

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE EDUCAÇÃO (FAE)
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA

GILMARA GONÇALVES OLIVEIRA

PERFORMANCE-ARTE-VIDA: TROCAS E PARTILHAS DE/EM EXPERIÊNCIAS

Belo Horizonte
2021

GILMARA GONÇALVES DE OLIVEIRA

PERFORMANCE-ARTE-VIDA: TROCAS E PARTILHAS DE/EM EXPERIÊNCIAS

Versão Final

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Educação e Docência (PROMESTRE), Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação e Docência.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius da Silva Lírio

Belo Horizonte
2021

TO48p Oliveira, Gilmara Gonçalves, 1976-
Performance-arte-vida [manuscrito] : trocas e partilhas
de/em experiências / Gilmara Gonçalves Oliveira. - Belo
Horizonte, 2021.
106 f. : enc, il., color.

Dissertação -- (Mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Educação.
Orientador: Vinícius da Silva Lírio.
Bibliografia: f. 101-104.
Apêndices: f. 105-106.

1. Educação -- Teses. 2. Performance (Arte) -- Teses.
3. Arte -- Estudo e ensino -- Teses. 4. Arte e educação -- Teses.
5. Corpo como suporte da arte -- Teses. 6. Expressão -- Teses.
I. Título. II. Lírio, Vinícius da Silva, 1983-. III. Universidade
Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 700.973



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA/MP




FOLHA DE APROVAÇÃO

PERFORMANCE-ARTE-VIDA: TROCAS E PARTILHAS DE/EM EXPERIÊNCIAS

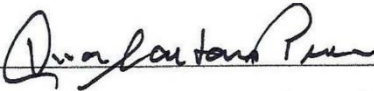
GILMARA GONÇALVES OLIVEIRA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA/MP, como requisito para obtenção do grau de Mestre em EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA, área de concentração ENSINO E APRENDIZAGEM.

Aprovada em 09 de dezembro de 2021, pela Banca constituída pelos membros:

 Date: 2021.12.14 19:39:16 -03'00'
Prof. Vinícius da Silva Lirio - Orientador
UFMG

CONCEIÇÃO CLARETE XAVIER TRAVALHA
Prof.ª Conceição Clarete Xavier Travalha
Faculdade de Educação / UFMG


Prof.ª Elvina Maria Caetano Pereira
UFOP

Belo Horizonte, 9 de dezembro de 2021.

Ao Braga por ser pouso, Murilo e Zara por serem alicerce, Mamutte e Anne Solimar (Sol) por serem escuta.

AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor Vinícius da Silva Lório agradeço pela orientação, paciência, sensibilidade e aprendizado. Sua contribuição foi fundamental, inclusive, na ressignificação de sentimentos durante o período crítico da pandemia, fazendo-me não desistir da pesquisa, proporcionando-me crescimento profissional e acadêmico.

Aos colegas da pós-graduação agradeço pelos diálogos e trocas ao longo do processo de pesquisa, principalmente durante o período de distanciamento social.

Aos meus colegas de trabalho por ouvir minhas lamúrias acerca do quanto estava difícil conciliar a pesquisa com o resto da vida.

À espiritualidade que me rege pela renovação energética, pois sem este amparo teria minado, principalmente no período mais crítico da pandemia.

Agradeço especialmente à minha família pelo apoio e tolerância com minhas variações de humor, bem como aos amigos pela partilha das angústias, dos surtos, das euforias, das crises de ansiedade e das vibrações positivas.

RESUMO

Esta dissertação apresenta a trajetória da autora, enquanto artista-professora-pesquisadora em performance, como suas experiências foram atravessadas pela interação cotidiana com o ambiente no qual ela está inserida e a maneira como a mesma se entende corporalmente nele. Junto a isso, é desenvolvida uma reflexão acerca de como a prática da performance transforma os envolvidos, enquanto sujeitos sociais, devido às reverberações durante e após sua realização, a partir de vivências pessoais da pesquisadora, enquanto artista e docente desta expressão, em diálogo com práticas e estudos diversos no campo da *performance art*. Em exercício autoetnográfico, são analisadas e interpretadas práticas passadas da autora, através de rastros dessas experiências artísticas e pedagógicas, contidas em diários de bordo e outros documentos de processo da pesquisadora. Como parte e resultado da pesquisa, compartilha-se, como produto da mesma, a proposta de uma residência artística em performance-arte-vida, da qual poderão participar pessoas interessadas em vivências corporais nesta expressão, sempre buscando refletir sobre as possíveis transformações nos sujeitos em imersão nesta prática.

Palavras-chave: Artes do Corpo; Arte-vida; Pedagogias da Performance; Performance.

ABSTRACT

This dissertation presents the author's trajectory, as an artist-teacher-researcher in performance, how her experiences were crossed by the daily interaction with the environment in which she is inserted and the way she understands herself bodily in it. Along with this, a reflection is developed on how the practice of performance transforms those involved, as social subjects, due to reverberations during and after its realization, based on the personal experiences of the researcher, as an artist and teacher of this expression, in dialogue with various practices and studies in the field of performance art. In an autoethnographic exercise, past practices of the author are analyzed and interpreted, through traces of these artistic and pedagogical experiences, contained in logbooks and other documents of the researcher's process. As part and result of the research, it is shared, as a product of the same, the proposal of an artistic residency in performance-art life, in which people interested in bodily experiences in this expression may participate, having as a premise the understanding of their natures, through daily actions, always reflecting on the possible transformations in the subjects immersed in this practice.

Keywords: Body Art; Art-life; Pedagogies of Performance; Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Paisagem Inter Urbana com o Coletivo Liquida Ação _____	17
Figura 02 – Making off do video-arte _____	19
Figura 03 - Aquarela _____	21
Figuras 04 e 05 – Indício - Performance _____	23
Figura 06 - Desenho _____	25
Figura 07 – Ralação: Performance _____	26
Figura 08 – Colheita: Processo _____	27
Figura 09 – Colheita 1/5: Performance _____	28
Figura 10 – Desenho _____	30
Figura 11 – Costura ou Reverso: Performance _____	31
Figura 12 – Releve: Performance _____	33
Figura 13 – Liber[t]a: performance _____	35
Figura 14 – Indício II: performance _____	39
Figura 15 – Resiliência: Performance _____	40
Figura 16 – Resiliência II: Performance _____	41
Figura 17 – Bazart de Ações: Flyer _____	43
Figura 18 – Cafuné: Performance _____	44
Figura 19 – Respiro: Performance _____	45
Figura 20 - S.E.R. Dia 001 _____	47
Figura 21 - S.E.R. Dia 087 _____	47
Figura 22 - S.E.R. Dia 232 _____	48
Figura 23 – Palavras ao Vento: Performance _____	50
Figura 24 – Pílulas do Esquecimento: Performance _____	52
Figura 25 - Melancia não é maçã do amor: Performance _____	53
Figura 26 - Recalcitrar: Performance _____	54
Figura 27 - Te como porque me amo: Performance _____	56
Figura 28 – NMK 108 (Detalhe): Performance _____	57
Figura 29 - $\text{SO}_3 + \text{H}_2\text{O} = \text{H}_2\text{SO}_4$: Performance _____	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PERFORMATIVIDADE UM	14
Ação um ponto um	14
Ação um ponto dois	16
Ação um ponto três	20
Ação um ponto quatro	37
PERFORMATIVIDADE DOIS	60
Ação dois ponto um	61
Ação dois ponto um ponto um	67
Ação dois ponto dois	68
PERFORMATIVIDADE TRÊS	75
Ação três ponto um	77
Ação três ponto dois	85
PERFORMATIVIDADE QUATRO	89
Ação quatro ponto um	91
PERFORMATIVIDADE FINAL	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS	105

INTRODUÇÃO

A partir da minha memória pessoal, enquanto artista-pesquisadora-professora, sou, aqui, narradora e sujeita de minha poética. Dessa maneira, trago, como ponto de partida, reflexões sobre a criação em performance autobiográfica e a relação artista-docente, em um curso técnico em Artes Visuais, de Belo Horizonte MG. As questões poéticas, processuais e teóricas estudadas resultam na descrição de experiências próprias, tomando lembranças e anotações em diários de bordo pessoais, que revelam como a performance gera uma rede de saberes e fazeres naqueles que a experienciam.

Inicialmente, a pesquisa proposta para este estudo era analisar a presença do corpo na arte, como estímulo poético para criações em performance, por meio da implementação da Oficina “Corpo em Ação” com adolescentes do gênero feminino, em cumprimento de medida socioeducativa de internação.

A escolha por realizar o estudo com estas meninas ocorreu a partir de minhas vivências profissionais com elas, nos anos de 2015 e 2016, quando, enquanto professora de Arte das mesmas, em uma Escola Estadual voltada para esse perfil¹, tive a oportunidade de trabalhar a performance com algumas destas adolescentes e perceber como o falar através do corpo proporcionava melhoria da autoconfiança entre elas. No entanto, no decorrer das negociações com a instituição socioeducativa, encontrei resistência na liberação para realização da proposta e em seguida, veio a pandemia por COVID 19.

Com isso, em virtude de estar dando aula de artes do corpo em um curso técnico de arte, numa escola estadual voltada a um público diverso, em situação de vulnerabilidade social, comecei a refletir sobre mudar o foco da pesquisa para este contexto, já que vinha constatando, dentro das subjetividades de cada sujeito e contexto, mudanças internas que também percebia com as meninas do socioeducativo, na medida em que estes estudantes iam se expressando através do corpo.

Assim, após diálogo com o orientador desta pesquisa, decidi desdobrar a investigação a partir de minhas memórias, enquanto artista-docente neste curso. A opção por falar a partir de memórias enquanto artista-professora-pesquisadora, surge devido a dois fatores: o primeiro foi

¹ Conforme detalhado no corpo do texto, pela ausência de uma autorização formal da instituição de ensino e ou dos sujeitos envolvidos, para integrar esta pesquisa, o nome do espaço, bem como dos sujeitos, será preservado por se tratar de uma escrita autoetnográfica baseada em documentos pessoais que trazem as memórias do que fora experimentado por mim neste lugar.

o prazo para escrita e possível aprovação via Comitê de Ética em Pesquisa – COEP - estar apertado por escolher mudar os sujeitos após um ano de pesquisa; e o segundo, o contexto pandêmico que, naquele momento, colocava-nos em distanciamento social e sentimentos de incerteza quanto ao retorno ao convívio presencial.

Assim, opto por abordar como a prática da performance nos transforma enquanto sujeitos sociais, durante sua realização e como nos conscientizamos delas por meio das reflexões despertadas no pós-ação, a partir da análise de anotações pessoais em diários de processo, feitas após cada prática artística e docente, em meu cotidiano.

Quanto a isto, a performer e teórica da performance Eleonora Fabião (2013) defende que o performer resiste ao acabrunhamento social de pertencimento passivo e, com isso, encara o pertencimento ao mundo, à arte e, acima de tudo, ao mundo como arte, numa espécie de negociação e “reinvenção através do corpo-em-experiência”. Dessa forma, transformações ocorrem internamente em decorrência do processo performativo e das reflexões consolidadas no pós-performance.

Fabião (2013, p. 5) afirma, ainda, que a suspensão do automatismo no ato de pertencer ocorre não somente pela “reinvenção do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos.” Ou seja, a visão de mundo e a relação com o mesmo é alterada e esta é a percepção que trago de minhas experiências enquanto artista-professora-pesquisadora.

Nesse sentido, a pesquisa objetiva entender o corpo em ação como transformador na sociedade contemporânea e, conforme supracitado, compartilhar minhas experiências sobre como o estímulo da realização de performance-arte-vida² enquanto expurgo memorial, transforma os sujeitos que a praticam, devido às experiências e reflexões durante e pós processo/ato performativo.

Expurgo memorial é a categoria analítica autoral utilizada por mim para definir o processo de elaboração psíquica de questões autobiográficas em arte. É desabafo performativo, é expressão de linguagem que define o externar de indagações pessoais, que surgem de meus traumas e experiências, nas criações em performance.

Quanto ao termo performativo, opto corroborando com o entendimento da pesquisadora Daniela de Oliveira Mattos (2013, p.86) ao afirmar que “os sufixos *ativo* e *atividade*, presentes

² Conceito basilar para esta pesquisa, homônimo ao produto por ela gerado, bem como para designar o processo criativo por expurgo memorial. A performance enquanto arte e vida é estudada por inúmeros autores, no entanto, citada com hífen a unificar as palavras é um termo desenvolvido em parceria com o orientador desta pesquisa por entendê-lo como uma das categorias analíticas que definem os processos da autora desta dissertação.

nos termos *Performativo* e *Performatividade*, parecem adjetivar com mais fluidez e generosidade as práticas artísticas que podem ou não estar diretamente relacionadas com a arte da performance.” Ou seja, no curso longitudinal de uma obra performativa, devido ao entendimento acionista/ativo, abre-se espaço para a expansão do que se move a partir do processo e das reflexões advindas.

Assim, afirmo que ações corpóreas performativas são atos vitais de trocas de saberes e/ou memórias, nos quais os sujeitos vivenciam a arte como experiência, no espaço-tempo em que se encontram.

A isto agrego o pensamento do filósofo John Dewey (2010), ao afirmar que a arte acentua esta característica de ser e pertencer ao todo maior e abrangente que é o universo. Para ele, toda vez que passamos por algo isso ocorre em consequência de um ato, ou seja, por uma dada experiência, o *eu* se modifica. Entendo ser impossível não se afetar pelos signos transmitidos/absorvidos durante e após o ato performativo, ainda que não se tenha plena consciência.

Dessa forma, considerando essas abordagens e as experiências anteriores vivenciadas nos contextos educativos, nos quais atuei como artista-professora, proponho, enquanto produto desta pesquisa, uma residência artística, em performance-arte-vida, a pessoas interessadas em vivências corporais nesta expressão, com a possibilidade de alguns ex-alunos estarem integrados à proposta. Esta não será executada durante a pesquisa, mas, sim, enquanto outro estudo, a ser realizado no futuro.

O intuito é que, por meio de uma imersão de sete dias, consiga estimular ações cotidianas e não cotidianas, criativas, capazes de gerar reflexões sobre o entendimento da natureza individual e coletiva, ainda no caminho da constatação de que a prática da performance, assim como de outras expressões artísticas que atuam no viés arte-vida, nos modificam internamente.

Nesse percurso utilizarei a autoetnografia, enquanto abordagem metodológica, a qual, conforme é descrita por Daniela Beccaccia Versiani (2002), admite a presença das subjetividades no campo de pesquisa enfatizando as singularidades de cada sujeito que compõe o universo da investigação refletindo sobre sua própria inserção social, histórica, identitária, em suas atividades de pesquisadora da cultura.

Versiani (2002, p. 71) afirma ainda que “para tal, pesquisadores culturais devem manter, tanto quanto possível, uma postura auto-reflexiva (auto-etnográfica) atenta à construção intersubjetiva de sua própria subjetividade[...]”. O que me leva a compreender a descrição de

minha experiência, nesta dissertação, enquanto artista-professora-pesquisadora no campo da performance, ligado a este viés metodológico.

Nesse ínterim, os recursos e procedimentos dos quais farei uso para análise, por meio de uma abordagem autoetnográfica, serão meus diários de bordo, desenvolvidos com base nos diários dos ex-alunos/as - já que eles atravessam esses rastros, porém, terão suas identidades e experiências pessoais protegidas - e outros de minha trajetória artística, nos quais trago anotações e desenhos a partir de minhas observações. Ou seja, toda a pesquisa se guiará a partir de minhas memórias pessoais e conclusões, as quais cheguei a partir das experiências vividas.

Ainda no que concerne a esta dissertação, a mesma se estruturará em quatro *Performatividades*, numa narrativa orgânica. Trago esta palavra - *Performatividade* - enquanto nomenclatura representativa de cada capítulo da pesquisa, por entender que essa escrita traz uma fluidez, um movimento, carregado de signos memoriais, com possibilidade de abertura de caminhos para o que possa vir a partir disso. Bem como são presentes em nossas experiências cotidianas e no que entendo por performance-arte-vida.

Retomando o pensamento de Mattos (2013), a artista defende ainda que o termo performativo conota o que ativa, abre espaço para a produção da diferença e para o que se move a partir daí. Assim, entendendo que a arte que se efetiva partindo deste viés, tal qual suas variações, se inscrevem no aqui e agora, integrando e transformando, pela movimentação que provoca, opto pelo termo “ação” para tratar dos fragmentos de cada *Performatividade*, ao invés de subitens.

Na primeira *Performatividade*, diluo em quatro ações que, juntas, abordam a minha trajetória artística, refletindo sobre as transformações que ocorreram em mim, enquanto artista-professora-pesquisadora, e me fizeram familiarizar e me encontrar na performance.

Na segunda *Performatividade*, iniciarei um diálogo reflexivo sobre como as experiências por mim adquiridas, em performance, foram atravessadas pela interação cotidiana com o ambiente no qual estou inserida e a maneira como me entendo corporalmente nele. Para tanto, escolho dividi-la em duas ações: na primeira, trato de meu entendimento sobre a performance-arte-vida enquanto prática corporal a oferecer as crises de minha própria subjetividade como ações emancipadoras; e, em seguida, discurso sobre como meu desejo de significar através do corpo e as transformações internas que percebo em mim durante e no pós-performance, levaram-me ao ensino desta expressão, primeiro nas aulas de arte do ensino regular, depois em um curso livre de arte, até chegar ao curso técnico de artes visuais.

Na terceira *Performatividade*, parto para a análise, a partir de memórias pessoais registradas em diários de bordo, dos processos performativos dos discentes do curso técnico

onde leciono a disciplina de Artes do Corpo, constatando as mudanças ocorrida nestes sujeitos, devido às experiências performativas e reflexões pós processo/ato performativo. Reforço que percebo estas transformações em mim, enquanto artista, portanto são de grande influência nas conclusões a que chego, sem que, para isso, precise expor os envolvidos - embaso-me em anotações e impressões pessoais acerca de todo o processo.

Na quarta *Performatividade*, trato do produto desta pesquisa que é a proposta de uma residência artística em performance-arte-vida, para alunos egressos do curso técnico e demais pessoas interessadas em vivências corporais nesta expressão, tendo como premissa o entendimento de suas naturezas a revelar sentidos e significados, por meio de ações cotidianas, sempre refletindo sobre as possíveis transformações nos sujeitos em imersão nesta prática, conforme supracitado.

Na *Performatividade* final, reflito sobre meu processo de escrita e as afetações deste momento de Pandemia em meu fazer artístico e pedagógico e no de estudantes que acompanhei e trouxe à luz nesta escrita.

PERFORMATIVIDADE UM

Começarei este texto, parafraseando Suely Rolnik³ (2002), ao afirmar que a subjetividade é o laboratório vivo onde inúmeros mundos são criados e tantos outros dissolvidos, pois é a percepção do outro que traz sua existência formal e as sensações sua presença viva no que ela chama de “corpo vibrátil”, aqui entendido como carne repleta de ondas nervosas, para além de sua condição orgânica, sensorial ou erógena.

Essa concepção me leva a reflexões sobre cada artista em performance que trabalha com arte-vida, oferecendo as crises de sua própria subjetividade como ações emancipadoras. Isto, corroborando com Graciela Ovejero Postigo⁴ (2016), que entende que a ação como arte percorre as estruturas e o corpo do artista-não-artista em situação-ação incorporando e gerando a crítica de um contexto⁵.

Assim, penso no poder transformador da performance, que discorrerei nas ações que se seguem, começando com o que investigo enquanto artista-professora-pesquisadora. Depois, discorro sobre como se deu meu encontro com esta expressão artística – a performance -, seguindo explanando sobre como passo a entendê-la na prática. Por fim, abordo minhas escolhas em compreendê-la como arte-vida e como me transformou.

Ação um ponto um

Como artista visual, pesquiso a violência entre gêneros, o feminicídio e a banalização destes temas, por meio de experiências pictóricas e corporais, entendendo-as como rituais de autocura.

³ Suely Rolnik é psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura e professora universitária. Perseguida pelo regime militar, viveu exilada na França entre 1970 e 1979. Retornou ao Brasil em 1979 e fundou o Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP, onde é professora até hoje.

⁴ Graciela Ovejero Postigo (Argentina) é uma artista transdisciplinar e professora de Dança Clássica. Já produziu mais de 70 mostras e performances em museus e centros culturais da América Latina, EUA, Europa e Ásia. É fundadora e diretora da Peras de Olmo – Ars Continua, um espaço de arte-ação e práticas de base temporária.

⁵ Livre tradução da autora. Texto original em espanhol: “la acción es inmanente e inminente, el cuerpo precede, sabe y es capital. la acción como arte reúne y recorre los entramados. auto-reflexión. el cuerpo-artista-no-artista en situación-de-acción encarna y genera lo critico de un contexto. con-fronta, a-fronta, con-lleva. ofrece crisis a la crisis, el reflejo a la negación. la chispa. desenmascara al miedo, amansa la monstruosidad, acaricia los mitos, deshace hechizos, hechiza hechos. afirma lo inestable, re-concibe el poder, se re-concibe en el poder del cuerpo sensible, sapiente.” POSTIGO, Graciela Ovejero. Arte-Acción e intencionalidad solvente/El estado líquido de La creatividad. (POSTIGO, 2016, p. 73).

Isto por acreditar que se, enquanto indivíduos, agrupamos no corpo a capacidade de armazenar, simultaneamente, situações vivenciadas, enquanto artistas, tratamos das minúcias que se relacionam à trajetória de vida, considerando traumas, condições sociais e reações adversas.

Sincronicamente, questões do feminino perpassam toda a minha trajetória criativa, sendo a *performance-art* a expressão de maior destaque em meu trabalho artístico, ainda que passeie por diversas mídias, como o desenho no papel e na pele, a aquarela, a pintura mural e a fotografia.

Para o termo *performance art* existem diversas tentativas de definição, mas, trarei aqui a do artista/pesquisador José Mário Peixoto Santos (2008), que a apresenta como ações realizadas por artistas, no contexto artístico, em diálogo com as experiências vanguardistas europeias dos anos de 1960 e 1970.

Ao tangenciar os conceitos da *performance art*, Santos (Id., p. 4-5) atesta que

[...] a análise do gênero performance parte da observação do próprio corpo do artista plástico em exibição no aqui e agora, nesse momento em que a participação do espectador é convocada para além da simples contemplação do corpo em performance. O mesmo não acontece quando apreciamos uma imagem ilustrativa em fotografia ou vídeo da ação ocorrida – esse mero registro de humores pretéritos, de um verbo no passado. [...] Reafirmamos que uma contextualização histórica é imprescindível, assim como a apresentação do “lugar” de onde se fala, do “olhar” daquele que analisa tal expressão artística: um olhar focado no corpo do artista plástico, em performance, no aqui e agora – o que já revela um posicionamento ideológico, escolhas [...]

Portanto, em consonância com o entendimento apresentado por Santos (2008), que traz uma aproximação entre arte e vida, busco, em meus trabalhos de performance, pouco controle sobre o que acontecerá durante as ações, como ocorre no viver cotidiano, porém desdobrando situações geradoras de experiências estéticas.

Dessa maneira, compreendo as reverberações da performance realizada, em meu corpo-mente⁶, dias após a conclusão da ou das ações performativas. Costumo, inclusive, brincar com o trocadilho de que a performance não acaba quando acabam as ações no aqui-agora, já que ela perdura em minha memória gerando progresso pessoal.

Dentro dessa ótica de percepção corporal capaz de me levar a entendimentos sensoriais, convoco o entendimento do artista/pesquisador Wagner Rossi Campos (2009) ao afirmar que

⁶ Richard Shusterman (2011) emprega o termo “corpo-mente”, em *Pensar através do corpo*, defendendo que como pensamos e sentimos com as partes do corpo que constituem o cérebro e o sistema nervoso, seria enganoso falar de corpo e mente como duas entidades diferentes e separadas.

ao pensar o corpo, senti-lo, experimentar situações com ele, e sê-lo, exigem um olhar constante para si. Portanto, por ser o corpo a obra, em se tratando de performance, estou sempre pensando nele e, dessa forma, em mim mesma, como sou e estou no mundo.

Ao trazer a ideia de corpo enquanto obra, não o referencio como obra pronta, acabada, pois o corpo está sempre em mutação, mas, sim, numa perspectiva em interlocução com Santos (2008), que traz o corpo do artista plástico como aquele que, fazendo parte da obra viva pode se tornar a própria obra, ou seja, no processo da performance, o corpo se faz, tornando-se desenho, pintura e ou escultura viva, expandida no espaço-tempo.

Ainda em diálogo com este entendimento, do Historiador e Curador de Arte Douglas Negrisolli (2012) traz a performance nas artes visuais como a expressão que mais se aproxima da experiência do próprio artista, por depender mais da doação do próprio físico, ou seja, o corpo como um fim, do que da utilização de uma ferramenta para a realização do trabalho.

A partir destas considerações apresentadas, sobre como vejo a performance, trarei um pouco da minha trajetória nesta expressão, iniciando do momento em que comecei a me abrir para ela, a partir de experiências coletivas em residências artísticas e workshops.

Ação um ponto dois

Minha primeira experiência com a performance foi no ano de 2011, quando participei de um workshop mediado pelo Coletivo Liquida Ação⁷, durante o Festival Transborda⁸ em Belo Horizonte (MG), na Casa Fora do Eixo Minas e em Praças da cidade.

Na ocasião, eu não tinha este entendimento de que as experiências ali vividas tratavam-se de performance, devido à pouca familiaridade com a expressão e o fato de o coletivo denominar como intervenção e composição de paisagens, aquilo que faziam e traziam para compartilhar.

⁷ Coletivo Liquida Ação, formado em 2006, é constituído por um grupo de artistas da cidade do Rio de Janeiro, fundado e coordenado por Eloisa Brantes Mendes, artista e professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e realiza performances com artistas de diversas áreas. Em suas ações/intervenções, o uso da água como bem comum e elemento vital desloca fronteiras sociais, políticas e culturais das cidades promovendo uma liquidação da arte em lugares públicos.

⁸ O Transborda, festival de artes transversais, produzido pelo Coletivo Pegada, na Casa Fora do Eixo Minas/Espaço Fluxo, aconteceu em Belo Horizonte, em Dezembro de 2011.

Nos dias que se seguiram, práticas de movimentos corporais e processos de composição corpo/espço com baldes coloridos foram propostas em caráter de improvisação coletiva. No último dia do workshop, experimentamos a criação de composições em um trajeto do Viaduto Santa Teresa à Praça da Estação, passando pela Rua Aarão Reis, no centro da capital mineira.

Fizemos este percurso carregando baldes coloridos transparentes, contendo um pouco de água e blusas coloridas em seu interior. Ao final do trajeto formamos um círculo e exploramos movimentos em conjunto, vestindo as blusas e nos inserindo imageticamente naquele espaço.

Figura 01 – Paisagem Inter Urbana com o Coletivo Liquida Ação



Foto: Espaço Fluxo⁹, 2011.

Foi a primeira vez que passei pela Praça da Estação sem medo de ser assaltada, experimentando o espaço. Devo esta experiência ao que a filósofa Judith Butler (2018) define por corpos em aliança, que, segundo ela, são quando corpos se unem no espaço público, permitindo que sua existência plural ganhe força. Por exemplo, em manifestações nas ruas, nos deixamos sentir de acordo com a multidão – se esta anda, andamos, se esta corre, corremos, etc. – portanto, ainda que vulneráveis, o que faz com que nos sintamos protegidos é a aliança com o outro.

⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=261083453931198&set=pb.100000886364231.-2207520000..&type=3&theater>. Acesso em: 12 jan. 2020

Ao discursar sobre corpos em aliança, Butler (2018) não fala propriamente de performance artística, mas de manifestos políticos enquanto atos performativos. No entanto, entendendo cada corpo como político, senti-me confortável para trazer o termo a este contexto. Eu jamais teria me deitado no chão da Praça da Estação, reparado cada detalhe daquele espaço, se não estivesse com aquele Coletivo.

Em 2012, participei de uma residência artística, intitulada *Permeabilidades*¹⁰, propiciada pelo Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA)¹¹, na cidade de Belo Horizonte (MG), sob a orientação da artista visual nigeriana Otobong Nkanga¹².

Os encontros foram diários, durante dezessete dias consecutivos e, num primeiro momento, fomos convidados a falar dos processos que nos fizeram ser selecionados para participar da residência. Falei das bolhas de sabão pigmentadas¹³ que soprava sobre folhas A4, e que minha proposta durante a imersão era experimentar suportes, gramaturas e bolhas maiores do que as que vinha imprimindo no papel por conta de logística espacial.

Na primeira semana, Nkanga sugeriu que eu colhesse as bolhas, ainda no ar, ao invés de deixá-las cair sobre as folhas e isto começou a me despertar para além do suporte. Sentia meu corpo energeticamente mais presente no processo criativo, já que, após soltar a bolha, eu a perseguia, antes que estourasse.

¹⁰ *Permeabilidades* foi o sétimo evento internacional promovido pelo CEIA, em Belo Horizonte. Neste evento, o CEIA propôs a realização de várias atividades de formação artística no campo das artes plásticas, cujo foco foi a presença da permeabilidade existentes entre os meios artísticos. A permeabilidade é uma característica notada e discutida no campo da Arte, ao longo de todo o século XX e XXI, foi desejo do CEIA, no momento atual, criar um espaço onde experimentação e compartilhamento reativassem reflexões sobre uma condição inerente a esses meios. Disponível em: <http://www.ceiaart.com.br/br/projetos/permeabilidades>
Acesso em 03 de Jan. 2020

¹¹ O Centro de Experimentação e Informação de Arte – CEIA é uma iniciativa independente de artistas criada, no ano de 2000, pelo artista Marco Paulo Rolla e pelo historiador de arte Marcos Hill, em Belo Horizonte. O Ceia surge vinculado à rede internacional RAIN – *Rijksakademie Artist's International Network*, sediada pela Real Academia de Belas Artes de Amsterdam (Holanda), uma das principais escolas de formação artística da atualidade. Disponível em: <http://www.ceiaart.com.br/br/sobre-o-ceia>
Acesso em: 27 de Set. 2019

¹² Otobong Nkanga é artista visual e performer nascida na Nigéria, com sede em Antuérpia. Estuda as mudanças sociais e topográficas do ambiente ao seu redor, trazendo à luz as memórias e os impactos históricos provocados pelos seres humanos e pela natureza. Une os vários componentes que formam o nosso ambiente, e, observando as inerentes complexidades de recursos como o solo, a terra e seus potenciais valores, a fim de provocar narrativas e histórias sobre esse lugar, traça os meios violentos pelos quais minerais e objetos apresentados são exumados de seus ambientes naturais. Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/otobong-nkanga> Acesso em: 27 de set. 2019

¹³ Desenvolvia uma ação, na qual, criava bolhas de sabão pigmentadas com corante em pó e potencializadas com glicerina, para maior durabilidade em contato com o ar, e as soltava no ar para que pudessem estourar nas folhas que desejava pintar.

Na segunda semana, inicialmente, conversamos sobre os resultados obtidos na semana anterior e Nkanga sugeriu que formássemos grupos por afinidades de processo, para pensarmos num trabalho permeável entre as expressões de importância para cada artista.

Agrupei-me com uma artista do audiovisual, que pesquisava o efêmero, e outra, do desenho e da pintura, que investigava sobre apagamentos nas criações contemporâneas. Com isso, ao unificarmos nossos processos, iniciamos a produção de um videoarte, no qual apenas a mão da artista do apagamento aparecia no enquadramento, estourando as bolhas coloridas que caíam. Uma situação cotidiana da infância, estourar bolhas de sabão, que, também aqui, em outro contexto, configurava-se como uma experiência estética.

Para o videoarte¹⁴, iniciei fabricando e soltando bolhas amarelas, depois vermelhas, azuis e, por fim, pretas. A mão que saía do enquadramento, num movimento de vai e vem fora ficando, pictoricamente, saturada, proporcionando uma reflexão dicotômica sobre peso e leveza, brincadeira de criança e violência.

Figura 02 – Making off do video-arte



Foto: Estandelau, 2012

Conversando sobre este processo, entre as colegas artistas e a orientadora Nkanga, percebemos uma grande aproximação do que propusemos com a vídeo-performance, e, ao prestigiarmos os resultados imersivos dos outros grupos, notamos que todos perpassavam pelo

¹⁴ O videoarte, produzido no ano de 2012, ficou definido pelas três artistas como *Sem Título* e encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qvNJ8xWYChg>. Acesso em: 20 de Fev. 2020.

corpo de alguma forma. Acredito que isto tenha se dado pelos atravessamentos da orientadora, cujo trabalho artístico passa por este viés.

Ainda não se tratava de uma performance, propriamente, pela ação não ser realizada nesta intenção, porém, envolvia-me numa consciência corporal distinta. Ao trazer a questão da intenção, refiro-me ao fato de que qualquer ação cotidiana pode ser uma *performance art* em potencial, desde que realizada com este propósito. O professor de estudos da performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque Richard Schechner (2003) aborda isto como “comportamento restaurado”, que seriam ações que não estão sendo realizadas pela primeira vez.

Por exemplo, respiro todos os dias, mas isto não é uma performance artística, no entanto, posso transformar esta ação em uma performance se me propuser a respirar por um tempo expandido específico, em um espaço por mim escolhido. Nesse sentido, seguindo em diálogo com Schechner (2003, p. 48), pode-se afirmar que “qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado como se fosse performance”, no entanto, “ser performance é um conceito que se refere a eventos mais definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição”.

Portanto, concluí a residência refletindo muito sobre o corpo enquanto obra de arte e comecei a investigar sobre a performance, entendendo-a como algo bem próximo do que vinha buscando inconscientemente.

Ação um ponto três

Nesta premissa acerca do corpo, ainda sem permiti-lo ser, propriamente, porém já num desejo latente e inconsciente, do qual somente agora tenho esta clareza, no segundo semestre de 2012, fiz um autorretrato, em aquarela, pintando-me de vermelho. Esta imagem começou a me atravessar, despertando o desejo de vê-la materializada de maneira expandida, para além do suporte.

Figura 03 - Aquarela



Fonte: Gilmara Oliveira, 2012.

Em outubro daquele ano, houve o assassinato de uma amiga do Teatro, vítima de sequestro relâmpago. Com isso, este desejo de materializar no campo expandido a imagem pintada, enquanto performance, cresceu. Quanto a esse procedimento, a crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea Rosalind Krauss (2008) utiliza o termo “campo ampliado” ao invés de expandido, mas que faz referência ao mesmo contexto.

Trata-se do território aberto a inúmeras expressões, em experiência continuada. Mas não território-lugar e, sim, ação, escolhas dos artistas quanto à utilização ou não da materialidade por meio de qualquer expressão ou, até mesmo, múltiplas expressões e sua aplicabilidade sensorial e imagética.

Nesse sentido, Krauss (2008, p. 136) comenta que

com relação à prática individual, é fácil perceber que muitos dos artistas em questão se viram ocupando, sucessivamente, diferentes lugares dentro do campo ampliado. Apesar de a experiência desse campo sugerir que a recolocação contínua de energia é totalmente lógica, a crítica de arte, ainda

servil ao sistema modernista, tem duvidado desse movimento, chamando-o de eclético.

A partir disso, adquirei os materiais que acreditava precisar e passei a carregá-los comigo, sempre me questionando se era aquilo mesmo, pois sentia que a referida ação precisava ser realizada no centro da cidade, pelo alto índice de violência local, porém tinha receio quanto às possíveis reações dos passantes.

Em uma sexta-feira, ao voltar de um trabalho de pintura cenográfica, com um grupo de quatro amigos artistas, realizei a performance tendo eles como meus anjos, ou seja, aqueles que estariam ali me acompanhando, fotografando, filmando e garantindo minha segurança.

As negociações com o grupo iniciaram no começo da semana, pois, num primeiro momento, eles/as mostraram um pouco de resistência, dizendo não se sentirem confortáveis. Porém, com o apoio de um dos integrantes, que é super animado para tudo, acabamos por fechar uma data. Um deles tinha uma câmera profissional e aceitou fotografar, outro disse que filmaria trechos pelo celular e os demais me acompanhariam em cortejo, para garantir que ninguém me atacaria na rua, já que era um campo novo pra todos nós.

Assim, em novembro de 2012, surgiu *Indício*, primeira performance solo que realizei no espaço urbano e em minha trajetória artística.

Iniciei pintando todo o corpo de vermelho, com anilina em gel, e, em pleno horário de *rush*, fiz um percurso a pé, carregando uma maleta verde, que continha uma mini-bacia, uma garrafa com água, um pano branco, um suporte para tubos de ensaio, com quatro orifícios e quatro tubos de acrílico, da Praça Sete de Setembro, em Belo Horizonte (MG), à Praça da Estação.

Nesse caminho, ia deixando marcas pela cidade, ao encostar em paredes, postes, troncos de árvores, placas e bancos de praça, como que a deixar indícios de violência para os passantes, numa representação simbólica do que ocorre naquele local cotidianamente, conforme supracitado.

Figuras04 e 05 – Indício - Performance



Foto: Ronald Nascimento, 2012

No término do trajeto, parei na Praça da Estação, abri a maleta, retirei os objetos, coloquei a água na bacia, umedei o tecido e comecei a limpar meu corpo deste sangue simbólico – que representa a vida, mas, em se tratando de violência, também retrata a morte. Muitos se esquivaram de mim durante a performance, outros encararam, alguns gritaram ofensas, teve quem riu, quem assediou gritando que eu havia ficado sexy toda de vermelho, e quem indagou acerca do que se passava àqueles que me acompanhavam.

Após a limpeza, enchi os tubos com o líquido, os coloquei no suporte, respirei pausadamente, guardei todo o aparato, fechei a maleta e deixei o local, indo embora para minha residência, localizada a 20 quilômetros dali.

O trajeto de retorno fora uma nova performance, pois envolvia um coletivo lotado de pessoas que compartilhavam comigo o desejo de findar o dia em seus lares, todos vestidos num padrão mais cotidiano do que as características que em mim se revelavam, já que resquícios do vermelho ainda prevaleciam em meu corpo e na minha vestimenta. Ninguém me perguntou absolutamente nada, porém, os olhares me atravessavam.

Estas experiências estéticas na paisagem da cidade são definidas pelo Grupo Corpos Informáticos¹⁵ - da cidade de Brasília (DF) - coordenado pela artista/pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros, como composições urbanas (C.U.). Esse trata-se do termo adotado por esse grupo de pesquisa, desde 2014, para as inserções artísticas na *urbis*¹⁶. Defendem que por a arte compor e decompor os espaços, tanto físicos como cibernéticos, este termo seria mais apropriado do que intervenção ou interferência urbana. Isto por se tratar de uma situação nomadizante na *urbis*, proposta junto ao fluxo urbano, ou seja, o deslocamento do olhar dos transeuntes ou passantes, como opto por chama-los.

Nesse contexto, “nomadizante”, para Medeiros (2017), seria o que foge à norma, que é mutável e imprevisível, capaz de te deslocar da zona de conforto para um lugar distante do “normadizante”, que, para a autora, é o que não foge à norma, às regras, é o imposto e fechado em si, ainda que por uma fração de tempo.

Corroboro com essa maneira de pensar a cidade e como meu corpo se coloca nela em performance, porque intervir, que é o termo utilizado pelo senso comum, soa como uma quebra permanente do que já existe no cotidiano da *urbis*. Portanto, compor com o espaço, numa quebra estética efêmera, soa-me mais próximo do que acredito realizar no fluxo da cidade. Junto a isso, apostar nos passantes enquanto espectadores e não num público seletivo, como ocorre nos espaços artísticos, é um desvio poético que me move.

Ainda naquele ano, 2012, soube de uma oficina de performance que aconteceria numa Escola Livre de Arte (ELA), da cidade de Belo Horizonte (MG), através de um amigo das Artes Visuais que estava na gestão desta escola. Inscrevi-me e, a partir de então, a frequência com a qual eu passei a compor com meu corpo na cidade cresceu consideravelmente.

As aulas eram guiadas por exercícios performativos de práticas cotidianas por um tempo expandido, ou seja, éramos convidados a sustentar uma ação cotidiana por um período específico. Segui nesta prática de novembro de 2012 ao mesmo período de 2013, quando os direcionamentos da oficina, que virara um curso experimental em Arte Ambiente, começaram a tomar rumos que se distanciavam da prática da performance.

Em 2013, concebi a performance *Ralação*, para integrar a *Mostra Deslocamentos*¹⁷, proposta como forma de fomento dos trabalhos dos artistas participantes da oficina/curso da

¹⁵ Corpos Informáticos é um grupo de pesquisa em arte, mutável, fundado em 1992, na UnB, Brasília (DF), coordenado pela artista/professora Bia Medeiros.

¹⁶ *Urbis* é termo do latim que exprime a ideia de cidade.

¹⁷ A *Mostra Deslocamentos* (2013) foi uma proposta da Oficina/Curso de Arte Ambiente da Escola Livre de Arte (ELA), com o objetivo de apresentação dos trabalhos dos artistas participantes do processo de imersão.

ELA. Primeiro, criei uma imagem, que tinha em mente materializando-a em papel, pois minhas criações sempre nasceram de um desenho. Quando desejo criar uma escultura, primeiro desenho; antes de pintar desenho; quando penso em vídeo, desenho quadro a quadro, e, em se tratando de performance não é diferente. Primeiro penso e desenho uma imagem que desejo criar com o corpo, depois reflito sobre o que quero trazer com esta imagem e, só então no que fazer em termos de ação ou ações para tratar do que almejo, sustentando tal imagem. Nada muito programado, mas sempre nesta lógica sequencial.

Então esbocei um autorretrato, no qual eu estava vestida de branco, pelas ruas, a ralar algo vermelho, que manchava minhas mãos, minha roupa e deixava rastros.

Figura 06 - Desenho



Fonte: Gilmara Oliveira, 2013

A ideia que me vinha era de labuta, dar o sangue pelo trabalho em troca de quase nada, que era um pouco do que eu estava vivendo naquele momento: trabalhava como oficina de pintura mural, autônoma, para menores infratores, em casas de semiliberdade, onde me doava por um retorno financeiro quase nulo.

Durante aquela Mostra, que acabou sendo integrada à I Virada Cultural de BH, devido a uma parceria com a Escola Livre de Arte, realizei um trajeto pela cidade, ralando beterrabas em um mini-ralador preso ao meu corpo. Saí da Rua Aarão Reis, considerada parte do baixo-centro da cidade, onde se localizam diversos comerciantes informais e pessoas em situação de rua. Subi a Rua da Bahia até a Avenida Bias Fortes, início da área nobre ligada ao Centro de Belo Horizonte, onde se concentram comércios mais elitizados e retornei dali para o ponto de partida.

Figura 07 – Ralação: Performance



Foto: Murilo Rocha, 2013

Como meu foco, nas performances que executo, é a análise dos sentimentos que me atravessam, após a realização destas, fiquei reflexiva acerca do que vinha traçando em minhas proposições, que tendiam a reforçar o que me incomodava socialmente.

Comecei, então, a pensar que, talvez, se ao invés de materializar performances que tratassem de meus incômodos, passasse a falar de meus desejos, de repente, pudesse alterar o meu olhar de medo sobre a cidade: aquele medo que se foi, momentaneamente, quando formava composições urbanas junto ao Coletivo Liquida Ação, em 2011.

Isto porque o que sinto emocionalmente em meu corpo, cotidianamente, não se dissocia do que proponho enquanto ações performativas. Portanto, em consonância com Campos (2009),

reforço não ser possível diferenciar a vida da arte, pois somente ampliando as concepções com uma pitada de realidade, a experiência estética se torna capaz de vestir os olhos, os órgãos, a pele e os sentidos.

Nessas buscas e observações de si somadas às experimentações no espaço urbano, ainda em 2013, em outra Mostra daquele curso, realizei duas performances com o propósito de oferecer afetos, utilizando o matiz vermelho enquanto signo do amor e da caridade¹⁸.

São elas *Colheita*, na qual confeccionei mil *Tsurus*¹⁹, em papel branco e vermelho; e *Afete-se*, na qual, caminhando pela cidade, confeccionava origamis de coração, entregando-os ao primeiro passante com quem tivesse contato visual.

Em *Colheita*, inspirada pela crença nipônica de que ao confeccionar mil origamis de *Tsurus* teria o direito de pedir a cura em prol de alguém, trago uma reflexão sobre as relações humanas e de como gostaria de poder curar esta humanidade da frieza que percebo ter diante das diferenças. Confeccionei, então, os mil pássaros, colocando mensagens positivas em seus interiores, antes de concluir a dobradura, e prendendo arames cabelo de anjo em suas costas.

Figura 08 – Colheita: Processo



Fonte: Gilmara Oliveira, 2013

¹⁸ Começo a trazer esta simbologia para a narrativa porque, na oficina do Curso Livre, tive acesso ao Dicionário dos Símbolos, de Jean Chevalier (1986), no qual descobri que o vermelho representa tanto a maldade quanto o amor e a caridade.

¹⁹ Origami que, no lendário japonês, representa prosperidade e desejo de cura.

Figura 09 – Colheita 1/5: Performance



Foto: Felipe de Mattos, 2013

No dia da Mostra, apenas duzentos ficaram prontos. Então, decidi pendurá-los em uma árvore nas proximidades do baixo-centro, que era onde o curso/oficina acontecia, e, após a conclusão, me distanciei do local onde havia pendurado os pássaros e permaneci à espreita, observando a reação dos passantes (se os colheriam ou não).

Devido à quantidade de *Tsurus* confeccionados e destinados, a performance tornou-se duracional²⁰. Levei nove meses para concluir os mil pássaros, e, como já havia pendurado duzentos, resolvi que seriam mais quatro deslocamentos, entre cidades, para pendurar os origamis, nesta mesma quantia, para manter a sequência e gerir metas na produção deles.

As cidades foram escolhidas, em sua maioria, por convite, pois, ao divulgar nas redes sociais acerca da proposta, uma amiga de Contagem (MG), outra de Milho Verde (MG) e uma da região Sul de Belo Horizonte (MG), abordaram-me sobre a possibilidade de os *Tsurus* irem para estas localidades. Falo da maioria, porque uma parte foi levada à cidade do Rio de Janeiro (RJ), pela oportunidade que surgiu de visitar uma amiga de infância que não via há anos.

²⁰ Por performance duracional entende-se as ações performativas realizadas por um longo período de tempo. Quanto a isso, Goldberg (2006, p. 4) pondera que “[...] pode durar alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem roteiro preparado[...]”. É deste entendimento espaço-tempo estendido que apresento a ideia de duracional.

Quanto às mensagens internas, como estavam ocultas, as pessoas somente as descobririam se decidissem desfazer o origami em algum momento, ou se, acidentalmente, este rasgasse. Isto, porque fiquei pensando na sensação que temos naqueles momentos em que estamos num astral menos auspicioso e encontramos um bilhete antigo ou até um dinheiro no bolso de uma roupa que não usamos há muito tempo. Talvez, quem tenha levado um *Tsuru* para casa, nunca descubra estas mensagens. Porém, se acontecer, em algum momento, espero que proporcione encantamento.

Esta foi uma performance que renovou, em mim, a esperança, no sentido de ir atrás e não desistir de compartilhar, com meu corpo, as questões que me são caras, que vão de denunciar a violência por viés poético a enaltecer o sagrado feminino e distribuir afetos no caos da cidade.

No final do segundo semestre de 2013, participei de uma micro-residência artística sobre Performance Autobiográfica, mediada pela artista Christina Fornaciari²¹, cuja proposta era o resgate memorial de algo que não acessávamos há muito tempo. Dentre as práticas, Fornaciari propôs que fechássemos os olhos e nos transportássemos para uma memória da infância, em casa. Primeiro, como quem observa a memória de fora do espaço; e, depois, como quem observa de dentro da casa. Na sequência, compartilhamos verbalmente a experiência e ela pediu que criássemos uma imagem representativa do que poderíamos fazer com nosso corpo para falar daquela memória.

Neste processo, acabei acessando algo há muito esquecido, que foi o abuso, ou melhor, a sequência de abusos sofridos na infância por parte de um tio-avô. Estes episódios, junto à necessidade de superação do trauma, levaram-me à criação de uma imagem na qual, sob a luz de uma lamparina, me enrolaria em linha vermelha, para, depois, me libertar desta condição.

²¹ Christina Fornaciari é artista, professora e pesquisadora no campo das Artes do Corpo.

Figura 10 – Desenho



Fonte: Gilmara Oliveira, 2013

Não chegamos a materializar os desenhos feitos no corpo, pois a duração da micro-residência não permitia. Entretanto, guardei o desenho para ser revisitado em outro momento.

Aproximadamente um mês após ter vivido esta experiência, naquele mesmo ano, 2013, fui convidada pelo artista e curador da mostra cinematográfica *Disseminação*²², Renato Gaia²³, a pensar numa performance para sua oitava edição, numa ideia de cinema expandido²⁴.

²² Disseminação é uma mostra anual de cinema e vídeo que integra o circuito cultural da capital mineira desde 2006. O evento propõe uma abordagem diferente das mostras de cinema tradicionais, pois integra o cinema e o vídeo a outras manifestações artísticas, propondo um diálogo entre o audiovisual e as demais artes. Disponível em: <http://www.mostradiseminacao.com.br/sobre.html>. Acesso em: 01 de Out. 2019.

²³ Renato Gaia é natural de Belo Horizonte, MG e graduado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG. Atua nas áreas de cinema, vídeo e artes visuais desenvolvendo pesquisas e obras que exploram novas linguagens e possibilidades. Produz projetos de vídeo instalações, vídeo arte, teatro de sombras, cinema de animação, fotografia, pintura e performance. Atua também profissionalmente como videomaker, editor de vídeo e designer gráfico. Criou a Mostra Disseminação de Cinema e Vídeo Experimentais que conta com nove edições e completou 10 em 2015. Disponível em: <http://renatogaia.art.br/o%20artista.html>. Acesso em: 01 de Out. 2019.

²⁴ O teórico Gene Youngblood criou o conceito do "cinema expandido", em 1970. O conceito de cinema expandido refere-se ao fazer e o receber cinematográfico, para além das concepções inaugurais às quais esta arte ficou atada.

Comecei, então, a esboçar algumas imagens e a pensar possibilidades que dialogassem com a minha pesquisa, porém, neste enquadramento da sala de cinema, pois, era algo novo pra mim.

Por fim, cheguei numa ação que chamei de *Costura ou Reverso*. O nome fora pensado a partir da composição *Costura da Vida* (2012), de Sérgio Pererê (1976-), músico e compositor belorizontino, cujo contexto afirma que, ao tentar compreender a costura da vida, se enrolou por ser a linha muito comprida. A ideia do uso de um fio/linha – que, no caso desta ação, a materialidade escolhida acabou sendo o sisal – surgiu sob influência do desenho realizado na micro-residência, porém, diante do espaço-tempo proposto, não caberia ainda materializar o que lá havia sido pensado.

Entrei na sala de cinema com a cabeça envolta em sisal e, simultaneamente a uma projeção do meu corpo a se enrolar neste material, eu me desenrolava, ao vivo. A performance durou cinco minutos, que era o tempo de intervalo entre as sessões de curtas-metragens.

Figura 11 – Costura ou Reverso: Performance



Foto: Fernanda Abdo, 2013²⁵

Expor o dispositivo, o meio criativo e a concepção, fazem parte do processo de expansão da cinematografia. Ao contrário da sala escura, com poltronas, tela centralizada, em que a secreta sala de projeção se esconde sobre a cabeça dos espectadores encapando seu dispositivo reprodutor, o cinema expandido busca revelar todo este aparato. Também procura incluir o público, como um paradigma de sua estética. Trata-se de um cinema que trabalha com a multiplicidade de telas, a colagem e a abstração e, principalmente, incorpora elementos de práticas como os happenings, unindo a espontaneidade e o movimento corporal à forma poética dos filmes. Por isso, foi muitas vezes chamado “cinema de performance”. (ALY, 2012)

²⁵ Disponível em <https://www.fernandaabdo.com/artescenicas> Acesso em 12 de Jan. 2020

A intenção era uma mumificação do corpo padrão, alvo de desejo pelo senso comum, desconfigurando-o na imagem em projeção; enquanto a libertação pessoal das amarras estéticas femininas de beleza e comportamento acontecia ao vivo, em reverso ao que se dava na tela, na efemeridade daquele momento.

No entanto, após a filmagem do que iria para a projeção, compreendi que o tempo de cinco minutos que me havia sido exigido, não seria suficiente para tal feito. Por conseguinte, optei por desenrolar ao vivo apenas a cabeça, e na projeção, como havia a possibilidade de aceleração, o corpo seria mumificado por completo.

Quanto ao que trouxe poeticamente ali, a antropóloga Mari Luz Esteban Galarza (2013) atesta que o corpo feminino pode e deve ser apresentado na sociedade, em confronto com os ideais estéticos impostos pela mídia e outras instituições de poder. Porém, se queremos exigir que análises mais complexas sejam feitas ao se referirem à mulher, considerando suas experiências e relações político-sociais, precisamos compreender este corpo enquanto materialidade de resistência.

Seguindo nesta linha de pensamento e refletindo sobre minhas escolhas performativas, comecei a pensar sobre como experimentava meu corpo nas ações propostas. Até porque, aquela havia sido a primeira vez em que utilizei o vermelho apenas como marcas reais pelo corpo em atrito com a materialidade (sisal). Sobre essas escolhas, concordo com a artista/pesquisadora Paula Garcia Gonçalves Ferreira (2009), cujo entendimento defende que a maneira como o artista produz tensões entre o corpo, a experiência e a realidade sensória vai determinar a natureza de suas obras.

Portanto, se eu vinha defendendo a ideia de arte-vida, como poderia tratar de um “vermelho representativo” e não do real? Ademais, era esta cor indispensável para falar de violência? E, se é o corpo vivo a própria obra, qual seria o sentido de mantê-lo fora do risco e da real exaustão, já que estou sempre questionando o que considero violento para mim, enquanto mulher? Não que exista uma maneira única, certa ou errada de se performar, mas, dentro do que me era emergencial tratar, via pouco sentido em uma entrega que considerava como uma representação de algo e não a própria experiência de ser e estar na situação pulsante.

Costura ou Reverso foi uma experiência bastante desafiadora, não só pelo quesito espaço e tempo, quanto pelo fato de ter escolhido resistir à proposta do curador de ensaiar a performance, pelas mesmas razões que acabo de discorrer acerca do uso do “vermelho representativo”. Afinal, não ensaio a vida, experiencio-a na efemeridade do momento, ainda que faça planejamentos para segui-la, como na performance.

Apesar de todas estas questões que me atravessavam, nas proposições performativas que concebi, até aquele momento, continuei utilizando o vermelho de maneira representativa até 2014, por permanecer entendendo-o como o melhor matiz para expressar minha necessidade de expurgo da violência e, ainda, por não me sentir confortável com a prática da automutilação.

No começo do ano de 2014, fui selecionada para participar do *Encuentro Latinoamericano de Feminismos* (ELLA)²⁶, na cidade de Belo Horizonte (MG), que aconteceu no Espaço 104²⁷. Integrei o encontro com a performance *Releve*, fruto do desenho criado em 2013, durante a micro-residência, no qual expurgava os abusos sofridos por mim na infância.

Em *Releve*, enrolava minha cabeça com lã vermelha, realizava sexo oral em um tubo de anilina em gel, neste mesmo matiz, apertando-o agressivamente, e, por entre as gretas da lã, lia uma carta previamente escrita por mim, na qual descrevia o que me lembrava dos abusos sofridos.

Figura 12 – Releve: Performance



Foto: Erica Si, 2014

²⁶ O ELLA - *Encuentro Latinoamericano de Feminismos* – teve sua primeira edição em Belo Horizonte, de 15 a 18 de maio de 2014, tendo como proposta um percurso de vivências e debates sobre gênero, como pauta primordial para as lutas e atuais desafios nas sociedades latinas. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/ellasmujereslatinas/about/?ref=page_internal. Acesso em: 05 jan. 2020.

²⁷ Espaço CentoeQuatro é um local aberto à ocupação artística, ao debate e à formação, localizado à Praça Rui Barbosa, na cidade de Belo Horizonte (MG).

Por fim, rasgava a carta, arrebatava fervorosamente a lã que envolvia meu rosto, libertando-me daquela condição e, após me recompor, deixava o espaço.

Trazer a memória para o corpo presente, dentro do entendimento de “percepção pura”²⁸, do filósofo Henri Bergson (1999), é permitir que o passado seja resolvido pela intuição, por penetrarmos em suas raízes, ao invés de simplesmente restabelecermos a lembrança que não atua mais.

Compreendo, a partir desta lógica, ter experimentado, num primeiro momento, o restabelecimento daquela memória por meio do desenho realizado na micro-residência artística. E, posteriormente, ancorando-a como algo que não mais atua em mim, após sua percepção pura, resolvida por intuição ao penetrar nas raízes desta memória, através da performance.

A partir daí, entrei num processo de retomada memorial, percebendo que falar de violência em meus trabalhos, era falar de mim, ainda que estivesse falando de um todo, pois ao longo de minha existência, enquanto mulher, violências verbais, psicológicas, morais e intelectuais foram experienciadas por coexistir numa sociedade machista e patriarcal.

Por exemplo, quando me mudei de Timóteo (MG), minha cidade natal, para Belo Horizonte (MG), em 1994, a fim de estudar Belas Artes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), precisei trabalhar para me manter e meu primeiro emprego foi como vendedora de purificador de água e sauna residencial. O atendimento aos clientes era pré-agendado por telefone e, no ato das visitas, o que mais escutava eram propostas de sexo, em troca da compra do produto que estava a oferecer.

Em outro contexto e situação, quando fiquei grávida do meu primeiro filho, em 1998, um colega de faculdade jogava indiretas de sexo, afirmando ter fetiche com grávidas por não ter sido amamentado com leite materno. Essas são algumas, dentre tantas outras ocorrências de abuso.

A partir de então, as criações imagéticas, em performance, começaram a se desenhar de forma mais consciente, pela clareza de estar trazendo questões íntimas, não só para serem compartilhadas, como, também, problematizadas com o todo.

²⁸ A “percepção pura” é uma hipótese criada por Henri Bergson (1999) para entender a consciência. Ela é, segundo o autor, a percepção na sua integralidade, impregnada de lembranças e de conteúdos da memória, ou seja, é uma parte da percepção inteira.

Seguindo estes percursos reflexivos, em outubro daquele ano, 2014, realizei a ação *Liber(t)a*, pelo Perpendicular Bienal²⁹, na 31ª Bienal de Arte de São Paulo, sob curadoria e convite do artista Wagner Rossi Campos³⁰.

Sentei-me em um palanque instalado no hall do pavilhão do Ibirapuera, espaço que abrigava a Bienal, e comecei a cortar o cabelo. Retirei-o por completo, finalizei passando máquina e lâmina de barbear, reuni as mechas cortadas em sacos plásticos e por fim os distribui entre os presentes, como oferta de energia que o cabelo representa.

Figura 13 – Liber[t]a: performance



Foto: Ramanery, 2014

Na ocasião, possuía o cabelo vermelho e a ruptura com este matiz, por meio do corte, nasceu da reflexão supracitada acerca da necessidade ou não deste matiz, enquanto

²⁹ Perpendicular Bienal SP foi um encontro de performers acionistas iniciado por Wagner Rossi Campos, que durou 3 dias, na 31ª Bienal de São Paulo, a fim de conversar com as obras expostas. A ocupação se deu com o conhecimento prévio dos curadores e curadoras da exposição que apoiaram a iniciativa, tendo em vista um alargamento da vivência de arte. Disponível em: <https://paa11.wordpress.com/portfolio/perpendicular-bienal-sp/>. Acesso em: 27 de set. 2019.

³⁰ Wagner Rossi Campos é Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG - EBA. Com graduação em Gravura e Licenciatura em Desenho e Plástica na mesma escola, é também pós-graduado em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela Escola Guignard - UEMG. Artista multidisciplinar, prioriza em seu trabalho uma reflexão sobre o corpo dentro do contexto atual da sociedade contemporânea. Criador e realizador do projeto *Perpendicular*, Wagner desenvolve trabalhos em que o lugar do artista se desdobra em múltiplas identidades. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/1159503/wagner-rossi-campos>. Acesso em: 27 de set. 2019.

representação venosa ligada à violência. Após a criação da imagem através do desenho, fui investigar os signos ligados aos cabelos, chegando ao filósofo Jean Chevalier (1986), que afirma que os mesmos simbolizam a espiritualidade e as virtudes de cada indivíduo. Portanto, cortá-los, para muitos, representaria uma penitência.

Apesar de não vislumbrar tal feito como penitência, a quebra de estereótipos ligados à imagem do “ser mulher” me interessava. Dessa maneira, a experimentação desta condição e do olhar do outro acerca de uma escolha estética fora do padrão, além do desapego às questões que me representavam, até o momento, trouxeram a certeza do que estava a buscar.

Ao concluir esta performance em São Paulo, outra artista participante do Perpendicular Bienal, cujo trabalho performativo era relacional junto ao público presente, veio até mim relatar a narrativa de uma criança de dez anos que assistia à minha ação junto a sua turma de escola.

A artista me disse ter perguntado para a menina sobre o que se passava ali, ao que essa lhe respondeu que a mulher em performance estava cortando o cabelo. Ela tornou a indagá-la, questionando o porquê ela achava que a artista estava fazendo aquilo, ao que, imediatamente, a criança afirmou ser para nos mostrar que mulheres são mais do que só cabelo.

Fiquei extremamente emocionada e agradecida com este relato de experiência, a ponto de sentir despertar internamente, em mim, a amplitude das reverberações possíveis nos sujeitos envolvidos, devido ao poder transformador do ato performativo.

Sincronicamente, compreendi, naquele momento, que não faria sentido deixar o cabelo crescer após a ação e senti que precisava imergir nesta condição de mulher careca, por escolha, durante um período.

Esta performance mexera muito comigo, pois, além de ouvir de artistas que me acompanhavam que eu dava sorte de ter o rosto bonito e a cabeça bem redonda, ao retornar para Belo Horizonte, meu companheiro afirmou que quando eu me aproximava dele, tinha a impressão de que era um homem indo abraçá-lo.

Sobre estes padrões inerentes à sociedade ocidental, que permitem comentários como os supracitados advindos de toda classe de indivíduos, afirma Galarza (2013, p. 75) que

no Ocidente, homens e mulheres são influenciados de maneira distinta e específica quanto a seus corpos e sua aparência e isto está relacionado a outras coisas como a definição do feminino e do masculino, onde a beleza segue mais associada ao feminino e a força ao masculino, com um tratamento da sexualidade e do desejo, diferente para homens e mulheres, [...].³¹

³¹ Livre tradução minha para o original: “en Occidente hombres y mujeres están influidos de manera distinta y específica en cuanto a su cuerpo y su apariencia, y eso se relaciona, entre otras cosas, con la definición de lo

Desta forma, a leitura feita por aquela criança, durante a realização da performance, era o que havia de mais latente, em mim, diante de tantas constatações, ainda que estivesse ciente de que a ruptura era com padrões que me atravessavam e, portanto, era em mim que precisavam ser resolvidos.

Escolhi, então, viver careca por nove meses, performando aquela nova roupagem. O numeral vem dos nove meses de gestação e dos nove orifícios que temos no corpo. Vislumbrava uma espécie de renascimento interno após este período e, para impulsionar a escolha feita, iniciei um processo de anotação, em diário de bordo, das abordagens cotidianas que me vinham, em detrimento da imagem que havia escolhido apresentar socialmente.

Perguntavam-me acerca do câncer, indagavam-me sobre o Candomblé, as escolhas sexuais, a educação dos filhos e até sobre a relação com o crime organizado, mas nunca se estar careca era uma escolha estética e/ou política.

Dentre as coisas mais bizarras que escutei, foi quando cheguei em uma das unidades de semi-liberdade, na qual ministrava oficina, e o pedagogo de lá me indagou se meu filho, na ocasião, com dezesseis anos, dava-me muito trabalho, como os adolescentes que ali estavam em cumprimento de medida socioeducativa. Não entendendo o porquê da pergunta, respondi apenas que não. Ele disse que ficou curioso porque, olhando pra mim, uma mulher toda tatuada e, agora, careca, com um filho adolescente, era comum de se imaginar que o jovem que criei fosse um perdido. Fiquei imensamente ofendida com a colocação e leitura estereotipada daquele indivíduo, nisso, expressei minha indignação e saí para dar minha aula.

Acredito ser neste ponto que a investigação acerca das violências e do olhar do outro sobre o diferente ganhe corporeidade na performance, enquanto instigadora da reflexão sobre a importância da desnaturalização da hegemonia dos iguais. Percebia então que acessava um outro nível de experiência com a performance, a qual trarei a partir do próximo tópico.

Ação um ponto quatro

No período da experimentação performativa duracional da imagem careca de mim mesma, o processo criativo que utilizava o vermelho como símbolo das investigações acerca da violência, passou a se dar na ausência de pelos, de cor e de novas propostas, portanto, escolhi

femenino y lo masculino, donde la belleza sigue estando más asociada a lo femenino y la fuerza a lo masculino, con un diferente tratamiento de la sexualidad y el deseo para hombres y mujeres, [...]”

alguns trabalhos em performance, já realizados, para que acontecessem sem o vermelho, concomitantemente à performance, com a qual havia optado por seguir durante os nove meses supracitados.

A primeira performance a ganhar uma nova roupagem foi *Indício*, originando *Indício II*³², onde o vermelho deu lugar ao preto que, apesar de representar a somatória de todas as cores, em cor-pigmento, simboliza a ausência delas em cor-luz.

A escolha desta ação se deu por sugestão do idealizador do *Disseminação Mostra*, porque retornei de São Paulo bem confusa sobre o que propor para aquela edição. É que o convite para integrar a nona edição deste evento, em dezembro de 2014, deu-se antes de minha viagem para participar do *Perpendicular Bienal*. Com isso, tinha outras perspectivas de realização em mente.

Como retornei decidida a não desenvolver novas propostas performativas e, sim, outras roupagens para ações já realizadas, pelo fato de tudo ter se alterado internamente em mim, após a performance *Liber[t]a*, ao retomar o diálogo com o Renato Gaia, sobre minha participação no *Disseminação*, ele me ajudou a revisitar o que já havia feito e propôs que filmássemos *Indício*, por ter sido a primeira performance individual que fiz. Pensando no ponto inicial deste novo ciclo, concordei, por acreditar ser pertinente este outro olhar para a performance que me estreou nesta expressão.

Tal qual a ação de 2012, abordei, nesta nova roupagem, os indícios de violência que ficam na área central da capital mineira e que passam despercebidos pelos passantes por questão de fluxo de rotina. A pintura corporal, desta vez com o matiz preto, e o trajeto percorrido na cidade, fora filmado e levado à sala de cinema, nos cinco minutos entre uma sessão e outra.

Nessa ação, entrei ao vivo, com o corpo já pintado, dialogando com a projeção, que exibia a pintura corporal sendo feita na rua, enquanto no palco realizava a limpeza desta tinta e a acondicionava como um sangue representativo em frascos. Após este processo, guardei os frascos, fechei a maleta e deixei o espaço.

³² Disponível em: <https://vimeo.com/156212871>.

Figura 14 – Indício II: performance

Frame de vídeo³³, 2014

Por se tratar de outro entendimento da maneira como concebo minhas propostas de performance, normalmente pensadas para o espaço urbano, fiquei incomodada, ainda que tenha integrado a edição anterior do *Disseminação*. É que esta última participação ocasionou, em mim, reflexões sobre a dicotomia público-privado. Talvez pelo fato de que, na edição de 2013, a performance realizada – *Costura ou reverso*, já compartilhada aqui – tenha se configurado como uma espécie de *site specific*³⁴, ou seja, fora pensada especificamente para aquele espaço/sala de cinema, e nesta nona edição da Mostra, a ação apresentada fora uma nova roupagem daquela elaborada para o espaço urbano. Comecei, então, a me questionar sobre como colocava meu corpo nos espaços de acolhimento do meu trabalho enquanto artista/performer.

Afinal, de uma maneira ou de outra, estava eu experimentando uma espécie de recolhimento, já que escolhas antigas, como o uso constante do vermelho em performance, a utilização de produtos para cabelo – já que naquele momento estava performando a imagem careca por nove meses – encontravam-se em estado de inércia. Tudo isso, paralelo à internalização dos sentimentos que me atravessavam a cada evento que aceitava integrar com meu corpo.

³³ Disponível em <https://www.facebook.com/disseminacao/videos/755873857834957/> Acesso: 20 de Jan. 2020.

³⁴ O termo *site specific* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.

Recebi, então, um novo convite, agora para integrar a “Mostra Hospício: Arte do Inconsciente”³⁵, ainda em 2014, a convite de meu primo, Rafael Cabral³⁶, e como se tratava de uma proposta *site specific*, aceitei. Pra este evento, decidi retomar a proposta de oferta de afetos trabalhada nas performances *Afete-se* (2013) e *Colheita* (2013), porém dando uma nova roupagem à performance *Resiliência* (2013), na qual eu plantava mudas de manjerição esfaqueando um colchão de casal. Variadamente, em *Resiliência II*, ao ocupar uma das salas do Hospício de Diamantina, decido praticar a escuta das dores dos visitantes, ofertando-lhes uma muda de crisântemo ao final.

Figura 15 – Resiliência: Performance



Foto: Erica Si, 2013

³⁵ A *Mostra Hospício I: Arte do Inconsciente* foi uma mostra coletiva idealizada por Rafael Cabral, em 2014, com o propósito de movimentar artisticamente o antigo Hospício da cidade de Diamantina-MG, que havia acabado de passar por reforma para abrigar uma repartição administrativa da prefeitura da cidade, ressignificando o olhar que a população tinha acerca do espaço.

³⁶ Rafael Cabral (1986-) é Artista Plástico, de Timóteo (MG), graduado em Psicologia, atualmente reside em Lisboa-Portugal e é o idealizador/curador das *Mostras Hospício I - Arte do Inconsciente* e *Hospício II - Inconsciente da Arte*, na cidade de Diamantina (MG), onde morou de 2011 a 2017.

Figura 16 – Resiliência II: Performance



Foto: Luiza Rodrigues, 2014

Em suma, naquela performance, enquanto ouvia os depoimentos que a mim chegavam, ia datilografando-os dentro do que conseguia captar, fazia pausas para olhar nos olhos de quem sentava à minha frente, e, ao final, jogava no chão a página datilografada e oferecia a muda de crisântemo à pessoa, pensando em sua representação afetiva. A ideia era trocar uma dor por um afeto, uma delicadeza, que pudesse ser plantada e recordada enquanto travessia de etapa.

É importante salientar, antes de prosseguir na narrativa, que a relação entre a performance *Resiliência* e *Resiliência II*, conserva-se no pensamento do plantio enquanto superação de fases difíceis. Em síntese, diferente da nova roupagem de *Indício*, na qual apenas a cor do matiz utilizado fora alterado e as ações performativas foram mantidas, nesta, eu plantava as mudas na primeira versão e, na segunda, eu as ofertava para que fossem plantadas, sem me preocupar em mapear ou remontar passo a passo a performance de origem.

Devido a tais contextos, nos quais outros convites para performar foram surgindo, neste período dos nove meses, mais duas ações receberam uma nova roupagem, como: a que eu ralava beterrabas e, na outra configuração, escolhi ralar carvão – *Ralação I* e *Ralação II*; e a que, a cada cinco minutos, construía sete imagens com meu corpo, na lógica cromática renascentista

(fundo azul com motivo vermelho), e, na nova proposta, mantinha as pausas imagéticas, porém sob fundo branco com motivo preto – *Chromo I e Chromo II*.³⁷

Soma-se, ainda, a este período, algumas exceções porque, *a priori*, não criaria nada que não fosse com base em trabalhos já realizados, conforme supracitado – em que performances relacionadas ao cotidiano e à consciência corporal surgiram. Isto porque comecei a colaborar com um coletivo de experimentação em performance, *Vespa Vibice*³⁸, através do qual nos encontrávamos semanalmente para leitura de textos sobre performance, experimentações em vídeo e práticas de consciência corporal, numa loja do Edifício Maleta, em Belo Horizonte (MG).

Neste meio tempo, ocorreu uma tragédia em meu cotidiano. Vi-me atravessada por um acidente de trânsito sofrido pelo meu filho mais velho, em junho de 2015, na ocasião com dezesseis anos, que o deixou na ala de politraumatismo por oito longos dias. Ao ser liberado para a enfermaria, onde meu companheiro e eu podíamos revezar, enquanto acompanhantes, uma das coisas que meu primogênito me pedia era cafuné pra dormir. Este pedido despertou, em mim, uma reflexão acerca desse ato tão simples e prazeroso de receber, que fazemos apenas em crianças e animais de estimação e me veio um desejo enorme de partilha desta conclusão, por meio de uma performance. A isto associo o fato de que arte e vida são uma só a pulsar neste corpo e, em se tratando de performance, corroboro com a artista/pesquisadora Eleonora Fabião (2009) ao trazer que a arte do performer evidencia e potencializa a mutabilidade e a vulnerabilidade da vida, do estar vivo, da vivência, e é onde limites entre artista e obra quase somem, na criação de fluxos e de outras maneiras de se relacionar, conviver e coexistir.

A partir daí, esbocei o desenho de uma pessoa sentada num espaço público, oferecendo cafuné, e, antes de ir pra rua realizar esta ação, executei a primeira edição do *Cafuné* durante um Bazart de Ações³⁹ do *Vespa Vibice*, na loja que alugávamos no Edifício Maletta, em Belo Horizonte (MG), para os encontros do coletivo.

³⁷ Escolho não relatar densamente estas performances, por serem irrelevantes na compreensão do processo evolutivo de mim mesma. Não que não tenham sido significativas pra mim e, sim, por não agregarem mais do que já discurssei até o momento, quanto às minhas percepções e reflexões.

³⁸ Cia de experimento em performance e ação, o *Vespa Vibice* é um coletivo fluído, idealizado pelas artistas Carolina Botura e Paula Campos, em colaboração comigo, Gilmara Oliveira, em 2015. Envolve artistas das mais diferentes expressões interessados em desenvolver pesquisas, experimentações e proposições relacionadas às artes do corpo na contemporaneidade e em criar pontes, portos, acampamentos, circuitos e redes com criadores culturais e pesquisadores de todo o mundo.

³⁹ Bazart de Ações nasceu do desejo do coletivo Vespa Vibice, em 2015, por realizar a venda de ações performativas em uma loja partilhada por outros coletivos de arte, localizada no Edifício Maleta, em Belo Horizonte (MG).

Figura 17 – Bazart de Ações: Flyer



Fonte: Gilmar Oliveira, 2015

A ação foi oferecida por um real, o minuto, com grande rotatividade de pessoas, o que me fez desejar ainda mais experimentar esse ato no espaço público/urbano, conforme o desenho criado.

Escolhi então uma tarde de sol, no horário comercial de almoço, estendi uma canga no chão da Praça Sete de Setembro, na cidade de Belo Horizonte, coloquei ao meu lado uma placa, na qual estava escrito “Cafuné Grátis”, e passei parte do meu dia ali, acolhendo os mais atentos a esta delicadeza, no meio do caos urbano. Ofertei, ganhei e conversei sobre esta delícia de ato com vários estranhos.

Figura 18 – Cafuné: Performance



Foto: Sol Zofiro, 2015

Não tenho memória das conversas trocadas com os que ali estiveram, porém, o Jornal *Contramão*⁴⁰, gerido por estudantes do curso de Jornalismo e Multimídia, do Centro Universitário UNA-BH, fez uma matéria, com publicação *online*, em 10 de Agosto de 2015, a respeito da performance *Cafuné*, a qual, no corpo do texto, traz que “para o estudante, Lucas Duarte, 23, esse tipo de ação revela lições importantes de cordialidade”⁴¹, que é o que nos falta no convívio com o outro, segundo o mesmo.

Este depoimento intensificou minhas reflexões acerca dos caminhos que vinha percorrendo em performance, fazendo-me prestar mais atenção no simples, a olhar mais pra

⁴⁰ O Jornal *Contramão* é um Jornal Laboratório do curso de Jornalismo e Multimídia, do Campus Liberdade, do Centro Universitário UNA, que trabalha com matérias *online* e algumas edições impressas.

⁴¹ Matéria disponível na íntegra em <https://contramao.una.br/intervencao-no-centro-de-bh-promove-cafune-gratis/> - com um pequeno erro de digitação quanto à minha idade, que naquela época era 38 anos e não 48 como consta no corpo do texto. Acesso em 29 de Abr de 2020.

dentro e valorizar o autocuidado e a ruptura com as amarras sociais que tantas vezes nos colocam no “automático”, vivendo apenas a cumprir protocolos.

É importante, ainda, citar que por meio dos encontros com o coletivo Vespa, nasceu o primeiro Festival de Performance no Edifício Maleta - que era onde nos encontrávamos para as experimentações - com duração de dezesseis horas e participação de cerca de cinquenta artistas. Conseguimos a parceria de vários bares para abrigar as performances presenciais e na casa de uma das integrantes do coletivo, neste mesmo edifício, que possui um anexo residencial, aconteceu a exibição virtual das performances, via *Hangout*, em tempo real, dos artistas de outras localidades que não puderam estar presentes.

Neste Festival, que chamamos de *Vespa f(x)*, realizei a performance *Respiro*, na qual dei duas voltas a pé no quarteirão do edifício, subi para a Galeria do 4y25⁴², um dos espaços parceiros, me posicionei de frente para uma das paredes e fui respirando ofegantemente, pelo cansaço da caminhada. Depois virei para o público, sentei-me e continuei respirando até acalmar-me do estado ofegante e retomar o controle de minha respiração, deixando o espaço na sequência.

Figura 19 – Respiro: Performance



Foto: Ronald Nascimento, 2015

⁴² A Galeria 4y25, era um projeto temporário do coletivo de mesmo nome, que se localizava na sobreloja 74, do Edifício Maletta, em Belo Horizonte (MG). Esse coletivo se define como “uma ideia, um conceito, e ao mesmo tempo um espaço de estudos e experimentação da linguagem em seus campos variados, de concepção e desenvolvimento de projetos autorais”. Disponível em: <https://www.flickr.com/people/4e25/>. Acesso em: 29 abr. 2020.

Esta performance foi determinante para inúmeros entendimentos acerca dos limites do meu corpo, das escolhas que vinha fazendo ao me colocar nas ações e da importância de me permitir experimentar as sensações do que propunha de maneira real e não representativa. Questões estas sobre as quais já vinha refletindo, conforme supracitado, porém internalizadas em sua totalidade a partir deste ato.

Atravessada por todas estas conclusões, em julho de 2015, encerrei a performance duracional dos nove meses careca, a que havia me proposto experimentar, e, como havia me libertado de inúmeros produtos para cuidados com o cabelo, decidi por entrar em um novo processo performativo duracional. Optei por, durante mais nove meses de experiência em performance, manter-me sem utilizar qualquer tipo de produto industrializado para limpeza e embelezamento dos cabelos, acompanhando seu período de crescimento, e registrar, diariamente esta etapa, por meio de autorretratos. A ideia inicial era criar uma vídeo-performance a partir das imagens quadro a quadro, num projeto que chamei de *Sobre Estética e Resistência (S.E.R.)*.

Duzentos e setenta e seis autorretratos foram gerados, questionando os padrões de beleza midiáticos a serviço da indústria cosmética, que nos apresenta determinados produtos como essenciais. Limpei o cabelo naquele período com bicarbonato de sódio e vinagre de maçã, hidratei com babosa (que colhia em casa) e aproveitei para abdicar de outros produtos industrializados, como o creme dental e o hidratante corporal, utilizando como substitutos o açafrão e o óleo de coco, que eu mesma extraía.

As imagens geradas, que desejava transformar em vídeo, sustentaram-se melhor enquanto fotografia, porque novos projetos foram surgindo, com convites para performar fora da cidade, além da participação em residências artísticas⁴³. Com isto, a parede branca que havia reservado para registrar as imagens fora deixada de lado e os enquadramentos foram se alterando para adequação a cada circunstância apresentada.

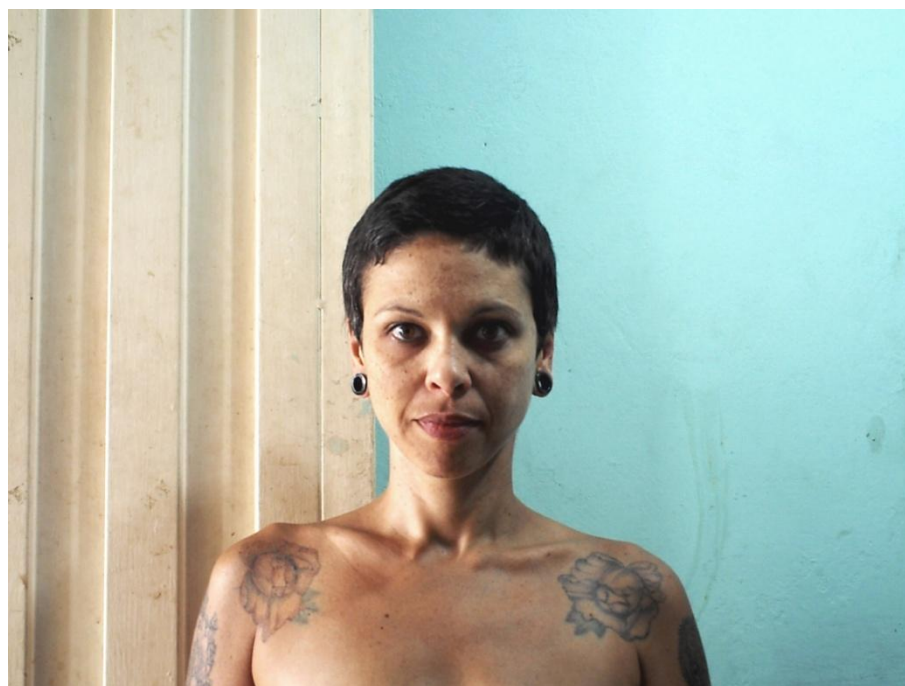
⁴³ As residências artísticas podem ser definidas como um encontro de artistas a habitarem o lugar onde desenvolverão o trabalho, por um período específico, em diálogo com outros artistas.

Figura 20 - S.E.R.
Dia 001



Autorretrato, 2015

Figura 21 - S.E.R.
Dia 087



Autorretrato, 2015

Figura 22 - S.E.R.
Dia 232



Autorretrato, 2016

Algumas destas fotos foram compartilhadas nas redes sociais e, associado a elas, explicava um pouco do processo artístico performativo. Não partilhei todas porque, após perceber a inviabilidade de realização do vídeo, comecei a pensar na possibilidade de uma publicação impressa contando desde os relatos das sensações experienciadas com a careca, até a escolha de acompanhar o crescimento do cabelo.

Ainda não consegui materializar esta publicação, mas a ideia é, ao lado de cada foto diária, inserir uma frase inspirada nas chamadas comerciais das revistas de cosmético, nos rótulos de esmaltes e nos de batons. Exemplificando, é comum lermos em revistas de cosméticos as frases: “Sinta-se poderosa”, “Revele-se”, “Seja você mesma”, como se empoderamento tivesse alguma relação com os produtos que escolheria usar; esmaltes e batons também costumam ter nomes bem apelativos, como “de moletom e salto” e “sedução”, por exemplo.

Isto ocorre, de acordo com o artista/pesquisador Wilton Garcia (2005, p. 26), porque “cuidar da imagem corporal implica regular sua sociabilidade cujos efeitos e fórmulas são extremamente relacionados ao padrão cultural imposto pela veiculação massiva da mídia”.

Destarte, acreditando na maneira como a performance potencializa a discussão acerca dessas questões, corroboro com o entendimento de Fabião (2009), mais uma vez, ao afirmar

que a força da performance está na busca do artista em encontrar maneiras alternativas para lidar com o socialmente estabelecido, de experimentar estados e criar situações que desmecanizem a si e, por vezes, o outro, público/espectador. No público, porque, segundo as memórias individuais, pode-se, ao apreciar determinada ação, desencadear descompassos de diversas naturezas no entendimento do senso comum – aspecto que não será nosso foco nesta narrativa, porém vale a ressalva.

Assim, retomando, esta pressão midiática sofrida pelas mulheres reflete em comportamentos maníacos compulsivos, provenientes de ansiedade e depressão, como a alimentação compulsiva, a automutilação, a bulimia, a tricotilomania, etc. Trago isto a partir de uma percepção pessoal acerca do que reverberou em mim no período da puberdade e do que acompanhei em minha irmã e minha filha no mesmo período de desenvolvimento corporal.

Portanto, entendendo estes comportamentos como pequenas violências, em 2016, realizei a performance *Palavras ao vento*, no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte (MG), trazendo a tricotilomania⁴⁴ enquanto ação performativa. Durante a ação, sentada em um banco, de frente para um espelho, repetia a frase “Isto é uma performance, isto não é uma performance”, enquanto arrancava o meu próprio cabelo, numa espécie de “malmequer e bem-me-quer”, por uma hora, até o despertar de um relógio que cronometrava o tempo de transe/estado performativo.

⁴⁴ Tricotilomania é uma desordem comportamental caracterizada pelo impulso incontrolável de arrancar pelos ou fios ou tufo de cabelo, segundo afirma o médico oncologista, cientista e escritor brasileiro Antônio Drauzio Varella. Disponível em: <https://urless.in/QPokK>. Acesso em: 20 de jul. 2020

Figura 23 – Palavras ao Vento: Performance



Foto: Ramanery - 2016

A demarcação do tempo se deve ao fato de que o programa no qual estava inserida, para realização desta ação, exigia que as apresentações tivessem esta duração. Como em performance, o tempo discorre segundo uma demanda pessoal do performer/artista, a decisão de inserir o relógio/despertador na ação foi uma alternativa. Ainda que tenha levado as sensações pessoais para outro lugar, por estar habituada a respeitar os limites cronológicos do meu corpo, ali desafiava-me a estender estas limitações, condicionando-as a um despertar.

Enquanto performava, ouvia ao fundo, dentre os presentes, uma voz feminina, em tom desesperador, pedindo para que alguém me parasse. Isto me causou ansiedade, tornando o ato performativo mais sofrido, por mais concentrada que estivesse na ação, e, ao pensarmos nos casos deste transtorno, é comum a não intervenção junto à pessoa que o possui.

Porém, o que mais me incomodou foi quando encerrei a performance, porque, após quebrar o espelho no impulso do despertar do relógio e me dirigir para fora do espaço, as pessoas se levantaram e começaram a aplaudir. Conflitos internos dos quais, até o dado momento, eu não dou conta, me invadiram na ocasião, pelo descontrole das reações alheias – que tem relação direta com expectativas geradas diante do experimentado corporalmente no espaço-tempo. Não delongarei quanto a isso, mas por se tratar de sentimentos que me atravessam e interferem em minhas escolhas futuras, trago para a narrativa.

Após a performance *Palavras ao Vento*, me vi novamente careca, como consequência do buraco que ficou em minha cabeça por conta dos 60 minutos de remoção brusca dos fios.

Como não dava para disfarçar o rombo, optei por raspar, afim de que o mesmo crescesse por igual.

Esta renovação, trouxe-me outro olhar sobre a careca, pois, apesar de já não ser a primeira vez que raspava, nem ter a carga do experienciado em 2014, muito menos o propósito de performar esta imagem, me proporcionava um sentimento de resiliência, fazendo-me crer que poderia superar qualquer coisa. E posso mesmo.

Segui realizando inúmeras performances que questionavam as violências naturalizadas e banalizadas socialmente, e, em 2017, fui convidada pelo artista e amigo Fausto Gracia⁴⁵ a participar da residência artística *Mulheres A Caminho*, por ele idealizada, com duração de sete dias, sendo cinco de residência e dois de partilha dos processos, em parceria curatorial com a artista Cecília Stelini⁴⁶.

O encontro-experiência/residência artística aconteceu na cidade de Campinas (SP), pela AT|AL|609⁴⁷, e se desenhou a partir da ideia de ocupação da galeria enquanto espaço de convivência cotidiana, onde as artistas convidadas trocavam experiências processuais, culinárias e meditativas, conduzidas cada dia por uma de nós, sempre até a hora do almoço, para que pudéssemos investigar o que desejávamos realizar enquanto culminância da imersão na parte da tarde. À noite, retomávamos as vivências com a proposição de alguma artista convidada pela equipe curatorial.

Como processo de minhas investigações naquele período de residência, entrevistei cerca de dezoito mulheres para saber sobre as violências vivenciadas, ao longo de suas vidas, fossem elas psicológicas, físicas, morais, etc. As entrevistas se deram de forma voluntária, por meio de convite por redes sociais e convites presenciais feitos às mulheres que ia conhecendo, durante o período.

Isto resultou na performance *Pílulas do Esquecimento*. Gravei, com minha voz, estas narrativas compartilhadas, a fim de preservar o anonimato das mulheres que a mim confiaram suas dores e traumas, e as transcrevi para formulários contínuos, utilizando caneta vermelha

⁴⁵ Fausto Gracia (Querétaro – México) é Artista Visual e Performer e seu trabalho centra-se na pesquisa da relação do corpo enquanto ferramenta de expressão e comunicação com o contexto. Disponível em: <https://www.p-arte.org/br/artistas/fausto-gracia>. Acesso em: 01 mai. 2020

⁴⁶ Cecília Stelini é Artista Visual, vive e trabalha em Campinas (SP), atua como artista experimental produzindo projetos de intervenções artísticas urbanas e performances e em seu ateliê, AT | AL | 609 – lugar de investigações artísticas, ministra cursos voltados para a produção prática tais como Desenvolvimento de Processos Criativos e Orientação de Projetos, e promove residências artísticas e exposições de artista convidados na Galeria de mesmo nome. Disponível em: http://www.at-al-609.art.br/?page_id=10. Acesso em: 01 mai. 2020.

⁴⁷ AT | AL | 609 – lugar de investigações artísticas no qual funciona uma Galeria de Arte e o Ateliê pessoal da artista Cecília Stelini, em Campinas (SP).

numa relação direta com as marcas deixadas. No dia do compartilhamento/culminância do que desenvolvemos processualmente durante a residência, me instalei na vitrine da Galeria, com uma fragmentadora de papel unida ao meu corpo, e, enquanto o áudio dos relatos passava *in looping*, eu os apagava na fragmentadora, destruindo os papéis nos quais as histórias foram transcritas.

Figura 24 – Pílulas do Esquecimento: Performance



Foto: Camila Torres⁴⁸, 2017

A performance durou cerca de duas horas e meia e a encerrei comendo as últimas folhas, arrancando em seguida a fragmentadora do meu corpo e deixando a vitrine da galeria. Neste processo, tive a boca ferida, as pernas doídas, porém a alma renovada pela sensação de missão cumprida e o abraço fraterno das mulheres presentes.

Em vista disso, pensando em apagamentos e recomeços, ou resiliência, que é uma reflexão recorrente em mim pós performance, *Pílulas do Esquecimento* foi um marco na maneira como percebo, atualmente, as reverberações de uma performance no outro e em mim. Isto porque, as histórias me atravessaram e, também, às mulheres presentes, segundo o depoimento das mesmas após o ato.

Irei discorrer mais sobre estas transformações internas que ocorrem após uma performance, devido ao encontro dicotômico memória individual-memória coletiva, levando a

⁴⁸ Disponível em: shorturl.at/bmoDE. Acesso: 22 fev. 2020

autocríticas possíveis, ao longo do texto, por isso me atenho, no momento, à narrativa do processo artístico.

Em 2018, já enquanto professora do curso de Artes Visuais de uma escola técnica de Belo Horizonte (MG), na semana que chamarei aqui de *Mostra Professor-Artista*, quando os educadores são convidados a compartilhar seus trabalhos segundo a poética que lecionam, com os estudantes, realizei, naquele espaço, a performance *Melancia não é maçã do amor*, na qual carreguei uma melancia inteira por um percurso na área de convivência da Escola, sentei-me, quebrei-a entre as pernas e a comi.

Figura 25 - Melancia não é maçã do amor: Performance



Foto: Marcela Arrais, 2018

Esta performance tratava de escolhas afetivas, apesar de relatos de aborto terem chegado até mim, após sua realização. Isto me fez refletir sobre os caminhos possíveis no entendimento daquela expressão, já que cada indivíduo traz consigo suas memórias.

O filósofo pragmatista e educador John Dewey (2010), afirma que, ainda que a comunicação não seja intenção do artista, ela sempre ocorrerá, pois a experiência estética é imaginativa. Com isso, fico pensando no que ele chama de “efeito da arte”, que ele compreende como ser a presença de aspectos comuns ou gerais na experiência consciente de quem aprecia um trabalho artístico, já que entende a arte como a forma de comunicação mais eficiente que existe.

Estas reflexões me vieram porque, diante dos depoimentos dos estudantes e colegas de trabalho, quanto às leituras feitas daquela performance - quando me perguntaram se eu falava

de aborto, conforme supracitado, ou me indagaram se tratava de engolir um amor que se apresenta de uma maneira e depois se revela ser de outra - tornou-me evidente este “efeito” do trabalho sobre cada um, segundo as próprias experiências, corroborando com o entendimento de Dewey (2010).

Ainda em 2018, uma estudante da escola técnica disse ter o desejo de ocupar a Galeria do espaço, que vivia mais fechada do que aberta e que, enquanto trabalho final, gostaria de partilhar produções de artistas da escola – de funcionários a alunos. Surgia, assim, a *Mostra Vem Pra Pertim*. Nela, realizei uma performance *Recalcitrar*, em parceria com um estudante, na qual caminhávamos sobre gelo, cada um partindo de uma extremidade, até nos encontrarmos no centro deste percurso linear, construído com aquela materialidade (gelo).

Figura 26 - Recalcitrar: Performance



Foto: Marcela Arrais, 2018

A ideia era expurgar o sentimento que nos atravessava devido aos resultados das eleições daquele ano e a todas as reações fascistas que estavam ascendendo na sociedade. Nisto,

resistimos por quarenta minutos sobre o gelo e concluímos a performance com um abraço caloroso e demorado, deixando o espaço na sequência.

Todas as ações trazidas para o texto desenham meu desenvolvimento enquanto artista-professora-pesquisadora da performance e como fui alterando a minha visão acerca das escolhas e a consciência dos afetamentos que experimento.

Para fechar as experiências aqui compartilhadas, já que escolhi um recorte, para esta partilha, que explicasse minha trajetória e desenvolvimento sensorial nesta expressão, de forma que não deixasse o texto muito extenso, nem prejudicasse a compreensão dos caminhos percorridos, em 2019, fui convidada a participar de uma mostra coletiva, somente concebida por mulheres.

De nome *Meu corpo, minha obra*, na capital mineira, sob a curadoria de Marci Silva⁴⁹, o projeto dessa Mostra apresentava uma estrutura de encontros com a proposta de construção coletiva de conteúdos que colaborassem para o desenvolvimento das práticas artísticas de mulheres artistas residentes na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Em suma, voltadas à observação e à reflexão sobre o processo de cada uma, tendo a dimensão do feminino como ponto chave para a compreensão dos modos de fazer, as construções plásticas e conceituais que tangenciaram os corpos femininos em convivência e as obras escolhidas para compor a exposição se deram a partir destes encontros.

Neste processo imersivo, de encontros semanais, com duração de quatro finais de semana, refleti muito sobre meu processo e minha relação com o feminino, esboçando, assim, uma imagem carregada de paradoxos, na qual segurava um buquê de rosas vermelhas, com espinhos, e as comia.

⁴⁹ Marci Silva é assistente curatorial e produtora artística desde 2014. Coordena e administra a empresa Nuvem Projetos Educativos desenvolvendo formação de educadores, composição de oficinas de arte, criação de materiais educativos no desejo de promover o diálogo entre instituições culturais públicas e privadas, espaços alternativos de arte, ateliês e residências artísticas. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/marci-silva-52073889>. Acesso em: 16 de out. 2019.

Figura 27 - Te como porque me amo: Performance



Foto: Shayenne Alves, 2019

Surgia, assim, a performance *Te como porque me amo*. O paradoxo central desta construção imagética estava na provocação controversa dos sentidos, pois as rosas exalam um perfume agradável, característico delas. No entanto, amargavam ao serem comidas e, neste instante, como olfato e paladar estão muito ligados, o aroma se tornava enjoativo. Além disso, elas são também associadas à sensação de encanto por sua beleza notável, porém, machucavam devido ao excesso de espinhos. Nesta dualidade, tratava de autoamor e autossabotagem, algo muito comum nas relações afetivas entre gêneros, já que, por vezes, a entrega ao outro nos anula, ainda que satisfaça uma carência de companhia.

Já em outro contexto, em dezembro daquele mesmo ano, fui convidada por Amanda Alves⁵⁰ a participar do III Simpósio Transversal Artes e Ciências Humanas, na FUNARTE (Belo Horizonte – MG), com uma performance.

⁵⁰ Amanda Alves é mestre pelo programa de pós-graduação em artes da UEMG, especialista em artes plásticas e contemporaneidade e licenciada em Educação Artística pela Escola Guignard. Dedicar-se à curadoria independente e à assessoria para artistas e projetos na área de artes visuais.

Realizei 'N.M.K.108': nela sentei-me diante das pessoas que ali estavam para prestigiar o evento e costurei minha boca com agulha curva de inox e fio dental. Ali, era-me importante tratar do silenciamento que nós, mulheres, sofremos cotidianamente.

Figura 28 – NMK 108 (Detalhe): Performance



FOTO: Massuelen Cristina, 2019.

Concluí cortando a linha e soltando um urro ao me levantar da cadeira, deixando o espaço, em seguida. Nem a ruptura da linha nem o grito haviam sido programados, pois criei uma imagem da boca costurada, que, para mim, era importante materializar; o restante foi consequência dos atravessamentos sentidos em meu corpo, durante a realização da performance.

Não limitei o lugar do público, entrei com minha própria cadeira e com ela deixei o espaço, para não configurar cenário prévio. Ao final, apesar do convite da produção do evento para um diálogo acerca da performance realizada, não consegui permanecer lá por não ver sentido em explicá-la e, também, por não estar em condições de fala.

Naquele momento só queria ficar reclusa, entendendo as reverberações da escolha feita em meu próprio corpo. Como o silenciamento do qual tratava me afetava cotidianamente e como lidaria com ele, após este expurgo? São questões que surgem porque é um pouco dessa forma que opero: coloco para fora sentimentos e sensações, por meio da *performance art* e, depois, levo um tempo pra digerir o que aconteceu ali.

Neste processo de autocompreensão dos sintomas no corpo e da obra em si, pensando que, em performance, obra e corpo se fundem, posso afirmar que após NMK 108, calar-me diante de quaisquer situações contrárias às minhas crenças tornou-se mais difícil.

Como cada criação carrega um pouco do emocional do artista, que, em processo criativo, mergulha num universo particular, a partir das minhas experiências, posso afirmar que, após o que chamarei de “expurgo criativo”⁵¹, visto que se trata de um desnudar-se, ocorre uma renovação ou até uma purificação interna, devido à liberação subjetiva e emocional daquilo que gerava o desequilíbrio, a instabilidade ou mesmo o acúmulo energético.

É claro que minhas afirmações se devem a experiências ímpares e autobiográficas, não tentando ser conclusiva nas colocações feitas. Elas estão em consonância com o pensamento de Rolnik (1996), acerca da relação artista-obra, que afirma ser por meio da criação que o artista confronta a morte do eu atual, realizando, na materialidade de seu trabalho, o encontro singular com seu corpo vibrátil, acolhendo as demandas de seu eu interior.

Assim, acredito estar numa busca coerente com minha prática estética, pensando na maneira como elaboro minhas performances no campo imagético, para então materializá-las no corpo e compreender suas reverberações no mesmo, dias após, enquanto processo internamente a forma como ela configurou-se no espaço-tempo.

Trago ainda para este entendimento, uma fala do performer Wagner Rossi Campos (apud SOUZA, 2015), que afirma que, após suas performances, sente-se, por vezes, amedrontado por não ter condições de lidar com algumas questões que são ativadas durante as ações⁵². Ele defende gerar em si crises momentâneas que fazem com que sua energia vibre diferente e sua postura no mundo se altere após a reflexão destas experiências. Isto porque, se somos moldados por experiências cotidianamente, não tem como a vida ser a mesma após a realização de uma performance.

Permanecendo em diálogo com Wagner sobre o entendimento da performance enquanto potência de cura, já que as experiências vividas nos transformam, arrisco dizer que ela, a performance, é geradora de uma rede de saberes e fazeres que nos leva a outros lugares possíveis, na esfera reflexiva. Lugares estes que me evidenciam a potência sociopolítico-

⁵¹ O uso do termo “expurgo criativo” se deve ao fato de entender as criações como um vômito poético de sentimentos guardados e ou atravessamentos cotidianos.

⁵² O termo “ação” ou “ações” será bastante usado no decorrer do texto como sinônimo de “performance”, por esta se tratar de ações, onde o corpo é o próprio trabalho, segundo o entendimento da artista-pesquisadora, em diálogo com RoseLee Goldberg (1988).

pedagógica, e estética, presente na arte da performance, enquanto provocadora de reflexões sobre o ser e estar no mundo e comigo mesma.

Mediante tal pressuposto, guio-me pelo desejo de encontrar pontos relevantes entre teoria e prática na performance; pontos estes que me possibilitem uma reflexão sobre o processo autobiográfico de artista-professora-pesquisadora, que entende a memória individual como parte da memória coletiva, a oportunizar a autocrítica.

Concluindo, o que escolho trazer até aqui, é um recorte de meu percurso, conforme supracitado, e de meus processos, que revela como permitiu e permite que eu me reinvente, a cada dia, compreendendo a relação arte-vida, e minha maneira de ser e estar no mundo, com este corpo, potência expressiva a coexistir na espacialidade⁵³.

A partir da próxima Performatividade, inicio um diálogo reflexivo sobre como as experiências adquiridas em performance são moldadas pela interação cotidiana com o ambiente no qual estamos inseridos e a maneira como nos entendemos corporalmente nele, ainda a partir de minhas vivências.

⁵³ Trago aqui este termo, a partir do entendimento de Marina Marcondes Machado (2015, p. 60), que aponta como uma “exploração da relação eu-espaço nos dois campos possíveis: espaço corpo-próprio e espaço entre corpos, que é o início de uma pesquisa das crianças na direção de seu “eu”. Inicialmente não há contornos; nada sabemos de “um dentro” e “um fora” de nós [...]”.

PERFORMATIVIDADE DOIS

A performance-arte-vida é um termo desenvolvido por mim, em parceria com o orientador desta pesquisa, por entendê-lo como uma das categorias analíticas que definem meu processo criativo por expurgo memorial⁵⁴.

Ao hifenizar performance-arte-vida, entendo-a como uma palavra composta que se aproxima de minhas interações cotidianas e atravessam minhas escolhas enquanto performer. Destaco que o uso da palavra dessa maneira, com hífen, perpassa o que a pesquisadora Marina Marcondes Machado (2015) defende como uma busca por unidade, designando um sentido uníssono à expressão, enquanto ato estético e político.

Assim, reforço falar de auto-observação, dos questionamentos de meus preconceitos, meus hábitos, minhas experiências, violências internas e externas vividas, minha apreciação sensorial de mundo, transmutados em performance. E, a partir disso, compreendo que o que trago como performance-arte-vida amparada em meus expurgos memoriais é, para Diana Taylor (2002), arquivo e repertório a combinar práticas permanentes e efêmeras de forma performativa. A teórica afirma que “transmitimos acontecimentos, pensamentos e lembranças não apenas através de nossos escritos literários e histórias documentadas, mas também por meio de nossos atos e performances corporais” (Ibid., p. 16).

Compreendo, portanto, que as ações performativas, além do repertório que traz gravado em si mesmo e compartilhado com o todo, ocorrem por meio do movimento físico no aqui-agora, atravessando quem sou naquele instante. Para uma melhor elucidação desses conceitos, trago uma fala da artista Eleonora Fabião (2018, p.6), em uma entrevista para o curador do Instituto PIPA, na qual ela diz que, em se tratando do trabalho de performance, entende que “[...] a obra é a própria vida” e “[...] o trabalho, um modo de existir no mundo”.

Dessa forma, criamos o mundo onde queremos estar e a vida que queremos viver, convidando outros a viverem conosco. Concluindo, ousou afirmar que o entrelace da performance com o cotidiano como característica basilar desta expressão artística – a *performance-art* -, evidencia e potencializa a vivência, a experiência.

Ainda em diálogo com Fabião (2009), ao afirmar que a performance é um chamado para nos posicionarmos corporalmente no aqui e agora, no mundo, e pensando nos inúmeros signos, no sentido de significar, que o corpo carrega socialmente, sendo este a matéria da obra

⁵⁴ Ver página 10

performativa, opto por trazer as metáforas que definem minha poética, dividida em duas ações, onde a primeira é acrescida de outra.

Na *ação dois ponto um*, trato das reverberações estéticas despertadas pelas crises subjetivas que surgem das práticas corporais performativas no ambiente no qual me insiro. Isto pensando em ambiente macro enquanto sociedade, território, regionalidade⁵⁵, vetores estes que desdobro no transcorrer, em uma ação dentro da outra, que chamo de *ação dois ponto um ponto um*.

Na *ação dois ponto dois*, discurso sobre como meu desejo de expressar através do corpo e as transformações internas que percebo em mim, durante e pós-performance, levaram-me a abordar esta expressão, em minhas aulas de arte no ensino regular, depois em um curso livre de arte, até chegar ao curso técnico de artes visuais.

Ação dois ponto um

Ao trazer o termo performance-arte-vida como prática corporal fronteira de meu cotidiano, experiências e engajamentos, entendo-a como o fenômeno da “pororoca” no encontro das águas.

Pororoca é uma palavra de origem indígena, mais especificamente da etnia Tupi, que significa estrondo, por seu barulho ensurdecido ouvido com horas de antecedência à vinda da “cabeceira”, ou seja, seu ápice. Corresponde ao fenômeno natural, ocasionado pelo encontro dos rios com o mar, e, apesar das águas dos rios se encontrarem com as águas do mar o tempo todo, e a pororoca também ocorrer todos os dias, estes são fenômenos distintos. O último acontece com mais intensidade em épocas específicas do ano. Existem inúmeras explicações para a causa da Pororoca, porém a principal consiste na mudança das fases da lua, principalmente nos equinócios. Isso porque durante o equinócio há um aumento da massa líquida dos oceanos, e, como o ponto onde o rio se encontra com o mar é um lugar mais estreito e raso, as ondas do mar que já estavam grandes crescem ainda mais. Assim, quando chegam nesse local, a força do mar se intensifica, chegando a inverter a direção da correnteza do rio, em pororocas mais fortes, avançando quilômetros rio adentro.

⁵⁵ As relações entre arte e território são vastas e podem ser vistas sobre inúmeras perspectivas, mas trago aqui, associada à construção de identidades, de elementos de identificação comum e de memória. Estas ideias estão em consonância com a publicação *Arte e Espaço: uma situação política do século XXI*, de 2016, referente ao curso EAD de mesmo nome, de onde analiso os textos e as discussões do fórum que constam em cada eixo temático.

O artista-pesquisador Vinícius da Silva Lório (2014) contribui com esta associação que faço, ao trazer que no fenômeno do encontro das águas elas não se misturam, mas dialogam na porosidade, ou seja, se reconhecem, mas se mantêm. A água doce, por ser mais leve que a salgada, tende a formar uma camada distinta que flutua na superfície do estuário⁵⁶.

Dessa maneira, compreendo minhas situações cotidianas como a água salgada e as poéticas que emergem enquanto expurgo memorial, como a água doce. Estão ali, nesse limite, sendo agitadas e de alguma forma misturadas, ou hibridizadas, como define Lório (2014), com a formação da onda avassaladora, a pororoca, a formar outras ondas menores, os banzeiros, até morrer na praia. Nesse contexto, compreendo a performance como esta grande onda fronteira a atuar sobre as águas distintas, misturando a essência das matérias até se dissipar.

Ao considerar essa perspectiva metafórica da pororoca e o encontro das águas, retomo a descrição densa de um processo performativo desde sua concepção, a exemplo do que vinha fazendo na *Performatividade um*. Em 2016, fui convidada a integrar a Mostra Hospício II – O Inconsciente da Arte e me fora dito que ocuparia a mesma sala do Hospício de Diamantina-MG, onde havia performado em 2014. A performance consistiu em ralar quarenta cebolas roxas em uma sala fechada.

Figura 29 - $\text{SO}_3 + \text{H}_2\text{O} = \text{H}_2\text{SO}_4$: Performance

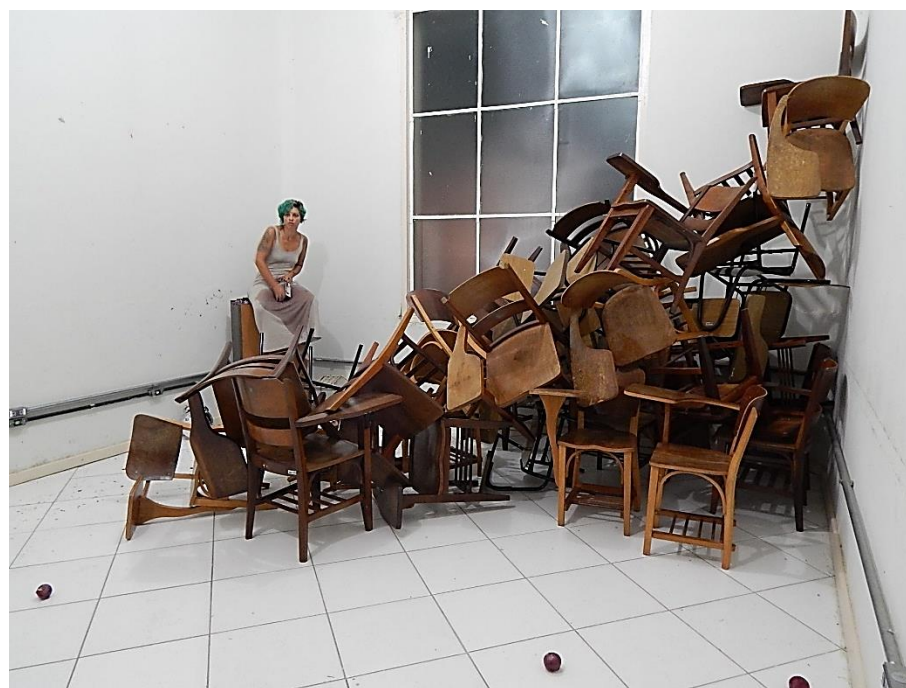


Foto: Ramanery, 2016

⁵⁶ Estuário é um corpo de água costeira parcialmente fechado no qual a água do rio se encontra com a água do mar e são classificados em quatro tipos: desembocaduras de rios afogados, fiordes, estuários com barra e tectônico.

Naquele ano, completaria eu 40 anos de idade e estava vivendo a realidade de voltar a dar aulas no ensino regular, para conseguir manter a subsistência de minha família, dentre outros conflitos emocionais em meu relacionamento conjugal. Comecei, então, a refletir sobre como poderia eu estar na totalidade em meio ao caos interno, naquele evento em Diamantina. Criei uma imagem no papel e me veio a cebola roxa enquanto materialidade. Pesquisei a respeito de seus signos e efeitos fisiológicos ao ser manipulada, acabando por decidir agrega-la à performance.

Durante essa investigação, descobri que o roxo representa cura e transmutação e entrando eu pra faixa etária dos “enta” somado à vivência de tantos desafios existenciais, acreditava ser o que, simbolicamente, eu precisava. Descobri, também, que a cebola desagrega energias negativas de conotação sexual e afasta fluidos indesejados, simbólica e fisiologicamente.

Ao cortarmos a cebola, algumas células se rompem, deixando escapar substâncias como o enxofre (S), que, em contato com o ar atmosférico se oxida resultando em trióxido de enxofre, ou óxido sulfúrico (SO₃). Esse gás, em contato com a água dos olhos, transmuta-se em ácido sulfúrico (H₂SO₄), causando grande ardor e, conseqüentemente, vem o rio de lágrimas. Assim, veio-me o nome $SO_3 + H_2O = H_2SO_4$, em consonância com o entendimento pessoal de que se o choro lava a alma e, após chorarmos, aliviemos inúmeros ressentimentos, essa performance seria a representação de tudo isso.

Ao chegar em Diamantina, fui fazer o reconhecimento espacial de onde estaria com meu corpo naquela noite e me deparei com uma sala lotada de carteiras colegiais e um móvel alto semelhante a um púlpito de madeira, descobrindo que não havia onde realocá-los. Decidi, então, construir uma grande escultura com as carteiras, representando meu caos interno, e, ao invés de sentar rodeada de cebolas a serem raladas, conforme havia pensado, inicialmente, espalhei-as pela sala, e optei por performar sentada no móvel/púlpito e descer para pegar uma nova cebola, na medida em que terminasse de ralar a que estivesse em minhas mãos.

Foi muito interessante a maneira como as ações performativas desta performance transcorreu, porque eu esperada que o excesso de contato com o ácido da cebola me sufocasse, e já havia até alertado alguns amigos de que, se eu levantasse a mão era porque precisava de socorro, pois a sala não tinha janelas, apesar de ampla, e possuía apenas uma porta estreita. Porém, essa configuração espacial permitiu uma visão imagética de quem chegava, bastante ímpar, já que eu estava no fundo da sala. Além de tornar a estadia dos passantes difícil, porque ao ir ralando as cebolas, formou-se uma estufa de enzima sulfúrica no ambiente, deixando todos com sensibilidade nos olhos. Eu, que ali já estava, fui surpreendida com as reações do meu

corpo, pois parei de sentir incômodo com o gás e já não mais lacrimejava, o que causou curiosidade em mim e nos que por ali passaram.

Após o término das cebolas, ainda me mantive no espaço por um tempo, sentada no púlpito e depois me retirei da sala. As reflexões que me vêm, diante inclusive das colocações pós performance por parte de amigos próximos que prestigiaram o trabalho, são sobre como somos resilientes. Estava eu então, pronta para uma nova etapa de vida, uma nova etapa performativa, uma nova etapa de proposições em performance-arte-vida.

Nessa abordagem, penso que o estado performativo, que Lygia Clark chamava de “estado da arte” tenha contado bastante em meu favor para minha resistência aos efeitos fisiológicos esperados. Suely Rolnik (2015, p. 108) nos diz que “Lygia chama de ‘estado de arte’ o que em nós escuta o grasnar do corpo-bicho”, ou seja, nosso “corpo vibrátil”, sensível, a exaltar nosso lado bicho, na fronteira da subjetividade performativa, refletindo os efeitos da movimentação dos fluxos cotidianos que nos atravessam. Que para mim tem tudo a ver com o fenômeno da pororoca, mencionado no início dessa Ação.

Faço referência ainda a Fabião (2009, p. 243), que afirma que “um performer não apenas coloca propositalmente pedras em seu sapato, mas usa sapatos de pedra para que outros fluxos e outras maneiras de percepção e relação possam circular”, pois, para mim, reforça o que entendo por ‘estado performativo’ e Lygia ‘estado da arte’.

É como se durante determinada experiência, colocássemos-nos a dilatar em estado de transe, e a essa expressão trago outra associação que é com o “dilatar-se em estado de trânsito” de Lírio (2014, p. 217), que em sua pesquisa trata do encontro transcultural entre o grupo, o Bando de Teatro Olodum, e o Butô de Tadashi Endo, porém aqui, utilizo pensando na poética cotidiana híbrida a mesclar memórias e situações do presente nas experiências performativas.

Neste sentido, concluo que as ações performativas sendo o manifesto de um pensamento que se dá a partir do aglutinamento entre a bagagem memorial do artista-performer e os atravessamentos de seu cotidiano, e que durante a execução do trabalho ocorra um estado específico, o “estado da arte”, a imagem e os sentimentos despertados é o que ficará para o público e a sensação do que fora experimentado em ação, o que ficará para quem performou.

Na performance $SO_3 + H_2O = H_2SO_4$, por exemplo, alguns amigos compartilharam as sensações de desconforto ao entrarem na sala do Hospício, branca e sem janelas, devido ao cheiro e à dificuldade de manterem os olhos abertos por conta do ardor, além da imagem impactante de uma mulher a ralar cebolas, sem chorar, em meio a um caos mobiliário.

Em mim, ficou um misto de sensações, que perpassam desde dever cumprido e superação, a reflexões sobre minha resposta fisiológica ao movimento repetitivo e aos objetos

manipulados. O que me lembrou uma passagem do filósofo David Lapoujade (2002, p. 89) onde afirma que “o ‘eu não aguento mais’ não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo”.

Assim, quando trago na “Performatividade um” dessa escrita, minhas experiências em performance, desde o primeiro contato com esta expressão, e como as escolhas performativas vão reverberando em mim e influenciando minhas próximas criações, minhas poéticas e estéticas, tento, cronologicamente, apresentar como fui tomando consciência de que tudo passa, de alguma forma, pelo viés das memórias.

Devido a tais contextos, posso afirmar que as experiências adquiridas em performance são atravessadas pela interação cotidiana com o ambiente e a maneira como me entendo corporalmente nele, a partir de uma correlação interna. E, nesse aspecto, a filósofa Cláudia Castro de Andrade (2012, p. 101) afirma que

a defesa de uma correlação interna não exclui a participação e a influência do meio sobre nós, apenas ressalta que essa correlação, feita a partir de nossas distinções, relaciona-se ao modo pelo qual interpretamos as coisas e atribuímos sentido a elas. A realidade objetiva só pode ser exaltada pelo fato de que nossa percepção é imperativa na apreensão das coisas, destacando-se, ao mesmo tempo, que a maneira pela qual percebemos e interpretamos a realidade.

Essa citação aponta que, ainda que não seja só a dinâmica interna responsável pelo entendimento completo da unidade em observação, a influência do meio sobre nós só acontece segundo nossa apreensão das coisas. Portanto, corroborando com o pensamento desta filósofa, afirmo que o conhecimento, entendido como um conjunto de informações, ligado a associações de ideias, se corporifica através de uma relação cíclica entre ação e experiência, visto que, viver é interagir e interagir é conhecer, ou seja, estamos em constante processo de autoconstrução.

Tendo consciência dessa complexidade e diante de tudo que venho buscando em minha pesquisa em performance é notável que para além do expurgo memorial o processo de autoconhecimento me atravessa. Isto se dá a partir das reflexões pós performance já que me leva a pensar também sobre como meu corpo se relaciona com o mundo e como cada experiência me afeta.

Assim, pensando em todas as experiências adquiridas desde a infância, passando pelo abuso sexual do tio-avô, a violência psicológica do ex-namorado, os assédios de clientes para os quais tentava vender purificador de água, em meu primeiro emprego, e tantas outras situações de reforço da predominância patriarcal sobre nossos corpos, tornou-se urgente não

me calar nas performances como vinha fazendo na vida. É como disse a performer Priscilla Rezende (informação verbal⁵⁷): “Na arte encontrei a possibilidade de não ser mais silenciada”.

Embora eu tenha demorado para admitir que falava de mim nas performances, posso agora entender quando Maturana e Varela (1995, p. 66 apud ANDRADE, 2012, p. 103) afirmam que “ao examinarmos mais de perto como chegamos a conhecer esse mundo, sempre descobriremos que não podemos separar nossa história de ações – biológicas e sociais – de como ele nos parece ser”.

Quando utilizava o vermelho enquanto representação venosa em meus trabalhos, queria falar de como a violência me chocava, de como meus traumas ainda estavam latentes e como discutir as imagens geradas era importante para se pensar situações sociais de vulnerabilidade e de gênero.

Na medida em que o vermelho foi me abandonando ou eu a ele, comecei a me sentir mais viva dentro dos trabalhos, pois a ausência da cor rubra me levou a testar alguns limites corporais para expurgar o que antes acreditava ser dito apenas pelo matiz e seus signos.

Estas experiências descritas evidenciam como minha poética corporal é ativada pelas crises estéticas e existenciais subjetivas deste corpo em constante questionamento, e como as reverberações são cíclicas, já que está sempre em processo, como nossas interações com o meio e os conhecimentos construídos.

Por conseguinte, trago o entendimento desta interação à luz do que afirma o ator-pesquisador Matteo Bonfitto (2005, p. 254), ao dizer que “o corpo não é um “instrumento” da mente, assim como a mente não é o lugar ‘exclusivo’, onde o conhecimento é produzido e organizado, [...] o corpo deve ser visto como possível materializador [...] daquilo que pode um dia transformar-se em pensamento, ou não”. Compreendo com isso, que o movimento de encontro do meu repertório e da dimensão sensível que me habita, ao encontrar com as afetações, interações com o meio, transmuta-se.

Ao considerar essa perspectiva, retomando, também, as concepções iniciais trazidas na primeira Performatividade sobre as reverberações da performance, é importante ressaltar que vivemos em constante mutação, segundo nossas interações com o meio no qual estamos inseridos. Essa tônica discursiva me faz pensar em como as informações nos chegam, entram em negociação com a bagagem memorial e se transformam através do corpo da artista. Este é o paradoxo entre a pesquisa artística de toda uma vida e o fenômeno daquele instante.

⁵⁷ Entrevista online para o *Festival Perpendicular: A Rua Como Espaço Utópico* [2021]

Ação dois ponto um ponto um

Percebo as contaminações de minhas vivências pelo ambiente circundante, bem como a interferência desse conjunto de acontecimentos em minha maneira de autocompreensão sensorial e corporal, pois, como reconheço, como afirma Greiner (2010, p. 90), “o corpo está sempre interagindo com aspectos do ambiente em um processo de troca de experiência”

Portanto, corroborando com o poeta Márcio-André (2013, p. 271), para quem “o corpo é uma usina de contaminações, um ente biônico que troca com tudo que está à volta”, e com Greiner (2005, p. 131), que afirma que o corpo é o resultado de cruzamentos de informações transmitidas “em processo de contaminação”, posso afirmar que esse contágio só é possível porque aquilo que nos afeta já existia dentro de nós, ainda que somente como possibilidade.

Tais considerações apontam minha relação com o ambiente social, território, regionalidade, mencionado na introdução dessa Performatividade, como associada à construção de identidades, elementos de identificação comum e de memória. Isso se dá através de contaminações provenientes de trocas não hierárquicas entre um contaminador e um contaminado, já que o processo é linear, ou seja, a contaminação é mútua. Voltando em André (op. cit.), ele explica que

a música é um acaso de poesia, a poesia é um acaso de dança, a dança é um acaso de arquitetura, a arquitetura é um acaso de um acaso. Se desenvolvo um projeto que leva a poesia para o palco, é porque o palco sempre esteve sujo de poesia. Se neste projeto a poesia é recitada com elementos de música, é porque a própria música nunca deixou de ser poesia. Se em minha performance eu uso rodas de bicicleta e cítaras desafinadas, é porque poesia só pode ser dita através destes instrumentos ordinários. [...] Escrever um poema, executar uma música, fazer uma performance em uma cidade fantasma é um ato corporal por inteiro – isto é, reivindicar no corpo de outra coisa o seu próprio corpo – [...]

Portanto, não há performance desvincilhada da vida, nem vida desvincilhada da performance se pensarmos nessa linha de raciocínio, pois cada performer controla seus limites fronteiriços com o ambiente, e com seu cotidiano.

Em decorrência dessa realidade, compreendo, fundamentada pelo artista Guillermo Gómez-Peña (2005), para quem a performance é um território conceitual com tempo e fronteiras flutuantes, o que Greiner (2005) quis dizer ao afirmar que o corpo não é um recipiente e sim o que se apronta durante o processo co-evolutivo de troca com o ambiente. Pois é evidente

que tudo está interligado de maneira cíclica e, ao mesmo tempo, ímpar, a permitir que processos de subjetivação de indivíduos e das coletividades se mantenham em estado dinâmico.

Peña (2005, p. 203, tradução nossa) afirma que “a performance é um lugar no qual contradição, ambigüidade, e paradoxos não são apenas tolerados, mas encorajados. [E que] cada território que um artista performativo desenha, configura, [...] resulta diferente do de seu vizinho”⁵⁸. Reforço que falo de um lugar muito particular, de uma noção de ambiente e relação com o mesmo que perpassa experiências que, ainda que experimentadas de maneira similar por outras pessoas.

Tendo consciência da complexidade que envolve estas afirmações, reforço se tratar de meu entendimento e que, ainda que eu faça interlocução com os que escolho como pares, existem infinitas leituras sobre o mesmo assunto.

Essa perspectiva de inúmeros atravessamentos-contaminações, antes, durante e pós performance me levam a reflexões e transformações internas que despertam em mim o desejo de partilha com outros indivíduos, da performance ou não, sobre estas experiências, enquanto conhecimento a gerar mais experiências, num ciclo de trocas, como sugere Fabião (2013, p. 9) ao afirmar que “[...] uma performance é um disparador de performances”. e completo dizendo ser também um disparador de aprendizados constantes, devido a suas reverberações possíveis, que, ainda segundo a autora, é algo condizente e potente, o que desdobrarei a respeito na próxima ação.

Ação dois ponto dois

Retomando a escrita densa sobre minhas experiências performativas enquanto artista-professora-pesquisadora e as conclusões a partir das mesmas, no ano de 2014, após o *Perpendicular Bienal*, do qual falo na primeira Performatividade⁵⁹, uma grande amiga, também performer, que estava nesse evento comigo, convidou-me para somar em um coletivo aberto-horizantal⁶⁰ de nome *VESPA (via de experimento em performance e ação)*.

⁵⁸ Para mí, el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas. Cada território que un artista de performance boceta, incluyendo este texto, resulta ligeiramente distinto del de su vecino.

⁵⁹ Explicação sobre o evento, ver página 31.

⁶⁰ Dou enfoque à horizontalidade aberta do coletivo por se tratar de uma lógica similar à de uma cooperativa efêmera, onde até os próprios integrantes-colaboradores são fluídos-flutuantes. Por exemplo, se eu quisesse

Por meio desse coletivo, criamos três festivais convidando artistas de várias partes do mundo para estar juntos seja na presença ou remotamente ao vivo, via *hangout*, que, na época, era plataforma mais utilizada para *livestream*. Após o primeiro festival no Edifício Maletta, em Belo Horizonte, em 2015, começamos alguns encontros em uma sala desse mesmo edifício, que era alugada por um outro coletivo, que a sublocava por cinco reais por hora.

Passamos a nos encontrar toda terça-feira, à noite, para estudar performance, compartilhar textos sobre essa expressão e experimentar práticas performativas. A partir desses encontros e das discussões que foram surgindo, o desejo por falar, cada vez mais, a respeito desses assuntos e as questões a eles ligadas, foi crescendo. E, junto a isso, crescia também a vontade de partilhar as coisas que me atravessavam e como eu me sentia renovada e transformada a cada performance.

Naquela época, eu estava encerrando um ciclo de oficinas de pintura mural para jovens em cumprimento de medida socioeducativa em situação de semiliberdade, nas casas que abrigavam esses jovens, e iniciando outro, no qual voltaria a dar aulas de arte no ensino regular. Porém, em uma escola inserida no sistema socioeducativo de internação.

Mas, por que esse fato tem relevância, aqui, para essa narrativa? Porque foi numa escola voltada para esse perfil que, em 2016, pela primeira vez, tive a oportunidade de falar de performance com pessoas que não eram do meio artístico.

Compartilhei com as meninas, em aula naquele espaço, um pouco do meu trabalho artístico de performance durante um evento, no mês de março daquele ano, sobre o dia internacional das mulheres, por ser eu uma mulher fora dos padrões estéticos de beleza, já que ainda estava a performar a mulher careca descrita na *Performatividade Um*⁶¹.

Minha explanação despertou a curiosidade em algumas estudantes. Com isso, aproveitei o fato de, no livro didático do Ensino Médio, ter performance enquanto um dos eixos temáticos, para ter uma conversa em aula a respeito desta expressão artística e perguntar se aquelas meninas tinham interesse de experienciá-la na prática. Assim surgiu meu primeiro projeto de performance-arte-vida com estudantes do ensino regular.

Num primeiro momento, falei bastante sobre como se dava meu processo criativo e o que me motivava a propor ações performativas. Em seguida, com autorização da diretora da unidade e da especialista da escola, comecei a me encontrar, fora do horário de aula, com algumas estudantes do Ensino Médio, que demonstraram maior interesse acerca daquela possibilidade

promover um evento enquanto VESPA, um chamado era lançado e quem atendesse ao mesmo, seria o coletivo VESPA da vez.

⁶¹ Ver descrição na página 37.

de expressão. A partir do nosso terceiro encontro, as meninas começaram a trazer suas questões de incômodo, o que queriam gritar para o mundo e não podiam fazê-lo, sem ser julgadas de forma cruel, se não fosse por meio da arte.

Começamos, então, com ações performativas dentro da própria unidade, com uma estudante trans que sofria muito preconceito pelas demais meninas e, também, pelos seguranças do lugar. Ela queria falar de afeto por meio da partilha de bilhetes. Assim, escolhemos o horário de intervalo da escola para tal realização, sob supervisão de uma segurança de gênero feminino para evitar conflitos entre as jovens. A repercussão foi positiva entre a maioria, atraindo a atenção de outras estudantes para aquela expressão.

A próxima estudante que demonstrou interesse em realizar performance de expurgo me disse que, para ela, era muito importante fazer sua ação performativa na rua. Imediatamente senti que tinha um problema, pois ela era menor de idade e a instituição não permitiria. Porém, ela começou a ter saídas para casa, por bom comportamento, e a ser liberada pra fazer cursos fora da Unidade, indo e voltando sozinha, sem a presença de seguranças.

Com isso, acabamos combinando a performance e, para preservar sua identidade caso algum passante a fotografasse, optei por cobrir o rosto da adolescente com uma toca ninja. No dia escolhido, fomos acompanhadas de um agente socioeducativo e ela fez a ação que queria na Praça Sete, no centro de Belo Horizonte.

Após a performance, entramos no carro da instituição e, só depois de sairmos do centro da cidade, a estudante retirou a toca ninja que escondia sua identidade, dizendo-me, muito empolgada, que seu coração estava palpitando forte porque era a primeira vez que ela dançava funk da forma que gostava sem ninguém lhe tocar. Que se sentiu importante e dona de si até ter que entrar de novo no carro. E que, mesmo sem poder mostrar o rosto naquele momento, conseguiu encarar cada homem que a olhava, com superioridade. Disse ainda que quando sua "liberdade cantasse"⁶², iria fazer essa ação em sua cidade natal. Reforcei naquele instante a importância de ter amigos a acompanhando e ela respondeu que havia entendido isso.

Compreendo a empolgação da jovem a partir da fala de Nicolas Bourriaud (2009), ao afirmar que as obras de arte que despertam maior interesse transformam nossa relação com o mundo. Para ele, essas criações são

como espaços-tempo regidos por uma ordem que vai além das regras vigentes para a gestão dos públicos. [...] Pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo. (Ibid., p. 80-81)

⁶² Termo utilizado pelos jovens para designar o desligamento da medida socioeducativa.

Entendo essa tônica discursiva como uma outra configuração da comum relação espectador-obra convencionada em galerias, museus e teatros, lugares que, para estes jovens, são espaços inatingíveis. Já a rua e tudo o que se passa nela atrai por ter o limite no outro e não em paredes.

Somo a essa leitura minha, o pensamento de Fabião (2018, p. 4-5), ao afirmar que, na rua,

a moldura da “cena” se espatifa e o que você vê são os cacos no ar, suspensos ali, ao longo do dia todo de trabalho, os pedaços todos suspensos, flutuando como se ali, naquele tempo-espaço, quando tempo e espaço são performados, potencialidades se abrissem como uma flor se abre. [...] Sentido em suspensão. E mais múltiplos sentidos disparando simultaneamente.

Neste processo, porém, apesar de a estudante ficar extasiada pós-performance, ao viabilizar essa ação performativa, sofri algumas retaliações. Um professor, que também trabalhava com aquelas jovens, filmou um trecho e compartilhou, em um grupo de *WhatsApp* restrito de educadores do projeto, por achar a proposta relevante. Entretanto, um dos docentes deste grupo encaminhou o vídeo, descontextualizado, ao ministério público, junto a uma denúncia de exposição da jovem. Nesse passo, até eu explicar que se tratava de uma performance artística e que não configurava risco à integridade física da jovem, foi tenso e constrangedor.

Em função disso, um projeto que tinha tudo para fazer transcender os sentimentos que cada uma trazia, em seu repertório, precisou ser interrompido - o que me trouxe muita frustração. Tudo porque, apesar do Ministério Público ter liberado a sua realização, a equipe pedagógica da escola e a diretora da Instituição, não queriam nem ouvir a palavra performance depois da repercussão.

Assim, decidi que não era porque haviam distorcido a proposta construída com as jovens, que eu deveria me render ao entendimento segregador comum, que define quem faz o quê, quando e onde. Ainda mais que estava elevando o interesse de adolescentes que normalmente não queriam fazer nada por se dizerem estar "boladas"⁶³.

Bourriaud (2009, p. 118) afirma que “quando se quer matar a democracia, começa-se arquivando a experimentação e termina-se acusando a liberdade de hidrofobia⁶⁴”. Nessa perspectiva, fez todo sentido o que havia acontecido naquele espaço, com aquela situação, pois,

⁶³ Termo utilizado pelas jovens em cumprimento de medida socioeducativa para dizer que não estavam bem naquele dia.

⁶⁴ Do dicionário *online* de Português. Hidrofobia: substantivo feminino. Do grego *hudrophobia*. Aversão patológica aos líquidos, principalmente, à água. [Veterinária] **Doença infecciosa provocada por um vírus, da família dos rhabdovírus, e transmitida aos seres humanos pela mordida dos animais infectados, provocando convulsões e lesões no sistema nervoso central; raiva.** (grifo nosso) Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hidrofobia/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

na semana seguinte, quando cheguei para dar aula, a estudante que performou na rua havia sido desligada da medida socioeducativa e encaminhada de volta à sua cidade natal, no interior. Assim, estancaram o alvoroço da curiosidade desperta nas outras adolescentes e, com a interrupção do projeto, deram o "recado" de que aquele tipo de ação não era permitido.

Remoí essa situação durante todo o ano de 2017. Pensei que havia sido um erro mediar tal prática com pessoas que não são e nem querem ser artistas. Então, decidi transformar essa frustração em pesquisa e, estudando para o Mestrado, tive acesso ao livro *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud (2009), que inclusive venho trazendo para o diálogo, neste estudo.

As reflexões que o autor aponta sobre a realização experimental da energia artística nos espaços cotidianos, que ele chama de “situações construídas” para uma relação com o outro e com o mundo, levaram-me a pensar sobre minhas conclusões acerca de quem pode ou não propor uma performance, principalmente em se tratando do contexto urbano.

Bourriaud (2009, p.118-119) aponta que “o conceito situacionista de ‘situação construída’ pretende substituir a representação artística pela realização experimental da energia artística nos ambientes do cotidiano. [...] A obra que forma um ‘mundo relacional’, um interstício social, atualiza o situacionismo e o reconcilia, na medida do possível, com o mundo da arte”.

Com isso, entendo, a partir do que traz o teórico, que a performance individual nesta linha de pensamento, integra esses significantes (o outro e o mundo) em territórios pessoais, enquanto instrumentos de invenção de novas relações “com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os 'mistérios' da vida e da morte” [Ibid., p. 128], e também enquanto resistência à “uniformização dos pensamentos e comportamentos”.

Não passei no mestrado naquele ano, nem consegui retomar a proposta na instituição descrita, mas resolvi, internamente, as questões que me assolavam sobre o contexto e a prática performativa enquanto experiência.

Em 2018, tive a feliz oportunidade de passar no processo seletivo para trabalhar numa escola livre de arte e, só então, através de conversas com estudantes, da apresentação de minha trajetória artística e convite de artistas de BH para contarem sobre seus processos aos discentes daquela escola, consegui retomar a proposta de trabalhar com performance-arte-vida enquanto expurgo memorial, para além de meus atravessamentos pessoais.

Enfatizo isso, porque havia se tornado algo latente em mim, não só partilhar o que eu praticava artisticamente e como isso transcendia meu entendimento de mundo, como, também, poder construir, com outras pessoas, oportunidades nas quais elas pudessem experienciar essa expressão, no contexto de expurgo.

Então, naquele curso livre de arte, enquanto professora de Artes Visuais, após essa partilha de meu processo e de outros artistas locais, pedi aos discentes que pensassem no que gostariam de dizer através do corpo e construísem, primeiro, uma imagem em seus cadernos de processo. Mostrei meus cadernos antigos, para que compreendessem o percurso criativo que eu seguia e, a partir disso, o que eu estava pedindo que fizessem.

Conversamos sobre os desenhos criados por eles e, então, montamos um cronograma de apresentação das performances. Como o curso livre era composto por cinco turmas que cada dia da semana estavam com o professor de uma área artística – dança, teatro, música, artes visuais e circo – segui esta mesma proposta com todas as turmas.

Surgiram inúmeras proposições, mas o curioso foi perceber que as temáticas se dividiam em três: violência entre gênero; negritude; e sexualidade. Defino como curioso, porque estou falando de uma média de cem estudantes para apenas três temáticas latentes em propostas individuais. Concluo, então, que estas situações de urgência expurgadas pelo grupo, ainda que na individualidade, reforça que, naquele contexto, poderíamos dizer que “a presença do corpo que dá visibilidade ao pensamento” (GREINER, 2010, p. 93).

Diante desse contexto, entendo que a performance, bem como outras expressões artísticas, pode proporcionar afecção e reverberação em quem cria-performa, principalmente, nos que não têm escuta de suas vozes na sociedade. Como aconteceu com a jovem em cumprimento de medida socioeducativa, que se sentiu poderosa ao trazer suas questões, sem ser repreendida, naquele momento. A isto, corroboro ainda com Bourriaud (2009), que defende que nossa capacidade de criar novas ideologias e categorias de pensamento, dentro de um sistema, promovem territórios existenciais em formação.

Foi incrível acompanhar o processo desses estudantes de idades e realidades distintas, nas questões similares, e perceber que o que eu sentia em ação e como as questões trabalhadas reverberavam em mim, iam de encontro com as reflexões despertas em alguns deles. Conversamos bastante sobre as performances compartilhadas e percebi a mudança de postura de alguns após as performances. Digo de posicionamento. Alunos que mal se colocavam em sala, tiveram uma urgência tamanha de falar de seus atravessamentos enquanto performers e também enquanto espectadores das propostas dos colegas.

No segundo semestre daquele ano fui convidada pela direção do espaço a auxiliar na escrita da ementa de um Curso Técnico de Artes Visuais para acolher jovens que tivessem interesse em seguir nessa área, profissionalmente. Fiquei bastante empolgada com a proposta e, claro, não hesitei em incluir a performance na grade curricular do mesmo, ainda que se tratasse de uma formação breve para uma titulação tão abrangente.

O curso foi aprovado pelos órgãos responsáveis e teve início em outubro de 2018. Tornei-me professora de *Artes do Corpo* do mesmo, nome dado à disciplina de Performance porque os responsáveis por validarem o curso não aceitaram outra nomenclatura para este componente curricular.

Para além destas narrativas enquanto artista-professora-pesquisadora no exercício da docência, ainda naquele ano, fui aprovada no Mestrado para falar de performance-arte-vida e suas reverberações, mesmo não tendo clareza discursiva naquele momento, conforme supracitado na introdução desta pesquisa. E, talvez, se tivesse, essa pesquisa nem faria sentido.

Na *Performatividade Três* contarei, a partir de minhas memórias registradas em diários de bordo, sobre as experiências passadas, enquanto professora da disciplina de *Artes do Corpo* no referido curso, refletindo sobre o desenvolvimento dos discentes em uma trajetória de um ano e meio, passando por três módulos de ensino.⁶⁵

É importante lembrar que tudo que experimento, enquanto artista-professora-pesquisadora, impacta em minhas escolhas cotidianas e, por isso, tendo a defender esta linha de compreensão acerca de como a prática da performance-arte-vida nos atravessa e transforma, enquanto artistas e indivíduos.

⁶⁵ As identidades dos estudantes serão preservadas, assim como a da instituição e que nenhum deles tem relação direta com a pesquisa, pois tudo parte das minhas narrativas e perspectivas acerca da experiência. Falo de memórias, de conclusões individuais a partir de minha relação com o outro, comigo mesma e com o mundo. Bem como supracitado na nota 1.

PERFORMATIVIDADE TRÊS

O primeiro contato com os estudantes do Curso Técnico de Artes Visuais me trouxe inúmeros questionamentos acerca de como proceder e por onde começar o processo pedagógico, devido à diversidade de faixa etária e de nível de conhecimento na área artística, por cada discente, e acerca do que é um curso profissionalizante nesta área de conhecimento.

Alguns advinham migrados do curso livre de Arte da própria instituição de arte, outros já eram artistas atuantes em busca de uma formação com certificado e tinham os que apreciavam a arte, mas nunca tiveram contato prático, nem sabiam o que esperar de uma formação técnica. Saí da aula pensando apenas em por onde começar sem deixar perdido quem nada compreendia e sem deixar desmotivado quem algum conhecimento já detinha.

Tracei um plano de ação onde cada estudante deveria falar o que entendia por "arte do corpo" e montei meu plano de aula a partir desses depoimentos. No primeiro bimestre foquei nas expressões de *body-art*⁶⁶, passando pela tatuagem e modificações corporais, pois, além de abarcar o que propunha a ementa, eu poderia ir sentindo melhor o engajamento e capacidade de compreensão da turma. Apenas no segundo bimestre daquele módulo comecei a tratar de *happening*⁶⁷ e performance.

Alguns nunca haviam escutado falar nessa expressão, acerca da qual começamos a tratar na segunda etapa do módulo, e me indagaram se aquilo não era teatro, pois tinham optado pelo curso de Artes Visuais porque queriam aprender a desenhar. Precisei, então, explicar que o curso não era de desenho, que as Artes Visuais abrangem inúmeras expressões artísticas e que o corpo se faz presente em todas elas, seja como canalizador de ideias ou como a própria obra.

A isto, o historiador Douglas Negrisolli (2012) nos traz que, desde os tempos das cavernas o corpo sempre esteve presente nas representações artísticas, ligadas às artes visuais. Em sua reflexão sobre a presença do corpo em expressões para além da performance, o autor menciona,

⁶⁶ De acordo com Jorge Glusberg (2007), *Body Art* foi um termo cunhado para tratar de toda manifestação artística que abarcasse a utilização do corpo como lugar de expressão. Porém, enquanto conteúdo do componente curricular do curso técnico, o foco era a pintura corporal, as modificações corporais e a tatuagem, especificamente, nesta ordem.

⁶⁷ Segundo RoseLee Goldberg (2006), o *happening* foi um termo cunhado pelo artista Allan Kaprow em 1959, em Nova Iorque, a partir da obra "18 happenings em 6 partes". A partir deste evento, obras similares de outros artistas que surgiram na época, foram agrupadas pela imprensa sob a designação geral de "happenings" e, ainda que os artistas não concordassem com o termo, este acabou permanecendo, devido à descrição de Kaprow, que afirmava se tratar de um evento que só podia ser apresentado uma vez. Por ser esta uma definição que dialoga muito com as características da performance, muitos autores entendem a expressão como precursora desta. Por isso, escolhi começar por ela para depois trazer, propriamente, a performance.

inclusive, dois artistas da pintura, Jackson Pollock e Willem de Kooning, do movimento expressionista abstrato, que pensavam o corpo como um canalizador da arte final, já que entendiam o gesto como algo tão importante quanto a obra pronta.

No que tange ao entendimento da performance como expressão artística independente, no campo das Artes Visuais, o autor supracitado menciona ter iniciado na década de 1970, primeiro entendida como arte conceitual, depois com a nomenclatura tal como vem sendo empregada na atualidade, em sua complexidade e suas múltiplas possibilidades de conceituação.

Anterior a esse entendimento, o corpo como expressão era utilizado pela dança e pelo teatro, que foram, então, absorvidos e agregados às artes visuais de maneira híbrida, originando esta leitura da expressão. Eu mesma trabalho neste lugar fronteiriço, enquanto artista, ao tratar de performance-arte-vida e, por mais que me sinta confortável com o rótulo de artista visual, tenho clareza das inúmeras possibilidades de trato e entendimento, devido ao hibridismo da expressão com a qual opto por trabalhar com maior frequência, conforme venho compartilhando no decorrer desse estudo.

Para fechar o que e como expliquei aos discentes sobre a importância da performance e seu estudo nas Artes Visuais, trago a conclusão de Negrisolli (2012, p. 153) sobre o agregar da performance por artistas visuais:

As artes visuais são profundamente marcadas pela performance em algo que leva o artista mais próximo do espectador. A performance une, referencia e dá novo rumo ao trabalho do artista. A própria experiência visual do artista é concebida no ato da performance. O artista pensa, estuda os movimentos e onde quer chegar com eles; a linguagem torna-se um meio e o próprio corpo como um fim para o que o artista quis transmitir ao público. A performance provavelmente é a linguagem nas artes visuais que mais se aproxima do âmago da experiência de quem a realiza; é a mais introspectiva, pois, em muitos casos, [...] depende muito mais de uma doação do próprio físico do que da utilização de uma ferramenta para tal.

Portanto, em performance, conforme já argumentado nas performatividades um e dois, o corpo é a obra em ação e, como em todo trabalho de artes visuais, cada obra é única por lidar com momentos de cada artista.

Voltando ao processo descritivo das escolhas pedagógicas com a turma do curso técnico, no segundo bimestre letivo, iniciei situando a linha do tempo da performance para os estudantes, por meio de vídeos de trabalhos dadaístas, dos acionistas vienenses⁶⁸ e de artistas

⁶⁸ A escolha dessas referências para a contextualização da performance, se deve ao fato de serem dois movimentos artísticos em contextos pós conflitos políticos-sociais, que transcenderam a normatividade artística da época com

referência para o teatro, a dança e as artes visuais, a fim de que pudessem perceber como se dava a abordagem em cada expressão, notando que não existe uma regra única em se tratando de performance, porém, existem peculiaridades evidenciadas em cada área artística.

Conversamos a respeito e comecei a notar impaciência por parte de quem já detinha algum conhecimento, em relação aos comentários e questionamentos de quem nunca havia tido contato antes de ingressar no curso. Isto porque surgiram comentários preconceituosos e conservadores, além de muita dificuldade de entendimento, por mais que tentássemos explicar. Falo no plural para explicar que, além de mim, outros alunos tentaram auxiliar no entendimento daqueles, e a impaciência surgiu daí, do insucesso de se fazerem entender.

Mudei a estratégia e, de aula expositiva com debate, decidi experimentar a prática de exercícios de consciência corporal, antes de retomar as discussões sobre vídeo-performances e vídeo-registros de performance, já que a ementa do componente curricular que lecionava contemplava esta abordagem. Junto a isso, acredito bastante na compreensão que nasce da prática, pois a experiência vivida/sentida surte efeitos nos processos de conhecimento de nossos limites e desejos.

Sobre isso, seguirei discursando, na próxima ação, acerca do amadurecimento dos estudantes, o crescimento da turma ao passar para o módulo dois e, depois, para o três, além de minhas impressões sobre as transformações que ocorreram entre eles, segundo as escolhas performativas que fizeram.

Ação três ponto um

Devido à impaciência supracitada dos estudantes que já detinham algum conhecimento, em relação àqueles que não, precisei mudar a estratégia de partilha dos conteúdos a serem trabalhados no componente curricular que estava eu a lecionar, para o primeiro módulo do curso supracitado.

performances escatológicas no intuito de chocar e quebrar paradigmas. O Dadaísmo, que teve como representantes artistas e intelectuais de diversas nacionalidades, foi um movimento que propunha trabalhos defendidos como antiarte, num contexto pós I Guerra Mundial, quando os adeptos investiam em performances teatrais expressionistas, num contexto transgressor, como sugere Goldberg (2006). Já ao final da década de 1960, ainda segundo a autora, num período mundial conturbado e de intensas movimentações estudantis e trabalhistas, surgem os Acionistas Vienenses. Estes, procuraram transgredir todos os tabus, realizando vídeos, pinturas e performances chocantes e obscenas, aparentemente inaceitáveis tanto do ponto de vista moral quanto artístico.

Optei por partir para a prática de exercícios de consciência corporal por entender como funcional, em momentos que precisamos auxiliar na compreensão do limite de encontro da performance com a vida, e até onde podemos ir com nossos corpos, no que condiz à resistência e persistência. Trata-se da prática cotidiana se diluindo em performance, e vice-versa, nossos corpos em movimento mostrando do que são capazes.

Iniciei o exercício do “olha o que eu sei fazer”, ao qual, inclusive, proponho levar para a residência artística apresentada como produto desta pesquisa, algo que atravessa e é atravessado por esta dissertação, adaptado de uma dinâmica que vivenciei com um amigo da performance.

Em sua proposta, de 2012, no *Arena da Cultura*⁶⁹, em Belo Horizonte, ele pediu para que cada participante escolhesse um colega para chegar na frente dele e fazer algo que soubesse fazer, repetindo três vezes a frase “olha o que eu sei fazer” e o movimento escolhido. Quem tivesse sido escolhido como “plateia”, não deveria demonstrar expressão, buscando apenas assistir. Na sequência, seria o próximo a escolher um colega para fazer de frente ao mesmo o “olha o que eu sei fazer”. E, assim, sucessivamente.

Na versão proposta por mim, numa terça-feira de 2019, sugeri a formação de um semicírculo, expliquei que a proposta inicial era cada um se colocar diante do grupo dizendo “olha o que eu sei fazer” e, nesse instante, realizar duas ou três vezes uma pequena ação que lhe remetesse a um gesto praticado na infância, em meio a um grupo de amigos.

Para encorajá-los, eu comecei, e fiz um movimento de estalar a língua em atrito-sucção com o maxilar inferior, repetindo isso três vezes, enquanto olhava bem nos olhos de cada estudante. A partir desse gatilho, cada um fez algum movimento: teve quem fez movimento de minhoca com a barriga, quem girasse no chão dançando *break*, quem estalasse os dedos, quem estalasse o pescoço, quem virasse os olhos para simular estrabismo, quem plantasse bananeira e até quem, simplesmente, tirasse e recolocasse os óculos repetindo que nos via e depois não nos via.

Quando todos já haviam mostrado o que sabiam fazer, pedi, então, que sustentassem aquela ação por cinco minutos e perguntei quem poderia cronometrar para gente. Comecei com minha proposição e sustentei aquele movimento no espaço-tempo proposto.

Nesse exercício tentei mostrar para os estudantes que uma prática cotidiana, quando sustentada por muito tempo, pode se tornar uma performance. E que tudo vai da intenção que colocamos naquilo que estamos fazendo.

⁶⁹ O Programa *Arena da Cultura*, desde 1998, oferece cursos e oficinas nas nove regiões administrativas de Belo Horizonte-MG e, em 2014, pelo decreto municipal n. 15.775/2014, tornou-se *Escola Livre de Artes Arena da Cultura* (ELA-Arena).

Chamo de exercício algo que atravessa o que Eleonora Fabião (2013) entende por "programa performativo", e a convocação com frequência nesta pesquisa, por seu entendimento do "programa" como iniciativas de experimentação para a prática corporal intimista ou relacional.

Para Fabião (2013, p. 4),

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

Interessa-me essa ideia de iniciativa de experimentação e é nesse lugar que proponho os exercícios para essa turma. Como um caminho, uma possibilidade dentre tantas, de compreensão e desdobramento de memórias e conscientização dos próprios limites.

Retomando aquela situação, em 2019, após cada estudante-artista cumprir com o exercício, nos sentamos em roda para falar das impressões. Iniciei compartilhando minha dificuldade em cumprir os cinco minutos com o movimento escolhido, o que acredito ter sido pela falta de oportunidade de concentração, já que estava me dividindo entre explicar a proposta e estimulá-los à prática da mesma, fazendo algo primeiro.

Uma estudante me perguntou por que, então, eu havia escolhido algo complexo de se sustentar, já que eu já sabia o que proporia para eles, enquanto exercício. Eu expliquei que não programo ações performativas pensando na facilidade de realizá-las, e, sim, naquilo que é importante, para mim, criar imageticamente com meu corpo, indo ao encontro de meus desejos. E o que fiz foi o que me veio no momento.

Pedi a esta estudante que aproveitasse o questionamento para seguir falando de suas sensações ao fazer e, também, ao prestigiar os colegas, e ela falou sobre o valor do tempo e como a dor nos ensina isso. Outro colega a indagou sobre sua linha de raciocínio e ela completou explicando acerca da sensação de dilatação dos cinco minutos que passara estalando os dedos e como a dor que começou a sentir a auxiliou nessa conclusão de valorização dos segundos.

Uma estudante perguntou por que, então, ela não parou, já que estava doendo, ao que ela respondeu que só havia focado no desafio de permanecer naquele estado por aquela fração de tempo, então, repetia para si que daria conta de chegar até onde havia se proposto.

Aproveitei para fazer uma fala sobre estado performativo, já explanado nesta pesquisa na Performatividade anterior, e fiquei bastante realizada com o nível de compreensão que a turma parecia apresentar. Então, um dos discentes falou ter achado tudo muito esquisito e que havia se sentido anormal fazendo aquilo. A turma começou, então, a se voltar contra esta pessoa, repreendendo-a de maneira rude, e eu precisei intervir pedindo aos demais que as opiniões de todos estudantes fossem respeitadas, explicando que cada um tem seu tempo para processar as situações.

Decidi insistir na proposição dos exercícios performativos para a prática da performance-arte-vida, corroborando mais uma vez com o entendimento de Fabião (2013), ao defender que práticas dessa natureza estimulam iniciativas poéticas, proporcionam encontros, conversas, criam relações e reconfiguram noções de pertencimento.

Assim, na aula seguinte, iniciamos o processo com uma conversa sobre a importância do respeito, empatia e confiança entre eles e propus um exercício em que estas questões seriam trabalhadas. Este surgiu de uma dinâmica que vivenciei em uma residência artística, da qual participei em Casa Branca, Minas Gerais, no ano de 2015, sugerido por um dos participantes. A dinâmica se tratava de, em conjunto, os participantes elevarem um dos colegas, que deveria permanecer deitado e de olhos fechados.

No exercício proposto em sala, que chamo de Suspensão, deitei-me no chão, de olhos fechados, braços esticados junto ao corpo e propus que me suspendessem naquela posição. Expliquei que, para isso, precisariam trabalhar em conjunto para não me deixarem cair ou permitir torções. Disse que cada estudante deveria ficar de um lado, com as palmas das mãos bem abertas e firmes embaixo de mim. E, ainda, que deveriam combinar o momento de todos levantarem, simultaneamente, e, sem pressa, contando pausadamente de 101 a 108. A escolha desta contagem é porque ao pronunciar cento e um, cento e dois e assim sucessivamente, o intervalo temporal entre números é equivalente à fração de segundos.

Após me suspenderem acima de suas cabeças, deveriam me descer lentamente, até o chão. Assim que me descera, pedi que outra pessoa ocupasse o meu lugar, depois mais uma e, assim por diante, até que todos tivessem experimentado aquela condição. Assim foi feito e apenas a estudante, com maior dificuldade em se fazer entender pelos demais, não quis deitar para viver a experiência.

Liberei-os para o intervalo e realizamos uma roda de conversa na sequência. A partilha de sensações foi bem interessante, além de ter sido maravilhoso o estreitamento dos laços entre eles. Porém, a pessoa que eu precisava trazer mais para perto da realidade dos demais, continuou distante, enquanto estudante. Primeiro, por não ter participado da atividade e, segundo, por sua

resposta ao questionarem sobre o porquê dessa escolha, pois a pessoa respondeu ter medo de que os colegas lhe deixassem cair. Isso gerou uma interpretação por parte da turma, de falta de confiança e, mais uma vez, me senti desafiada a buscar caminhos no sentido de reverter essas ranhuras.

Na aula seguinte, propus, enquanto exercício, a dinâmica do Boneco Biruta. Não sei, ao certo, se ela tem este nome, nem a primeira vez que a vivenciei, mas, recordo-me de, em algumas reuniões pedagógicas de escola regular, ter participado desta proposição, antes da reunião começar de fato e o que ficou na memória é o que aplico à minha maneira.

Pedi aos estudantes que fizessem um círculo e o fechassem até ficarem com os ombros encostados uns nos outros, enquanto eu me colocava no centro da roda. Os braços deveriam ser flexionados de maneira que a palma das mãos permanecesse na direção do tórax, voltadas para frente, ou seja, para mim. Reforcei a importância de não desfazerem o círculo, colocando o ponto de força nos ombros, para que estes não se desencostassem.

Disse-lhes, então, que eu seria o boneco biruta naquele momento e que, como o ar direciona o boneco, eu iria pender para um dos lados e quem estivesse daquele lado deveria me segurar e arremessar com delicadeza para o outro lado. Expliquei que, a cada dois minutos, seria um colega a estar no centro e que a regra para isso era, quem estivesse no centro, deveria permanecer com os pés juntos, as mãos cruzadas na frente do peito e os olhos fechados para facilitar a concentração.

Este exercício transcorreu de maneira bem divertida e senti ter conseguido o envolvimento de todos. Porém, a pessoa que vinha problematizando a relação com os colegas, por ter mais dificuldade de entendimento das propostas que perpassam o corpo, havia discutido com alguns estudantes na aula de outros professores e entendeu que algumas mãos haviam empurrado com muita força, durante sua vez de estar no centro como boneco biruta.

Naquele momento, entendi que não podia seguir adiante com esta questão e precisei ser mais incisiva com as palavras. Disse a todos que uma coisa era a relação interpessoal deles, que estava nítido precisar ser resolvida internamente, e que outra coisa era nossas aulas, as experiências ali vivenciadas e os conteúdos abordados. Sublinhei que todos precisavam compreender e resolver isso para que pudéssemos caminhar com o que necessitava ser compartilhado naquela formação técnica.

Diante dessa abordagem, alguns disseram que a pessoa não ajudava na boa relação e a mesma se posicionou afirmando sofrer preconceito de estudantes mais jovens. Mais uma vez, intervi, pedindo que a discussão se encerrasse e que, se achassem pertinente, eu poderia agendar

uma reunião da turma com a pedagoga, no sentido de encontrar caminhos para melhorar a relação.

Os envolvidos disseram ser desnecessário e, então, finalizei a aula pedindo que, como atividade para casa, assistissem aos filmes *Marina Abramovic*⁷⁰: *A Artista Está Presente*⁷¹ e *Chris Burden documentary*⁷². Enviaria ambos pelo *drive* e deveriam escrever uma resenha crítica sobre cada um deles, para discutirmos a respeito na próxima aula.

Ao trazer estes documentários, intentava abordar dois pontos relevantes: como esta expressão (a performance) se deu na linha do tempo das artes visuais; e como o estado performativo é fundamental para que artistas possam dar conta do que propõem com seus corpos.

O debate sobre os documentários foi muito interessante, com discussões calorosas sobre automutilação, respeito aos próprios limites e auto desafio. Porém, quando trouxe a abordagem supracitada, inclusive sobre o porquê da escolha destes documentários, houve um grande silêncio em sala. Pensei ser pela ausência da pessoa com dificuldade de compreensão. Perguntei se tinham alguma questão a acrescentar e o silêncio permaneceu.

Assim, passei uma fita larga na boca, segui emitindo sons guturais no lugar da fala, enquanto mostrava algumas imagens de performance dos artistas dos documentários e, ao final da seleção de imagens, desta mesma forma, dispensei a turma. Alguns se espantaram, outros riram e apenas uma estudante permaneceu na sala, após serem liberados.

Tirei a fita da boca e ofereci uma coroa para ela. Fomos conversando sobre a aula e ela disse ter achado incrível a minha "sacada" de finalização da mesma. Perguntei o porquê e ela disse ser porque veio ao encontro do que virou o momento em que todos tinham tanto a dizer, mas não conseguiam por conta do turbilhão de pensamentos.

Segundo ela, todos chegaram à sala eufóricos para falar de suas impressões e, após se pronunciarem, ficaram em estado reflexivo. Ao menos foi o que ela disse ter entendido da turma, já que era o que ocorrera com ela própria. Para essa estudante, qualquer coisa que eu

⁷⁰ Marina Abramovic é uma artista performática que iniciou sua carreira no início da década de 1970 e se mantém em atividade desde então, considerando-se avó da performance.

⁷¹ Lançado em 22 de junho de 2012 (EUA), sob direção de Matthew Akers, este filme acompanha a grande retrospectiva do trabalho da artista Marina Abramovic no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 2010. Esta exposição incluía uma performance realizada diariamente por Abramovic, em que ela permanecia em silêncio, diante de uma mesa, e, do lado oposto, ficava uma cadeira vazia, onde as pessoas poderiam se sentar.

⁷² Documentário de 2017, dirigido por Timothy Marrinan e Richard Dewey, que traz um olhar sem precedentes sobre a vida do artista conceitual e escultor Chris Burden, apresentando trabalhos performativos, como ele quando convidou um amigo para atirar nele, ao vivo; e quando se espremeu em um armário de 60 centímetros quadrados, por 5 dias, na Universidade que frequentava.

dissesse naquele momento não seria contra argumentado, nem complementado, já que era muita informação para um dia só.

Após deixá-la, pensei muito a respeito do que ela disse e decidi escrever o passo a passo de alguns exercícios propostos com esta turma, descritos no início desta ação - “Olha o que eu sei fazer”, “Suspensão” e “Boneco biruta” - entendendo-os como uma possível maneira de introduzir o assunto com pessoas não familiarizadas com a expressão da performance.

Por meio daquela conversa, compreendi que todo aquele entendimento das obras fílmicas, que havia sido compartilhado na aula, só havia sido possível por conta da experiência de cada um/a daqueles/as estudantes de transpor limites com o próprio corpo, em estado performativo, experimentada nos exercícios. Porém, vale partilhar que, num primeiro momento, quando escolhi propor a apreciação e debate acerca daquelas obras, eu havia percebido que os exercícios não estavam dando conta de abarcar a percepção que gostaria de despertar em cada estudante.

Foi como se, por um instante, eu tivesse esquecido que tudo o que experimentamos permanece como vestígios e estes rastros confluem, reconfiguram nossa existência, pois vivemos em um fluxo contínuo. Nesse sentido, conforme Greiner (2005, p.130), “[...] como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente [...]”.

Estes corpos presentes estavam ali para (me) reafirmar o que Fabião (2009, p. 245) entende como potência relacional e, também, enquanto convocação ao posicionamento imediato:

O chamado é por uma ativação do corpo como **potência relacional**, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. Sobretudo aqui e agora, neste nosso país, a um só tempo enrijecido e flácido por conta de tantas e tamanhas truculências políticas e descabros sociais, sobretudo aqui e agora, neste nosso país tão profundamente marcado pela herança colonial, a performance interessa por ser a arte da negociação e da criação de corpo - **aqui e agora**. (Grifos meus)

Algo que tem muito a ver com as tomadas de decisão cotidianas e me fazem não conseguir dissociar arte-vida, o que está refletido no desenho e uso constante da expressão performance-arte-vida, já contextualizada na Performatividade dois.

Por meio da experiência vivida e pela reflexão sobre performance-arte-vida, a minha proximidade com a turma aumentou, o entendimento entre eles melhorou razoavelmente e a percepção de mundo, de cada um/a, potencializou-se. Diante de percursos como esse e com base em práticas pessoais nesta expressão artística, enquanto artista-professora-pesquisadora, é que posso afirmar que a experiência em performance transforma.

Corroborando com o pensamento do artista-pesquisador Wagner Rossi Campos (2010, p. 37), que afirma que o ato performativo fortalece o que nos falta enquanto indivíduos, permitindo-nos ampliar a capacidade de “ver o invisível, tocar o momento presente, tornar-se consciente de si em níveis profundos”, arrisco dizer que na docência, na pesquisa, na arte e na vivência cotidiana, em múltiplas intersecções, estou sempre a partilhar e ser atravessada por experiências.

Diante disto é que Dewey (2010) afirma que as experiências artísticas nos são atraentes devido às monotonias e opressões das experiências cotidianas. Para ele,

não fossem as opressões e monotonias da experiência cotidiana, o campo dos sonhos e devaneios não seria atraente. Não existe possibilidade de uma eliminação completa e duradoura das emoções. Repelida pela pasmeira e pela indiferença das coisas que nos são impostas à força por um ambiente desajustado, a emoção se retrai e se alimenta do material da fantasia. Esse material é construído por uma energia impulsiva que não encontra saída nas ocupações costumeiras da vida. Talvez seja nessas circunstâncias que multidões de pessoas recorrem à música, ao teatro e ao romance, para obter acesso fácil a um reino de emoções que circulam soltas. (Ibid., p. 451)⁷³

Portanto, quando Fabião (2013) afirma que um performer se questiona sobre as possibilidades do próprio corpo, bem como sobre os modos relacionais com o corpo do outro nos espaços, que não para de oscilar entre “cena e não-cena, entre arte e não-arte”, entendo que a performance-arte-vida que pratico e partilho é a extensão de minha força movente. É que é tão parte do que sou, que essa escrita não podia implicar em outro estudo, outra realidade.

Este entendimento das experiências se deu a partir do acompanhamento do percurso dos/as estudantes nas aulas, em seus diários de processos e na apresentação performativa, ao final do módulo dois do curso. Pois, presenciando a transformação deles/as, nas práticas corporais e no trato uns com os outros, a partir das reflexões levantadas em performance, trouxe-me a certeza e clareza, também a partir de minhas práticas e experiências, de que as vivências performativas potencializam e alteram a visão de mundo dos indivíduos.

São disparadoras do que Dewey (2010, p. 498) chama de “experiência perceptual”:

[...] A partir daí, somos convidados a escalar a beleza da mente, subir para a beleza das leis e intuições, de onde deveremos ascender para a beleza das ciências, e então poderemos alçar-nos ao conhecimento intuitivo da beleza absoluta. A escada de Platão, além disso, é uma subida de mão única; não há retorno da beleza mais excelsa

⁷³ Discordo quando ele especifica a fantasia e trata da arte neste lugar de mero entretenimento, porém compreendo o sentido de ser refúgio, por isso o trago para o diálogo. Acredito na arte integrada à vida enquanto produção de conhecimento e emoções. Que pode ser, também, refúgio, à medida que esta é extensão, que transforma e transmuta.

para a **experiência perceptual**. A beleza das coisas em processo de mudança - como são todas na experiência - deve, pois, ser considerada apenas como um devir potencial da alma rumo à apreensão de padrões eternos de beleza. Nem mesmo a intuição deles é final. (Grifo meu)

Tudo que nos atravessa compõe experiências e as percebemos no processo de mudança. Nesse contexto é que interessa esse termo e o pensamento de Dewey, porque trato dessas percepções em experiência.

Voltando às vivências com a turma, acerca das quais venho discursando nesta Performatividade, durante a Mostra de fechamento do módulo dois, no segundo semestre de 2019, dois processos de mudança na visão de mundo pós-performance, entre os estudantes, chamaram-me a atenção, que opto por trazer na próxima ação.

Ação três ponto dois

A primeira das situações cuja mudança de visão de mundo pós performance me chamou a atenção foi de um estudante trans, que passou pela transição de gênero encorajada pelas práticas performativas no curso e pelo apoio dos/as colegas. Trago isso a partir das análises de processo feitas no acompanhamento individual da discente, cujas impressões fui colocando em meu diário. Nas conversas sobre o que desejava realizar na Mostra e, ao prestigiar a performance apresentada durante o evento, pude ter certeza desta percepção.

Durante a ação performativa ele tratou desta transformação, iniciando vestido nos padrões do gênero feminino e terminou nos padrões de gênero com o qual se identificava, o masculino. Acredito que as pesquisas propostas no campo da performance ao longo do curso, os seminários onde cada estudante apresentava um artista visual performativo e as trocas em sala de aula foram fundamentais para esta escolha de autoafirmação.

Uma ação simples, mas que para alguém que se omite diante da família, escolher se afirmar em performance, foi para todos que conviviam com este estudante, um ato emocionante de coragem e libertação. Tanto que, a partir daquele dia, começamos a nos referir a ele no masculino e apoiá-lo, ainda mais, no processo, acolhendo e crescendo junto.

Ao trazer esta análise e percepção entendo que o gatilho criativo tenha sido o entendimento do “eu posso”. Portanto, nas práticas corporais, bem como nas inúmeras

expressões de natureza artística, talvez por sua capacidade de relação com outros saberes, elementos e conteúdo, segundo a artista-pesquisadora Júlia Camargos de Paula (2020) é possível ampliar, em quem experimenta estas práticas, a percepção da realidade, e sua relação em sociedade.

Para Paula (2020, p. 101)

é como se esse ensaio protegido do teatro e com possibilidade de reflexão contínua sobre o que se vive no processo preparasse os sujeitos em nível pessoal e coletivo para enfrentarem as situações reais que exigirão deles as habilidades ali desenvolvidas. [...] parece auxiliar no processo de ampliação de percepção da realidade e significar o conhecimento desenvolvido de uma forma singular, que se enraíza por estar conectado a outras esferas - algo que também pode ser efeito da possibilidade de realização de estudos teórico-práticos, que, ao exigir diferentes ângulos de observação do objeto estudado, acabam por suscitar maior apropriação.

Considerando tais colocações, esses aspectos narrativos se relacionam ao que venho traçando discursivamente sobre a mudança percebida em mim e nos sujeitos que abraçam a performance enquanto prática artística, híbrida. E em se tratando desta prática entendida no contexto da performance-arte-vida, onde o que eu trago imagetivamente por meio do meu corpo é um expurgo de questões que me atravessam, quem eu sou pós-performance não é mais quem eu era antes dela, inevitavelmente.

Ainda que isso não seja uma exclusividade do ato performativo, trago com base nas minhas experiências, bem como amparada pela fala de Rossi (apud SOUZA, 2015), dantes mencionada, que afirma que, se somos moldados por experiências cotidianamente, não tem como a vida ser a mesma após a realização de uma performance⁷⁴.

Outra situação performativa relevante que escolho partilhar foi de uma estudante asmática, que para falar de como o cigarro lhe causava mal, enquanto fumante passiva a conviver com fumantes ativos em seu seio afetivo, optou por realizar uma performance.

Nela, a estudante-performer colocou aproximadamente 40 cigarros na boca e os acendeu, simultaneamente. Quando chegou ao seu limite, cuspiu os cigarros e aspirou a bombinha de salbutamol⁷⁵, deixando, em seguida, o espaço onde performou.

⁷⁴ Ver página 58 para citação completa.

⁷⁵ Sulfato de Salbutamol é um agonista beta2-adrenérgico seletivo indicado para o tratamento ou prevenção do broncoespasmo. Ele fornece ação broncodilatadora de curta duração na obstrução reversível das vias aéreas devido à asma, bronquite crônica e enfisema. Fonte: Bula do Medicamento

De acordo com a redatora da página do Doutor Dráuzio Varella, Maria Helena Varella Bruna, em postagem sem data⁷⁶, dentre os cuidados importantes no combate à bronquite crônica, parar de fumar e não permanecer em ambientes em que haja pessoas fumando, é fundamental. Portanto, por mais que não tenhamos controle do entendimento do outro pós-performance, é possível supor que a imagem gerada e os atravessamentos de quem convive com a estudante em crise foram, no mínimo, impactantes.

Trago essas duas situações como exemplo do modo como a performance é capaz de transformar a nossa visão de mundo. Ambos/as estudantes talvez poderiam ter resolvido suas questões com diálogo entre os seus, ou até mesmo em terapia, mas optaram por expurgar os sentimentos por outra via e conversar ou não, após processar internamente sobre suas escolhas de tratar do assunto daquela forma, naquele momento.

Não consigo falar das reverberações no eixo familiar de cada um porque não chegamos a dialogar a respeito, porém posso afirmar que a opção do expurgo através da performance, partiu da maneira como entendo a performance-arte-vida, a vivencio e partilho com os que tenho a oportunidade de fazê-lo.

Ainda pertencente a essa situação, convoco Paula (2020, 113) por afirmar que “o envolvimento com a performance manifesta um desejo de tocar no terreno político das relações, no sentido mais amplo do termo, numa atividade de cidadania, na qual sujeitos debatem sobre direitos, injustiças e normas que afetam a coletividade.”

Nessa abordagem, percebe-se o que venho afirmando ao longo da pesquisa: a partir do momento em que performamos uma angústia, ou qualquer que seja a situação escolhida, já não somos mais a mesma pessoa que éramos, antes da situação performativa. Trago isso na *Performatividade Um*⁷⁷, por meio do depoimento do artista Wagner Rossi Campos (apud SOUZA, 2015), ao defender que sua energia vibra diferente, após realizar suas performances. E corroboro com o artista por sentir o mesmo que ele, acrescentando perceber, inclusive, um impedimento pessoal de me conduzir da mesma maneira diante da vida, após a experiência compartilhada.

Este processo segui partilhando com estudantes e, em 2020, tivemos a oportunidade de começar o ano realizando um Simpósio de Artes Visuais. Convidamos vários artistas locais para troca de saberes com os discentes em finalização de curso, pois a turma que escolho trazer à luz de minhas memórias, concluiria o curso em maio daquele ano. O evento proporcionou

⁷⁶ Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/bronquite/> . Acesso em: 12 de Out. 2021.

⁷⁷ Entendimento do artista, ver páginas 58.

trocas que falavam tanto de performance quanto de mercado de arte e o finalizamos com um leilão dos trabalhos destes estudantes-artistas.

Escolho não aprofundar no Simpósio enquanto acontecimento porque sua menção foi meramente ilustrativa para introduzir os acontecimentos daquele ano. Ano este em que a vida é suspensa por uma pandemia e todos precisamos nos reinventar. Essa tônica discursiva complexa de entendimento da nova forma de partilhar saberes fundamentalmente presenciais apresento na *Performatividade final*.

Cada criação que tive a oportunidade de acompanhar, enquanto artista-professora-pesquisadora, bem como, aquelas das que fui protagonista, reforçam a relação singular que cada um de nós mantém com o mundo, entende e se configura no mesmo, através da e em performance. Assim, retomo o pensamento de Nicolas Bourriaud (2009), mencionado na *Performatividade* anterior, ao tratar das situações construídas para uma relação com o outro e com o mundo, onde territórios pessoais se conciliam com o mundo da arte.

Em razão dessas situações venho propor, enquanto produto desta pesquisa, a residência artística, nos moldes que escolho aprofundar na próxima *Performatividade*, onde descrevo exercícios que servirão de gatilhos para o encontro entre ex-alunos/as e demais interessados em experienciar práticas performativas na construção de estéticas relacionais.

PERFORMATIVIDADE QUATRO

Concomitante a todas as reflexões apresentadas nas *Performatividades* anteriores, surge o desejo de proporcionar a experiência da performance-arte-vida a ex-alunos/as e pessoas interessadas em vivências corporais nesta expressão, por meio de uma residência artística.

Residências artísticas são projetos que têm por intuito, reunir artistas de diversas localidades para experiências e trocas estéticas entre si em um local específico que proporcione uma imersão para os participantes, de maneira que cada um possa focar em seu processo. A Residência Artística é uma das formas mais características de apoio e incentivo ao desenvolvimento das artes, que se consolidou a partir dos anos 1980, em várias cidades da Europa, Estados Unidos, Canadá e Japão, segundo descrição da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)⁷⁸, que organiza eventos desta natureza em seu espaço, em São Paulo-SP.

Segundo Júlia Lima (2018), para o site *Arte que Acontece*⁷⁹, deslocar-se sempre foi um movimento essencial aos artistas, tanto na perspectiva de seus processos, quanto nos suportes e, também, geograficamente. Existem artistas que chegam a ficar sem residência fixa, alternando-se de residência em residência, em constante estado nômade.

As residências funcionam tanto como incubadoras de iniciativas estéticas e reflexões acerca da arte contemporânea, como uma nova injeção de ânimo aos saberes e fazeres artísticos, dependendo da criatividade e foco do artista participante. Elas têm se tornado cada vez mais comuns no cenário contemporâneo, demonstrando sua potencialidade como ambiente de formação, criação e fomento. As possibilidades de investigações são diversas, perpassando o fazer processual, ocupações políticas, relação arte e vida e a transversalidade na educação e formação, devido aos saberes partilhados na coletividade.

Numa ótica relativa ao processo de produção e interação entre artistas, obra e comunidades, que caracteriza as residências artísticas, esta possibilidade de experiência e troca entre os participantes pode ser lida como contraponto ao isolamento decorrente dos processos tecnológicos e dos distanciamentos nas relações sociais, questionando padrões vigentes que acarretam em problemáticas sociopolíticas, relacionais e ambientais. Os artistas vivenciam

⁷⁸ A Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) é uma instituição de Ensino Superior privada de caráter filantrópico e possui um programa de residências artísticas, voltada a artistas estrangeiros. Disponível em: faap.br/institucional. Acesso em: 10 ago. 2020.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/a-expansao-das-residencias-artisticas-no-brasil/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

essas realidades e problemáticas, sob outras perspectivas e em constantes trocas, ao se deslocar de sua zona de conforto para dialogar em um cotidiano novo para si, podendo se perceber de outra forma no ímpeto das transformações causadas pelo processo de imersão nos espaço-tempos e dinâmicas nas quais passam a se inserir.

Em minha trajetória, participei de inúmeras vivências desta natureza que me foram de um crescimento artístico tamanho, dada às trocas e atravessamentos poéticos, como compartilhei, ao longo da pesquisa. Nesse sentido é que, apesar de entender como uma oportunidade de trocas entre artistas de localidades e experiências ímpares, pretendo abrir esta prática a públicos interessados em experiências artísticas com o corpo, que, não necessariamente, entendam-se artistas.

O desenho desta proposta, o que inclui essa abordagem, perpassa muito do que vivi com a turma no curso técnico e, ter a possibilidade de atrair um público diverso, tal qual era na formação da turma, junto a alguns egressos, interessa-me pela investigação de como a performance nos transforma.

A partir disso, nesta proposição que apresento enquanto produto desta pesquisa, penso ser importante um encontro num local deslocado da cidade. Imagino um local com área verde ao redor, por acreditar que, para uma imersão plena, o contato com a energia da natureza seja o ideal. Como premissa, entendo que essa característica nos convida a uma aproximação capaz de criar relações entre/com essas energias e o próprio grupo que vier a se formar.

Durante o encontro/residência, proponho a partilha de afazeres cotidianos: preparação de alimentos e organização da casa, bem como caminhadas e investigações individuais/grupais, inseridas no contexto de natureza espacial e individual. O que proporciona reflexões acerca do que seja a nossa natureza.

Portanto, para abordar esse tema subjetivo, nesse atual momento do nosso planeta, escolhi duas palavras que estão muito vivas em mim: Sagrado e Partilha. Palavras repletas de signos, mas que escolho os que dialogam com o pensamento da psicóloga junguiana Clarissa Pinkola Estés (1994), que afirma serem palavras inerentes ao feminino. Características despertadas na compreensão da natureza da mulher selvagem, mas que compreendo e trago enquanto proposta reflexiva para todos.

Para Estés (1994, p.429)

a sexualidade pode ser imaginada como um bálsamo para o espírito, sendo, portanto, sagrada. Quando o riso sexual é medicinal, ele é um riso sagrado. E aquilo que provoca o riso medicinal é também sagrado. Quando o riso ajuda sem prejudicar, quando ele alivia, reorganiza, põe em ordem, reafirma a força

e o poder, esse é o riso que gera a saúde. Quando o riso deixa as pessoas alegres por estarem vivas, felizes por estarem aqui, com maior consciência do amor, elevadas pelo eros, quando ele desfaz sua tristeza e as isola da raiva, ele é sagrado. Quando elas se tornam maiores, melhores, mais generosas, mais sensíveis, ele é sagrado.

Diante desse contexto, o desejo é buscar formas de compreensão e aprofundamento acerca desses termos, para além das investigações pessoais que me movem. Nesse contexto, a ideia é que cada um/a dos envolvidos se aproxime dessas palavras e que, a partir disso, possam deixar que o entendimento de suas naturezas revele sentidos e significados, ampliando ações cotidianas e não cotidianas, criativas, durante a imersão.

Para que isso possa ocorrer, seguiremos alguns mapeamentos, ativando momentos de tempo-espço em que o ritmo das ações favoreça a um mergulho interior. Sem imposições ou certezas fixas, para que a experiência possa ganhar força, cada participante poderá propor exercícios breves e diários ao grupo, pensando questões como: o que é sagrado para cada um? A natureza é fora, é dentro, ou as duas coisas? O que seria a partilha num encontro entre seres ímpares?

A proposição de exercícios intenta abrir caminhos que oportunizem a experimentações individuais e coletivas, facilitando a investigação, a compreensão e a criação de cada participante. Até porque, a ideia é que, após o momento de imersão na residência, cada participante possa, se for de desejo, realizar uma performance para compartilhar com o grupo.

Desta forma, no penúltimo dia de encontro, criaremos um cronograma destas realizações, para que todos possam prestigiar o que o outro tem a expressar através do corpo em performance-arte-vida.

Para melhor compreensão desta proposta imersiva, apresento, enquanto ação desta Performatividade, um roteiro possível, de exercícios performativos para criação de performances.

Ação quatro ponto um

Dentre as direções iniciais que proponho para a imersão de uma semana, num possível roteiro de exercícios performativos, estão:

Dia 1

FOCO: Relacionar-se com o outro e com o ambiente, de forma orgânica, e estabelecer trocas de narrativas pessoais enquanto vivencia o cotidiano, para, durante a roda de conversa, ao final do dia, conseguir elaborar uma reflexão sobre como sente a natureza do outro lhe atravessar e como entende a própria natureza.

8h – Meditação guiada por um/a dos/as integrantes.

8:30h - Desjejum.

10h – Exercícios corporais guiados por mim, para fortalecimento do grupo:

1. Boneco Biruta⁸⁰

Os participantes deverão posicionar-se em círculo, com os ombros colados e convidar um dos colegas a se colocar no centro deste círculo, com as mãos cruzadas sobre o tórax, os pés juntos e os olhos fechados. Os integrantes do círculo deverão permanecer com as mãos espalmadas na direção do colega que está no centro, bem junta ao tórax de cada um. O integrante vulnerável no meio do círculo, deverá se jogar de um lado para o outro e os demais colegas, trabalhando em conjunto, não poderão deixá-lo cair, arremessando-o de uma extremidade à outra deste círculo. Haverá um revezamento de quem fica no centro, até que todos tenham experimentado esta posição.

2. Suspensão⁸¹

Um dos participantes é convidado a deitar-se no chão de olhos fechados, barriga para cima e braços esticados junto ao corpo. Os demais colegas, coletivamente, deverão erguê-lo, reto e lentamente, até o topo de suas cabeças e retornar com o mesmo ao chão em seguida, neste mesmo ritmo. Para tal os integrantes que farão a suspensão do colega precisarão manter as mãos bem abertas e encaixá-las embaixo do corpo do participante que está deitado, distribuindo-se ao longo de todo o corpo dele, da cabeça aos pés. A sincronia nos movimentos é extremamente importante nesta atividade para que o peso seja bem distribuído e a pessoa seja erguida e abaixada sem danos para ninguém.

3. Roda de conversa sobre as sensações experienciadas.

⁸⁰ Exercício performativo que nasceu de uma dinâmica vivenciada na esfera pedagógica, com o objetivo de estreitar laços entre os envolvidos, através da confiança exigida em sua realização. Em minhas aulas as respostas a este exercício foram, em sua maioria, positivas, proporcionando maior envolvimento e proximidade entre os discentes. Ver página 84.

⁸¹ Exercício performativo que nasceu de uma dinâmica vivenciada na esfera artística, com o objetivo de estreitar laços entre os envolvidos, através da confiança exigida em sua realização. Em minhas aulas as respostas a este exercício foram, em sua maioria, positivas, proporcionando maior envolvimento e proximidade entre os discentes. Ver página 83.

11:30h – Cozinha coletiva: laboratório experimental de convivência e partilha de memórias gustativas.

Através do ato de partilhar saberes culinários, estreitamos os laços e reforçamos o cuidado conosco e com o outro, pois cozinhar é um ato de amor e cozinhar junto é partilhar afeto. Este espaço relacional culmina numa saudosa troca cultural através da ceia.

14h – Exploração do local com registros imagéticos em caderno de processo:

Caminhar pelo entorno, num primeiro momento de forma coletiva e, segundo os interesses de direcionamento e investigação forem surgindo, respeitar a necessidade e tempo de cada um, deixando apenas o combinado de estarmos de volta ao local da residência às 17 horas. A proposta é que os interesses sejam traçados através de desenho e anotações no caderno de processo de cada um.

18:30h – Cozinha coletiva numa proposta similar à do preparo do almoço.

21h – Roda de conversa sobre a rotina do dia, em volta de uma fogueira. A ideia central é refletirmos sobre como percebemos a natureza espacial, a natureza do outro e a nossa.

Dia 2

FOCO: Familiarizar-se com o próprio corpo em comunhão com o do outro, a partir do que foi experienciado no dia anterior, enquanto cozinhamos e partilhamos outras práticas coletivas, para, ao final do dia, conseguir elaborar essa relação de atravessamentos.

8h – Meditação guiada por um/a dos/as integrantes.

8:30h – Desjejum.

10h – Exercícios corporais guiadas por um dos participantes da residência, para fortalecimento do grupo.

Como no dia anterior os exercícios foram por mim propostos, a ideia é que os participantes proponham práticas coletivas a partir de suas experiências sociais, que pode ser uma dinâmica ou até mesmo uma brincadeira da infância. O objetivo continua sendo o estreitamento de laços para desenvolvimento de confiança.

11:30h – Cozinha coletiva nos moldes do dia anterior.

14h – Exploração do local com registros imagéticos em caderno de processo, como no dia anterior, pensando nas memórias afetivas, qualquer que sejam elas, felizes ou tristes.

18:30h – Cozinha coletiva conforme supracitado.

21h – Roda de conversa sobre a rotina do dia, em volta da fogueira e leitura compartilhada do texto/depoimento (sem título) do artista/performer Fernando Hermógenes no

livro/catálogo Perpendicular Bienal, de Wagner Rossi Campos (2016, p. 80-81)⁸², como fruto daquele encontro, de mesmo nome do Catálogo supracitado, entre cinquenta artistas de diversas partes do globo, que tive a oportunidade de participar, conforme mencionado no primeiro capítulo desta escrita. Após a leitura provocarei uma reflexão sobre a presença de nossos corpos nos espaços, como nos colocamos e nos permitimos interagir.

Dia 3

FOCO: Mergulhar nas memórias afetivas que surgirem a partir das práticas cotidianas, em conexão com as experiências vivenciadas e reflexões feitas, até o momento, sobre nossa relação com o todo e as próprias escolhas para, ao final do dia, na conversa coletiva, elaborar o entendimento de performance enquanto arte-vida.

8h – Meditação guiada por um/a dos/as integrantes.

8:30h – Desjejum.

10h – Exercícios corporais guiadas por um dos participantes da residência, para fortalecimento do grupo com propósito e elemento disparador similar ao do dia anterior.

11h – Exercício vocal guiado por mim, no qual todos deverão oscilar a voz entre grave e agudo, do sussurro ao grito, fazendo pausas respiratórias, a cada 30 segundos.

Com o objetivo de canalizar energias internas acumuladas, através da voz, corroborando com o entendimento de ESTÉS (1994, p.366) ao afirmar que “o cantor pode desarmar, destruir, construir e criar” porque pela natureza e pelo tom de sua voz transporta e troca mensagens internas com o mundo, proponho esta prática.

Iniciaremos repetindo em tom baixo as notas musicais, conforme aprendi com uma professora de canto de uma escola em que trabalhei: dó, dó ré dó, dó ré mi ré dó, dó ré mi fá mi ré dó, dó ré mi fá sol fá mi ré dó, dó ré mi fá sol lá sol fá mi ré dó, dó ré mi fá sol lá si lá sol fá mi ré dó, dó ré mi fá sol lá si dó si lá sol fá mi ré dó. Depois a mesma sequência em tom alto, depois sussurrando e por último com sons guturais. Esta atividade será feita primeiro com a voz natural de cada um, depois forçando um tom grave e por último forçando um tom agudo.

11:30h – Cozinha coletiva. Além dos moldes propostos nos dias anteriores, a ideia é que sigamos compartilhando memórias sonoras, além das gustativas, durante este momento de preparo coletivo, aproveitando as ativações do exercício vocal.

⁸² Ver Anexo A

14h – Explorar o local com registros imagéticos em caderno de processo, conforme supracitado nos dias anteriores, pensando nas memórias afetivas e no que surge a partir delas: *o que posso fazer com meu corpo a partir das questões que me vêm?*

18:30h – Cozinha coletiva nos moldes dos dias anteriores.

21h – Roda de conversa sobre a rotina do dia, em volta da fogueira, seguida de leitura compartilhada do texto *Eu por mim mesma*⁸³, escrito por mim no catálogo *Perpendicular Faz Curadoria* – encontro entre Mulheres Performers, organizado por Wagner Rossi Campos (2016, p. 29-31), pós residência artística, seguida de Mostra de Performance de mesmo nome, da qual participei, enquanto artista, no ano de 2016. A ideia é puxar uma conversa acerca do que é a performance para cada um/a e o que os/as atraiu para este encontro/residência.

Dia 4

FOCO: Pensar atos performativos sobre si em comunhão com o espaço, a partir do que fora experimentado, até o momento, nas vivências cotidianas e diálogos ao final de cada dia, para elaborar pequenas ações no momento da partilha ao redor da fogueira.

8h – Meditação guiada por um/a dos/as integrantes.

8:30h – Desjejum.

10h – Exercícios corporais guiadas por um dos participantes da residência, para fortalecimento do grupo com propósito e elemento disparador similar à proposta dos dias anteriores.

11h – Prática de desenho com o corpo, proposta por mim, na qual cada participante deverá criar, na terra, movimentos corporais na horizontal.

Atividade performativa criada por mim, cujo propósito é a integração com um dos elementos da natureza, a terra. Cada participante deverá criar desenhos na terra por meio de movimentos corporais, sem o auxílio de objetos extras, ou seja, gravetos e demais ferramentas. Apenas o corpo e o que já tiver nele como roupa, sapato, etc.

11:30h – Cozinha coletiva nos moldes dos dias um e dois.

14h – Exploração do local com registros imagéticos em caderno de processo, conforme proposto nos dias anteriores, pensando no próprio corpo em comunhão com o espaço como as imagens criadas pela artista Ana Mendieta⁸⁴.

⁸³ Ver Anexo B.

⁸⁴ Ana Mendieta é uma artista Cubana, radicada nos Estados Unidos mais conhecida pelas obras que realizou em um corpo terrestre, investigando a relação entre a paisagem e a forma feminina.

Onde poderia meu corpo se encaixar, no sentido de fazer parte? Pensando nisso, os registros imagéticos devem ser elaborados com esta característica de integração do corpo no espaço como parte da composição.

18:30h – Cozinha coletiva nos moldes dos dias um e dois.

21h – Roda de conversa sobre a rotina do dia, em volta da fogueira, seguida de improviso poético em performance, de duração de cinco minutos, com o chamado “olha o que eu sei fazer”. A seguir, conversaremos um pouco sobre as percepções de si e do outro em ação.

Dia 5

FOCO: Maturar as anotações feitas no caderno de processo para melhor entendimento dos desejos latentes por meio de narrativas pessoais, enquanto cozinhamos coletivamente, para que ao final do dia cada participante possa partilhar o que deseja ou não fazer enquanto performance-arte-vida, numa possível Mostra de processos.

8h – Meditação guiada por um/a dos/as integrantes.

8:30h – Desjejum.

10h – Exercícios corporais guiadas por um dos participantes da residência, para fortalecimento do grupo com propósito e elemento disparador similar à proposta dos dias anteriores; ou conversa sobre a digestão dos processos, até o momento, extensiva ao momento de preparação do almoço.

11:30h – Cozinha coletiva nos moldes dos dias anteriores, ainda pensando na partilha de memórias gustativas.

14h – Tarde livre para investigações de desejo, sem nenhum direcionamento específico, a fim de que cada um tenha um tempo para processar as vivências experienciadas até o momento.

18:30h – Cozinha coletiva nos moldes anteriores.

21h – Roda de conversa em volta da fogueira sobre a rotina do dia, o que cada um escolheu pra sua tarde, se houve registros, e, organização de um roteiro de mostra de performances daqueles que desejarem realizá-la, com base no que foi experimentado nas práticas do encontro. As performances não terão uma temática nem serão induzidas, pois, estamos falando de performance-arte-vida e de experimentos coletivos durante a residência. Portanto, cada participante se guiará pelo desejo ou não de partilha de ações para com o grupo, como viemos fazendo, de alguma forma, por meio das práticas cotidianas.

Caso não seja um desejo do coletivo partilharem ações performativas, realizarei eu uma performance, a qual ainda não tenho clareza de como será, pois, será algo que surgirá com o convívio, ou não, visto que estamos lidando com situações volúveis onde nosso compromisso é com as experiências no aqui-agora.

Dia 6

FOCO: Relacionar-se com os próprios anseios, na tentativa de fomentar a partilha de processos performativos, a partir do que fora internalizado imagetivamente no decorrer da residência, para, ao final do dia, refletir sobre como esta prática artística nos atravessa.

Manhã para organização das apresentações individuais, seguida de desjejum coletivo. Caso essas ações não forem acontecer, visto que estes encaminhamentos dependem da conversa fechada no dia anterior, a proposta será uma caminhada para coleta de objetos afetivos na natureza. Estes objetos serão destinados à montagem de uma instalação, após o almoço, enquanto ato performativo, onde cada participante deverá realizar um agradecimento ao Universo por aquele item colhido, no instante em que for colocá-lo no local destinado por mim.

11:30h - Cozinha coletiva nos moldes dos dias anteriores.

14h - Início da mostra coletiva (ou montagem da instalação, seguida de mostra individual, caso apenas eu vá me apresentar).

18:30h – Cozinha coletiva nos moldes anteriores.

21h – Roda de conversa, em volta da fogueira, sobre as ações compartilhadas e o que foi experimentado ao longo do dia, onde, induzi-los-ei a refletir sobre como a performance nos atravessa.

Dia 7

FOCO: Refletir sobre a infinitude dos processos para que, ao retornarem aos seus lares, tenham condições de falar de si e desta experiência isentos da preocupação de apresentarem algo conclusivo enquanto resultado.

8h – Desjejum de confraternização

10h – Troca de contatos e organização do espaço para desocupação.

Após retornar aos seus lares, os participantes deverão produzir duas laudas contendo: foto pessoal, mini-bio de até quatro linhas e texto reflexivo da experiência, ou texto poético, ou texto manifesto, ou texto depoimento, ou texto processo, ou texto crítico, seguido de frame com imagens do trabalho apresentado na residência, mais *Instagram* e intervenções gráficas que

sentirem vontade e encaminhar para o meu e-mail. A ideia é compilar este material em um catálogo digital acerca do que foi a residência.

É importante ressaltar que esta proposta não é um modelo de residência artística a ser seguido, mas, sim, uma ideia, escopo, hipótese, específica para este encontro, enquanto possibilidade de reverberação do que fora discutido e construído ao longo da pesquisa de mestrado de minha autoria.

PERFORMATIVIDADE FINAL

No começo de 2020, deparamo-nos com um novo desafio, numa esfera global, que foi o fechamento das repartições, em decorrência da Pandemia por COVID-19. A turma que acompanhei e trouxe para esta escrita se formaria em maio daquele ano, bem como minha finalização da pesquisa deveria acontecer até o final de 2020. No entanto, nenhum dos dois cronogramas previstos se concretizou, pois, inúmeras incertezas nos atravessaram e, ao mesmo tempo que as repartições ameaçavam reabrir, decretos sanitários nos exigiam manter-nos isolados.

Com a turma que escolhi trazer pra esta investigação enquanto artista-professora-pesquisadora, assim que entramos no modo de isolamento social, propusemos um Simpósio Virtual. O intuito foi mantermos o vínculo e a sanidade mental, amenizando a angústia da possível prorrogação da formatura (que realmente ocorreu).

Esta proposição partiu das reverberações do Simpósio presencial supracitado na *Performatividade três*, com o diferencial do formato virtual, e os artistas a protagonizar o evento com troca de saberes serem os próprios discentes.

Por meio de *lives* no *Instagram da turma*, cada dia um/a estudante-artista recebeu, acolheu e disparou perguntas, de interesse deles, para o/a colega-artista a protagonizar o Simpósio. Cada um falou de seu processo artístico de maneira espontânea e sobre como estavam se reinventando no período de isolamento.

O momento de conversa entre os discentes, com chamadas ao vivo foi incrível, porque, apesar de ter acompanhado o crescimento de cada um/a na expressão que compartilhava com eles - a performance - e no curso, como um todo, ainda não havia parado para ouvi-los falando de seus processos, sem que partisse de mim as perguntas-gatilho-reflexivas.

Escolho compartilhar aqui a anotação realizada por mim sobre uma das *lives*, a fim de evidenciar o nível de maturidade adquirido pela discente no que concerne ao discurso e propriedade de seu processo artístico, bem como afirmar que a escolha destas pessoas na dedicação à performance, reforça, em mim, o que trouxe ao longo da pesquisa, sobre as experiências em e pós-performance.

Segundo as percepções anotadas em meus registros memoriais, a pessoa entrou na chamada ao vivo, performando dentro de um saco plástico transparente, do seu tamanho, numa representatividade da bolha que a maioria de nós nos encontrávamos, naquele período de distanciamento social. Contou que havia se sentido paralisada quando tudo fechou, porém, ao

começarmos a movimentar as discussões no grupo da turma e levantar possibilidades criativas para mantermos a chama acesa, ela despertou para o universo virtual que, antes mesmo da pandemia, já vinha explorando, enquanto veículo de divulgação de sua produção artística.

Compartilhou também que havia começado uma série de *podcasts* sobre o corpo do artista no ambiente virtual; que tem realizado performances virtuais de quarentena e compartilhado nas redes; tem se inscrito em alguns editais; e cuidado da identidade visual do *Instagram* pensando-o como um portfólio.

Esta experiência movimentou em mim a retomada da escrita desta pesquisa, que em função das oscilações psicológicas que comecei a vivenciar, assim como mais da metade da população mundial, acredito eu, havia me feito paralisar todo o processo.

Além da escrita, iniciei situações de performance-arte-vida através de *lives* em meu Instagram pessoal⁸⁵, convidando amigos da performance para estas experiências, enquanto partilha em tempos de distanciamento. Dentre estes momentos performativos virtuais, tomei banho, café, participei de um seminário, de um festival de performance virtual e fui entrevistada por ex-alunos, desabando em lágrimas entre um momento e outro e voltando a paralisar.

Nunca foi tão difícil dar aula, produzir artisticamente e escrever sobre minhas experiências, pois estava difícil viver, estava difícil manter a esperança, arcar com as contas, lidar com as perdas e ainda acolher os que a mim procuravam para desabafar sobre aquele momento.

Internei-me por um período em uma instituição espiritualista para prestar a caridade e manter a mente ocupada com a dor do outro. Em meio a isso, promovia encontros virtuais com estudantes para tentar dar segmento às minhas aulas, lia o que já havia escrito desta pesquisa e me esforçava muito pra não apagar tudo. É que me indagava sobre pra quê escrever e pra quem fazê-lo, já que as incertezas tornavam as perspectivas de reverberações desta, cada vez mais obscuras.

Portanto, chegar até aqui foi tão desafiador que, ainda que não tenha conseguido abarcar tudo que tinha para compartilhar, escolho focar no que trouxe o orientador desta pesquisa, ao me chamar à razão, afirmando que por mais que eu tivesse muito ainda a dizer, precisava assumir e partilhar o que já tinha, compreendendo que esta era uma escrita, mas não seria a escrita de minha vida, nem a última.

⁸⁵ Fragmentos destas experiências performativas aqui mencionadas podem ser conferidas na íntegra em <https://www.instagram.com/gilmaraoliveiraperformer/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALY, Natália. **Desdobramentos Contemporâneos do Cinema Experimental**. Teccogs, São Paulo, n.6, p. 60 - 92, Jan. – Jun. 2012. Disponível em: shorturl.at/bfCER. Acesso em 01 de Out. 2019.

ANDRADE, Cláudia Castro de. A fenomenologia da percepção a partir da autopoiesis de Humberto Maturana e Francisco Varela. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa: UFRB, v. 6 n. 2, p. 98-121. 2012.

BALDASSIN, Paula. **Pororoca, o encontro das águas**. 2017. Em: <<http://www.iguiecologia.com/pororoca/>>. Acesso em: 01 abril 2021.

BALDASSIN, Paula. **Estuários – onde os rios se encontram com o mar**. 2018. Em: <<https://www.iguiecologia.com/pororoca/>>. Acesso em: 01 abril 2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONFITTO, Matteo. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**, de Lúcia Romano. Perspectiva, São Paulo: 2005, p. 254

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

BRUNA, Maria Helena Varela. **Bronquite**. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/bronquite/>. Acesso em: 12 de Out. 2021.

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

CAMPOS, Wagner Rossi. **Meu corpo é um acontecimento**. Belo Horizonte: UFMG. 2009. Disponível em https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8E3H2W/1/2_texto_final_correto2.pdf. Acesso em: 20 de Jan. 2020

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los simbolos**. Trad. SILVAR, Manuel y RODRÍGUEZ, Arturo. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHRIS Burden. <https://www.amazon.com/Burden-Chris/dp/B071HDGZSZ> Acesso em 15 de Set. 2021

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

ESCOLA, Equipe Brasil. **"O que é Pororoca?"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/o-que-e-pororoca.htm>. Acesso em: 26 fev. 2021.

ESCOLA Livre de Artes. In: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/escola-livre-de-artes> Acesso em 14 de Set. 2021

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos:** Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. BARCELLOS, Waldéa. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FABIÃO, Eleonora. Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osório. **Revista Virtual Prêmio PIPA** – A janela para a arte contemporânea brasileira. premiopipa.com, 2018, Ano 11. Em: <<https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>>. Acesso: 01 abr. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta.** São Paulo: USP, v.8, p. 235-246. 2009.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do Lume.** Campinas: UNICAMP, n.4, p. 1-11, dez. 2013.

FERREIRA, Larissa. MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Performance: uma aula.** In: 22º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - ANPAP, Ecosistemas Estéticos, Anais, p. 1624-1633. Belém: Universidade Federal do Pará, Out. 2013. Disponível em: shorturl.at/bxGM7. Acesso em 28 de Mar. 2020.

FERREIRA, Paula Garcia Gonçalves. **Corpo Ruído.** Faculdade Santa Marcelina: São Paulo, 2009. Disponível em http://paulagarcia.net/files/Corpo_Ruido_dissertacao.pdf. Acesso em: 20 de Jan. 2020

GALARZA, Mari Luz Esteban. **Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio.** Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

GARCIA, Wilton. **Corpo, Mídia e Representação: estudos contemporâneos.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

GÓMEZ-PENA, Guillermo. **En defensa del arte del performance.** Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2019.

HERMÓGENES, Fernando, **Sem Título.** In: CAMPOS, Wagner Rossi. Perpendicular Bienal, Quixote: Belo Horizonte, 2016, p. 80-81.

KAPROW, Allan. **Assemblage, environments & happenings** Nova York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1966.

KAPROW, Allan. Performing life, 1979, **ARS.** São Paulo, USP, v. 8, n. 15, p. 112-117, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3088>. Acesso em: 28 mai. 2021.

LIMA, Júlia. **A expansão das residências artísticas no Brasil.** São Paulo: Arte que acontece, 2018. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/a-expansao-das-residencias-artisticas-no-brasil/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MACHADO, Marina Marcondes. **Só rodapés: um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria.** Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia: UFU, v. 2, n. 1, p. 53-67, jan./jun. 2015.

MARINA Abramovic - A Artista Está Presente. In: <https://www.travessa.com.br/a-artista-esta-presente/artigo/d1feb2d0-1156-4def-a347-1c724da4fcf9> Acesso em 15 de Set. 2021

MATTOS, Daniela de Oliveira. **Performance como texto, escrita como pele.** PUC: São Paulo, 2013.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos informáticos – produção recente: 2015-2017.** UnB: Brasília. 2017.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues. **Especificidades do ensino da performance nas Artes Visuais.** DAPesquisa, Florianópolis, v.10, n.14, p.024-037, dez. 2015. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6524/4831>. Acesso em: 14 de Out. 2019.

NASCIMENTO, Ana Reis. **Performance, Corpo, Contexto: trajetos entre arte e desejo.** Uberlândia: UFU – Instituto de Artes. 2011.
Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12281/1/Diss%20Ana.pdf>>
Acesso: 09 jun.2021

NEGRISOLLI, Douglas. **O corpo do performer nas artes visuais. Trama Interdisciplinar.** São Paulo, v. 3 n. 2, p. 147-154. Abr. 2012. Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5423/4004>. Acesso em: 27 de Mar. 2020.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da nova objetividade.** In: FERREIRA, G.; COLTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 154-168.

OLIVEIRA, Bruno *et al* [orgs.]. **Arte e espaço: uma situação política do século XXI.** Belo Horizonte: Duo Editorial, 2016

OLIVEIRA, Gilmara. **Eu por mim mesma.** In: CAMPOS, Wagner Rossi. *Perpendicular Faz* Curadoria: encontro Entre MULHERES performers. Formato: Belo Horizonte, 2017. p. 29-31.

PAULA. Júlia Camargos de. **Teatro que fica: sentidos atribuídos por jovens à sua experiência de formação teatral.** Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/34460> . Acesso em: 11 de Out. 2021.

PERUZZO, Leomar; CARVALHO, Carla; GOTARDI, Pedro. **Dilatação Corporal, performance arte e docência: um percurso de criação visual.** Revista Digital do LAV, Santa Maria: UFSM, v. 11, n.3, p. 47-66, set./dez. 2018.

POSTIGO, Graciela Ovejero. **Arte-Acción e intencionalidad solvente/El estado líquido de La creatividad.** In: CAMPOS, Wagner Rossi. *Perpendicular Bienal, Quixote:* Belo Horizonte, 2016.

RKAIN, Jamyle. **Ana Mendieta Está Aqui**. Arte que Acontece: São Paulo. p. 1-5, mai. 2020. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/ana-mendieta-esta-aqui/> Acesso em 18 de Out. 2021.

ROLNIK, Suely. **Arte Cura?** São Paulo: PUC – São Paulo, 1996. Disponível em <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>. Acesso em: 02 de Jan. 2020.

ROLNIK, Suely. **O ocaso da vítima: para além da separação entre criação e resistência**. Revista Lugar Comum, Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade, n. 18, p. 29-40, Nov 2002–Jun 2003.

SANTOS, José Mário. **Breve histórico da “performance art”**. 2008. Disponível em http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Zé_mario.pdf . Acesso em: 15 de Jan. 2020

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Trad. Dandara. O Percevejo: Estudos da Performance, n. 12, p. 25-50, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

SNEED, Gillian *et al.* **Dos happenings ao diálogo: legado de Allan Kaprow na práticas artísticas “relacionais” contemporâneas**. Revista Poiesis, Niterói: UFF, v. 12, n. 18, 2011. p. 169-187

SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific> Acesso em: 25 de Fev. 2020.

SCHUSTERMAN, Richard. **Pensar Através do Corpo, Educar para as Humanidades: um apelo para a soma-estética**. Revista Philia&Filia, Porto Alegre, vol. 02, nº 2, jul./dez. 2011

SOUZA, Ana Cecília Araújo Soares de. **O corpo como zona de inventividade no processo de criação de Wagner Rossi Campos**. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza (CE), 2015. Disponível em http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/14627/1/2015_dis_acassouza.pdf. Acesso em: 10 de Jan. 2020.

TAYLOR, Diana. **Encenando a memória social: Yuyachkami**. In: RAVETI, Graciela e ARBEX, Márcia [org.]. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Poslit: Belo Horizonte - Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras da UFMG. 2002. p. 13-43.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. Letras De Hoje, Porto Alegre: PUC-RS, v. 37, n. 4, p. 57-72, dez. 2002. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14258/9483> Acesso em: 02 de Nov. 2

Sulfato Salbutamol. Bula virtual. Disponível em: <https://consultaremedios.com.br/sulfato-de-salbutamol/bula> . Acesso em: 12 de Out. 2021.

ANEXO A

DANÇAR: respiração rápida, corpo latente, roupas misturadas, códigos decifrados compartilhados, objetos espiritualizados inseridos na conversa corporal, intervenção sobre o corpo, o Outro e sua existência, música derramada, olhos fechados quando há risco, olhos abertos quando há público, atravessamento de cerca, pulamento de muro, não pense a respeito – tudo vai acontecer quando tem que, estranhamento ao agir, no shame, grátis.

LEMBRO de dançar por um longo tempo com a Graciela. Meus chinelos trocados – um amarelo que ganhei de presente em Caldas Novas – GO e o outro, branco, que comprei em Minas Gerais. Camisa barata cor rosa que não tenho mais, calça jeans e cinto marrom. LEMBRO de pensar sobre o corpo como um vaso – e como se derramar? Como derramar esse conteúdo interno contido nessa grande estrutura que é a pele/pensamento/desejo/roupa? CORPO em derrame, corpo DERRAMÁVEL. LEMBRO que fomos provocados a: respirar próximo ao outro: corpo-respira-corpo: levar a respiração do seu ao corpo do outro. IMAGINO outra vez o corpo carregando um vaso e no lugar da água ar. IMAGINO eu-corpo carregando o vaso de ar até o Outro.

EU-CORPO olho o olho do Outro (composto de um único olho). EU-CORPO derramando respiração sobre o Outro. O Outro toma toda essa respiração e se altera: era vazio, se enche; era poste, se move; era fraco, pula de alegria; oculto, corre; calado, canta; preso, move.

LEMBRO de dançar por um longo tempo com a Graciela. Dançamos nos olhos dos Outros, dançamos nas câmeras de segurança, dançamos nas câmeras fotográficas, dançamos no estranhamento dos olhares passantes, dançamos em nós mesmos acessando bolsões de presença guardados para aquele dia – confianças estabelecidas, os corpos dançam sendo um apenas. Ser canal entre os vasos que derramam seus conteúdos; ser canal, canal – izar.

LEMBRO de dançar por um longo tempo com a Graciela. Ao derramar o corpo, recolher é penoso. O corpo quando se derrama não se quer formatado outra vez. O corpo derramado não conhece vergonha, culpa, medo, limite. O corpo derramado desconhece o tempo estipulado/combinado/marcado. O corpo derramado é curva.

O corpo DERRAMÁVEL via inflamável.

Sempre que LEMBRO a dança, prossigo com ela. Escrevo aqui e prossigo a dança, movo mãos e pés, volto ao teclado. É preciso parar pra derramar o corpo e por meio dessa pausa a continuidade existe. O corpo continua em derrame. O corpo continua.

O corpo.

ANEXO B

Mulher latina, multiartista, mãe, esposa, professora, conselheira, otimista, de Timóteo, abusada na infância por um tio-avô, proveniente de uma família católica (conservadora e patriarcal), de classe média-baixa (se posso assim definir), ciclista, Rochana e quase vegana, graduada em escultura e nada fã da Sepultura (informação desnecessária, mas de desejo).

Com trabalhos que nascem como uma reação aos acontecimentos cotidianos (do momento presente e, por vezes, via resgate memorial), entendo o fazer artístico como vida que leve vai, mas só onde pisa, parafraseando Ney Matogrosso; e, portanto, por mais que diversas questões abordadas se apresentem como sendo de cunho geral, tudo é sempre autobiográfico – não se tratando de uma exposição crua de minha própria vida, mas sim de uma problematização inspirada neste universo particular.

A performance é a linguagem mais utilizada por mim, devido à crença em seu poder de transformação e atravessamento, e vejo-a como poesia verbivocovisual (mesmo que nem sempre os sentidos sejam todos explorados na ação).

Quanto aos desejos, quero somar com as diferenças, provocar reflexões acerca dos padrões e descolonizar minhas certezas, para seguir atravessando as fronteiras entre o que a sociedade espera e o que realmente reconheço como sendo de minha responsabilidade.

Escrevo muito, diariamente, para acalmar a mente e entender minha inserção no contexto social vigente, a lógica das relações de poder e as violências físicas e psicológicas já vividas – mesmo que por meio de frases desconexas.

Assim, sendo tudo e nada do que afirmei nos parágrafos anteriores, experimento, vivo, elaboro, colaboro e coexisto.