim de compreendermos a ideia e praticidade do *foco* como recurso de trabalho. Para o filósofo, o jogo é livre, separado, improdutivo, regrado e fictício⁷⁵. O jogo teatral é *livre*, porque o jogador não pode ser obrigado, ele escolhe jogar; é *separado*, porque circunscreve um espaço e tempo precisos; é *improdutivo*, porque não produz bens, não é fabricado; é *regrado*, porque não há legislação anterior, a cada jogo se convenciona novas regras; é *fictício*, porque é vivência irreal em relação à

⁷⁴ SPOLIN, op. cit., p. 54.

⁷⁵ Cf. HUIZINGA, 2014.





As marcas da tortura permanecem, como mostra o testemunho de Isabel Fávero, ex-militante da VAR-Palmares, presa em 5 maio de 1970 (...) "Eu ficava horas numa sala, entre perguntas e tortura física. Dia e noite. Eu estava grávida de dois meses, e eles estavam sabendo. No quinto dia, depois de muito choque, pau de arara, ameaça de estupro e insultos, eu abortei. Depois disso, me colocaram num quarto fechado, fiquei incomunicável".

Brasil: Nunca Mais/Editora Vozes/1986



vida corrente, ou seja, "não é uma extensão da vida corrente."⁷⁶ Assim, o foco serve como premissa para que os princípios do jogo não se percam durante as "jogadas" e improvisações. O foco estabelece um campo performativo para cada participante, que passa a ter consciência das materialidades da performance e do jogo, não se perdendo em representações, focando seus gestos e intenções na presencialidade da cena, do espaço-tempo presente, instaurados pelo grupo e pela execução das regras.

Na *7 Cabeças*, percebo como ponto de concentração das mulheres a manutenção e a cadência da performance e suas ações, mesmo com a ingestão da cachaça. A bebida alcoólica, como agente dúbio, por ser uma regra do jogo que gera a possibilidade de quebra das regras, torna-se um elemento explosivo, que aciona de forma rápida os momentos de prazer e desprazer. A ludicidade e a sensação de presença no aqui e agora de cada uma das mulheres, ambas provocadas pelo jogo, são desdobradas e redimensionadas, por vezes potencializando a conexão no tempo presente e, por outras, extrapolando-as, levando as participantes a instantes de quase-transes. Há momentos em que algumas se desconectam de algumas das regras, como passar a folha carimbada por exemplo, apresentando gestos repetitivos e individuais, como num transe pessoal. Nesses instantes, o *foco* se perde e observam-se fragmentos dionisiacos de êxtase e risco.

Na proposta do jogo teatral, salienta-se o papel da coordenadora/professora, propositora, orientadora, pois ela tem a responsabilidade de retomar o foco do jogo, a todo instante, para que a atividade não se direcione para uma representação pautada numa dramaticidade. Por meio de enunciados, as jogadoras são questionadas a focar na ação, no problema a ser solucionado. Para elucidar tal situação, Koudela descreve uma experiência de grupo com o jogo teatral Cabo de Guerra, que tem como foco a ideia de tornar o objeto do jogo real, a corda, que no caso da proposta é imaginária. "A dupla de jogadores no palco mobiliza toda sua atenção e energia para dar realidade à corda. Quando a concentração é plena, a dupla sai do jogo com toda evidência de ter realmente jogado o Cabo de Guerra - sem fôlego, com

⁷⁶ KOUDELLA, 1992, p. 42.

dor nos músculos do braço, etc.”⁷⁷ O Cabo de Guerra não foi representado, foi realmente jogado, sendo que era necessário focar no gesto de pegar a corda imaginária e jogar. Enunciados como *deixem-nos ver o objeto* auxiliavam os jogadores a retomar o foco na ação e não na representação das sensações. Outro papel importante no sistema de jogos teatrais é a ideia de plateia, que na verdade corresponde aos integrantes e parceiros no jogo, pois também partilham da mesma experiência. Desse modo, a professora/orientadora aciona a percepção da “plateia”, estabelecendo uma série de perguntas: “Qual objeto eles comunicaram?”, “O que estavam fazendo?”, “Onde eles estavam”, “A ação se manteve?”, “O objeto usado no jogo mudou de forma?”, e assim por diante. Por meio de conversas ativadas pela professora/orientadora, os jogadores e a “plateia”, aos poucos, acessam e descobrem aspectos da linguagem teatral executada.

Na performance *7 Cabeças*, fui entender o meu papel de jogadora/artista/orientadora nas edições que aconteceram a partir de 2017. Eu elaborei uma instrução, um passo a passo para a realização da *7 Cabeças*, com o objetivo de compartilhar a performance para que ela pudesse ser executada sem minha presença. Mas, avaliando as edições realizadas, percebi a importância de meu papel na performance. Assim como na prática do jogo teatral, em que existe a figura de uma *coordenadora/orientadora*, na performance *7 Cabeças* essa função tem sua importância e significado. Durante a performance, fico atenta, mesmo alterada pela bebida, no *foco* do jogo, ou seja, na continuidade da ação por meio do cumprimento das regras. Essas, por vezes, sofrem alterações durante a ação, assim, busco o olhar de cada participante para entender se todas perceberam as mudanças, pois é essencial que se estabeleça uma noção de conjunto. Observo o ritmo dos gestos, da cantoria e das leituras realizadas. Sirvo os copos de cachaça das participantes próximas e avalio a quantidade ingerida. Tudo isso em meio ao redemoinho que se torna a performance.

De uma edição a outra, minha presença como artista/propositora/orientadora foi se alterando e, na última edição, realizada no Festival de Arte de Porto Alegre, meu papel sofreu uma alteração significativa, o que

⁷⁷ KOUDELA, 1992, p. 46.

acarretou o envolvimento maior das mulheres que acompanhavam (público) a performance e a autonomia das jogadoras presentes inicialmente na mesa. Contudo, não posso deixar de pontuar que, em todas as edições realizadas no Brasil, contei com a atriz Carina Dias,⁷⁸ a qual, em determinadas situações, tomava o meu lugar durante a performance. A necessidade de contar com uma presença atenta aos movimentos e aos desencadeamentos da performance, do jogo, das leituras, das carimbadas e do grupo envolve dois pontos. O primeiro diz respeito à *modelagem* da performance, isto é, à manutenção do *foco* do jogo e, conseqüentemente, à visualidade da cena instaurada, à forma gerada pela ação, à construção imagética da performance e à corporeidade das personas. E o segundo envolve a manutenção do êxtase dionisiaco vinculado ao acionamento do caos, da desarmonia, do excesso e da embriaguez. Dessa forma, a apropriação do jogo tradicional “Escravos de Jó” como método da performance *7 Cabeças* torna a proposta uma prática de liberação da ação lúdica e revela sua estrutura poética para as mulheres convidadas, além de gerar a sensação de presença, configurando um espaço-tempo diferenciado e instaurando uma cena com imagem e gestos, propiciando a feitura do eu, o aparecimento das personas de cada uma das mulheres. Isso posto, vale ressaltar a estratégia do método do jogo teatral em resguardar o *foco* da atividade, pois esse equivale ao ponto de concentração das mulheres participantes. O foco na *7 Cabeças* gera a “verdadeira sensação de presença através da eliminação do medo da aprovação/desaprovação”.⁷⁹

⁷⁸ Carina Dias, atriz e irmã, parceira de diversos projetos artísticos. Além de colaborar na performance *7 Cabeças*, contribui com as performances *Partituras de um Duelo*, em 2017 e 2018; *Espaço de Conflito* em 2016; no *Projeto Álbum de Família*, em 2002; e na execução do espetáculo teatral *Vão*, em 2011 e 2012.

⁷⁹ KOUDELA, 1992, p. 47.



Helena Moreira Serra Azul, 22 anos, estudante, no Conselho de Justiça, em Recife (PE), ao ser interrogada, relatou: "(...) que o marido da interroganda ficou na sala já referida e ela ouviu, do lado de fora, barulho de pancadas; que, posteriormente, foi reconduzida à sala onde estava o seu marido, que se apresentava com as mãos inchadas, a face avermelhada, a coxa tremendo e com as costas sem poder encostar na cadeira; que o Dr. Moacir Sales, dirigindo-se à interroganda, disse que, se ela não falasse, ia acontecer o mesmo com ela; (...) na Delegacia, todos já sabiam que a interrogada estava em estado de gestação;"

Brasil: Nunca Mais/Editora Vozes/1986



Portanto, o jogo infantil assume aspectos de linguagem artística, propiciando a significação do gesto, a ação improvisada, a percepção de habilidades pessoais, a relação em grupo e a decodificação da estrutura de linguagem da performance.

Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo. Os jogos são sociais, baseados em problemas a serem solucionados. O problema a ser solucionado é o objeto do jogo. As regras do jogo incluem a estrutura (Onde, Quem, O que) e o objeto (Foco) mais acordado do grupo.⁸⁰

A estrutura do jogo teatral de Viola Spolin segue as relações *Onde*, que diz respeito ao lugar ou ambientação da situação do jogo, ou seja, envolve o espaço-tempo circunscrito; *Quem*, que se refere às pessoas, personas, figuras envolvidas no jogo; e *O que*, correspondendo à ação propriamente dita. Na *7 Cabeças*, o *Onde* é ao redor da mesa, o *Quem* são as jogadoras convidadas e *O que* é a ação de jogar “Escravos de Jó”, somada ao gesto de carimbar folhas, ler textos em voz alta e beber cachaça. As regras no campo da ludicidade do jogo são as ações presentes na performance, sendo que elas pressupõem a interação e a concordância das jogadoras.

O sentido de cooperação leva ao declínio do misticismo da regra quando ela não aparece como lei exterior, mas como o resultado de uma decisão livre porque mutuamente consentida. Evidentemente, cooperação e respeito mútuo são formas de equilíbrio ideais, que só se realizam através de conflito e exercício da democracia. O consentimento mútuo, o acordo de grupo determina as possibilidades de variação de regras.⁸¹

⁸⁰ Ibidem, p.43.

⁸¹ KOUDELA, 1992, p. 49.

Em vista disso, a performance *7 Cabeças*, a cada edição, assume novos modos de ser executada, novas regras durante o jogo, são acordadas entre as mulheres, a exemplo de sair da mesa e convidar alguém para sentar-se no seu lugar, ler coletivamente alguns textos como num coro, cantar outras músicas durante o desenrolar da performance, jogar os papéis para o alto, fazer novas versões para a letra do jogo “Escravos de Jó”, carimbar o corpo no lugar de carimbar as folhas, criar novos ritmos, passar a tinta da almofada do carimbo no rosto, ficar com os seios de fora, entre outras. Variações que revelam as personas de cada jogadora durante a performance, tornando visível o modo como são afetadas pela proposta.

A proposta da “persona performática”⁸² na poética da cena de Renato Cohen constitui um dado relevante para o entendimento de seu processo criativo, pois revela as múltiplas figuras produzidas na processualidade da ação, figuras que, por sua vez, produzem imagens polimorfos de si mesmas. Dito de outra forma, a persona dos performers envolvidos nos projetos de Cohen evidencia e expõe as referências, os conteúdos, os comportamentos e os trejeitos que formam o “eu” de cada performer. Por meio do trabalho criativo do artista, envolto pela cena em processo de Cohen, observa-se o revelar das contradições pessoais dos performers. Essa persona corresponde à “pessoa cênica’ da linguagem da performance, que traduz essa ambivalência pessoa/personagem/máscara como assunto, de forma ontológica, que revela a ilusão e produz estranhamento.”⁸³

As personas apresentadas na performance *7 Cabeças*, por seu aspecto de jogo e pela a ingestão da cachaça, são mobilizadas ainda pelo agenciamento dos afetos promovidos, desde a troca de textos pessoais, compartilhados via e-mail antes da performance, até o levantamento da história de cada uma delas por elas mesmas e pelo grupo, tornando cada uma das sete mulheres personas um foco de potência dentro do jogo. A persona, dessa forma, corresponde

⁸² CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012. p.20.

⁸³ CARVALHAES, 2012, p. XXVII.

a uma aproximação com seu eu provocado pela experiência performática e lúdica; os gestos e os comportamentos acontecem sem mediação, sem representação, revelando assim as diferentes “possibilidades de ser e estar com os outros e com as coisas do mundo.”⁸⁴

⁸⁴ Ibidem, p. XXVIII.



1.9

Performance em edições

As edições da performance *7 Cabeças* correspondem ao objetivo de vivenciar experiências de vertigem – o desejo de se arriscar em estado latente. Quando me refiro a experiências, saliento os diferentes contextos performativos e artísticos construídos em consonância com mulheres no decorrer das dez edições da *7 Cabeças*. A performance em edições é minha ação de reconhecimento do mundo. Uma ação sensível que representa a tentativa de acessar o mundo e as outras pessoas. Refere-se a um gesto primeiro de ver e tornar visível camadas do instante vivido pelo meu corpo por meio de outros corpos, camadas do espaço, camadas da história. A performance, em minha pesquisa artística, equivale à relação entre as formas de visualidade (tempo, cor, textura, forma, objetos, som, espaço, entre outros) que compõem um instante e as ações performativas de corpos diversos. Criar performances por meio de roteiros e regras de jogos possibilita dar a ver experiências vividas e, também, criar visualidades e narrativas em edições, como num livro, a partir do desejo de partilhar perspectivas, sensações e mistérios que fazem parte das distintas subjetividades que aceitam performar e jogar.

A ideia de edição como repetição no âmbito da *7 Cabeças* e dos demais trabalhos investigados nesta tese remete ao jogo como rito e, por isso, associa a edição e a repetição tanto às práticas de serialidade, como produção do múltiplo nas artes visuais, quanto à dimensão do sagrado presente nos jogos. Dessa forma, neste texto trago Renato Cohen e me aproprio de seu estudo

sobre a linguagem *work in process*,⁸⁵ a fim de estabelecer uma relação com a ideia de edição, bem como pontua algumas questões da processualidade do trabalho das artistas Claudia Paim e Lenora de Barros.

Diversas são as pesquisas que aproximam o jogo com antigas cerimônias sagradas engendradas por movimentos corporais, danças, lutas, habitualmente envoltos de aspectos religiosos. "Assim, no jogo de bola, podemos perceber os vestígios da representação ritual de um mito em que os deuses lutavam pela posse do sol; a dança de roda era um antigo rito matrimonial; o pião e o tabuleiro de xadrez eram instrumentos divinatórios".⁸⁶ O filósofo Giorgio Agamben retoma considerações do linguista Benveniste, o qual propõe que o jogo corresponde ao "sagrado às avessas",⁸⁷ pois no jogo somente o rito se mantém como elemento estruturante, sendo a repetição o elemento referencial ao mito. Dessa forma, o ato sagrado tem sua conjunção desconectada – mito (enunciado) e rito (ação) – no âmbito do jogo. O mito como narrativa, fabulação e significação do ato sagrado, no jogo perde sua efetividade. Ele conserva sua "*forma* do drama sagrado, na qual as coisas voltam sempre ao início".⁸⁸ Agamben, nesse sentido, assinala a vinculação do jogo com o tempo. Reflete sobre a potência diacrônica e sincrônica⁸⁹ do jogo, dos brinquedos e das brincadeiras, pois esses presentificam a vivência da temporalidade, distorcem o passado dos objetos e dos comportamentos humanos, atualizando-os numa ação performativa atrelada ao presente.

⁸⁵ Cf. COHEN, 1998.

⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 84.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 84.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁸⁹ Diacrônica e sincrônica, partindo das relações de Agamben, são dimensões do tempo. O movimento cíclico de uma temporalidade contínua e infinita, *Aion* (grego), tempo em sua referência originária, tempo como vivência e que diz respeito ao sincrônico. E diacrônico é o *chrónos* (grego), o tempo medido, calculável, que marca uma duração contínua.



[...] podemos afirmar que a função do rito é a de acomodar a contradição entre passado mítico e presente, anulando o intervalo que os separa e reabsorvendo todos os eventos na estrutura sincrônica. O jogo, por sua vez, oferece uma operação simétrica e oposta: ele tende a romper a conexão entre passado e presente e a resolver e fragmentar toda estrutura em eventos.⁹⁰

Portanto, a ritualidade atrelada ao jogo provoca a experiência da temporalidade e, a partir dela, da contextualidade e de todos os elementos que se conectam ao tempo e espaço do jogo. No caso desta pesquisa, corresponde ao procedimento estruturante da performance, isto é, o aspecto ritualístico do jogo está vinculado à processualidade da performance.

Falemos então da constituição da cena nos projetos de Cohen e as perspectivas de seu estudo⁹¹ que apontam para possíveis formas de desfiar a trama, a tessitura e a temporalidade de meus trabalhos, das performances como jogo. Tendo em vista as diferentes edições de minhas performances, entendo-as como trabalhos em feitura e jamais finalizados. A cada edição, as experiências se somam, se transformam, se diluem. Dessa forma, meu papel, nessa dinâmica, corresponde ao agenciamento de fluxos, da presença de diferentes personas, contextos e imagens. Assumir o risco de uma cena em contínuo processo, adotando a complexidade de um contexto em constante incorporação de acontecimentos, corresponde à compreensão de Cohen sobre a linguagem *work in process*. O diretor entende que seu papel nas cenas em processo situa-se no “entremeio criador-obra”,⁹² pois a criação em *continuum* opera-se por meio de uma rede de superposições de conteúdos e potências de significações.

⁹⁰ AGAMBEM, op. cit. p. 89-90.

⁹¹ Cf. COHEN, 1998.

⁹² Ibidem, 1998, p. 1.

Privilegia-se, na nova cena, o criador – em presença –, sua voz autoral, em que se acumulam as funções de direção, criação da textualização de processos e linkage da mise-en-scène. Desloca-se, na verdade, os procedimentos da performance, em que o criador-atuante partiturliza seu corpo, sua emoção, subjetividade, suas relações com a escala fenomenal, com o espaço, tempo, materiais, para a extensão grupal, a operação cênico-teatral.⁹³

A criação cênica de Cohen envolve dois operadores fundamentais: o *work in progress*⁹⁴ como linguagem artística e o *mythos* como instauração da corporeidade e do êxtase na cena. O *mythos* refere-se à presença dos artistas e dos performers, os quais preenchem, com suas narrativas, memórias, corporalidades e performatividades, o cerne de cada uma das cenas.

Estabelecendo arquês de contorno, mitologias pessoais ao performer, o contato com o grande texto da cultura, inseminando memória e mito, a operação mitologizadora organiza o topos psíquico, sensório e paracognitivo do espetáculo, criando plano de imanência.⁹⁵

Pode-se dizer que o *mythos* de Cohen aborda, sobre a cena e a performance contemporânea, a tentativa de acessar e gerar uma força de vitalidade no instante presente, por meio de experiências de vertigens da processualidade dos acontecimentos que desencadeiam processos de caos, justaposição, irracionalismo, acaso, êxtase, de múltiplas narrativas. Ou seja, em fenômenos ritualísticos que, no caso desta pesquisa, se estruturam em performances pautadas por jogos, "por um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro/storyboard".⁹⁶

⁹³ Ibidem, p. XXVIII.

⁹⁴ O autor faz referência à correspondência do termo *work in process* ao *work in progress* (termo que intitula seu livro). Para ele, as duas concepções incorporam a ideia de passagem do tempo e processualidade.

⁹⁵ COHEN, 2006, p. XXVIII.

⁹⁶ Ibidem, p. 17.

Já a linguagem *work in progress* demonstra os interesses do autor em relação à recepção, "criação e formalização"⁹⁷ da cena. *Mythos* enquanto significação, e *work in process* enquanto linguagem. Cohen situa sua concepção de linguagem artística na corrente histórica da arte correspondente às performances, aos *happenings*, nos rituais e acontecimentos de Vito Acconci, Gina Pane, Joseph Beuys, Laurie Anderson, nos encenadores, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Yvonne Rainier, Pina Bausch, Gerald Thomas, entre outros. Artistas que intensificam a mistura de materiais, suportes, conteúdos e contextos, num processo com foco na obra inacabada, em constante mutação. O caos, assim, constitui-se "como campo de tráfego desses procedimentos que operam narrativas subliminares e outros níveis de captação da realidade".⁹⁸

A performance *7 Cabeças*, como um trabalho em processo pautado na estrutura de jogo e com a inserção de um elemento disruptivo, a cachaça, assume o risco, em uma experiência circunscrita num tempo específico e num espaço de emergência da exposição de conteúdos internos de cada uma das mulheres participantes/jogadoras/personas performáticas, com vozes performativas e conscientes de suas performatividades. Instaure-se um campo performativo ritualístico. A superposição de corpos embriagados, dialógicos e performativos, compõe a estrutura da cena, da imagem, da linguagem *work in process* do jogo performativo *7 Cabeças*.

Ademais, em *7 Cabeças*, por mais que eu a registre em vídeos e fotografias, a performance tem como modo de visualidade a situação presencial, é a cena instaurada. Por isso, e considerando o meu interesse pelas relações entre a imagem e a performance, passei a perceber outras possibilidades de desdobramento advindos dos registros dos processos da performance, como os textos carimbados, por exemplo (sobre a ideia de *múltiplos performativos*, como arquivos produzidos pelo gesto performativo no contexto de uma performance, tratarei no capítulo II). Mas vale pontuar que toda vez que me refiro às diferentes vezes que a *7 Cabeças* aconteceu, me refiro às edições da performance. Não são reencenações, e sim novas versões, por isso percebo

⁹⁷ Ibidem, p. 1.

⁹⁸ Ibidem, p. 23.

que transparece um vínculo com a ideia de reprodução, de repetição, ainda que acredite na impossibilidade de performance presencial ser uma cópia da anterior, por diversos aspectos. Ainda assim, reconheço que a *7 Cabeças* possui momentos de produção de novas marcas, nova *imprimé*. Registros gráficos performados, "processo/produto"⁹⁹ do *work in progress*.

Claudia Paim, por sua vez, nomeia seu processo como *experiência-trabalho*, visto que a performance se constitui a partir do processo de experimentação do corpo em ação, na qual a configuração e a estruturação do trabalho estão em constante reconfiguração e finalização; existe uma "co-existência, no espaço e no tempo como experiência e *trabalho final*".¹⁰⁰ Claudia evidencia a consciência de que cada elemento presente na performance corresponde a uma construção prévia do trabalho, tendo em vista o *continuum* da sua elaboração e o contato com os outros corpos.

⁹⁹ COHEN, 2006, p. 45.

¹⁰⁰ PAIM, Claudia. *Evidências do corpo*. publicado em 2010 e disponível no blog da artista <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/p/textos-sobre-performance.html>. Acessado em novembro de 2020.



O corpo do performer e também os corpos de quem o assiste são experimentados em um contato recíproco. Sendo assim, a ação é, ao mesmo tempo, reação: a ação é pré-concebida pelo performer que, ao realizá-la, está submetendo seu corpo ao impacto da presença e da resposta dos outros corpos e reagindo aos mesmos. Corpo a corpo.”

PAIM, Claudia. Evidências do corpo. publicado em 2010 e disponível no blog da artista <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/p/textos-sobre-performance.html>. Acessado em novembro de 2020.

**CADÊ
A
VULVA**



O corpo, no constante processo de percepção, assim como de conscientização de suas marcas, das marcas dos outros e, sobretudo, do contexto onde se faz enunciação, transparece como norteador dos trabalhos de Claudia. A artista pontua que a consciência das percepções externas ao corpo do performer, isto é, dos afetos gerados entre artista e público pelos gestos e pelas composições previamente estudados, acontece após a performance e por meio da reflexão embasada nos relatos do público, nas lembranças de momentos específicos, na memória corporificada e nos diferentes registros produzidos. Em outras palavras, a performer se vale de diferentes formas de registros (vídeo e fotografia), anotações, objetos e diversas outras maneiras de arquivar seu trabalho para revê-lo. Os registros são dispositivos de memória, os quais auxiliam na recordação de um acontecimento que, na sua essência, é efêmero e, justamente por isso, passível de mudanças, alterações em um devir ininterrupto.

A posterior análise da performance leva em consideração não só o momento da ação propriamente dita, mas também a fase de preparação e planejamento, uma vez que cada detalhe é estrategicamente pensado em função da proposição central do trabalho. A verificação parte de um plano anteriormente configurado. No preparo da performance *Carta*, Claudia comenta que,

[...] o objetivo era que o corpo alcançasse a ideia de vulnerabilidade. Com observação de diferentes performances tornou-se evidente que o corpo nu era menos vulnerável que aquele que foi usado: sem a parte inferior da roupa. Ainda foi agregada a urina como mais um elemento da performance e assim foram somando-se também a corda que amarrava os pés e a bacia onde eles ficavam de molho. Para finalizar a performance, sair do espaço caminhando, apesar da exaustão, também reforçava a relação entre fragilidade e resistência.¹⁰¹

¹⁰¹ PAIM, 2010b, online.


A possibilidade de poder alterar, refazer, reagrupar, desconstruir e reconstruir aproxima a linguagem da performance ao processo contínuo do corpo. Por isso, performar é abraçar a experiência como risco, é a vivência do inesperado, a incorporação do perigo, da passagem para um contexto externo, rumo ao desconhecido e maravilhosamente permeado de morte-vida, de recomeços. Além disso, Cláudia comenta que a performance *Carta* foi realizada, originalmente em vídeo no ano 2006. O desdobramento de uma videoperformance em performance presencial demonstra o estudo, o planejamento e a construção estética da proposta. No vídeo, Claudia corre em um espaço fechado com a câmera na mão enquanto enuncia trechos da carta de Kafka. Após analisar o material videográfico e ter vivenciado a experiência do primeiro processo, Claudia avalia a potência da carta e das possibilidades poéticas da ideia do trabalho e decide realizar uma performance presencial.¹⁰²

Diferentemente do caso de Claudia, a artista Lenora de Barros transforma uma performance presencial em vídeo, no qual mantém a ação e o enunciado da primeira experiência. Em 1994, a artista realiza, junto com Arnaldo Antunes, a performance *O desejo é o começo do corpo/ O corpo não mente*, em que diz, repetidamente a expressão *isso é osso disso*, enquanto quebra um esqueleto de plástico. É importante salientar que a referida expressão apareceu anteriormente na coluna *...umas*¹⁰³ com o título *Averso do avesso*, no ano 1995, junto de imagens radiográficas do trabalho *Corpo negativo*, da artista Bettina Musatti.

¹⁰² NEVES, Daniele Quiroga. *Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim*. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, 2013.

¹⁰³ Trabalho desenvolvido por Lenora de Barros entre 1993 e 1996 para o Jornal da Tarde de São Paulo que consistia na criação da coluna *...umas*. Cada coluna publicada possuía um título e apresentava um jogo de palavras, imagens e diagramação gráfica.

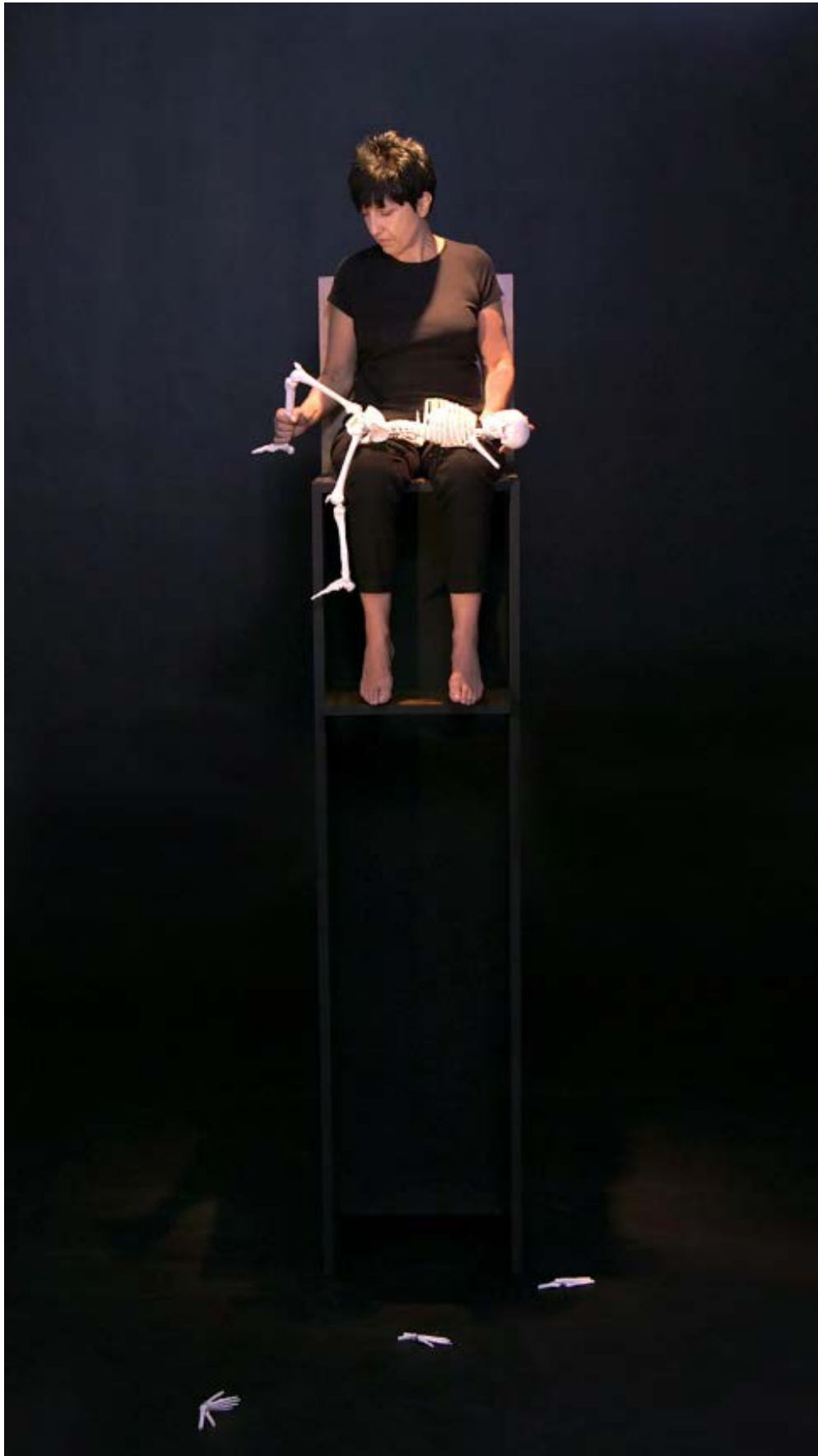


The background of the page is a complex, abstract composition of black ink on a white surface. It features a variety of marks: large, dense, dark blotches; intricate, swirling patterns; and scattered, smaller splatters and lines. The overall effect is one of chaotic energy and organic form, reminiscent of a microscopic view or a splatter-painting technique.

Entendo que gostar ou não de receber cantada pode ser uma coisa individual, mas enquanto a gente lutar pelo individual, não faremos muitos avanços. Precisamos pensar no coletivo, e se a maioria das mulheres se sente ofendida e amedrontada, precisamos ir contra.

A expressão “ISSOÉOSSODISSO”, passa a ser título de vídeo da artista, bem como da exposição individual¹⁰⁴ realizada em 2016. Isso se transforma naquilo poderia ser a continuidade do título do vídeo e da exposição de Lenora e representa, por meio da palavra, o processo, o mecanismo de conexão e desconexão com as possibilidades de desdobramento de uma obra em outra. O revisitar um trabalho para a configuração de outro corresponde à dinâmica de produção de Lenora e demonstra outra concepção de *work in process*.

¹⁰⁴ *Isso é osso disso*, título da exposição individual de Lenora de Barros, com curadoria de Priscila Arantes, a qual ocorreu como programação do Paço das Artes na Oficina Oswald de Andrade, em São Paulo. Uma exposição com mais de 20 obras construídas a partir do pensamento performativo e que contou com trabalhos atuais e de períodos anteriores, como a *Língua vertebral* e *No país da língua grande*, produzidas para a 24ª Bienal de São Paulo, em 1998, que trazia a antropofagia como tema curatorial. A exposição teve como foco o revelar o processo de criação da artista, a qual revisitava antigos trabalhos para a constituição de novos, em que obras se desdobravam em novas obras.



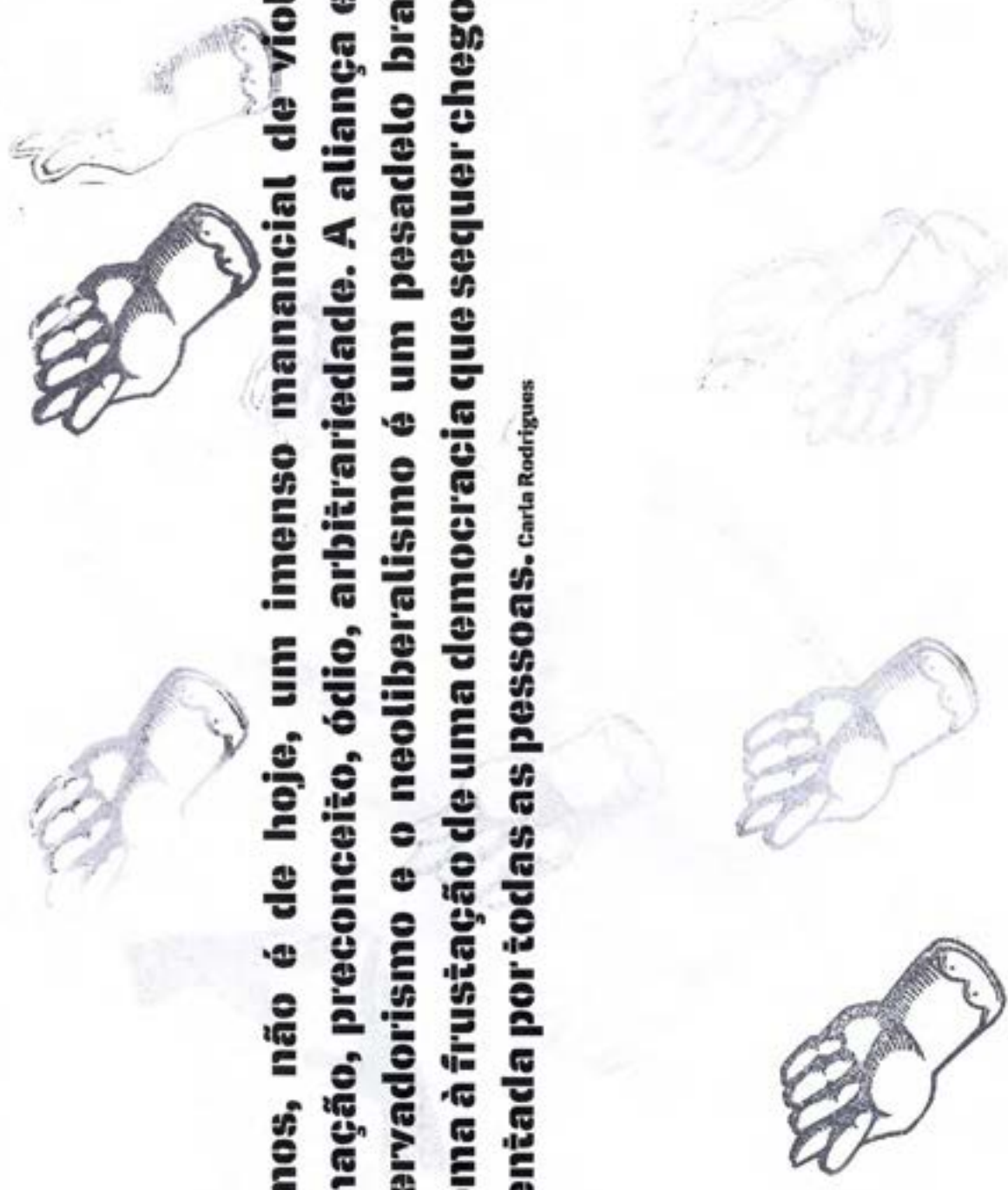
Lenora de Barros, ISSOÉOSSODISSO, still de vídeo, 2016. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br/artistas/lenora-de-barros/obras?view=slider#48> Acesso em 23 janeiro 2021.

O vídeo “ISSOÉOSSODISSO”, projetado verticalmente no espaço, apresenta Lenora vestida de preto, sentada em uma cadeira com os pés altos em um ambiente, fundo e chão de cor preta. Do alto, a artista joga partes de um esqueleto de plástico, o qual ela quebra lentamente enquanto repete a expressão “isso é osso disso”. Os fragmentos brancos do esqueleto, jogados do alto, contrastam com o chão preto, imprimindo uma perspectiva quase infinita entre uma extremidade e outra do vídeo, como se Lenora estivesse na beira de um penhasco arremessando partes da ossada de um corpo humano para as profundezas de uma fenda.

A imagem do vídeo e a frase constantemente repetida pela artista soavam como agulhas de acupuntura em meu corpo. Sentir cada vértebra e osso da coluna vertebral quebrada por Lenora equivalia a acessar a matriz de minha existência. Em meu processo criativo, a coluna corresponde a um conjunto de arquivos corporais, registros dos afetos múltiplos, vividos da infância até o momento atual, além das partituras corporais presentes na constituição de minha família. A coluna, sua estrutura óssea, é cérebro, coração, intestino, tudo ao mesmo tempo. Nela se acumulam os sentidos, aspectos do mundo e dos outros. A coluna sustenta, se modela e remodela quando nos transformamos, amadurecemos e envelhecemos. Ou seja, o corpo, em sua constituição óssea, pode representar o quanto a ideia de processualidade, repetição e transformação diz respeito ao corpo que conduz a obra ao corpus desta pesquisa.

A expressão “isso é osso disso” parece ser vocalizada num ranger de dentes ou cantada ao som de ossos batendo ao fundo. É um jogo de palavras que revela a linguagem do corpo em fragmentação e construção. Uma metáfora dos encaixes do pensamento do osso que cria, ou melhor, do corpo em criação. Um bater de ossos cerimonial. Uma extensão dos ossos para a criança que está por vir. Um gesto que parte de outro gesto, trabalhos que se desdobram em novas combinações, um exercício ilimitado de visitar tempos distintos de cada obra e, a partir de novo encontro, gerar a impressão de novos momentos.

Carregamos, não é de hoje, um imenso manancial de violência, discriminação, preconceito, ódio, arbitrariedade. A aliança entre o neoconservadorismo e o neoliberalismo é um pesadelo brasileiro que se soma à frustração de uma democracia que sequer chegou a ser experimentada por todas as pessoas. Carla Rodrigues



... e, inclusive po
... a ver como "esta
... de ataque, inclusive po
... desde muito cedo a
... Quantas mulheres
... e miniss
... De salto alto e miniss
... dados recente
... no Estado
... e



1.10

Feminicídio, contexto capixaba, São Paulo/SP e Santa Maria/RS

Em 2015, o Congresso brasileiro aprovou a Lei do Feminicídio.^{105, 106} Contudo, no mesmo ano, propostas representativas de uma bancada conservadora conquistavam a aprovação de projetos, como o Estatuto da Família (PL 6583/13),¹⁰⁷ que considera como família apenas a união entre homem e

¹⁰⁵ Cf. BRASIL. *Lei 13.104, de 9 de março de 2015*. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm. Acesso em: 10 ago. 2018.

¹⁰⁶ Feminicídio corresponde ao assassinato de mulheres devido ao fato de serem mulheres.

¹⁰⁷ Cf. BRASIL. Câmara dos Deputados. *PL 6583/13* [Informações de tramitação]. Brasília, 2015. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=597005>. Acesso em: 18 ago. 2018. Comissão Especial da Câmara analisa relatório do projeto de Lei 6583/13 do Estatuto da Família e aprova por 17 votos contra 5 texto que define que a família deve ser formada a partir da união de homem e mulher somente. Conforme site da Câmara dos Deputados. O projeto de lei aguardando deliberação do recurso na Mesa Diretora da Câmara dos Deputados.



mulher cisgênero e heterossexual, desarquivaram o estatuto do nascituro¹⁰⁸ e tentaram levá-lo a votação no plenário, sendo esse um projeto de lei que restringe a possibilidade de aborto legal mesmo em caso de estupro. Cabe citar também a aprovação, na Comissão de Constituição e Justiça, da proibição do fornecimento pelo SUS da pílula do dia seguinte para mulheres que tenham sido estupradas (PL 5069/13).¹⁰⁹ Ainda, em 2015, o estado do Espírito Santo despontava no ranking da violência contra a mulher com 9,3 feminicídios por 100 mil habitantes e a capital do estado, a cidade de Vitória, com 10 feminicídios por 100 mil habitantes, taxas acima da média nacional.¹¹⁰

Por outro lado, assim como em Vitória, várias cidades brasileiras foram tomadas por manifestações organizadas, principalmente, por coletivos e movimentos sociais feministas em resposta à crescente onda conservadora e machista tanto dentro do governo quanto presente na sociedade civil, a qual, cada vez mais, expressa seu consentimento com as bancadas reacionárias nas instâncias municipal, estadual e federal. Desses embates e conflitos sociais, emergiram diversos movimentos e projetos no campo da arte com o objetivo de promover debates, viabilizar produções artísticas e rememorar as lutas feministas, bem como das artistas até então inviabilizadas. Como exemplo, cito o *Projeto De|Generadas*, o qual aconteceu no âmbito do Sesc São Paulo (unidade Sesc Santana) com uma programação distinta envolvendo atividades

¹⁰⁸ Cf. BRASIL. Câmara dos Deputados. *PL 487/2007* [Informações de tramitação]. Brasília, 2021a. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=345103>. Acesso em: 18 ago. 2018. O estatuto do nascituro privilegia os direitos do feto, mesmo em caso de estupro, desde o momento da concepção, e transforma o aborto em crime hediondo, além de prever inúmeras penas para quem luta pela legalização do aborto no Brasil. Em novembro de 2021, o projeto de lei estava sob análise da Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher (CMULHER) da Câmara.

¹⁰⁹ Cf. BRASIL. Câmara dos Deputados. *PL 5069/2013* [Informações de tramitação]. Brasília, 2021b. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=565882>. Acesso em: 17 ago. 2018. O projeto “tipifica como crime contra a vida o anúncio de meio abortivo e prevê penas específicas para quem induz a gestante à prática de aborto”. As alterações apresentadas no projeto para o código penal restringem o uso da pílula abortiva e procedimentos mesmo em casos de estupro. Em novembro de 2021, a proposta seguia no sistema da Câmara como “Pronta para Pauta no PLENÁRIO”.

¹¹⁰ Cf. WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil*. Brasília: ONU Mulheres; OPAS/OMS; Secretaria Especial de Política para as Mulheres, 2015. Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 12 ago. 2018.

como oficinas, mesas redondas, exposições, performances, exposições e shows com mais de 50 artistas durante todo o mês de março de 2015. O projeto tem como objetivo colocar em pautas transversais os diversos feminismos. A iniciativa contou com quatro edições de 2015 a 2018, tendo ampliado sua programação e, conseqüentemente, a participação de artistas e profissionais que discutem e trabalham com os feminismos, conforme relata a artista mineira Suelen Calonga Pessoa, na época integrante da equipe do Sesc e proponente do projeto:

A realização do *De|Generadas* reverberou muito não só na ampla divulgação na imprensa, mas no enorme alcance de público e no importante fomento da cena artística feminina/feminista brasileira, como criou precedentes dentro da instituição para o aceite de outros projetos com temática assumidamente de gênero e sexualidade em outras unidades do Sesc-SP.¹¹¹

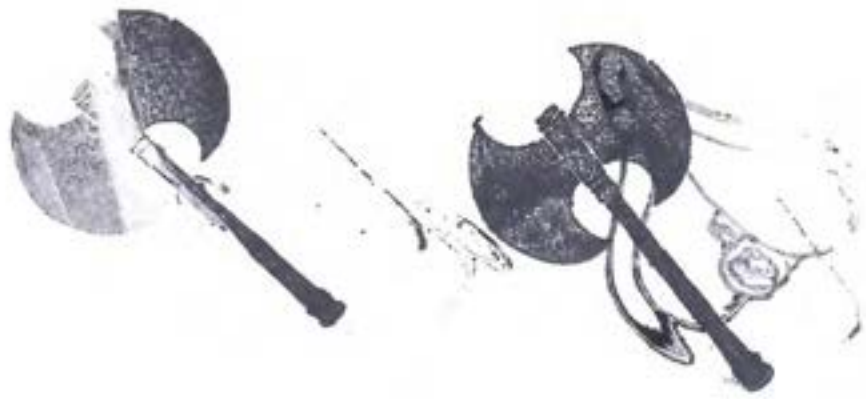
No contexto político e social de 2015 e pelo convite de Suelen para fazer parte da programação do *De|Generadas*, retomei a performance *7 Cabeças*, a qual tinha sido realizada no ano 2009 na cidade de Porto Alegre. Assim, após um período de seis anos de distância da *7 Cabeças*, recuperá-la em 2015 foi bastante significativo, pois reencontrei nela a potência da união de múltiplas vozes e, por sua vez, o espaço de aprendizado e compartilhamento de assuntos urgentes, naquele momento, nos contextos onde me encontrava.

Em 2015, estava residindo na cidade de Vitória e fazia um semestre que lecionava como professora substituta no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Tendo em vista que esse estado é extremamente violento, contando com altos índices de violência contra a mulher, convivi com um “bombardeio” de imagens na imprensa sensacionalista. Telejornais, mídia impressa e redes sociais expõem imagens das mulheres espancadas e/ou mortas e dos agressores, que em muitos programas possuem voz e são entrevistados. Além disso, como professora, passei a ouvir histórias

¹¹¹ CALONGA PESSOA, Suelen. *Fronteiras pressupõem territórios em disputa*. In: FESTIVAL Performe-se: fronteiras borradas, fronteiras erguidas. Vitória: Editora Proex/Ufes, 2017. p.32.

de alunas e alunos sobre diversas formas de violência no âmbito familiar envolvendo mães, tias, avós, irmãs, bem como relatos pessoais, de abusos e preconceitos vindos de mães e familiares. Em sala de aula, passei a conhecer de perto processos de misoginia, intolerância e racismo a partir das narrativas dos e das discentes.

Cristiane Reis, artista e educadora, na época minha aluna na disciplina de Desenho, me apresentou um trabalho de colagem em que as imagens de corpos femininos violentados veiculadas nas mídias eram recortadas e, após, remontadas num processo bastante visceral. Ela tinha dúvida sobre o trabalho, mas demonstrava que, naquele momento de seu processo criativo, sentia a necessidade de expressar sua dor e angústia diante daquelas imagens e histórias. A tonalidade da pele, em contraste com os hematomas em diferentes tons, denotava um aspecto abstrato extremamente violento e esteticamente sedutor. Enquanto recortava as fotografias com as imagens voltadas para baixo, pensávamos o procedimento da colagem e as problematizações do uso daquelas imagens, Cristiane me contava a história uma por uma daquelas mulheres. Ela havia gerado um arquivo com as imagens e as histórias da violência doméstica veiculadas na mídia capixaba. Desse processo, e como trabalho final da disciplina, desenvolveu uma série de colagens intituladas *Marcadas* assim como fragmentos produzidos numa escrita quase automática das histórias e dos detalhes que sabia de cada crime. Esses trechos foram compilados e denominados *Historiadas* (2014).



Jovem é assassinada e
namorado manda vídeo do
crime para mãe da vítima em
Vila Velha-ES.



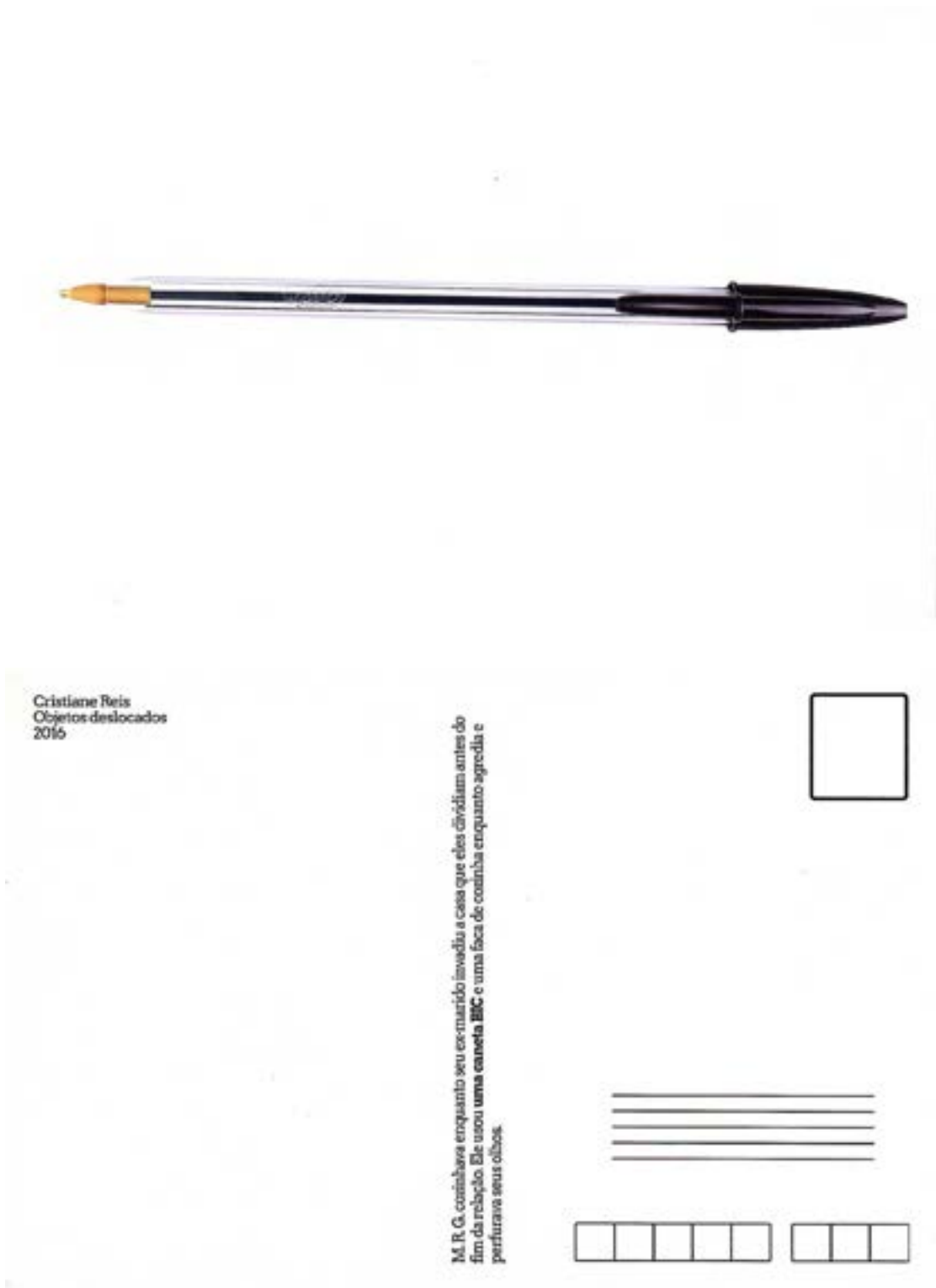


Do outro lado da rua ele vinha correndo, ela gritou, implorou por ajuda e NINGUEM se manifestou. ele era policial. Quem ia se meter com um POLICIAL. “Minha irmã não queria viver assim, mas ia pra onde? Nosso pai falou que ela não era mais filha dele.” De longe um senhor observava, a ESPOSA de cabeça baixa nem ao menos levanta o olhar. “ - Me larga” “- Mãe?” “- Mãe?” uma menina de cinco de idade estava em pé no sofá da sala gritando. GRITO. A mãe que estava caída no chão, não conseguia responder. Os socos foram fortes demais, ela desmaiou. FORÇA. Pediu a enfermeira enquanto colocava o soro e desviava o olhar. DOÍÁ olhar demais pra jovem. INTERRUPÇÃO. Definia uma testemunha que não quis se identificar. “- Ele parecia um cara legal, cuidava bem dela”. RASGADA. Estava a roupa. Tinha comprado naquele mesmo dia pra ir pro forró. Solteira só queria curtir a vida. O ex apareceu. Ele já havia ameaçado. Usou uma faca de cozinha. Daquelas pequenas, de serrinha. MEDO. O irmãozinho mais novo viu tudo, tinha chegado da escola mais cedo. AMOR. “- Ah não, ele vai mudar, foi só dessa vez seu doutor.” Tinha uma mulher do lado de fora esperando com o filho do casal. INDIGNADA. O agressor dizia que ela merecia, ele era o único na vida dela e apanhar era o mínimo que deveria. Quieta. GRITO. GRITO. GRITO. Não é permitido. “- Se eu usar batom ele briga, dessa vez eu tinha ida ao salão, ele mesmo me deu dinheiro, mas quando viu o batom.” As pernas estavam retalhadas. FRATURAS. Nunca mais vai poder andar, a faca atingiu uma vértebra.¹¹²

Cristiane Reis, *Historiadas IV*, 2014

No final do curso, em sua monografia, apresentou outro trabalho, em formato cartão-postal, intitulado *Objetos Deslocados* em que num dos lados temos a imagem de um objeto, como uma simples caneta Bic, e, no verso, uma descrição objetiva do seu uso contra a mulher, o qual segue: *Uma caneta BIC e uma faca de cozinha foram os objetos que o ex-marido encontrou pela frente para perfurar os olhos de M. R. G. Em depoimento ela diz: "Eu cozinhava, agora é tudo escuridão"*.

¹¹² ALENCAR, Cristiane Reis de. *Para além do silêncio: recortes poéticos do universo feminino da arte contemporânea*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. p. 86.



Cristiane Reis, Série Objetos deslocados, impressão em cartão off-set, 2016


Além de Cristiane, conheci inúmeras estudantes do Curso de Artes Visuais que abordavam as questões da violência contra a mulher em suas produções, tendo em vista a grande quantidade de casos de violência, abuso e feminicídios no Espírito Santo, bem como a decorrência de atos de preconceito e de extrema violência em muitas famílias capixabas devido à forte presença da igreja evangélica no estado. Sobre esse assunto e sobre as mazelas de uma sociedade capixaba machista e misógina, encontrei o trabalho da artista, grafiteira e militante feminista Kika Carvalho, também estudante do curso de Artes da UFES. Kika desenvolve o projeto *Prazer, eu sou o seu espírito santo*, o qual envolve um espaço de denúncia e debate em uma página nas redes sociais, além de intervenções urbanas. No espaço virtual, assim como nos dispositivos utilizados nas intervenções, o propósito da artista é de provocar a discussão sobre o feminicídio no estado, além de denunciar a misoginia provocada pelo discurso evangélico.



Kika Carvalho, "Divino", lambe-lambe, registro de intervenção urbana do Projeto "Prazer, eu sou o seu espírito santo", 2014.

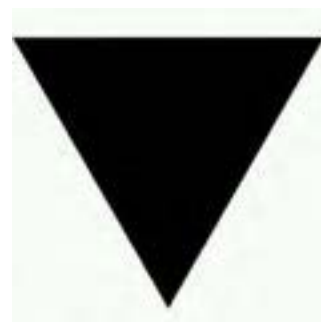
Disponível em: <https://cargocollective.com/kikacarvalho/Divino>.

Data de acesso: 15 de janeiro 2018.



A autônoma Flávia Cristiane Melo de Moraes, de 32 anos, registrou ocorrência policial em Goiânia contra o ex-marido, o cantor sertanejo Vitor, de 25 anos, da dupla Vitor e Thiago. O artista, cujo nome verdadeiro é Murilo Neves, admitiu ter batido na ex-companheira e diz estar muito arrependido. "Eu peço perdão para ela e para a família dela", afirmou em entrevista, na noite de quinta-feira (6).

De forma irônica e com aspectos de denúncia, o procedimento poético de Kika Carvalho revela a postura de jovens artistas capixabas que buscam, em suas poéticas, agenciar angústias e medos ante uma cultura de violência. Tanto em Cristiane quanto em Kika, vê-se a referência à proliferação massiva de imagens veiculadas em reportagens, envolvendo diversas formas de abuso contra as mulheres capixabas. Hematomas, cortes, rostos feridos, corpos tornados imagens do cotidiano. Mergulhada nesse contexto e convidada a participar do referido evento em São Paulo, pensei em trazer para o âmbito da *7 Cabeças* não só o tema da violência contra a mulher, mas também experiências de sala de aula, no que diz respeito aos trabalhos e às narrativas de jovens artistas do estado. Como forma de aproximar o contexto capixaba na *7 Cabeças*, convidei Kika Carvalho para participar do processo de produção das imagens dos carimbos utilizados durante a performance, bem como solicitei sua autorização para inserir nos textos lidos durante a *7 Cabeças* algumas postagens de sua página *Prazer, eu sou o seu espírito santo*. Seguem seis das imagens propostas por Kika (a sétima imagem está no início do texto).

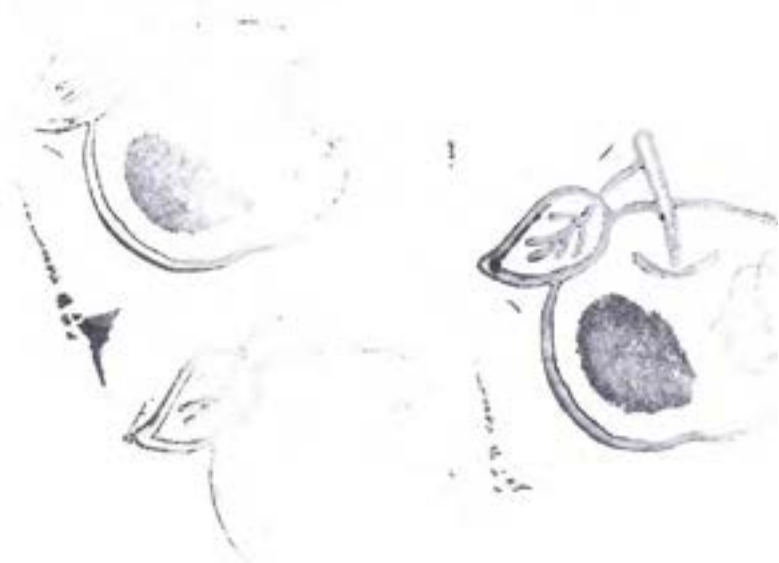


Kika Carvalho, “Divino”, machado, triângulo, clitóris, maçã e serpente, 2014-2015





"Disse ele à mulher: multiplicarei grandemente o teu sofrer e a tua conceição; em dor darás à luz filhos; o teu desejo será para teu marido, e ele te dominará." Gênesis 3:16



Conforme a artista, algumas imagens foram desenhadas por ela para a performance *7 Cabeças* e outras apropriadas da internet. O clitóris, a maçã e a serpente são desenhos de sua autoria e desenvolvidos para a performance. A imagem do “Divino”, um misto de caveira e pomba, corresponde a uma de suas xilogravuras, e o caixão, que segue na abertura do texto, é a *marca registrada* da artista, pois está espalhada pela cidade de Vitória em formato de sticker. O machado de duas faces e o triângulo foram retirados da internet e, de acordo com Kika, o primeiro corresponde ao instrumento das guerreiras gregas devotas da deusa Ártemis e ao símbolo dos movimentos lésbicos. Já o triângulo preto invertido refere-se à marca que levavam as lésbicas, as mulheres desobedientes, as feministas, as anarquistas, as grevistas, as deficientes e as alcoólatras nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

O processo de produção da performance *7 Cabeças* para o *De|Generadas*, assim como todas as edições, compreende o convite a outras seis mulheres. Na época, eu não tinha uma rede de conhecidas na cidade de São Paulo, dessa forma, propus para a equipe do Sesc que me indicasse as outras seis participantes. Encaminhei um convite/apresentação da performance para as produtoras enviarem às demais performers e artistas que faziam parte de sua rede. No lugar de indicações específicas, recebi uma dezena de cartas de motivação em que cada artista “interessada” se apresentou, pontuando seus projetos em arte e sua apreciação pela cachaça. Diferentemente das últimas edições (realizadas nos anos de 2003-2005-2009), a *7 Cabeças* de 2015 envolveu performers, atrizes e artistas com experiência da cena. Eu tinha o desejo de fazer a *7 Cabeças* com a participação de artistas com experiências vinculadas à performance, e o propósito era perceber as nuances e as diferenças relacionadas à forma de *jogar* das artistas, variações nos gestos, nas pausas, no ritmo, nas leituras, na troca com o público, no canto, entre outros aspectos. Estava interessada em perceber qual seria a diferença no constructo corporal da performance no que tange à presença e à relação com o outro, ou seja, na dinâmica do coletivo, na concepção do espaço-tempo performativo do grupo. Quais contribuições se somariam à *7 Cabeças* devido à colaboração de mulheres com prática no jogo cênico? Quais diálogos eu estabeleceria com as artes da cena na *7 Cabeças*? Perguntas como essas demonstram possíveis cruzamentos e caminhos de análise que também me interessam. O processo

de colaboração com as outras disciplinas artísticas, como o teatro, a dança e a música, na feitura da performance me auxilia a observar outros aspectos presentes na *7 Cabeças*, bem como em outros projetos. Isso acontece por meio da troca com as outras participantes da performance; dessa forma, a edição da *7 Cabeças* realizada no *De|Generadas* contou com a dramaturga, atriz, diretora, professora e pesquisadora de teatro Lucienne Guedes Fahrer; com a diretora, atriz e autora Carolina Bianchi; com a atriz e performer Beatriz Cruz; com a artista de performance e bailarina Janaina Carrer; com a atriz, preparadora corporal e professora teatral Renata Asato; e com a atriz e produtora cultural Carina Dias. Em comum, todas as participantes estavam envolvidas com produções em que o corpo era um elemento fundamental no processo criativo. Assim, a *7 Cabeças* contaria com corpos disponíveis, propositores e conectados ao coletivo.

Inicialmente, a performance parte de um e-mail que é encaminhado coletivamente, agradecendo o interesse de todas em jogar e performar a *7 Cabeças*. No primeiro contato, me apresento, conto da performance, descrevo, de forma resumida, como as ações anteriores se desenrolaram, apresento possíveis ideias e desejos para a nova edição e pontuo algumas questões de produção. Pelo fato de a proposta ter como base um jogo infantil, não exijo um trabalho específico para o corpo antes do início da performance. Contudo, planejo um momento de refeição devido à ingestão de bebida alcoólica. Assim, cada uma das artistas envolvidas fica livre para efetuar seu método de preparo do corpo.

Nesse contexto, contar da performance significa apresentar as regras do jogo e, portanto, sinalizar a parte da colaboração, efetuada anteriormente à realização da performance, a qual envolve a partilha dos textos que são lidos no decorrer do jogo. Portanto, falar dos textos equivale a introduzir a proposta/sugestão da temática da nova edição. Para o *De|Generadas*, parti do contexto cultural, social e político em que me encontrava, ou seja, considere a cidade de Vitória como contexto condutor para a ativação de uma conversa. Assim, lancei uma provocação sobre como elas se sentiam afetadas pelo machismo no seu dia a dia e como reverberavam nelas as muitas postagens, nas redes sociais, sobre assuntos como a violência contra mulher. Tendo em vista a intensificação do uso das redes sociais, criei o grupo *7 Cabeças*, a fim

de facilitar o compartilhamento de textos, notícias, blog, poesias, pesquisas, estatísticas, reportagens, entre outros materiais. Durante dois meses, foram postados diferentes materiais no referido grupo. Todas as artistas convidadas publicavam materiais de autoria própria e compartilhavam links de diversos sites sobre feminismos, denúncias, história de mulheres, notícias, etc. A ideia de criar uma plataforma nas redes sociais teve como proposição inicial gerar um espaço de armazenamento de conteúdo e registro de conversas e debates. Contudo, o uso efetivo do grupo *7 Cabeças* no Facebook aconteceu em 2015. Após, foi perdendo sua eficácia devido às mudanças no uso do referido aplicativo. Assim, para as edições de 2017, o compartilhamento de textos assumiu um caráter mais pessoal e pontual, sendo efetivado por e-mail.

Todavia, vale destacar que, em 2015, as manifestações feministas se intensificaram também no espaço virtual, visto que aconteceram duas campanhas bem marcantes no Brasil, intituladas *#meuprimeiroassedio*¹¹³ e *#meuamigosecreto*¹¹⁴, e uma delas tornou-se internacional. Ambas tiveram grande repercussão nas redes sociais e impulsionaram muitas mulheres a relatarem publicamente os casos de abuso que sofreram e vêm sofrendo. No caso do *#primeiroassedio*, em menos de 24 horas da primeira postagem, já existiam mais de 82 mil replicações de “tweetes” com histórias de violência contra a mulher, principalmente vividas durante a infância.¹¹⁵ Ou seja, o ano 2015 merece uma análise mais cuidadosa e aprofundada neste texto, pois as edições da performance *7 Cabeças* que ocorreram nesse ano foram marcadas

¹¹³ Campanha brasileira criada pela ONG Think Olga como apoio a menina de 12 anos que participou de programa televisivo e que foi alvo de comentários de teor sexual na internet. A ONG criou a hashtag *#primeiroassedio* no Twitter e convidou suas leitoras e colaboradoras para revelarem suas histórias de primeiro assédio. Disponível em: <https://thinkolga.com/projetos/primeiroassedio/>. Acesso em: jan. 2018.

¹¹⁴ A hashtag *#MeuAmigoSecreto* surgiu no Twitter e repercutiu nas redes sociais. Era um convite para que as mulheres expusessem situações machistas e incoerentes vivenciadas com pessoas do seu convívio.

¹¹⁵ Como resultado da leitura dos diversos relatos de abuso na infância na redes sociais devido à campanha *#primeiroassedio*, desenvolvi a performance *O que você tem a dizer?*, na qual faço a leitura em voz alta dos relatos enquanto escrevo, numa estrutura de papel oriental, com pirógrafo, palavras retiradas dos relatos. Em determinados instantes, as folhas presas na estrutura queimam rapidamente. Durante toda a ação a expressão, “O que você tem a dizer?” é repetida. A escrita com fogo remete à ideia de que os relatos queimam e ardem tanto a memória da vítima quanto a de quem participa da performance. Imagens da performance. Disponível em: <https://www.carlaborba.com.br/O-que-voce-tem-a-dizer-What-do-you-have-to-say>.

por questões diversas que afetam e rodeiam diariamente as mulheres: violência doméstica, desigualdade salarial, direito ao aborto, abuso moral, questões que ganharam as ruas e tomaram conta das redes sociais.

A performance *7 Cabeças* aconteceu no espaço de convivência do Sesc Santana e teve a duração de uma hora aproximadamente. Havia um público de pessoas que circulavam no local e aqueles que acompanharam do início ao fim. Conforme as imagens que antecedem este subcapítulo, é possível notar que estou posicionada em uma das extremidades da mesa e a atriz Carina Dias, na outra ponta. Nossa posição era proposital para que pudéssemos estar atentas uma à outra e, conseqüentemente, a todas. As leituras aconteceram de forma bastante orgânica, sendo que duas ou três mulheres liam, uma depois da outra, e logo a cantoria era retomada. Percebi que, enquanto uma lia, a outra escolhia, nesse espaço de tempo, um trecho que criasse uma composição com o recém-lido. Cabe destacar que esse movimento era realizado de forma muito espontânea. Em determinados momentos, uma ou outra levantava da cadeira para ler ou virava-se para o público e lia diretamente para as pessoas ali presentes. Algumas leituras se seguiam de muita emoção e breves momentos de choro e engasgos, acredito que por efeito da cachaça.



Kika Carvalho, Projeto “Prazer, eu sou o seu espírito santo”, imagem de sticker, 2014.

Femicídio é o assassinato de mulheres por serem mulheres.
Femicídio é o assassinato de mulheres por serem mulheres.
Femicídio é o assassinato de mulheres por serem mulheres.





Ainda em 2015, foi realizada outra edição da performance, na cidade de Santa Maria, interior do estado do Rio Grande do Sul. A edição envolveu professoras e alunas do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria. O grupo *7 Cabeças* das redes sociais foi utilizado para a junção dos textos e das discussões, tendo em vista o contexto da cidade. A performance aconteceu em um bar da cidade, local de encontro dos estudantes da universidade. Na noite da performance, o público presente no bar, de certa forma, jogou com as mulheres da mesa, pois estávamos todos num bar bebendo. Os textos lidos em voz alta, em determinadas situações, eram repetidos pelo público, o qual participou espontânea e efetivamente da performance. Diferentemente do que havia ocorrido até então na execução da *7 Cabeças*, eu e outra artista convidada cedemos lugar para algumas mulheres que acompanhavam a performance. Esse convite acarretou em uma experiência bem marcante, pois mais de uma estudante sentiu-se fortalecida a fazer relatos íntimos de violência sofrida. Dessa forma, me dei conta de que a performance instaurava um ambiente de união e conexão propício ao desabafo.

Saliento que, mesmo havendo momentos bastante emotivos e densos, o fato de estarmos jogando não permitia a quebra do aspecto performático, o que mantinha o foco do grupo no conjunto. Assim, o relato extremamente pessoal unia-se às demais falas, possibilitando a sensação, para todas nós e para aquelas com histórias bastantes difíceis de vida, de que não estávamos sozinhas - expressão que mais escutei naquela noite. Essa edição, portanto, incluiu uma nova regra na performance *7 Cabeças*, ceder lugar à mesa. Assim, as duas edições da *7 Cabeças* que aconteceram no ano 2015 representaram momentos de aproximação entre histórias de violência contra a mulher de diferentes lugares do Brasil, Espírito Santo, São Paulo e Rio Grande do Sul. Histórias potencializadas, depoimentos se tornando *arquivos vivos* numa mesa pautada pela generosidade, uma encruzilhada, um lugar onde as mulheres convidadas e as participantes podiam oferecer (dádiva) e dispensar (despachar) vibrações, sentimentos, histórias e memórias. Um lugar onde o corpo se manifestava em plena ação e fluxo.



Grávida é agredida com
pedaço de madeira na barriga
pelo ex-cunhado.



1.11

Cachaça!

Em 2017, a performance *7 Cabeças* contou com três edições, sendo que a primeira delas ocorreu em São Paulo, na programação do *Boteco da Diversidade: Feminismo*,¹¹⁶ promovido pelo Sesc Pompéia. Um evento realizado no espaço da comedoria do Sesc, ambiente estilo bar em que diversas atividades acontecem quase como num show de variedades, discotecagem, performances, shows, bate-papos, sarau, entre outros. Para essa edição da *7 Cabeças*, convidei as artistas que já haviam participado em 2015: Beatriz Cruz, Carina Dias, Carolina Bianchi e Lucienne Guedes Fahrer; e, como novas integrantes, a artista e gestora cultural de Vitória Charlene Bicalho e a artista e educadora Maíra Vaz Valente.

No dia da performance, nos reunimos algumas horas antes, pois precisei falar da negociação que havia feito com a produção do evento sobre a realização da performance conforme a dinâmica do “Boteco”. Durante os primeiros trinta minutos, carimbamos os textos, bebemos cachaça, mas não cantamos e também não lemos em voz alta. Havia uma discotecagem prevista no evento. Assim, nos primeiros trinta minutos, no lugar de carimbar os textos e passar para a colega, como no jogo, distribuímos os textos para as mesas

¹¹⁶ Desde fevereiro de 2017, a Comedoria do Sesc Pompeia se transforma mensalmente. Mesinhas redondas de madeira e petiscos são combinados com arte, ativismo e conversas descontraídas sobre direitos humanos e diversidade cultural.



ao redor. Duas convidadas caminhavam entre as mesas segurando os textos, como cartazes. Quando a música parou, iniciamos o jogo propriamente dito. Assumimos as regras da performance e iniciamos a cantoria e a leitura dos textos. Percebi que havíamos bebido bastante em silêncio e que, por isso, a "segunda parte" da performance foi realizada no seu máximo de potência. Cantamos e, em diversos momentos, quase no grito. Durante a performance, fui me dando conta de que não estava conseguindo manter o controle sobre minha fala e meus gestos. Foram momentos bem difíceis, pois tentava manter o foco no jogo, ao mesmo tempo em que dava gargalhadas e chorava. Lembro-me da performance até seus instantes finais. Lembro-me de levantar-me da mesa e oferecer cachaça para as mesas vizinhas. O que aconteceu depois fiquei sabendo por relatos das artistas convidadas. Meu estado de inconsciência tinha dois momentos diversos, um que correspondia ao estado de uma bêbada "comum", desacordada e por vezes acordando para vomitar, e outro, um tanto profético, em que me jogava no chão fazendo o gesto de "bater a cabeça" esbravejando aos céus e ao inferno. Como prova disso, acordei com mais de um caroço na testa (risadas). Desde então, como resultado dessa experiência, deixei de estar à mesa durante a performance. Meu corpo passou a rejeitar a cachaça e, por isso, fiquei impossibilitada de seguir uma das principais regras do jogo, beber cachaça durante a *7 Cabeças*. Contudo, a minha nova condição possibilitou-me um novo olhar e outro entendimento das possibilidades da performance, sendo assim, novas regras passaram a compor a *7 Cabeças*, regras que serão tratadas nos próximos subcapítulos.

A experiência do sair de si, da perda do controle, sempre esteve atrelada à proposta da *7 Cabeças*. Beber como regra, na performance, além de gerar uma metáfora sobre a quebra das regras, sobre a fissura no sistema de regras, também envolve a experiência do corpo com a bebida. O convite para jogar e performar sempre foi aceito prontamente, principalmente pela condição de ter que beber. Dessa forma, sempre me questioneei sobre alguns aspectos: Por que a experiência do descontrole, atrelado à euforia e ao desconforto, pois as consequências do beber sempre se concretizam no corpo, são sensações desejadas? Por que sempre que relato que a performance envolve beber cachaça as pessoas vibram e se interessam por ela?

A cachaça fala do Brasil, da exploração e de suas reverberações na produção de arte. Falar da cachaça é retomar uma história oral e acessar o desejo de homens e mulheres de evadirem-se do tempo presente, das pressões do dia a dia. Falar da cachaça envolve entender a articulação entre os diversos agentes que a ela se associam e com ela interagem. Aprofundar meus estudos sobre a cachaça talvez me possibilite acessar as relações de gênero em relação à bebida e ao fato de que o “boteco” ainda representa, em muitos casos, um lugar masculino e machista.





O PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Faço saber que o Congresso Nacional
decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

...

Art. 2A. Na ação de investigação de paternidade, todos os meios legais, bem como os moralmente legítimos, serão hábeis para provar a verdade dos fatos.

***Parágrafo único.* A recusa do réu em se submeter ao exame de código genético – DNA gerará a presunção da paternidade, a ser apreciada em conjunto com o contexto probatório.**

Lei n.8.560/1992

#FORA Terner



1.12

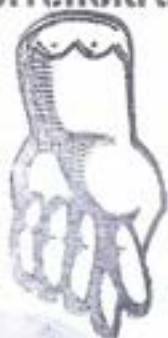
Redemoinho

Em 2017, realizei uma edição da *7 Cabeças* na cidade de Vitória e ainda uma ação de desdobramento da performance em uma exposição na Galeria de Arte Espaço Universitário, da UFES.

Durante três meses, trabalhei na produção da performance *7 Cabeças*, para ser realizada Raiz Forte – Espaço de Criação. Na primeira reunião, apresentei a proposta da performance, relatei como havia se passado nas últimas edições e, ainda, como a *7 Cabeças* é flexível em relação às regras. Dessa forma, a performance aconteceu contando com oito mulheres negras que se revezavam à mesa, jogando, cantando e lendo em voz alta textos autorais e referenciais. Participaram da performance as artistas Charlene Bicalho, Karen Valentim, Kika Carvalho, Léia Rodrigues, Luiza Vitória, Maria Luiza de Barros, Nai Valente e Thiara Pagani. A cantiga do jogo “Escravos de Jó”, logo no início da performance, foi alterada para “Guerreiras de Oyá”, mais conhecida como Iansã (divindade africana). Os carimbos utilizados corresponderam aos símbolos do espaço, diferentes grafias de folhagens, as quais, carimbadas de forma sobreposta, aludem ao formato de um cabelo crespo.

A exposição, realizada após duas edições da *7 Cabeças*, intitulou-se *Arquivo de corpos disruptivos* e contou com o áudio das falas e das cantorias registradas nas edições que aconteceram no Sesc Pompéia e no Raiz Forte – Espaço de Criação. No centro do espaço expositivo, posicionei sete pilhas de

O que ganha um país democrático como o Brasil fechar os olhos para a legalização do aborto, ou limitando o debate ao campo moral e religioso? Ganha o vergonhoso título de um dos lugares do mundo onde mais se mata mulheres em decorrência de abortos ilegais.



São registrados um milhão de abortos provocados por ano resultando em cerca de 250 mil internações para tratamento de complicações em território nacional. A cada dois dias, uma brasileira morre por aborto inseguro, sendo esta a quinta maior causa de morte materna no país.

Dados Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)



textos carimbados, os quais podiam ser levados pelo público. Ainda, incluí na exposição os carimbos como objetos, os quais ficaram fixados na parede.



Registro da exposição “Arquivo de corpos disruptivos”, Galeria de Arte Espaço Universitário – GAEU, UFES, 2017




Registro da exposição “Arquivo de corpos disruptivos”, Galeria de Arte Espaço Universitário – GAEU, UFES, 2017

A nona edição da *7 Cabeças* aconteceu em 2017, no saguão do Atelier Livre, dentro da programação do Festival da Arte Cidade de Porto Alegre. Na ocasião, participaram as artistas Carina Dias, Mônica Hoff, Renata Sampaio, Ana dos Santos, Luluca Luciana e Lívia Dávalos. Logo no início da performance, convidei uma artista que estava no local para entrar no meu lugar, pois eu ainda achava que poderia fazer a performance. No entanto, na hora do jogo, percebi que não poderia beber e, assim, incluí uma jogadora e fiquei durante toda a performance “orbitando” em volta da mesa.

Enquanto a performance se desenrolava, eu oferecia bebida às pessoas que acompanhavam o trabalho e perguntava para as mulheres presentes se tinham vontade de fazer parte do jogo ou se gostariam de incluir algum depoimento escrito para ser lido na performance. Ao mesmo tempo, em determinados momentos, retomava a cantiga do “Escravos de Jó” ou alguma outra expressão que poderia dinamizar ou gerar situação de tensão ou harmonia. Aos poucos, as artistas convidadas se levantavam e cediam lugar a outras mulheres, como eu havia feito.

Dessa forma, passaram a orbitar em volta da mesa as sete mulheres que iniciaram a performance, enquanto outras sete ativavam as leituras, as carimbadas e as doses de cachaça. Assim, um redemoinho de vozes, passos e ritmo se formou em volta da mesa do jogo. Percebi que todas se sentiram na liberdade de agir de acordo com suas vontades em relação à performance, da mesma forma que não se desconectavam do grupo que se formava.

Foi uma edição que me apresentou novas possibilidades de coletividade e performatividade. Edição que gerou um ambiente de união e respeito entre todas as envolvidas. Mulheres brancas, negras, mulheres de todas as idades, de 4 a 60 anos (a mais jovem era minha afilhada, que cantava e carimbava no chão, durante a performance), mulheres lésbicas, heterossexuais, cisgêneras, mulheres cadeirantes, mulheres traídas, mães, filhas, irmãs, avós, mulheres, tantas presentes, que não poderei dizer de todas. Contudo, o redemoinho final da performance levantou todas. A órbita envolta da mesa virou constelação de meteoros cadentes.



**Caminhar em
direção a uma
sociedade mais
igualitária passa
por concluir o
luto político
pelas perdas da
ditadura e pelas
chacinas, pelos
assassinatos e
pelos
exterminios que
continuam a
ocorrer no
regime
democrático
brasileiro,
incapaz de fazer
cessar a
brutalidade da
polícia militar
na vida
cotidiana.**

Carla Rodrigues





Sopro!
Duelo!



Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâ.) X 30cm, longa duração, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini

2 Espaço de Conflito – A performance

Espaço de Conflito tem como objetivo refletir sobre o gesto de respirar e as suas relações poéticas como ato político. A ação busca criar relações entre o sujeito e os espaços, interno e externo.

A partir da expressão *espaço de conflito* impressa em cada balão, tenho o objetivo de pensar como o conflito permeia o espaço da arte. Os balões coloridos soltos no chão estabelecem uma relação de torção na vivência artística, pois, ao mesmo tempo em que promovem um convite à brincadeira e à espontaneidade, eles impõem o caos pela intervenção sonora que geram ao serem estourados. O trabalho propõe uma experiência de simultaneidade entre o processo de introspecção e silêncio e o de revolta e enfrentamento.

A proposta consiste em um convite ao ato de encher balões, os quais ficam disponíveis sobre um display que contém a seguinte frase: *Inspire e solte o ar comprimido de seu peito. Encha o balão. Amarre-o e solte-o no espaço. Você é convidada(o) a encher o máximo de balões que conseguir.*

Espaço de Conflito, por ser uma performance em processo, ocorreu nos seguintes locais e datas:

5ª Edição - 2018 - Exposição individual "POLARES", Galeria Aura, São Paulo/SP;

4ª Edição - 2017 - Exposição "FALA - Uma exposição Reação", Fundação Ecarta, Porto Alegre/RS;

3ª Edição - 2017 - Exposição "Expressões do Múltiplo", Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes UFRGS, Porto Alegre/RS;

2ª Edição - 2016 - Circuito de Performance, Galeria Península, Porto Alegre/RS;

1ª Edição - 2016 - Exposição coletiva "Vira lattes", Galeria de Arte e Pesquisa, UFES, Vitória/ES. Com fotografia de Shay Peled.



Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, longa duração, Vitória/ES, 2016. Foto: Shay Peled



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 3*, 2018, registro de performance com Carina Dias, rolo de papel oriental, balde, água, dur. 45", São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer

2.1 Partituras de um Duelo - A performance

A performance *Partituras de um Duelo* corresponde ao confronto entre duas performers, que duelam entre si utilizando diferentes objetos, materialidades, ferramentas e eletrodomésticos, tais como areia, tijolo, marreta, água, fogo, aspirador de pó, molde de acetato com o formato de um pênis, escultura em gesso como a peça do “rei” do jogo de xadrez, molde de alumínio representando a imagem clichê do coração e rolo de papel oriental carimbado com a imagem da obra “O impossível” da artista brasileira Maria Martins.

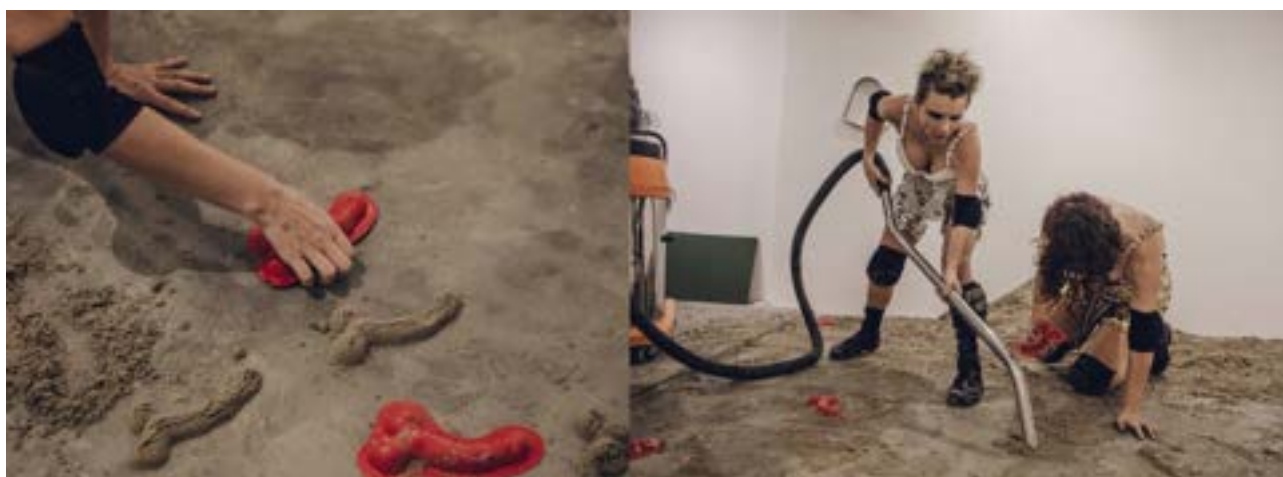
Tendo como referência a brincadeira infantil pedra, papel, tesoura, a performance estabelece um espaço lúdico de disputa e de duelo, no qual as ações criadas tensionam a lógica do ganhar versus perder, do fraco versus forte e das relações de poder presentes nos confrontos de gênero.

A performance é dividida em rounds, e as performers criam partituras corporais pautadas pelas escolhas dos elementos e dos objetos presentes na arena do jogo. Dessa forma, as batalhas, como areia versus aspirador de pó, tijolo versus marreta, papel versus água e algodão versus fogo, geram um campo de experiência sobre a violência, sobre o poder e sobre os conflitos presentes na sociedade.

Partituras de um Duelo ocorreu nos seguintes locais e datas:

2ª Edição - 2018 - Exposição individual POLARES, Aura Arte Galeria, São Paulo/SP, com Carina Dias e fotografia de Carine Wallauer;

1ª Edição - 2017 - Exposição *Notas de Subsolo*, Paço Municipal, Porto Alegre/RS, com Carina Dias.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, 2018, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó, molde de acetato, dur. 45", São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer

2.2 Sopros! Duelo!

Sopro, boto para fora, transfiro o ar, gero ar em movimento, de dentro para fora, externalizo. A consciência corporal desse movimento corresponde ao processo nevrálgico-pulmonar do trabalho *Espaço de Conflito*. O trabalho problematiza o ar e o corpo em seu estado latente de troca e de conexão com o espaço em sua força invisível e sensível. Nesse contexto, entendo sopro como uma relação de microalteridade que segue para um movimento macro de partilha com o mundo.

Preciso dizer do meu corpo e da minha memória sobre o ar respirado, que deixou de ser gasoso e se tornou uma substância espessa, quase sólida, ar comprimido que modelou um conflito entre o meu pulmão e diafragma. Esse ar comprimido ao qual me refiro, ar carregado, repleto de condensação, foi o mesmo que soprei para gerar *Espaço de Conflito*. Neste soprar performativo, proponho eliminar dos

pulmões o ar denso que os preenche, e assim me refiro às trocas instauradas em sua constituição esponjosa. Ar que ocupa o espaço dos pulmões e se espalha pelas veias, pelos órgãos, pelo coração, por todo o corpo. Um ar, soprado-falado, que se distribui no espaço através de balões coloridos que percorrem os cantos e os corredores das salas expositivas. Assim, refiro-me ao desejo do meu corpo de volatizar, da vontade de fazer o ar circular em outras paragens, misturando-se ao sopro de outras subjetividades e horizontes.

Sopro, elimino o ar, compartilho e conecto os espaços internos e externos. Ar como personagem de uma narrativa de conflitos. Moléculas, antes externas ao meu corpo, agora são absorvidas por órgãos, veias e epiderme. Solidarizaram-se com as manobras necessárias para fazer o corpo suportar a dor e a angústia perante a perda.¹ Como o corpo manifesta ausência? *Espaço de Conflito* é uma performance que busca criar uma representação ao mesmo tempo da presença e da ausência, o descontrolo complexo entre racionalidade, emoção e corpo. Vazio e cheio, juntos formando o caos, ruptura da ordem da vida, como linha contínua do tempo. Dizer da morte e da perda é, por mais doloroso que seja, dizer da vida, do movimento de cada centímetro de matéria, carne, fluido, membrana, osso, elementos que constituem a massa corpórea. É dizer das marcas carregadas pela corporalidade, das lembranças e dos sentidos que as emoções e as paixões incrustam nas mãos, no coração, nos pés, na coluna, no intestino, nos pulmões. Neste texto, por horas, quem toma a fala e se permite excrever, performando os próprios sentidos, são os meus pulmões. A performatividade dos pulmões. Órgão que revela, pelas experiências acumuladas, um ser em si no outro, pois a sua existência depende de outros corpos, outras matérias, outros ares para viver. Partilhar, viver do constante dentro e fora, do inspirar e expirar o outro – que é o mundo, que são as pessoas.

Duelo, disputo construções de sentidos, formas, palavras, conceitos. Um duelo é uma relação de confronto entre duas pessoas que acordam regras a serem

¹ Durante o meu doutoramento, a minha família sofreu uma perda devido aos problemas pós-cirúrgicos que afetaram os pulmões de meu padrasto.

utilizadas no combate. Para ganhar, o vencedor depende do aceite do perdedor, o qual consente com a derrota. Ganhar e perder é muito mais do que uma definição de força, mas o resultado de um acordo. Nesse sentido, não existe duelo sem a constituição de regras a serem observadas para a legitimação do ganhador. Duelo é um jogo. O duelo existe na constituição física do corpo, em uma relação de paridade, polaridade e reciprocidade. Duelar se torna sinônimo de existir, me aproxima e me diferencia do outro. O entendimento do movimento de confronto é o conceito operacional do trabalho *Partituras de um Duelo*.

A performance problematiza o conflito que permeia todos os espaços da arte, seja no embate físico com o material, seja pelas oposições e pelos desacordos simbólicos suscitados pelo trabalho. Assim, duelo, como um movimento macro de partilha com o mundo. Como tocar, mensurar o conflito carregado de outras vidas, cidades, paisagens? Luto para acessar e ser abalada por outros corpos e espaços. Duelo como corpo, constituição expandida de corpo, moléculas superdimensionadas. Enfrento a disputa como um movimento de constante abertura de novas possibilidades de se colocar em estado de conflito. A partir da consciência de que o duelo nos une, respeito o oponente como um adversário a ser vencido. Duelo performativo pautado pelo enfrentamento de corpos que se identificam e, ao mesmo tempo, se diferenciam. Encaro a luta como a possibilidade de criar e reconhecer no outro, na matéria, na forma, uma possibilidade de troca.



Marcel Duchamp, *Air de Paris*, vidro e madeira, 14,5X8,5X8,5cm, 1919-1964
Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cbLy77k>. Acesso em: 23 jan. 2021.

2.3.1 A necessidade do respirar x conflito de existir

Marcel Duchamp dizia que sua principal tarefa era a de respirar. Para o artista, respirar correspondia a sua existência e potência fundamental para a construção de suas propostas artísticas. Lembremos a obra *Air de Paris*, na qual Duchamp captura, em uma ampola de vidro, o ar da capital francesa, fazendo alusão ao ar como potência criativa e inspiradora. O ar de Paris, a brisa, o vento da cidade berço dos movimentos da arte que pautam a história europeia da arte ocidental. Ao mesmo tempo, o ar da cidade remete-nos ao peso dos valores da tradição francesa, envasada com grande fragilidade.

Nessa obra, a ironia de Duchamp encontra-se justamente na relação entre a materialidade e a modelagem do ar de Paris, bem como na relação entre objeto e discurso, articulação inaugurada pelo próprio Duchamp² por meio da operação conceitual a qual intitulou de *ready-made*: objetos do dia a dia, industrializados, manufaturados, envoltos em camadas de ressignificações performativas. Por meio de enunciados inusitados, Duchamp recondiciona o lugar e o tempo dos objetos ordinários, os quais, em sua nova constituição, assumem um novo significado. "Através de um gesto e uma temporalidade singulares – a inação e o atraso – ele inventa uma obra-pensamento que encontra múltiplas formas de manifestação sensível."³ A criação da obra corresponde à tensão entre objeto, gesto e pensamento, que, em seu imbricamento, acontece no contato com o público, na forma como se processam as ligações sugeridas por Duchamp em suas obras.

Em *Air de Paris*, notamos o conflito entre o dentro e o fora, a fina camada de vidro que separa o interior do exterior. Poderíamos entender essa separação como uma tentativa de ordenar o caos do mundo no interior de uma ampola de vidro? Duchamp intitulava-se um "respirador" e, com isso, indica as relações complexas existentes no lugar e nos espaços nos quais circulamos. As trocas do corpo com os lugares ocorrem também pela respiração, que talvez seja a mais presente e constante de todas as trocas. Absorvemos oxigênio dos espaços, das arquiteturas, dos locais que percorremos e devolvemos gás carbônico. Dentro do organismo humano, as trocas de gases promovem o processo de respiração, através das ações de inspirar e expirar.

² Não posso falar de Marcel Duchamp e do *ready-made* sem frisar que existem evidências de que essa operação tão emblemática para a arte contemporânea surgiu de uma artista dadaísta, amiga de Duchamp, porém sem reconhecimento durante o seu período de produção. Refiro-me à artista alemã Elsa von Freytag-Loringhoven, mais conhecida como Baronesa Elsa. Existem cartas atestando que a inscrição do urinol no Salão dos Independentes foi realizada por Richard Mutt, pseudônimo masculino de Baronesa Elsa. Teóricos atuais sugerem que Duchamp não só se apropriou do gesto de Elsa como fez o mesmo com o seu discurso.

³ OSÓRIO, Luiz Camilo. Octavio Paz depois de Duchamp. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, v. 24, n. 37, 2015, p. 132.

Air de Paris de Duchamp, no contexto desta tese, propõe uma experiência de simultaneidade entre o processo de introspecção e silêncio e o de revolta e enfrentamento. São zonas de conflitos permeadas por diferentes territórios e fronteiras, constituindo-se em objetos carregados de significados e proposições criados pelos artistas em consonância com o espectador, ou seja, o objeto artístico como objeto performativo, como múltiplo performativo que instaura fenômenos disruptivos e de conflito tanto no contexto da arte quanto no contexto social.

No contexto sociológico, o conflito refere-se às formas de relações entre indivíduos em sociedade. Essas interações promovem processos de choque em que interesses, necessidades e desejos são confrontados com formas e perspectivas de ordens opostas. O conflito cria a espacialização de desejos, a possibilidade de contextualização e encenação de um campo de caracterização dos confrontos, de apresentação das disparidades, um "tablado social, à semelhança de um palco teatral, espaço onde as partes podem encontrar-se em um mesmo plano situacional e, desta maneira, impõe-se um nivelamento".⁴ Sua condição espacial e relacional faz com que o conflito busque sempre a resolução de divergências, de maneira que podemos entendê-lo como o ponto de inflexão entre os contrastes presentes nas vontades, nas relações. Como afirma George Simmel, "o conflito - afinal, uma das mais vívidas interações e que, além disso, não pode ser exercida por um indivíduo apenas".⁵ Dessa forma, podemos notar que encontramos tanto pontos positivos quanto negativos no processo de constituição de relações conflituosas.

A negatividade do conflito, ou seja, o que faz com que eu não me identifique, vem justamente da sua relação dualista, pois o conflito sempre existe em relação a outro ou a alguma coisa: "a sociedade, para alcançar uma determinada configuração, precisa de quantidades proporcionais de harmonia e desarmonia,

⁴ ALCÂNTARA JR., José O. Georg Simmel e o conflito social. *Pós Ciências Sociais*, UFMA, São Luís, v. 2, n. 3, jan./jun. 2005, p. 8-9.

⁵ SIMMEL, 1983, p. 122.

de associação e competição, de tendências favoráveis e desfavoráveis".⁶ A relação de oposição que denota o conflito também identifica a potência da unidade, pois, como afirma Simmel, existe uma força de atração e repulsa que denota a interação. Podemos entender essa relação como a instauração da disputa entre caos e ordem, na qual forças de construção e desconstrução convivem em uma disputa de harmonia e desarmonia. Ao mesmo tempo, podemos entender, a partir de Simmel, como conflito também denota uma ideia de unidade. A partir da relação dual que ele apresenta, dentro e fora, vazio e cheio, força e fraqueza, temos a unidade, o conflito como a força integradora do grupo. A repulsa entre os grupos de oposição constitui também uma unidade de integração e equilíbrio entre as partes, de forma que as energias de repulsão se tornam um espaço social de vivência de potências construtivas. Importante frisar nessa relação de oposição, em especial no contexto de relações entre sujeitos, a existência de um limite no conflito, que é justamente o princípio da tolerância, na qual o divergente não é meu inimigo e o espaço de conflito, como arena de debate ou duelo, não busca sua aniquilação, mas a unidade em um encontro social construtivo no qual possam surgir novas formas e onde a violência é um limite intransponível.

Nesse sentido, podemos entender conflito como a possibilidade do encontro de um "modo de conseguir algum tipo de unidade",⁷ em que se busca, por meio das diferenças, a instauração de um espaço de conflito. Não é por acaso que a proposta ~~artística~~ *Espaço de Conflito* é instaurada a partir do ar como forma construtiva/objetual do som, da voz e, principalmente, da narrativa, pela maneira com que circunscreve o sujeito como ser político em uma sociedade permeada por contradições. Ao mesmo tempo, a obra constitui o conflito como possibilidade de agregar o interno (ar dos pulmões) e o externo (ar da galeria de arte) em um momento de tensão, no qual o ar dos pulmões do sujeito remodela o espaço da galeria e, quando esse processo chega ao seu limite de extensão, o balão estoura, criando o ruído provocado pela expansão do ar do interior do balão

⁶ Ibidem, p. 124.

⁷ SIMMEL, 1983, p. 122.

para se integrar ao ar da galeria como grito. Cada estouro é também o processo de perda constante desses *eus*.

O sopro do interior do corpo carrega as impressões subjetivas dos traumas e dos conflitos. As vozes internas reverberam em cada sopro de ar que modela o espaço interno do balão. As letras da expressão, que indicam a condição conflituosa, ficam cada vez mais aparentes, conforme o balão é enchido, até que, em determinado momento ele estoura. O esvaziar os pulmões torna-se um ato de ocupar o espaço, uma relação de oposição que define bem a constante dualidade que circunscreve o conflito. Em tal contexto, talvez esse ar que contém os processos de atração e repulsa interna seja o mais difícil de ser narrado. É como afirma Simmel:

Os processos de dentro do indivíduo são, afinal, do mesmo tipo. São, a cada momento, tão diversificados e contêm tal multiplicidade de oscilações variadas e contraditórias, que designá-los por qualquer de nossos conceitos psicológicos é sempre imperfeito e realmente enganoso, pois os momentos da vida individual, também, nunca se ligam por um elo somente.⁸

Assim, o trabalho oscila entre o indivíduo e o coletivo, que sentam em torno da mesa e enchem os balões. A participação cria um espaço de compartilhamento de ar entre cada pessoa do público que, ao soprar o balão, promove a construção de formas circunscritas pelo limite da materialidade e do controle da respiração de quem assopra. Não por acaso, existe um sentimento de repulsa de parte do público pelo barulho dos balões estourando, os quais trazem instabilidade para o espaço silencioso e organizado da galeria moderna de arte.

O conflito é algo estruturante da sociedade e é fundamental no processo de socialização. A cientista política Chantal Mouffe afirma a necessidade de se pensar o conflito como algo inerente às sociedades democráticas. Em *Sobre o político*,⁹ ela critica a sociedade liberal ao indicar a existência da constante busca

⁸ SIMMEL, 1983 p. 129.

⁹ MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

pelo consenso, que estaria na base do pensamento político a partir dos anos 90. De acordo com Mouffe, essa busca pela conformidade e pela consonância de opiniões contrasta com a natureza constitutiva do social, que, para a autora, é em si sempre conflitante e divergente. Mouffe propõe uma sociedade que tenha como conjunto de características culturais e estruturais o pluralismo e o dissenso, o que possibilitaria a constituição de um radical e efervescente espaço de conflito. Ainda de acordo com a autora, uma política efetivamente democrática constituir-se como o espaço do divergente, no qual as diferenças entre os adversários do jogo democrático são intransponíveis e, muitas vezes, não são guiadas pela razão. Aqui podemos pensar a forma como ocorre o jogo na performance *7 Cabeças*, que instaura a cachaça como um elemento desviante da razão, ou a maneira com que os balões explodindo criam uma dimensão de instabilidade no contexto de uma exposição de arte. Mouffe critica a razão como a busca pela solução dos conflitos, ou melhor, critica a forma pela qual a razão guia, no discurso liberal, as partes conflitantes para a constituição do consenso, afirmando a necessidade do espaço das paixões.

Para Mouffe, não existe sociedade sem conflito, mas sim hegemonias temporárias, que são, paulatinamente, questionadas por discursos contra-hegemônicos, os quais geram os rumos das disputas, algo que, no entendimento da autora, seria a pulsão da democracia. Mouffe defende o conflito como uma forma de garantir que o jogo democrático seja, efetivamente, jogado dentro das regras democráticas. O que ela aponta como um dos problemas é o não respeito às regras do jogo e a vinculação do adversário ao inimigo, quebrando-se, assim, a lógica adversarial e possibilitando o surgimento de políticas de teor fascista. O tensionamento das regras e das instituições que compõem o espaço democrático faz com que elas passem a ser colocadas em xeque, levando a tentativas de enfraquecimento da democracia a partir da diferenciação dos membros do jogo na relação amigo-inimigo.¹⁰

¹⁰ Cf. MOUFFE, 2015.

Não se trata de negar a relação da criação de um espaço de conflito no campo político, mas a maneira como esse conflito é permeado por relações de respeito entre os adversários, permitindo, assim, a existência do divergente. Para a autora, a ausência dessa relação aponta a lógica da guerra e o desejo de aniquilação, e não o respeito ao outro, ao vê-lo como meu adversário. Dessa forma, Mouffe afirma a necessidade de uma política adversarial na qual é respeitado o direito do outro de existir e, nesse sentido, as instituições teriam um papel importante como forças que estabelecem o espaço adversarial para, assim, constituírem discursos que efetivamente questionem a hegemonia dominante e as relações de controle.¹¹ No contexto da arte, é importante frisar essa dimensão, pois é dentro das instituições de arte que acredito ser possível a realização de transformações efetivas do pensamento hegemônico.

Mouffe apresenta uma crítica ao antagonismo pela identificação da relação amigo-inimigo, propondo em seu lugar a constituição de um espaço agonístico, o qual identifica como o ideal para a constituição da política democrática. Esse espaço constituiria uma relação de respeito entre adversários, quando é possível dizer que temos a presença do antagonismo na condição de uma força que permeia a disputa. A importância das instituições está justamente na definição das regras que vão regular o espaço de conflito onde os adversários no jogo democrático irão se enfrentar. Assim, com ambos os lados aceitando as regras predefinidas, faz-se presente a aceitação da derrota como elemento constitutivo do sistema adversarial.¹² Em uma sociedade como a atual, na qual o pensamento neoliberal busca conformar o Estado, de forma que o perdedor é visto como o fraco a ser evitado eliminado, descartado, podemos pensar que talvez a consciência desse perverso processo possa ser criticamente trabalhada através da forma como as instituições artísticas podem se tornar agentes de constituição de espaços de conflito, tensionando essa relação entre perdedor e vencedor. Isso permitiria que elas aceitassem proposições artísticas que trouxessem em sua constituição formas de falar da relação adversarial como constitutiva do

¹¹ Ibidem.

¹² Cf. MOUFFE, 2015.

constructo social. Desse modo, entendo que, no contexto da presente tese, a minha pesquisa busca, nos trabalhos aqui expostos, problematizar o jogo e o conflito como fundamentos do respeito e das disputas com o outro para, efetivamente, buscarmos uma sociedade democrática.

Não está ao nosso alcance eliminar os conflitos e nos libertarmos da nossa condição humana, mas está ao nosso alcance criar as práticas, os discursos e as instituições que permitiriam que esses conflitos assumissem uma forma agonística. É por esse motivo que a defesa e a radicalização do projeto democrático exige que se reconheça a dimensão antagonística do político e se abandone o sonho de um mundo reconciliado que teria superado o poder, a soberania e a hegemonia.¹³

¹³ Ibidem, p. 130.



Lygia Clark, *Pedra e ar*, 1966

Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2396>. Acesso em: 15 jan. 2021.

2.3.2 *Sopro como tática poética: Múltiplo performativo*

Em 1966, após um acidente de carro, a artista Lygia Clark criou o objeto sensorial *Pedra e ar*. Seguindo orientações médicas para curar o seu punho quebrado, Lygia usou um saco plástico para cobrir o pulso depois de tirá-lo de uma imersão com líquido quente. Em um determinado dia, o saco plástico usado no tratamento foi soprado pela artista, ficando no formato de um balão. Ela vedou-o com um elástico, colocou uma pedra em uma das bordas do saco e passou a apertá-lo lentamente, fazendo a pedra entrar e sair, subir e descer, num movimento que remete ao corpo, ao pulmão. A partir dessa experiência, Lygia inaugurou a série *Nostalgia do corpo*,¹⁴ na qual criou objetos, os quais, posteriormente, denominou

¹⁴ Uma série de proposições iniciadas no ano de 1966, por meio das quais Lygia explora possibilidades de proporcionar vivências de expressividade e descoberta ao corpo do outro.

de *Objetos Relacionais*. Os objetos da artista são constituídos de materiais ordinários e precários encontrados no contexto urbano, tais como sacos plásticos, estopas, bolinhas de gude (pingue-pongue, tênis, etc.), palhas de aço, sacos de cebola, meias-calças, buchas, tecidos, entre outros. Além desses materiais manufaturados, Lygia também utiliza pedras, conchas, plantas, água e ar.

O objeto *Pedra e ar* faz-se pelo sopro, que modela a forma e cria a possibilidade de uma experiência quando relacionado com a pedra e com a manipulação operada pela artista e/ou pelo participante. A relação direta do corpo com o objeto gera possibilidades sensoriais e novas descobertas, experiências que a artista propõe como a obra de arte em si. O objeto, nesse caso, torna-se o mediador da participação do público. As proposições criadas por Lygia acontecem a partir da articulação entre os objetos com a atuação ativa do participante, ou seja, é a obra sendo realizada no corpo daquele que aceita fazer parte da experiência.

Podemos notar essa relação em trabalhos anteriores da artista, como na proposição *Caminhando*, de 1964, a partir da qual Regina Melin sintetiza a obra de Lygia como "objeto que se endereçava ao ato"¹⁵. Apropriando-se do conceito *fita de moebius* e usando papel e tesoura, a artista oportuniza ao público a experiência com obra, pois é no gesto que instaura a proposta artística. O objeto em si não tem relevância, mas sim a sua manipulação, a partir do enunciado da artista. Como salienta o crítico de arte e historiador Frederico Morais,

A tesoura segue a picada a "resposta vem à medida que o espectador opta". O final (o fim da picada é a floresta, isto é, o "vazio pleno", o espectador, ele mesmo). "Antes, no 'bicho', a relação espectador/obra era dualista e metafórica. Agora no 'caminhando' torna-se existencial", pois como diz a própria artista, o "único sentido da experiência é fazê-la", donde o que se tem é "o caráter absoluto do ato da imanência".¹⁶

Luas sensoriais, *Desenhe com o dedo*, *Livro sensorial*, *Pedra e ar*, *A visão com máscaras sensoriais*, *Óculos*, *Máscara do abismo*, entre outras.

¹⁵ MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 25.

¹⁶ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975. p. 22.

A consciência e a sensibilidade de Lygia no processo de elaboração de sua pesquisa artística, experimentada por meio de relações entre plano, pintura, espaço, objeto, ação, enunciado, proposição e público, representa a dinâmica que sinaliza as reflexões do movimento Neoconcreto das décadas de 60 e 70 no Brasil. A articulação de artefatos do cotidiano, somada aos gestos dos artistas e do público, estabelece uma conexão profunda entre corpo, contexto social e político. Por meio da inclusão do corpo como protagonista dos processos artísticos, e expandindo as concepções das linguagens artísticas e do próprio sistema da arte, o neoconcretismo no Brasil seguiu tendências internacionais no que concerne aos debates sobre *arte-vida*.

Obra é hoje um conceito estourado em arte. Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais que uma sensação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. O Caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava do conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, a moldura ou pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o painel ou chão, e, como consequência, o museu e a galeria.¹⁷

A contribuição de Lygia aos processos de problematização do objeto artístico e, conseqüentemente, de todo o contexto de legitimação da arte, começa no seu ato de inserir o tempo na pintura, linguagem canônica da arte, quando nega a moldura, e passando a agir a partir da extremidade do chassi, ou seja, no e com o espaço. O plano sai da parede e, assim, conquista o espaço e uma nova relação com o público. O trabalho *Bichos*, de 1964, representa essa transposição do plano. Estruturas geometrizadas passam a ser manipuladas pelo público devido à sua constituição, permeada por dobradiças e engrenagens que convidam ao ato performativo e criativo. Dessa maneira, o público modela e remodela a obra, dando-lhe um sentido novo a cada instante, ao mesmo tempo em que expande a sua forma. O participante, o espectador-participante, torna-se criador.

¹⁷ MORAIS, 1975, p. 24.

Invocar Lygia na presente pesquisa e neste texto do eu sopro, e ainda abrindo com o trabalho *Pedra e ar*, um misto de objeto e ação interconectados, sinaliza a fundamental importância da trajetória corporal e artística da artista para algumas reflexões em minha tese, mais especificamente a tática de Lygia em associar objeto, corpo (artista e público) e proposições artísticas. Segundo Moraes, a artista revela uma capacidade singular em conceder organicidade ao geométrico, pois "sua obra é profundamente orgânica, é arte viva, gerundial. Acontece, vive o instante".¹⁸ A reverberação das qualidades físicas de cada material utilizado na construção dos *Objetos Relacionais*, na instauração das proposições, demonstra a sutileza de Lygia em articular aspectos tão díspares como textura, tamanho, cor, peso, sonoridade, temperatura, maleabilidade com percepções e construções poéticas do corpo. Ou seja, fica evidente a maestria de Lygia em fazer uso das especificidades das linguagens artísticas para a geração de distintas formas de percepção do corpo e de sua corporeidade através do ato criativo, do processo de criação compartilhado, por meio de objetos relacionais que podem ser entendidos, aqui, como *múltiplos performativos*.¹⁹

Sacos plásticos preenchidos com ar ou água, meias-calças repletas de bolas, ora de gude, ora de tênis, sacos de cebola conectados a outros materiais servindo de máscaras, objetos distintos utilizados com o objetivo de gerar conexão com o corpo por meio de ações e gestos, em encontros coletivos ou individuais orquestrados pela artista. De certa forma, Lygia retoma o procedimento do *ready-made* inaugurado pelo artista Marcel Duchamp, apesar de, como ela mesma diz, "para mim o objeto, desde *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação".²⁰ Isso porque a artista, quando se apropria de um objeto ou de um material do dia a dia, entende que não concede à composição a aura de objeto de arte, pois não nega

¹⁸ MORAIS, 1975, p. 23.

¹⁹ Termo que será abordado no item 2.4 desta tese.

²⁰ CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 61.

o objeto em si e não atrela a ele um efeito conceitual, ao contrário, usa-o como elemento para disparar uma proposição de descoberta do corpo.

Os objetos compostos por Lygia com foco na potência relacional dos corpos desde *Caminhando* (1963), passando pela série *Nostalgia do corpo* (1966-67) até as experiências *Estruturação do self* (1976-88), são refeitos e substituídos pela artista e, hoje, pelas instituições que realizam exposições de suas proposições. Pelo caráter precário dos materiais que os estruturam, os *Objetos Relacionais* carregam, em sua constituição, a possibilidade de produzi-los e reproduzi-los, algo que problematiza e inclui as proposições de Lygia no estudo sobre propostas artísticas estruturadas a partir de enunciados e dispositivos²¹, direcionados ao corpo do outro, do público. A artista, mais do que interessada em promover experiências sobre arte de cunho participativo, a qual se encontrava em debate na época, almejava, com os seus objetos, gerar um processo que incluísse o sujeito por meio de suas sensações físicas, de suas memórias incorporadas e de seus afetos, possibilitando que as sensações do público constituíssem a obra. Em uma das cartas trocadas entre Lygia e o artista Hélio Oiticica, este comenta sobre a elaboração de um texto, no qual se refere à relação da *Nostalgia do corpo* com os objetos, na época intitulados *Objetos sensoriais*, e a problemática da participação.

[...] coloco uma série de problemas gerais para mostrar a grande diferença entre as nossas posições, você de um modo e eu de outro, e as dos artistas que lidam com problemas de participação sensorial em geral; digo algo importantíssimo sobre o seu problema da *Nostalgia do corpo*, numa passagem, e sei que você vai adorar pois está bem formuladíssimo, relacionado com a descoberta do corpo, mostrando que para você o importante é essa descoberta, ali, e não a “participação num objeto dado”, pois esta relação objetual (sujeito-objeto) está superada lá, ao passo que em geral o problema de participação mantém essa relação objetual, e os contrários.²²

Os objetos de Lygia não possuem uma finitude espacial em si, pois fazem parte de um projeto que envolve uma estrutura laboratorial em que a relação da

²¹ A articulação entre enunciados e dispositivos corresponde a uma das características do múltiplo performativo, conceito que será apresentado no item 2.4 desta tese.

²² OITICICA, Hélio. [Carta a Lygia Clark]. In: CLARK, 1998, p. 115.

participação está pautada na alteridade e na subjetividade dos participantes sem as suas corporeidades, ou seja, os objetos somados à sua manipulação de cunho sensorial são a própria obra de arte, o acontecimento é a obra. Em 1967, Hélio explicita a necessidade de problematizar as tendências da participação do espectador no âmbito das artes visuais, salientando a importância da quebra de processos mecânicos vinculados à participação. O objeto, a palavra, o ato, os enunciados, as narrativas que compõem uma proposição chegam ao espectador como fragmentos, "o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma - esta é pois uma obra aberta".²³

Para Lygia, "a verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor".²⁴ Os *Objetos Relacionais* faziam parte de um contexto que acionava a participação do público de forma a proporcionar uma experiência corporal singular, na qual muitas vezes ela própria impulsionava nos corpos dos participantes. Na maioria dos casos, a presença da artista, no que tange ao uso dos objetos relacionais, era fundamental. Lygia participava do processo manuseando os objetos ou sugerindo maneiras de usá-los, tanto sobre os corpos presentes no grupo durante suas proposições realizadas na Sorbonne quanto nos corpos daqueles que ela passa a nomear como "clientes" no período da *Estruturação do Self*, no Brasil. Os ares de Lygia até hoje inflam pulmões, dão fôlego às pesquisas artísticas e reverberam ventanias nos processos artísticos e reflexivos, como respiro arte?

²³ OITICICA, Hélio Projeto Hélio Oiticica. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1996, p.115.

²⁴ CLARK, 1998, p. 84.



Carla Borba, *7 Cabeças*, 2003-2018, registro de performance, copos, carimbos, almofada de carimbo, impressão em jato de tinta, dur.2h, São Paulo/SP. Foto: Yuri Pinheiro

2.4 Múltiplo performativo

As performances que estruturam esta pesquisa, *Espaço de Conflito*, *Partituras de um Duelo* e *7 Cabeças*, contam com objetos, materiais e ferramentas que remetem à ideia e à prática dos processos múltiplos na arte, tais como a gravura e a escultura, bem como ao âmbito industrial, por meio da apropriação de objetos e materiais produzidos no processo de padronização. Estes elementos (objetos, materiais e ferramentas) configuram-se como dispositivos agenciadores de gestos, falas e roteiros, e, por essa razão, denomino-os *múltiplos performativos*. A origem e a constituição de cada um dos *múltiplos performativos* decorre tanto no processo da performance quanto na elaboração da proposta artística.

As performances possuem *múltiplos performativos* como táticas de agenciamento do corpo e de seus enunciados performativos. Com o uso de carimbos e por meio dos gestos repetitivos, as mulheres em *7 Cabeças* imprimem ritmo e impulso, marcam os textos que leem e transformam as suas palavras e ações em gravuras. Em *Espaço de Conflito*, os balões são deslocados de seu contexto festivo, ganham uma gravação e tornam-se elementos performativos no ambiente expositivo das artes visuais. A presença de moldes, carimbos e muitos outros objetos e materiais, como *múltiplos performativos*, pautam o roteiro das ações e o uso do espaço expositivo na performance *Partituras de um Duelo*. Assim, a proposta de pensar o *múltiplo performativo* como um dispositivo capaz de conectar os corpos que colaboram com as referidas performances corresponde ao desejo de gerar possibilidades de compartilhamento e desdobramento das proposições artísticas.

O *múltiplo performativo* se estabelece como um dispositivo produzido a partir de processos de impressão somados ao gesto de apropriação de objetos industrializados. O uso de objetos manufaturados, advindos da serialidade e da padronização, corrobora a dinâmica de minhas performances, pois a ênfase no gesto repetido e na menção às regras faz parte do processo de produção dos objetos utilizados. Ou seja, o *múltiplo performativo* é composto de processos gráficos, vinculados à ideia da gravura e da reprodução escultórica, bem como ao gesto de apropriação de objetos e materiais advindos de sistemas industriais de produção que, por sua vez, também possuem a métrica da multiplicidade e da repetição. São objetos e materiais manufaturados advindos do sistema fabril, produzidos por corpos de trabalhadores que operam de forma repetitiva e contínua, em um viver métrico e geometrizado a cada gesto e constituição corporal. Os objetos presentes nas performances e apropriados do mundo das indústrias carregam e emanam de sua constituição a conduta do corpo moderno, circunscrito pelas ordens de progresso e consumo. Hoje, mesmo com a tecnologia digital regendo muitos dos processos de produção dentro dos ambientes industriais, o corpo ainda opera tempos, máquinas, comportamentos e formas de performar as suas funções e atribuições. Performatividades que trabalham,

repetindo gestos e normas, corpos que se conformam à exploração pela necessidade de dignidade. Repetição compulsória ativada e destituída no contexto das performances por meio dos *múltiplos performativos*.

O *múltiplo performativo* deflagra a tomada de consciência de quem os manipula, de seus gestos e falas no contexto da arte, a qual, por sua vez, potencializa esses mesmos gestos e falas, tornando-os táticas poéticas de alteridade e corporeidade. As múltiplas performatividades tomam forma, evidenciando os seus repertórios performativos, com política e arte incorporadas. Dessa forma, entendo os *múltiplos performativos* como dispositivos, pois carregam, em sua constituição e contextualização, diversas camadas de significação e formas de configuração e, acima de tudo, são elementos operacionais ativados pelo uso performativo. O *múltiplo performativo* traduz a tática artística desta pesquisa, eis que ele corresponde ao termo operacional que apresenta as tensões entre movimentos de construção, diluição e ruptura da estrutura das performances, bem como dos sistemas discursivos que circunscrevem as propostas.

A partir do ato, da ação, da fala (seja ela projetada pela voz ou pela palavra impressa, no caso de *7 Cabeças* e *Espaço de Conflito*), o *múltiplo performativo* viabiliza a consciência corporal de uma performatividade que age no âmbito da arte, redimensionando a sua relação espaço-temporal quando enuncia através do gesto. Corpo e discurso desdobram-se e se expandem. O *múltiplo performativo* diz respeito aos diferentes elementos que compõem cada uma das performances, os quais são ativados ao longo das ações (carimbo, balão, papel, molde de acetato e metal, entre outros). O múltiplo passa a ser um objeto que pode ser criado a partir de processos de impressão. Por vezes, ele é recolhido do mundo e contextualizado no espaço da arte, para assim ser reproduzido a cada edição da performance, tais como os balões coloridos de látex presentes em *Espaço de Conflito*. Ou, ainda, os sete carimbos, os sete calhamaços de papel impressos com textos distintos, como múltiplos que engendram a performance *7 Cabeças*, de modo que ela se assemelhe a uma máquina tipográfica na qual as performers

imprimem sobre as folhas ao longo da performance, e que a cada edição produz um novo múltiplo, uma nova versão de si.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo – round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia e molde de acetato vermelho, dur. 45”, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer

Na performance *Partituras de um duelo*, moldes em acetato e alumínio, objetos, gravuras e esculturas seriadas são os múltiplos performativos que, além de pautarem gestos e engendrarem processos de jogos ritualísticos, roteirizam os passos das performers no espaço da galeria. Os *múltiplos performativos* carregam, nesse caso, uma narrativa metafórica que desdobra a interpretação de seus usos e evidencia os aspectos formais da performance no que diz respeito ao tempo e ao espaço. Em *Partituras de um Duelo*, a relação entre os *múltiplos performativos* apresenta um pensamento espacial e instalativo da proposta, é a performance transbordando seus significados através de outras linguagens artísticas.

Por meio dos diferentes *múltiplos performativos* e do agenciamento destes com as performances analisadas na presente pesquisa, busco estabelecer encontros em que os corpos e as suas performatividades possam agir de forma performativa, transformando o enunciado em ação. A partir da estrutura de jogos, pautados por elementos da performance, em certos momentos assumindo caráter ritualístico, os *múltiplos performativos* têm importância na construção tática para a conexão entre as subjetividades. São gestos comuns, como encher balão, carimbar, manusear de forma espontânea um objeto, ações estas que, quando somadas à visualidade da performance, ganham dimensões e desdobramentos distintos.

Qual é a sensação de compor com o seu corpo e gesto performativo uma performance? Como o corpo se comporta quando é conectado a uma estrutura estética performática? São essas e outras perguntas que busco compreender com a criação de performances que possuem o corpo como agente ativo no estabelecimento de *múltiplos performativos*, os quais, por sua vez, atrelados à dinâmica de jogos, geram processos de investigação. Os encontros e os espaços de troca promovidos pelas performances analisadas nesta pesquisa possibilitam que o fazer artístico como ato performático estabeleça uma tática de documentação e de compartilhamento de saberes.

Entendo, assim, o *múltiplo performativo* como a possibilidade tática de produção de registros de performances. As páginas impressas com trechos de textos carimbados durante a performance *7 Cabeças* correspondem a registros performativos. Nos textos carimbados, encontram-se as marcas do ritmo e da força performativa de cada uma das mulheres, marcas acompanhadas de palavras. Textos diagramados com tamanhos diferentes de fontes, textos para serem lidos em voz alta. Textos-voz, texto como corpo, superfície, suporte, epiderme com vestígios de um acontecimento.

Os *múltiplos performativos* partem de um fazer que envolve diferentes especificidades das linguagens artísticas, pois carregam, em sua concepção, a

ideia da gravação, da impressão, do molde, do objeto, os quais estão vinculados aos processos historicamente associados à gravura e à escultura. Portanto, na pesquisa, relaciono o corpo que performatiza, e faz uso dos *múltiplos performativos*, com a noção de matriz no campo gráfico, tendo em vista que a etimologia da palavra matriz diz respeito ao que gera, ao útero, ao molde, ao corpo que enuncia. Assim, os gestos performativos produzem estampas, marcas e formas de fazer-dizer. Ou seja, quando enuncia, o corpo gera imagens, grava a própria performatividade, expõe-se, produz imagens de si, em um jogo de conformar e desformar e, assim, toma consciência da forma, da fôrma que o constitui.

Por isso, o pensamento de Judith Butler, por meio do conceito de performatividade,²⁵ aparece nesta tese. A constituição de nossos corpos, a modelagem a que fomos submetidas, segue enquadramentos específicos no que tange ao gênero e à sexualidade, assim como se relaciona com as etnias, com as condições sociais e econômicas e, ainda, com a capacidade de ser um indivíduo autoprodutivo e disciplinado. A forma que damos à nossa maneira de aparecer, de nos tornarmos visíveis e audíveis, representa as regras e as normas que aprendemos a seguir, normas às quais nos submetemos ou não, ou, ainda, às quais tentamos nos submeter para sermos aceitas e não sofrer violências. Butler pergunta: por que a superfície corporal corresponde ao plano de inscrição cultural por excelência? Seria o corpo uma matriz? Em seguida, responde que o nosso corpo não é "uma chapa passiva obrigada a carregar uma marca".²⁶

Butler propõe a relação entre a linguagem escrita, a fala e a materialidade do corpo para a concepção do gênero, propondo que "as normas de gênero têm tudo a ver com como e de que modo podemos aparecer no espaço público como e de que modo o público e o privado se distinguem, e como essa distinção é instrumentalizada a serviço da política sexual".²⁷ As marcas que estruturam o

²⁵ BUTLER, 2018.

²⁶ Ibidem, p. 38.

²⁷ Ibidem, p. 41.

corpo, sejam elas de ausência, sejam de presença, viabilizam ou não um viver pleno, livre das brutalidades, do assédio, da criminalização e da patologização. Assim sendo, os *múltiplos performativos* podem ser dispositivos de autoexposição, como um modo de aparecer no espaço público, de enunciar as suas marcas e o seu avesso em um gesto instituído de poder e resistência: o extravasamento dos limites que determinam a forma do corpo e a sua constituição discursiva.

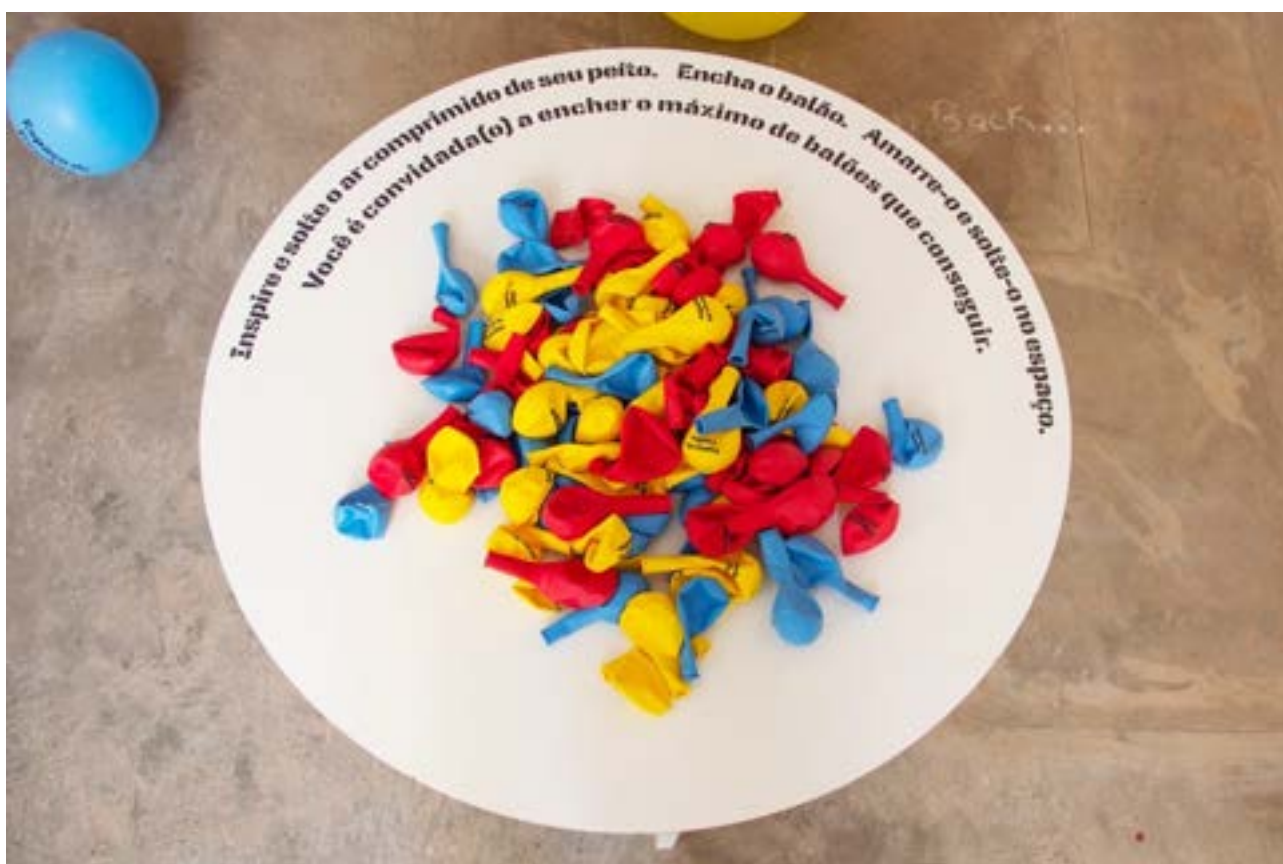


Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâ.) X 30cm, longa duração, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini

2.4.1 *Espaço de Conflito*

Em *Espaço de conflito*, o *múltiplo performativo* possibilita ao público performar através do soprar como ato de fala, soprando balões coloridos (vermelhos, azuis e amarelos) nos quais está impressa a expressão *espaço de conflito*. O processo de confecção do *múltiplo performativo* corresponde à demanda da prestação de serviço das empresas especializadas em personalização de balões. Para a impressão do texto nos balões, eles são preenchidos por uma máquina que possui, em sua engrenagem, tanto um dispositivo de ar quanto de impressão. Os balões de látex, portanto, são previamente soprados por uma máquina, para depois serem transformados nos *múltiplos performativos* da performance *Espaço de Conflito*.

Os balões de látex, que remetem à decoração de festas infantis, são disponibilizados no espaço expositivo, dispostos sobre uma mesa baixa e com tampo redondo. O mobiliário foi construído de forma a propiciar o sentar-se ao redor da mesa com outras pessoas, bem como dar acesso às crianças. No mobiliário, consta o enunciado da performance, o qual se apresenta como um convite: *Inspire e solte o ar comprimido de seu peito. Encha o balão. Amarre-o e solte-o no espaço. Você é convidada(o) a encher o máximo de balões que conseguir.*



Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, longa duração, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini

A proposta consiste no convite à ação de encher balões como um ato de inspirar e expirar, soprar o ar dos pulmões. Inspirar e expirar corresponde ao ato repetitivo de preencher-inflar o pulmão de ar por meio da inalação para, logo em seguida, desinflá-lo, expelindo o oxigênio (O₂) transformado em gás carbônico (CO₂). Um processo contínuo do corpo em sintonia com o contexto. O pulmão estabelece o

seu espaço entre os órgãos do corpo, tornando-se forma em movimento no espaço torácico. O ritmo conferido à sua estruturação, à ocupação de ar em seu interior e à sua desestruturação quando se esvazia remete-nos à ideia da escultura como constructo do espaço e do tempo e, principalmente, do equilíbrio entre essas duas especificidades. O *múltiplo performativo*, nessa performance, faz referência aos processos da gravura e da escultura, pois o pulmão e o balão constituem-se em formas escultóricas que ocupam espaços e estabelecem possibilidades estéticas quando uma passa a ser molde da outra. Da mesma maneira, os balões definem uma instalação de caráter inconstante e efêmero quando ocupam o espaço da galeria e se distribuem por ele.



Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, longa duração, Vitória/ES, 2016. Foto: Shay Peled

Quando o público se propõe a ativar o balão como *múltiplo performativo*, passa a soprá-lo, e esse gesto corriqueiro, realizado na organização de festas ou comemorações, emite uma mensagem e envolve a pessoa na constituição

artística da performance. Ademais, podemos entender que o processo de participação se inicia já pela escolha da cor do balão. Enquanto sopra o balão, a pessoa toma consciência do ritmo da própria respiração e da postura de seu corpo e, ao ativar esse estado, percebe-se observada. O olhar do outro, que acompanha seu gesto e a inclui na condição de performer, promove para ambos (observador e observado) uma ressignificação do espaço e do tempo, como um jogo. Assim, aquele que sopra passa a pensar e a observar seus movimentos. Como devo agir-soprar o balão enquanto sou observada? Devo preenchê-lo lentamente, respeitando meu respirar pausado, ou devo fazê-lo de forma efusiva? Ou, ainda, a proposição de refletir sobre o conflito que me compõe pode me fazer soprar o balão com força até estourá-lo? A pessoa senta-se para se conectar com mais intensidade nessa tensão. Percebe que soprar o balão até o seu limite faz com que os outros se afastem ou que, em certos casos, tampem os ouvidos. Compartilha a tensão do ato performativo, de soprar-falar de seus conflitos através da intensidade performática do acontecimento. Percebe que o seu pulmão, as suas mãos segurando o balão, a sua expressão, tudo faz parte da performance. Por fim, quando lança o balão preenchido no espaço, é com um gesto carregado de plasticidade e visualidade em sintonia com o entorno e com o contexto da performance, mas, principalmente, em um acordo com o público.

Experimentar a performance, colocando-se no risco de se expor, pode gerar o acesso a camadas de conexão e percepção mais sutis para quem se envolve na ação. O *múltiplo performativo*, dessa forma, apresenta-se como um mediador dos espaços interno e externo do corpo. Assim, é instaurada uma correspondência entre o enunciado e a experiência do sair de si, do embriagar-se, do absorver os conflitos do espaço externo e contrapô-los com os conflitos internos. O *múltiplo performativo* em *Espaço de Conflito* corresponde à ênfase ao sentido da ação afirmativa de distintos contextos de fala. Desse modo, seguindo a teoria dos atos de fala de Austin, o *múltiplo performativo* corresponde à tomada de consciência dos gestos e dos enunciados que propagamos. Quem sou eu neste contexto em que me expresso e por que me envolvo e decido fazer parte? Soltar no ambiente expositivo, no cubo branco da galeria, a fala espaço de conflito, sopros-falados,

gritos moldados por balões, marca atitudes e performatividades. Como o meu pulmão foi produzido e estigmatizado pelas normas sociais? Ou, ainda, como faço de meu pulmão um espaço de resistência às conformidades? O corpo vive e se propaga no espaço, permite-se ver, de acordo com o seu respirar, um respirar de corpos, relaxados, angustiados, doloridos, marcados por formas disciplinantes. Possíveis corpos dóceis,²⁸ com suas operações corporais controladas. Em *Espaço de Conflito*, convida-se, por meio dos *múltiplos performativos*, ao processo de reconexão com o corpo, com a respiração e com a reflexão sobre como e por qual motivo o nosso estar performativo e, conseqüentemente, a nossa performatividade precisa conter-se ou se conformar.

A performance, assim, toma múltiplos corpos por meio de gestos múltiplos e, por intermédio da ação repetida de soprar balões, ocupa o espaço. Os balões tomam conta do ambiente, interferem em outros trabalhos, movem-se com a corrente de ar até murchar. O que seriam os balões murchos, em vias de ficarem vazios no espaço da galeria? Seriam a representação da interferência do mundo externo no interior de nossas subjetividades? A vida que se finda com a demasiada força do oxigênio sobre a materialidade do látex? Esses questionamentos trazem à minha recordação a escultura *Grand Titre*, da artista Frida Baranek, uma escultura que conta com uma grande estrutura de arames, como um nicho. Na cavidade da obra, encontram-se balões de látex com pequenas esferas de arame em seu interior. Com o passar dos dias, após a montagem realizada pela artista, o látex sofre a interferência do tempo e alguns balões desprendem-se da obra, ao passo que outros rasgam e deixam à vista as pequenas esferas de arame. A transformação da escultura com a ação do tempo representa a organicidade dos materiais, que, mesmo industrializados, provêm da natureza e, por isso, sofrem com a ação do oxigênio, que tanto vazou do balão quanto oxidou toda a estrutura de arame. Acompanhar essa transformação da escultura era como perceber a obra respirar. A dúvida da instituição responsável pela obra era se deveria repor os balões, retirá-los ou deixar a obra seguir, independentemente das intempéries

²⁸ Cf. FOUCAULT, 2013.

externas a ela. A artista sinalizou à instituição que os balões caídos deveriam ser reunidos no interior da grande escultura.²⁹ Ou seja, exemplos como esse demonstram os dilemas e os conflitos impostos às instituições culturais, a museus e galerias sobre o modo de conservação e manutenção da obra em exposição. Esse aspecto também se vincula à performance *Espaço de Conflito*, destinada a acontecer em ambientes expositivos e, conseqüentemente, envolta por todas as características que estruturam um museu. Caso a proposta seja adquirida para o acervo de uma instituição, o que se deve fazer com os balões murchos? Equivalem a registros e vestígios da performance? Os múltiplos performativos cumprem sua função até a exposição acabar ou seguem agindo depois de murchos? Questões que se impõem e remetem a debates infundáveis a respeito da arte contemporânea, do objeto de arte e, acima de tudo, do mercado de arte.



Frida Baranek, *Grand Titre*, 1995-2003, arame de aço, barras, balões de látex, balões de vidro, 340X570X710cm. Foto: Camila Jan

São propostas artísticas que geram a interrupção no comportamento corporal que se institui em uma sala expositiva, a qual, prioritariamente, tende a estabelecer formas de agir e de se relacionar com o espaço. Sabemos que o cubo branco e as instituições museológicas já passaram por grandes transformações e críticas no decorrer da História da Arte. No entanto, continuamos contando com regras que delimitam as atuações tanto do público quanto dos próprios artistas

²⁹ A obra *Grand Titre*, da artista Frida Baranek, pertence ao acervo da Fábrica de Arte Marcos Amaro, instituição situada na cidade de Itu/SP, onde atuou como artista educadora residente e responsável por projetos educativos.

nos espaços destinados a exposições de artes visuais. Hoje, entendemos essas restrições quando se argumenta sobre a necessidade de preservação do espaço e das obras, dados que, por vezes, acumulam interesses políticos e de poder. Contudo, são estruturas ainda presentes na concepção das instituições e do sistema de arte.



Carla Borba, *Espaço de Conflito*, registro de performance, balões com impressão personalizada, display 80cm (diâmetro) X 30cm, São Paulo/SP, 2018. Foto: Rafael Pagatini



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, registro performance com Carina Dias, tijolos, marreta, peças em gesso, espelho, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer

2.4.2 *Partituras de um Duelo - múltiplo performativo em roteiro*

A performance *Partituras de um Duelo* representa o desdobramento do *múltiplo performativo* como elemento estruturante de um roteiro e plano de constituição da exposição “POLARES”, realizada em 2018. Tendo como referência o jogo *pedra, papel, tesoura*, a performance estabelece-se como um espaço lúdico de disputa em que as ações roteirizadas são acionadas pelo uso de *múltiplos performativos*, buscando tensionar a ideia de conflito, principalmente a lógica problematizada por Mouffe, do espaço adversarial e da importância do perder, da mesma forma que aborda a relação entre o fraco versus o forte, ambos elementos vinculados aos conflitos presentes nas relações humanas.³⁰

³⁰ Cf. MOUFFE, 2015.

Os materiais areia, papel, tijolo, marreta, água, fogo, aspirador de pó, molde em acetato, entre outros, tornam-se *múltiplos performativos* ao serem utilizados pelas performers, ao pautarem as ações do corpo e as suas possíveis partituras e, ainda, ao estruturarem a visualidade do espaço da galeria de arte como uma instalação em processo, em um constante fazer e desfazer. Em *Partituras de um Duelo*, os *múltiplos performativos* acionam os gestos e agenciam os duelos realizados pelas performers ao longo das ações. São elementos que fazem com que a ação de jogar e o processo de disputa se constituam de forma dinâmica, ao mesmo tempo em que criam a possibilidade de serem refeitos, em uma edição futura, tal como em *7 Cabeças* ou *Espaço de Conflito*. Permitem, também, que tais elementos sejam desdobrados ao longo da própria performance, como no caso das ações que aconteceram após o duelo inicial realizado por mim e pela atriz Carina Dias. Assim, *Partituras de um Duelo* constitui-se de diferentes experiências geradas nos conflitos e nas ressignificações entre os performers por meio dos diferentes usos dos *múltiplos performativos*, assim como da temporalidade e da espacialidade da ação como proposta de ocupação do espaço da galeria.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo*, registro de performance, areia, tijolos, algodão em fogo, marreta, peças em gesso, espelho, molde de acetato e de metal, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer

O roteiro de *Partituras de um Duelo* é estruturado a partir de quatro partes, as quais possuem um conjunto diverso de *múltiplos performativos*, sendo alguns deles criados a partir de citações e apropriações de obras de artistas referenciais, tais como Maria Martins, Márcia X. e Valie Export.

A performance *Partituras de um Duelo* compôs e impulsionou a criação da exposição POLARES, realizada no espaço da Galeria Aura com curadoria de Bruna Fetter. Realizar uma exposição individual a partir de uma performance gerou a experiência de conexão e de estudo sobre o espaço por meio da ação e do encontro como critérios expositivos. Como transformar os *múltiplos performativos* em objetos artísticos constituintes de uma exposição de artes visuais? Qual seria o modo de permanência dos materiais, *múltiplos performativos*, no espaço? O gesto performativo estaria presente na inércia de materiais e nos elementos residuais da performance? Elaborar uma exposição para o espaço branco da galeria acabou se impondo como um conflito. Como manter o movimento do corpo no ambiente do espaço expositivo, ou melhor, como preservar a pulsão performativa durante o período da exposição? A partir dessas inquietações, elaborei a *obra-insígnia* da exposição, a gravura *Polares (medo coragem)*, uma impressão UV sobre compensado naval e machado.



Carla Borba, *Polares (medo coragem)*, impressão UV sobre madeira, machado, 35cmX55cmX4cm, 2018. Foto: RafaelPagatini



Carla Borba, Polares (medo coragem), impressão UV sobre madeira, machado, 35cmX55cmX4cm, 2018.

A gravura corresponde à metáfora do deparar-se com a tarefa de estruturar uma exposição. Lançar um machado entre as palavras medo e coragem e também no centro da imagem da obra *A Catedral*, do escultor Auguste Rodin, corresponde ao meu desejo de ruptura e caos no universo harmônico representado tanto pela

imagem quanto pela constituição do espaço da galeria. Seguindo as discussões levantadas por Mouffe, o espaço da galeria desenhou-se como um campo de disputa entre a concepção de uma exposição de artes visuais, com sua temporalidade e suspensão da ação, e o meu desejo performativo de conceber outros significados e possibilidades de sentidos entre as materialidades presentes no âmbito da performance e, conseqüentemente, na exposição. Meu interesse em montar uma exposição correspondia a manter um estado de tensão e criação não só para o meu corpo, como também para o corpo da galeria, suas paredes, profissionais e clientes. Por isso, entendo que a exposição acabou por corresponder à instauração de fissuras na sua própria concepção, pois ganhou diferentes formatos a cada encontro realizado. Uma exposição em mutação, uma exposição performativa onde os *múltiplos performativos* foram ressignificados constantemente. Assim, a *obra-insígnia* representa a fissura na matéria rígida da narrativa epistemológica das estruturas fixas de sistemas, sejam eles da arte no que concerne aos modos de uso de galeria vinculada ao mercado de arte, sejam o sistema patriarcal como um todo. Dessa forma, o gesto enfático da machadada diz respeito à ressignificação das imagens legitimadas,³¹ bem como ao impulso criativo da performance *Partituras de um Duelo* e da exposição POLARES.

Isso posto, *Partituras de um Duelo* apresenta um campo de experiência no qual o debate poético e político se impõe como gesto performativo, pois, durante a performance, são instituídos jogos de poder. Como salienta Foucault, o poder manifesta-se nas relações humanas, ele se exerce no ato.³² O poder refere-se a uma ação, e não à posse de alguma coisa. Assim, no decorrer da performance, evidenciam-se pontos que irradiam formas de exercer poder. Para a reflexão sobre as dualidades da disputa presente nos jogos, detive-me, especificamente, sobre o jogo *pedra, papel, tesoura*, porque nele as relações de poder são indicadas por gestos que, por sua vez, representam objetos e materialidades. A pedra é mais forte do que a tesoura, pois, ao utilizá-la para golpear a tesoura, esta

³¹ A gravura *Polares (medo coragem)* parte da apropriação de imagem da internet, do registro fotográfico da escultura *A Catedral*, do escultor Auguste Rodin.

³² Cf. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

é destruída. Contudo, a pedra é impotente perante o papel, que a envolve e acaba por sufocá-la. O papel, por sua vez, perde para a tesoura que, com suas lâminas afiadas, pica o papel em pedaços. Assim, o ciclo do jogo segue o seu ritmo conforme as oposições e os duelos entre os três elementos.

O processo de criação da performance *Partituras de um Duelo*, e também o das demais performances tratadas nesta tese, partiu de um jogo, assim como de sua resignificação e desdobramento em proposta artística. A primeira versão do roteiro arquitetou as divisões da performance em rounds: a cada etapa da disputa, temas e proposições eram apresentadas a partir comportamentos corporais ativados pela manipulação dos *múltiplos performativos*, os quais atuavam como agentes de conexão dos enunciados proferidos pelos corpos das performers. Levando em consideração a perspectiva de roteiro da teórica em Estudos da Performance Diana Taylor, o roteiro da performance *Partituras de um Duelo* equivalia ao agenciamento das práticas incorporadas com as narrativas acumuladas em cada um dos dispositivos múltiplos, ou melhor, dos *múltiplos performativos*.

Dessa forma, o roteiro passa a ser o sumário da performance, revelando os estudos, as táticas e os processos de compartilhamento de memórias e conhecimentos incorporados. A elaboração do roteiro exhibe a montagem da proposta e o seu leque de possibilidades, pois possui os elementos necessários para a sua repetição e conseqüentes resignificações. Para Taylor, o roteiro administra de forma viva as relações entre o repertório da cultura oral e corporal com os arquivos instituídos pelas culturas pautadas pela memória arquivada (documentos, textos, fotografias, etc.). A teórica propõe a forma do roteiro como possibilidade de gerar outras metodologias de análise e produção de conhecimento: "ao invés de privilegiar textos e narrativas, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e conseqüências potentes".³³ Os roteiros

³³ TAYLOR, 2013, p. 60.

são montagens que exibem as ações e as performatividades em uma amplificação de possibilidades que pode envolver o previsível, contando com "encontro, conflito, resolução e desenlace",³⁴ bem como com sistemas abertos e flexíveis.

Dessa maneira, os roteiros contam com seis modos de uso, seis formas de engendrar narrativas e corporeidades. O primeiro diz respeito ao lugar, à cena, ao local do acontecimento e, conseqüentemente, às táticas de apresentação, exibição ou consciência do regime visual, que circunscrevem o espaço da performance. Além disso, o lugar quanto dispositivo foucaultiano pode ser indicado pelos objetos, pelos móveis, pelos vestuários, pelos sons, dando ao público, que acompanha o desenrolar do roteiro, uma série de pistas sobre os aspectos sociais e históricos do acontecimento. No caso de *Partituras de um Duelo*, o espaço se concretiza devido às ações geradas pela presença dos múltiplos performativos. Como segundo aspecto, Taylor sinaliza a presença corpórea dos performers, ou da corporalidade dos atores sociais, que o público precisa enfrentar, contemplar, decifrar. O roteiro no contexto dos Estudos da Performance envolve a percepção das performatividades dos corpos em ação, revelando a tensão entre o ator social, com o seu comportamento reiterado, e a disrupção desse papel no roteiro da performance. Como terceiro ponto, a teórica enfatiza o caráter da reencenação, da possibilidade de repetição do roteiro. Em casos de roteiros incorporados, repertoriados pelos agentes sociais, muitas vezes não existe a necessidade do registro do roteiro, como é o caso dos jogos tradicionais, que são roteiros já internalizados na experiência corpórea de todos. O quarto aspecto refere-se ao processo de transmissão de um roteiro, bem como ao seu gesto enunciativo e performativo, roteiros escritos, narrados, dançados, transmitidos de mãe para filha, todos formatos de compartilhamento diversos, sistemas abertos que dão margem a diferentes traduções e modos de uso. Até aqui, os roteiros apresentam-se estruturados por fundamentos que, ao final, desembocam na relação entre o roteiro e o seu público, espectador, colaborador, participante. O roteiro acontece na presença dos diferentes agentes e das

³⁴ TAYLOR, 2013, p. 61.

múltiplas memórias incorporadas, até porque, conforme o sexto e último ponto, Taylor enfatiza que o roteiro pode ativar a percepção do quanto estamos todos imbricados nos acontecimentos, seja como testemunhas, seja como espectadores. A percepção de que a nossa performatividade impacta nos roteiros sociais que se repetem, dia a dia, inviabilizando e precarizando vidas, corresponde à necessidade de assumir novos papéis no jogo roteirizado das condutas violentas e de comportamento reiterado. Ou seja, os roteiros internalizados por uma sociedade precisam se tornar visíveis, decifráveis, para que então se operem outras formas de afeto e, conseqüentemente, surjam memórias incorporadas resultantes de experiências disruptivas, afinal, "o roteiro coloca os espectadores dentro de sua moldura, enredando-os em sua ética e política".³⁵

Seguindo nessa análise, descrevo o roteiro da performance *Partituras de um Duelo*, que se divide em quatro partes, intituladas de *rounds*, termo utilizado nas lutas de boxes para marcar as rodadas e os ciclos de combate. Quer dizer, a performance constitui-se como um campo adversarial, onde polaridades disputam, diluem-se e enfatizam cada um dos elementos que compõem o roteiro da proposta.

O primeiro *round* conta com os seguintes materiais: areia, molde de pênis em acetato na cor vermelha e aspirador de pó industrial. A partir de gestos repetitivos, usando o molde e a areia, uma das performers preenche o chão da galeria com esculturas no formato de pênis. O chão passa a contar com diversos falos arenosos e, durante a ação, alguns desmoronam e outros resistem. Em determinado momento, a adversária aciona o aspirador de pó e passa a sugar as pequenas esculturas, enquanto a produção das peças em areia segue compulsivamente.

³⁵ TAYLOR, 2013, p. 67.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó industrial, molde de acetato, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó industrial, molde de acetato, duração 45min, São Paulo/SP, 2018.
Foto: Carine Wallauer



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro de performance com Carina Dias, areia, aspirador de pó industrial, molde de acetato, duração 45min, São Paulo/SP, 2018.
Foto: Carine Wallauer

A primeira rodada do duelo envolve a citação de duas obras, *Desenhando com terços*, de Márcia X., e *Expectativa sobreposta após 'Madonna com criança'* (aprox.1487) de Sandro Botticelli, de Valie Export. Ambos os trabalhos partem do agenciamento entre objetos industrializados, símbolos e ícones da religião cristã, assim como as questões de gênero.



Márcia X., *Desenhando com terços*, performance/instalação, 2000-2003.
Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26>



Carla Borba, *Partituras de um Duelo*, registro fotográfico do espaço expositivo, areia moldada em forma de acetato, 2018. Foto: Carla Borba

Na performance *Desenhando com terços* (2000-2003), Márcia X. questiona os valores morais e tradicionais da matriz religiosa cristã em um processo ritualístico permeado pela repetição do gesto de desenhar o órgão sexual masculino com terços católicos no chão do espaço expositivo. Nessa performance, denominada pela artista de performance/instalação, Márcia X. porta uma camisola branca, os cabelos soltos e muitos terços pendurados no pescoço. Durante horas, Márcia X. permanece compondo, com cada terço que carrega, o desenho de um pênis. Seu traje evoca tanto a imagem de uma mulher santa, uma freira, quanto de uma mulher saída de um hospital psiquiátrico, agindo entre o transe e a consciência.

A figura de uma mulher desenhando inúmeros pênis com um objeto carregado de sacralidade, o terço, ao mesmo tempo em que ocupa um espaço, de certa forma, também imbuído de aura, a galeria de arte, representa um potente gesto performativo, enunciador de uma visão profana sobre os padrões e os tabus instituídos. Márcia X. apropria-se de símbolos do poder, o terço e o falo, submetendo-os a novas relações nas quais eles são colocados em outra perspectiva, não mais de soberania e superioridade. Além disso, ela submete o espaço expositivo a tensões e conflitos quando implica o sistema da arte na problemática referente aos tabus religiosos presentes em um país como o Brasil. O gesto artístico da artista Márcia X. no trabalho *Desenhando com terços* é tão potente que, no ano de 2006, a imagem fotográfica da performance que estava na exposição *Erótica - Os Sentidos na Arte*, foi censurada pela direção do Centro Cultural Banco do Brasil.

Questionando toda e qualquer relação de domínio, na abordagem exageradamente sexualizada de Márcia X., viva, resoluta, lasciva, ela utiliza a eficácia do erotismo como meio de desestabilizar o que pela tradição é absoluto. O catolicismo e o “falocentrismo” são retomados em rasgos impudicos para serem ironizados sem timidez. Talvez, essa seja uma tática eficaz de declarar ruptura com o recente passado calcado na razão “logocêntrica” e que, hoje, está deteriorando o seu sentido e toda a sua pujança.³⁶

³⁶ FREY, Tales. *Discursos Críticos Através da Poética Visual de Márcia X.* Jundiaí: Paco Editorial, 2013. E-book.

No contexto de *Partituras de um Duelo*, o gesto repetitivo produz um campo de falos em areia, uma instalação que ocupa o chão da galeria expondo o símbolo máximo do poder masculino, o falo, em estado de ruína. São esculturas que se desfazem com um leve movimento do ar. Ou seja, no primeiro *round* da performance, o verdadeiro duelo reside nas táticas das performers de enfraquecer e ironizar o símbolo da masculinidade. Um dos *múltiplos performativos* presentes nesse *round* é o molde de acetato produzido em grande escala e vendido em lojas especializadas em utensílios e materiais para artesanato. O molde de acetato corresponde à matriz de produtos vendidos em série, como chocolates, velas e assim por diante. No âmbito da performance, esse molde gera, pelo gesto repetitivo, múltiplos escultóricos de uma imagem kitsch da genitália masculina. Em um ritmo acelerado, a performer enche o molde com areia e espalha, pelo chão, um exército de pênis. A performer estabelece um território e expande o seu movimento enquanto ocupa o chão da galeria, deixando encurraladas algumas pessoas do público. A ação de replicar pequenas esculturas de areia, falos em areia, possibilita à performer zombar desse símbolo, ainda que reconheça a sua presença e também a sua ausência, porque as imagens são efêmeras e não possuem poder perante o corpo da performer e sua performatividade. Na performance *Desenhando com terços*, de Márcia X., o terço também pode ser entendido como um *múltiplo performativo*, pois é um objeto industrializado que, pelo gesto enunciador da artista, ganha outros sentidos, os quais podem ressignificar a função do objeto. O terço serve para guiar a repetição das orações que, na maioria das vezes, são oferecidas para a trindade, pai, filho, espírito santo, trio de falos, que, no contexto da performance de Márcia X., são ironizados e profanados. São *múltiplos performativos* quando manipulados de maneiras específicas em contextos também específicos e quando, por uma performatividade determinada, potencializam a discursividade e o sentido de performances no campo da arte.

Ainda na primeira parte do duelo, enquanto o campo de pênis de areia é produzido, a outra performer posa para a câmera e para os olhares atentos do público. Ela busca criar a mesma postura corporal presente na obra *Expectativa*

sobreposta após 'Madonna com criança' (aprox.1487) de Sandro Botticelli, da artista Valie Export. Nessa fotografia, Export apropria-se de uma pintura cânone da História da Arte a partir do uso de uma reprodução da obra *Madona com criança*, de Botticelli. A artista desconecta da imagem a figura da Virgem Maria segurando seu filho, recriando-a no processo de *montagem*, como salienta a historiadora Sophie Delpeux.³⁷ No lugar da representação de Jesus Cristo presente na pintura de Botticelli, Export insere um aspirador de pó. "Quando Valie Export diz que quer *ridicularizar* essas posturas codificadas, parece óbvio que ela está fazendo tudo o que pode para alcançar seu objetivo a fim de expor o aspecto corrosivo e de blasfêmia dessas imagens que não escapam a ninguém."³⁸ Export ironiza e debocha das figuras veneradas, ícones religiosos, que preconizam as imagens durante um longo período da História da Arte, pontuando a representação do corpo feminino no campo da arte. Além disso, a presença dos eletrodomésticos na série de montagens de Export contextualiza a representação da Virgem Maria quando ressignifica a imagem desta, imitando-a, mas com um aspirador de pó entre os braços. A presença dos utensílios domésticos revela e denuncia a subjugação da mulher como mãe, cuidadora e responsável pelos afazeres do lar, vinculada às normas instituídas pela maioria das religiões e pela sociedade patriarcal. Export utiliza a representação de uma performatividade compulsória de gênero e da sexualidade que circunscreve a mulher em um campo minado e normativo constituído de relações violentas e de exploração para questionar a inculcação desses padrões.

Assim, a performer, após referenciar a imagem de Export posando como Virgem Maria, faz uso do aspirador de pó para limpar o espaço expositivo, sugando as esculturas de pênis de areia espalhadas pelo chão. O eletrodoméstico em questão é um objeto industrializado vinculado à rotina doméstica, o qual gera a necessidade da produção de movimentos repetitivos do corpo. Empurrar e puxar o cabo do objeto pelo chão, continuamente, gera a sucção das impurezas das superfícies. Na performance, o aspirador de pó

³⁷ DELPEUX, Sophie. *Le corps-caméra: Le performer et son image*. Paris: Éditions Textuel, 2010.

³⁸ Tradução da autora: "Quand Valie Export dir vouloir 'ridiculiser' ces postures codées, il semble évident qu'elle met tout en oeuvre afin d'y parvenir, l'aspect corrosif et blasphématoire à outrance de ces images ne pouvant échapper à personne". DELPEUX, 2010, p. 138.

ganha outro sentido e torna-se um *múltiplo performativo*, pois a sua manipulação no contexto da *Partituras de um Duelo* concede à performer e ao objeto outras camadas de significação. Na performance, o ritual rotineiro de limpeza doméstica transforma-se em um ato de protagonismo da mulher por meio da alternância do poder, pois ela usa o aspirador de pó para diminuir o território ocupado pelos símbolos do patriarcado, os quais correspondem às esculturas de areia em formato de pênis. O aspirador de pó passa a ser uma ferramenta performativa, um objeto múltiplo que, ao ser manipulado na performance, transforma-se em um agenciador de enunciados, gerando gestos performativos carregados de discurso e de reivindicações relativas ao condicionamento da mulher como mãe, boa, solícita e casta, conforme sentidos apregoados pela religião cristã por meio da imagem da Virgem Maria, assim como a conexão dessa condição com a relação de trabalho doméstico e reprodutivo. Ambas as características, mãe e dona de casa, estão circunscritas ao contexto das concepções burguesas de família e propriedade, concedendo ao homem o cargo máximo de poder na hierarquia familiar.



Valie Export, *Expectativa sobreposta após 'Madonna com criança'* (aprox.1976) de Sandro Botticelli, 1976.

Disponível em https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2166. Acesso em 12 jan 2021.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 1*, registro fotográfico de performance com Carina Dias, aspirador de pó, 2018. Foto: Carine Wallauer

Assim, as sátiras promovidas por Márcia X. e Valie Export referentes às questões vernáculas da sociedade ocidental envolvendo imagens constituídas com as figuras emblemáticas da Virgem Maria e de Jesus Cristo, bem como com objetos de adoração, como o terço católico e a pintura de Botticelli, constituem, no contexto da performance, aspectos importantes no que tange às relações entre o corpo e a sua representação, assim como as possíveis formas de visualidade capazes de gerar fissuras na ordem das narrativas e das estruturas hegemônicas. Questionar ironicamente, com humor e irreverência, as estruturas culturais, sociais, políticas e de gênero corresponde à operação poética presente em grande parte das obras das duas artistas. Ambas geram confusão no jogo das significações estruturantes das instituições conservadoras e, com isso, desestabilizam a legitimação de imagens e discursos.

O gesto artístico de Export de substituir a criança, filho de Deus, na pintura de Botticelli, artista ícone do Renascimento italiano e, por conseguinte, da narrativa eurocêntrica da história da arte e do poder da Igreja Católica, por um eletrodoméstico provoca um rompimento na relação sistêmica da noção de família, a qual submete a mulher ao trabalho reprodutivo e doméstico, enredado ao capitalismo e à dimensão político-econômica da sociedade burguesa. O conservadorismo religioso e a apologia à família, que atualmente crescem dentro dos movimentos neoliberais de extrema direita, assim como as ordens estabelecidas pelo Estado para domesticar os corpos seguindo a heteronormatividade compulsória, estão simbolizados na representação do pintor italiano e, por isso, faz-se potente e disruptivo o gesto de Export de propor a reconstituição da figura da mulher, da *madonna*, pois seu gesto desnaturaliza papéis e hierarquias no âmbito familiar. A montagem de Export remete-nos à figura da criança e aos aspectos encarregados de vinculá-la à figura materna, ao amor incondicional entre mãe e filho e à criação dos filhos como dados inquestionáveis na instituição familiar do patriarcado. Nesse sentido, a criança, componente da família burguesa, prefigura um sujeito a ser disciplinado e docilizado.

O universo infantil no contexto da performance também configura uma característica do roteiro, pois evidencia-se tanto na relação entre as performers, eu e a atriz Carina Dias, eis que, como irmãs, ativamos memórias incorporadas da infância, quanto em nossas vestimentas e na presença da obra *Tachinhas (álbum de família)* no espaço expositivo. Este é um trabalho apresentado em 2010 na Fundação Iberê Camargo, representativo do desdobrar do projeto *Álbum de Família*, e com o qual recebi a bolsa de residência artística da referida instituição. O díptico fotográfico revela, de forma fantasmática, a silhueta dourada de dois corpos em poses e ambientes quase miméticos. São imagens que provocam a percepção da passagem do tempo pela diferença de coloração das fotografias, uma desbotada e outra mais viva, e pelos objetos decorativos dos ambientes de cada uma das fotografias, uma dos anos 90 e outra dos anos 2000. Ou seja, o trabalho ajudou na constituição da cena do roteiro da performance *Partituras de um Duelo*, pois gerou uma conexão dos corpos representados nas fotografias com os das performers, as quais também continham o dourado e o brilho em suas vestes. Vestíamos malhas lantejouladas repletas de símbolos, adereços e adesivos de caráter infantil comprados no centro da cidade de São Paulo, mais especificamente na rua 25 de Março. Os trajes enfatizavam um comportamento erótico, e os gestos remetiam a situações infantis. As performers jogavam, disputavam e se desejavam em um enlace de ódio e amor, como duas irmãs que brincam e brigam.



Registro fotográfico de performance *Partituras de um Duelo*, 2018, e da exposição “POLARES”, com a obra *Tachinhas (álbum de família)*, 2010, díptico, impressão papel fotográfico, tachinhas de metal, 240X80cm. Foto: Carine Wallauer

Na continuidade da descrição do roteiro, a performance segue no ritmo dos gestos que se repetem com a manipulação dos múltiplos performativos instalados no espaço expositivo. O segundo *round* corresponde ao uso de baldes com água e ao manuseio de uma gravura com dez metros de comprimento. Enquanto uma das performers recolhe os baldes com água espalhados pela galeria, reunindo-os e organizando-os no centro do espaço expositivo, a outra retira a gravura da parede e, aos poucos, de acordo com os movimentos de sua adversária, utiliza a gravura para envolvê-la. O processo de embalar o corpo da performer acontece em um ritmo diferente das ações anteriores, mais lento e suave, possibilitando ao público a contemplação da construção de um volume escultórico e, principalmente, a percepção da estampa carimbada ao longo do rolo de papel, a imagem da obra *O Impossível*, da artista modernista Maria Martins. Novamente, o roteiro da performance *Partituras de um Duelo* apresenta outra citação e, nesse round, ela sinaliza a transposição da potência discursiva da escultura de Maria Martins para o espaço da performance.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, registro de performance com Carina Dias, rolo de papel oriental, baldes com água, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer

A tensão entre as duas figuras, corpos em um misto de bicho com garras e corpo humano, eternizadas na escultura de bronze, dialogam com a concepção da performance quando evidenciam a problematização do conflito entre dois corpos antagônicos que parecem, de forma simultânea, desejar e repelir o enlace sexual. Um corpo mais esbelto, magro, com as garras mais afiadas e pontiagudas,

procura se aproximar, ou talvez se defender, de um corpo mais baixo, robusto e extremamente voraz. Os membros inferiores das criaturas sugerem o mesmo duelo: os prolongamentos parecem se roçar, ao mesmo tempo em que uma prende a outra. A escultura de Maria Martins sublinha o perigo do encontro, a rejeição e o desejo em sua completude.

Depois de uma das performers cobrir com a gravura o corpo da sua oponente em conjunto com os baldes, esta passa a emitir sons por debaixo do amontoado de papel. Ruídos abafados pela água, como se, das profundezas, emergisse uma das criaturas de Maria Martins. Aos poucos, as camadas de papel são mergulhadas nos baldes, enquanto o som ainda se propaga pelo ambiente. O público vê a performer mergulhar a cabeça nos baldes enquanto os seus braços, como os tentáculos escultóricos de Martins, afogam pedaços de papel em outros baldes que a circundam. Esse movimento é repetido até a maior parte da gravura estar no interior dos baldes. O papel oriental molhado transforma-se em uma massa homogênea que a performer passa a arremessar em direção à outra competidora e contra as paredes da galeria. Nesse instante, o público se afasta, iniciando um momento de algazarra semelhante à confusão e à desordem que acontecem quando crianças brincam. Ambas as performers, em vez de duelar, perseguem-se como se estivessem em um jogo de *pega-pega*, enquanto tentam mutuamente se acertar com bolas de papel, ou melhor, com a gravura transformada em massa modelável, que, aos poucos, conforme os arremessos, acaba cobrindo as paredes da galeria. Este *round* configura-se como uma homenagem à impossibilidade do encontro de dois corpos expressa por Maria Martins.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 2*, registro de performance com Carina Dias, rolo de papel oriental, baldes com água, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer

Os baldes, objetos produzidos de forma padronizada e comumente utilizados no trabalho doméstico, na performance são os responsáveis pela transformação da gravura em massa escultórica, assim como pela transferência simbólica da escultura de Maria Martins para a forma performativa. Ou seja, no segundo *round*, o jogo potencializa os corpos das performers como materialidades constitutivas da trama e do duelo, pois relaciona-os com a dupla de criaturas representadas na obra da artista. Os *múltiplos performativos*, neste caso os baldes com água e a gravura, foram roteirizados com o objetivo de fazer da escultura uma performance, um duelo entre papel e água.

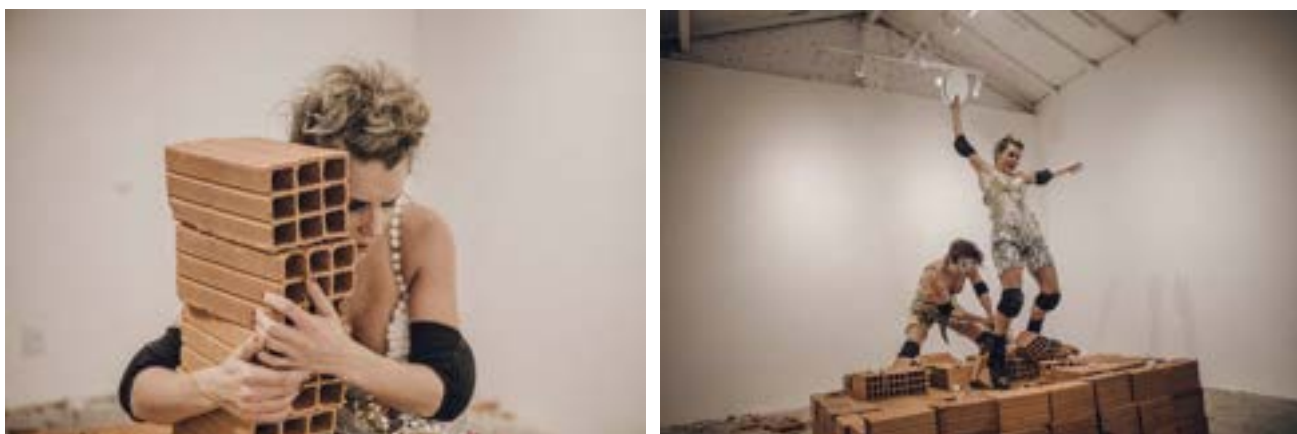
O terceiro *round* do roteiro envolve a manipulação da marreta como ferramenta de desestruturação da plataforma de 400 tijolos montada na galeria. Uma das performers ocupa o território definido pelos tijolos, segurando em cada uma das mãos espelhos redondos como se fossem bandejas e, sobre eles, equilibra

esculturas repetidas em gesso no formato da peça do rei do jogo de xadrez. Como se estivesse em um pódio, a performer Carina posa, compondo partituras corporais de força e poder. De cima para baixo, impõe a sua presença totêmica e inabalável. Os reis do xadrez, repetidos e espelhados na bandeja, ganham vida e performatizam em consonância com a performer, a qual se torna a guardiã das pequenas peças. As esculturas alvas e quase divinas dos pequenos reis fazem da plataforma de tijolos o seu castelo e, da figura/esfinge da performer, a sua cuidadora. Novamente, o roteiro revela, de forma metafórica, as relações de poder vinculadas ao papel da mulher no seio da conjuntura machista da sociedade. As múltiplas peças de gesso e os seus reflexos marcam a presença ontológica e de soberania do homem na constituição da cultura ocidental. Trata-se de um sistema construído pela exploração da mão de obra trabalhadora que, no roteiro, está representado pelas centenas tijolos que mantêm a base da plataforma sólida. Objetos manufaturados, bloco cerâmico serializado que carrega o significado da produção em massa, do trabalho repetitivo e do sistema industrial de confecção das peças, bem como das casas e das instituições da sociedade.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 3*, registro de performance com Carina Dias, tijolos, marreta, peças em gesso, espelho, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer

Após alguns instantes de produção das repetidas poses equilibradas e harmônicas sobre a plataforma, a outra performer, munida com uma marreta, passa a quebrar a estrutura de tijolos, seguindo os passos de sua adversária com o objetivo de fazê-la se desequilibrar. A resistência em manter os reis de pé com a sua imagem espelhada acaba sendo em vão. De novo, é instaurado um ritmo de perseguição e caos no espaço da galeria. O som da marreta quebrando os tijolos provoca um ruído inquietante para o público presente, que também se encontra em meio às marretadas, pois os tijolos que prolongaram os degraus existentes na porta da galeria foram igualmente quebrados. Ao final do duelo, ambas as performers sentam-se no chão, exaustas. A cada término dos *rounds*, um placar é preenchido com o resultado votado pelo público sobre qual múltiplo performativo venceu o duelo.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 3*, registro de performance com Carina Dias, tijolos, marreta, peças em gesso, espelho, duração 45min, São Paulo/SP, 2018. Foto: Carine Wallauer

O quarto e último embate inicia-se com um gesto afetuoso e caloroso de uma das performers em sua opositora. A partir de uma cortina de algodão, Carina retira grandes pedaços do material macio e alvo para limpar e afagar o meu corpo. Aos poucos, devido ao gesto repetitivo, os carinhos ficam cada vez mais abruptos e ríspidos. A relação entre as performers, de forma súbita, volta a ser de disputa. Carina insere algodão em minha roupa, boca, nariz, orelha, envolvendo-me com algodão até eu não suportar. Direciono-me para o ambiente externo da galeria, onde pego um molde de metal no formato de coração, passo a preenchê-lo com algodão e a atear fogo. Vários corações em chamas, esculturas em combustão,

surgem no chão da galeria. Trata-se de um sistema construído pela exploração da mão de obra trabalhadora que, no roteiro, está representado pelas centenas tijolos que mantêm a base da plataforma sólida. Objetos manufaturados, bloco cerâmico serializado que carrega o significado da produção em massa, do trabalho repetitivo e do sistema industrial de confecção das peças, bem como das casas e das instituições da sociedade. Nesse momento, o público se dispersa, porque a fumaça que sai da escultura em algodão, dos corações pegando fogo, é muito química, forte e ardida para os olhos. O múltiplo performativo nesse round corresponde ao algodão modelado com a ajuda da forma de coração em metal.

O espaço da galeria, ao final da performance *Partituras de um Duelo* parece um escombros, com entulho de tijolo, areia, papel molhado e espalhado pelas paredes, algodão queimado no chão, baldes com água escorrendo. O múltiplo performativo, no contexto da performance, apresenta a tomada de consciência da potência de sua materialidade pela maneira com que os objetos e os materiais utilizados performam formas inesperadas de ocupar o espaço, jogando com novas camadas de sentidos possíveis. *Partituras de um duelo* fez-me pensar no múltiplo performativo pelo seu corpo material: a partir de minhas ações enquanto performer, posso fazer com que o objeto também performe? Nesse caso, o que seria esse performar? São questões que têm me envolvido e que contribuem para que eu possa continuar produzindo com novos desafios e formas de pensar.



Carla Borba, *Partituras de um Duelo* - round 4, registro de performance com Carina Dias, algodão, molde de metal, fogo, duração 45min, São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 4*, registro de performance com Carina Dias, algodão, molde de metal, fogo, duração 45min, São Paulo/SP. Foto: Carine Wallaue



Carla Borba, *Partituras de um Duelo - round 4*, registro de performance com Carina Dias, algodão, molde de metal, fogo, duração 45min, São Paulo/SP. Foto: Carine Wallauer

Plano!

Em suspenso, plano sobre os caminhos de minha prática artística, visualizo e percebo o ritmo que cada trabalho carrega e exerce sobre minha forma de acessá-lo e desdobrá-lo. Os trabalhos ganham vida e impõem distanciamentos, recuos e aproximações. Durante o doutoramento, compreendi minha relação com cada performance, percebi a importância de saber mensurar o tempo e o esforço para adentrar, esmiuçar, pesquisar e investigar o respectivo método de criação de cada trabalho.

Após o exame de qualificação, me defrontei com a jornada de pegar o bicho pela mão, reconhecê-lo, ouvi-lo e, dentro do possível, apaziguá-lo para tocar, ver e sentir mais de perto as conexões entre os meus desejos poéticos, os públicos de meu trabalho e o contexto de cada uma das edições das performances. Não é por acaso que as partes que compõem esta tese iniciam-se com verbos performativos, pois cada gesto, leitura e escrita se fizeram por meio da ação. Parto, bebo, sopro, duelo e, por fim, plano apresentam-se como operacionalidades da ação performativa em minha pesquisa, modos de agir perante cada performance e processo reflexivo. Assim, os verbos que abrem os textos desta tese apresentam o enunciar, o falar, o refletir como movimento corporal e ativo no instante presente. Dessa forma, minha conclusão se configura como um falar planando e, ainda, como um planejamento, um plano para o devir de cada uma das performances abordadas nesta pesquisa.

Plano, vejo de longe a paisagem que emana do meu corpo. O distanciamento da prática da performance, durante a escrita deste trabalho, me permitiu entender como a palavra, o falar, o corpo e a voz dizem de minha dinâmica de criação e das performances pautadas por processos de jogo. Além disso, planar sobre minha produção artística me concedeu a capacidade de perceber, com uma nova perspectiva, a geografia e o contexto das performances. Pairar sobre as imagens, as lembranças, os registros, os textos, enfim, sobre a *memória incorporada* de cada uma das edições das performances me levou a desenhar, anotar, contornar os possíveis desígnios de minha pesquisa em arte.



Carla Borba, *Sem título #1 (Série Epiderme)*, lápis de cor sobre papel algodão, 29,7cm x 42cm, 2020



Carla Borba, *Sem título #2 (Série Epiderme)*, lápis de cor sobre papel algodão, 29,7cm x 42cm, 2020.

Encontrei, no processo de pesquisa, a potência dos elementos que constituem cada performance e passei a identificá-los como *múltiplos performativos*. Isso apenas foi possível pois, enquanto pairava sobre os resíduos das performances, iniciei o processo de produção de desenhos, nos quais percebi a força motriz do gesto repetitivo, a partir de formas e cores reiteradas. Esses desenhos me mostraram possibilidades de pensar minha pesquisa a partir da própria constituição material e de linguagem da arte. No entanto, discuti essa produção no contexto na tese, pois entendo que eles fazem parte do processo de pensamento, tal como a escrita, e não se configuram como elementos da narrativa a serem transformados em palavras. Nesse sentido, os desenhos são as minhas considerações finais e apresentam-se como possibilidades de continuação e desenvolvimento da pesquisa, formas que busco desdobrar em novos trabalhos, mesmo que não seja de uma maneira direta, pois a potência da criação da investigação em poéticas é justamente que as relações para o desenvolvimento do trabalho artístico surgem de onde menos esperamos. Dessa forma, minha conclusão é um novo começo, uma nova possibilidade de pensar no meu trabalho a partir da consciência que essa experiência me possibilitou amadurecer, principalmente da importância do objeto na prática performática, mas também do aprofundamento de conceitos, tais como performance, performatividade, gênero, jogo, conflito, duelo.

No movimento de criação de uma forma e de um gesto nos desenhos que se repetem, encontrei uma bússola, a qual passou a indicar o caráter múltiplo, reeditado e performativo das performances. Assim, o exercício de observar as materialidades constituintes das performances revelou-as como elementos marcadores do ritmo repetitivo do corpo e dos atos de fala. Os *múltiplos performativos*, portanto, representam a tomada de consciência da materialidade de cada uma das performances. Os carimbos, as folhas com textos impressos, os balões com inscrições impressas, os moldes e as materialidades moldáveis, os objetos industrializados e o corpo como agente produtor desses materiais performativos e como matriz das expressividades de cada movimento repetido, reeditado. Ainda, a percepção da potência performativa dos elementos múltiplos

de cada performance apontou para a performatividade das presenças corpóreas, questão que evidenciou os diferentes usos e sentidos possíveis de cada múltiplo performativo. A performatividade reiterada de corpos, pautados pelas normas compulsórias da sociedade ocidental, durante as performances, pode gerar distúrbios, conflitos na ordem do jogo, quando perde a noção do ritmo e da organização dos elementos sobre a mesa devido à ingestão da cachaça, ou, ainda, quando sopra o balão, com a expressão espaço de conflito impressa, até estourar. Ou quando, em *Partituras de um Duelo*, o símbolo fálico é constantemente colocado em estado de fraqueza, ruinoso e efêmero.

Além disso, a concepção da ideia do *múltiplo performativo* apontou para uma aproximação com o público nas performances e, especificamente, com as mulheres que formam o corpo de *7 Cabeças*. A percepção do *múltiplo performativo* como elemento-chave em minha pesquisa artística representou uma dinâmica de mergulho nos detalhes das performances para a compreensão do todo. Observar e evidenciar os gestos produzidos na manipulação dos *múltiplos performativos* ressaltou a forma de envolvimento dos corpos nas performances e as distintas performatividades. Em *Espaço de Conflito*, os gestos de escolher um balão e enchê-lo combinou, num mesmo múltiplo, as percepções sobre o respirar e sua importância vital, bem como as consequências desses dois gestos no contexto onde são realizados, ou seja, o espaço do performativo se inscreve na proposta. Enquanto o público enche o balão, inspira e expira, dá forma ao conflito existente entre o seu interior e o exterior materializado na arquitetura do espaço expositivo. E, ainda, esse jogo de percepções e enunciados pode ocorrer repetidamente e, com certeza, é na repetição dos dois gestos - coletar e encher - que as conexões entre corpo, espaço e fala se instauram. Essa composição de *Espaço de Conflito* gera a possibilidade ao público de vivenciar uma experiência performática, de se conectar com o ambiente, bem como com as outras pessoas presentes no espaço e, ainda, de perceber a potência estética de seus gestos. Disponibilizar ao público o *múltiplo performativo* gera uma virada no estado de presença de todos e todas. Entendi que o envolvimento de outras pessoas no contexto da performance acontece quando articulo gestos e

situações reconhecíveis, ou seja, quando vinculo movimentos e gestos simples com situações, como jogos infantis, ou como no ato de encher balões, o qual se configura como prática usual na organização de festividades.

Na performance *7 Cabeças*, o simples gesto de carimbar folhas, combinado ao enredo de um jogo e à possibilidade de beber cachaça, vem gerando encontros e aprendizados profundos desde de 2003. O *múltiplo performativo* em *7 Cabeças* representa o elemento que melhor traduz o registro da proposta. Percebi que as imagens fotográficas ou videográficas não são suficientes como dispositivos de registro e, por isso, acabei dedicando minha atenção às folhas, aos textos carimbados durante a performance. Elas possuem as marcas dos gestos repetidos produzidos no ritmo da canção do jogo "Escravos de Jó" e, além disso, evidenciam o conteúdo lido em voz alta, texto transformado em voz, em fala performativa, a qual mobiliza um acontecimento. Por essa razão, o acúmulo e a análise desses textos, catalogados após cada edição, demonstram o quanto a tática embriagante está vinculada à repetição e a sua instância ritualística. Repetir gestos, movimentos, palavras (cantadas e/ou lidas) em consonância com outras mulheres e em frente a uma audiência torna o *múltiplo performativo* o elemento disparador da instauração da performance. O encontro entre as mulheres e o público acontece quando o *múltiplo performativo* é apropriado e, por isso, desdobrado em diferentes formas de uso, como, por exemplo, carimbar o corpo.

Planar sobre os conceitos e os *múltiplos performativos* de cada uma das performances abordadas nesta tese foi um convite ao mergulho. Um processo de introspecção acionado pelo agenciamento das especificidades formais do que constitui o desenho, a linha, as texturas e as cores. Assim, em um movimento de flutuação e submersão, encontrei formas e tensões que animam meu impulso criativo e, conseqüentemente, a produção das performances. Por meio dos desenhos, excrevi o magma denso que me move, acessei a imagem que flui em meu corpo, aquilo que se esvai, substância de combustão das performances. A tática embriagante promovida pela performance, com a repetição dos gestos, dos jogos, das inundações de cachaça, dos sopros que explodem balões, das disputas

com objetos, sinalizou a necessidade da criação de outra manobra tática, ou seja, parar, contemplar e observar. Até então, o movimento de ativação das minhas performances estava focado no jogo coletivo dos corpos de mulheres no caso da *7 Cabeças* e no modo de fazer a ação do público se tornar performativa em *Espaço de Conflito*. Já *Partituras de um Duelo* anuncia o interesse pelas apropriações, pelas citações e pelo uso de objetos como elementos compositivos do contexto performático. O duelo como forma de representar o respeito pelo adversário no contexto do jogo democrático que vivemos em sociedade. Em *Partituras de um Duelo*, entendo que os materiais e os objetos trabalhados acabam por performar sua própria constituição. Nesse sentido, o corpo ali não é mais meu, mas o corpo do mundo que me envolve.

Portanto, na pesquisa, percebi que a performance como linguagem artística apresenta possibilidades de criação potentes em minha forma de pensar a criação artística quando ela, mais do que um conjunto de conceitos e história, se constitui com um estado de êxtase criativo no qual percebo a vida do mundo. Nesse sentido, o título da tese, *A performance como tática embriagante*, refere-se ao desejo de um estado ou consciência de mundo e da arte no qual busco me enlevar, encantar e deliciar com o estar no aqui e agora.

Referências

- A SITUAÇÃO. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, [20--]. Sinopse da performance de Geraldo Anhaia Mello de 1978. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/103067>. Acesso em: 25 ago. 2018.
- ALCÂNTARA JR., José O. Georg Simmel e o conflito social. *Pós Ciências Sociais*, UFMA, São Luís, v. 2, n. 3, p. 8-9, jan./jun. 2005.
- AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz (org.). *Corpos Informáticos*. Performance, corpos, política. Brasília: Editora PPG-ARTE UnB, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: Créacion Arstística en medio urbano, en situacion, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2002.
- AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. *Performance Art Journal - PAJ*, n. 84, 2006.
- AUSTIN. J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BARROS, Lenora de. *ISSOÉOSSODISSO*. São Paulo: Paço das Artes, Secretaria da Cultura, Governo Estado de São Paulo, São Paulo, 2016.
- BARROS, Lenora de. *RELIVRO Lenora de Barros*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.
- BISHOP, Claire. Antagonismos e estética relacional. Tradução de Milena Duarte. *Revista Tatuí*, n. 11. Disponível em: <https://issuu.com/tatui/docs/tatui12>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. New York: Verso, 2012.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. *PL 487, de 2007*. Dispõe sobre o Estatuto do Nascituro e dá outras providências. Brasília, 2015a. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=345103>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. *PL 5.069, de 2013*. Acrescenta o art. 127-A ao Decreto-Lei no. 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal. Brasília, 2021. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=565882>. Acesso em: 17 ago. 2021.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *PL 6.583, de 2015*. Dispõe sobre o Estatuto da Família e dá outras providências. Brasília, 2015b. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=597005>. Acesso em: 18 ago. 2018.

BRASIL. *Lei 8.069, de 13 de julho de 1990*. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília: Casa Civil, 1990. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm. Acesso em: 25 jul. 2018.

BRASIL. *Lei 13.104, de 9 de março de 2015*. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília: Casa Civil, 2015c. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13104.htm. Acesso em: 10 ago. 2018

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

BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, 20-28, 2002

BORBA, Carla Dias (org). *Festival Performe-se: fronteiras borradas, fronteiras erguidas*. Vitória: Editora Proex/Ufes, 2017.

BORBA, Carla Dias. *Performance-imagem: o corpo como processo de arquivamento, sedimentação e devir*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

BRETT, G. *Brasil experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Organização de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contracapa. 2005.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CALONGA PESSOA, Suelen. Fronteiras pressupõem territórios em disputa. *In: FESTIVAL Performe-se: fronteiras borradas, fronteiras erguidas*. Vitória: Editora Proex/Ufes, 2017.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de Africa nas Américas, o exemplo do Brasil. *Africanias.com*, UNEB, Salvador, v. 6, 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark da obra ao acontecimento*. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COTRIM, C.; FERREIRA, G. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

COSTA, Luiz Cláudio (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: FAPERJ, 2009.

DAWSEY, John C. Turner. Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos Revista de Antropologia*, PPGAA/UFPR, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006.

DELPEUX, Sophie. *Le corps-caméra: Le performer et son image*. Paris: Éditions Textuel, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatology*. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Limited inc a b c... In: DERRIDA, Jacques. Limited Inc*. Paris: Galilée, 1990a., p.61-197.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *O Ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013.

FREY, Tales. *Discursos Críticos Através da Poética Visual de Márcia X*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013. E-book.

GERALDO, Lidiana Garcia. *Dionísio nas Bacantes: uma análise interpretativa da tragédia e das representações mítico-rituais da religião dionisíaca*. 2014. 131 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Rosele. *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.

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

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.

HELGUERA, Pablo. *Education for Socially Engaged Art. A materials and a Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.

HOFSTAETTER, Andrea. *Repetição e transgressão*. Dispositivos poéticos e potencial utópico. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista II. *Concinnitas*, IA/UERJ, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, 2004.

KAPROW, Allan. A Educação do Não-artista, Parte I (1971). *Concinnitas*, IA/UERJ, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MATURANA, Humberto; VERDEN-ZOLLER, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia*. São Paulo: Palas Atenas, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MOTTA, Aline. *Escravos de Jó*. [S.l.], 2016. 20 x 20 cm, 26 p. Livro de Artista.

MOTTA, Aline. Livro de artista. *Site Aline Motta*. Disponível em: <http://alinemotta.com/Escravos-de-Jo-Job-s-Slaves-Livro-de-Artista-Artist-Book>. Acesso em: 17 mar. 2021.

MOUFFE, Chantal. *Sobre o político*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NARDIM, Thaise. As Atividades de Allan Kaprow: artes de agir, obras de viver. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, jul. 2011. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19892>. Acesso em: 26 abr. 2020.

NEVES, Daniele Quiroga. *Performance e registro: a produção performática de Claudia Paim*. 2013. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, 2013.

OITICICA, Hélio. *Projeto Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.

OSÓRIO, Luiz Camilo. Octavio Paz depois de Duchamp. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, v. 24, n. 37, 2015.

PAIM, Claudia. *Carta*. [S.l.], 2010a. Disponível em: <https://www.claudiapaim.site/carta>. Acesso em: 26 abr. 2010.

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

PAIM, Claudia. *Evidências do corpo*. [S.l.], 2010b. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/p/textos-sobre-performance.html>. Acesso em: dez. 2020.

PAIM, Claudia. Poros abertos: corpo em ação e dispersão. Blog Claudia Paim. Santa Maria, 3 ago. 2016. Disponível em: <http://claudiapaimperformance.blogspot.com/2016/08/texto-poros-abertos-corpo-em-acao-e.html>. Acesso em: 20 dez. 2020. Originalmente publicado nos Anais da ANPAP, Santa Maria, 2015.

PAIM, Claudia. Textos e voz na arte contemporânea. Cadernos Literários/ILA/FURG, Rio Grande, v. 24, n. 2, p. 44, 2016.

PELED, Yihtah. *Proposição Leitura.performance: por favor, façam suas ordens de leitura*. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Programa em de Pós-Graduação ECA-USP, São Paulo, 2013.

PLATAFORMA Performance. Disponível em: <https://plataformaperformance.blogspot.com/>. Acesso em: 28 abr. 2020.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1edições, 2014.

RAGO, Luiza Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROCHA REIS, Rosana. *Políticas de Imigração na França e nos Estados Unidos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SARKOSY, Nicolas Sarkozy. Je ne peuz pas laisser passe. *Liberation*, Paris, 5 aoû. 2005. Disponível em: http://www.liberation.fr/tribune/2005/08/05/je-ne-peux-laisser-passer_528564. Acesso em: 7 maio 2020.

SCHECHNER, Richard. *O que é Performance*. O percevejo, Rio de Janeiro, UNIRIO, n.12, p.25-50, 2003.

SIMMEL, G. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORRENS, Valentín. *Enseñando Performance: programas de cursos y talleres*. Denver, USA: Outskirts Press, 2014.

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