

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Psicologia

Programa de Pós-Graduação em
Psicologia Social e Institucional

Henrique de Souza Bitelo

Dissertação de Mestrado

POÉTICAS DO DESVIO:

corpo, performance artística
e deslocamentos políticos

Porto Alegre, 2023

Henrique de Souza Bitelo

POÉTICAS DO DESVIO:

corpo, performance artística
e deslocamentos políticos

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, do Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Orientadora: Claudia Luiza Caimi

Porto Alegre, 2023

CIP - Catalogação na Publicação

de Souza Bitelo, Henrique
Poéticas do desvio: corpo, performance artística e
deslocamentos políticos / Henrique de Souza Bitelo. --
2023.
150 f.
Orientadora: Claudia Luiza Caimi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Programa
de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

*1. performance. 2. arte. 3. corpo. 4. política. 5.
psicologia social. I. Luiza Caimi, Claudia, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Se a arte

não for insubmissa

se não permanecer

desobediente

e não escapar ao controlo

é o que?

Se a arte

não for insurrecta

se não permanecer

pedra viva escaldante

é o que

a arte

se não disser Eu Sou?

Isabel de Sá
A Alegria da Dúvida
2021

Agradeço à Fayola, Silvana, Gabi, Jo, Ian e Bruno por confiarem em mim e se disporem a compartilhar um pouco de suas experiências de maneira tão sincera, sem vocês não existiria essa produção.

À Claudia, minha orientadora, pela abertura de experimentar comigo esse trabalho, me aconselhando de maneira sensível nesse território escorregadio que é fazer pesquisa e arte.

À Gabriel Silva, Gabriel Celestino e Laura Maschmann por por colocarem seus desejos juntos aos meus e me auxiliarem nas criações aqui presentes.

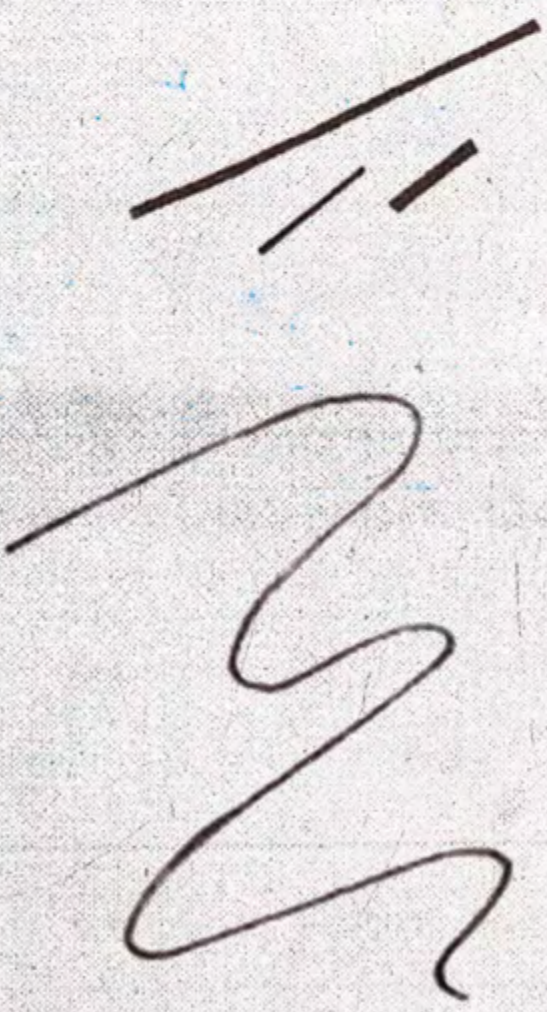
À Amanda, Caroline e Leonardo pelas trocas de ideias, anseios e palavras de ânimo, sem a presença de vocês esse momento de mestrado seria bem solitário.

À Marcia e Luis que sempre me motivaram e encorajaram a colocar em prática os meus sonhos, com vocês do meu lado tenho força para alcançar tudo que me proponho.



RESUMO: A partir de uma pesquisa-in(ter)venção cartográfica somada à pesquisa em ambientes virtuais, foram realizados encontros online com performers para buscar pistas de como as experiências de performance artística operam transformações nas relações entre artistas e seus corpos, como essas experiências geram acontecimentos críticos e movimentam as normativas sociais de corpo, gênero e sexualidade e se elas podem ativar um corpo-experimento catalisador de novas subjetivações. Ao final, colocou-se o conhecimento produzido em prática para a criação de um dispositivo artístico com objetivo de restituir elementos da performance através do audiovisual, na ideia de perturbar as relações com as corpo-políticas.

Palavras-chave: performance; arte; corpo; política; psicologia social.



ABSTRACT: From a cartographic research-in(ter)vention mixed with research in virtual environments, online meetings were held with performers to seek clues on how artistic performance experiences operate transformations in the relationships between artists and their bodies, how these experiences generate critical events that move the social norms of the body, gender and sexuality and whether they can activate a body-experiment that catalyzes new subjectivities. In the end, the knowledge produced was put into practice for the creation of an artistic device with the objective of restoring elements of performance through audiovisual, with the idea of disturbing relations with body-politics.

Key-words: performance; art; body; politics; social psychology.



PRELÚDIO 9

PERFORMERS 15

SUMÁRIO

ATO I 22

CORPOS, POLÍTICAS
E TRANSFORMAÇÕES

ATO II 72

PERFORMANCES, DESLOCAMENTOS
E TENSÕES

CENA I 24

ARQUIVO ORGÂNICO
DA HISTÓRIA OCIDENTAL?

CENA IV 73

CORTES, ACONTECIMENTOS
E INVENÇÕES

CENA II 37

DESOBEDIÊNCIAS, DESESTABILIZAÇÕES
E DESVIOS

CENA V 95

FRICCIONAR, INFILTRAR,
E INTERVIR

CENA III 54

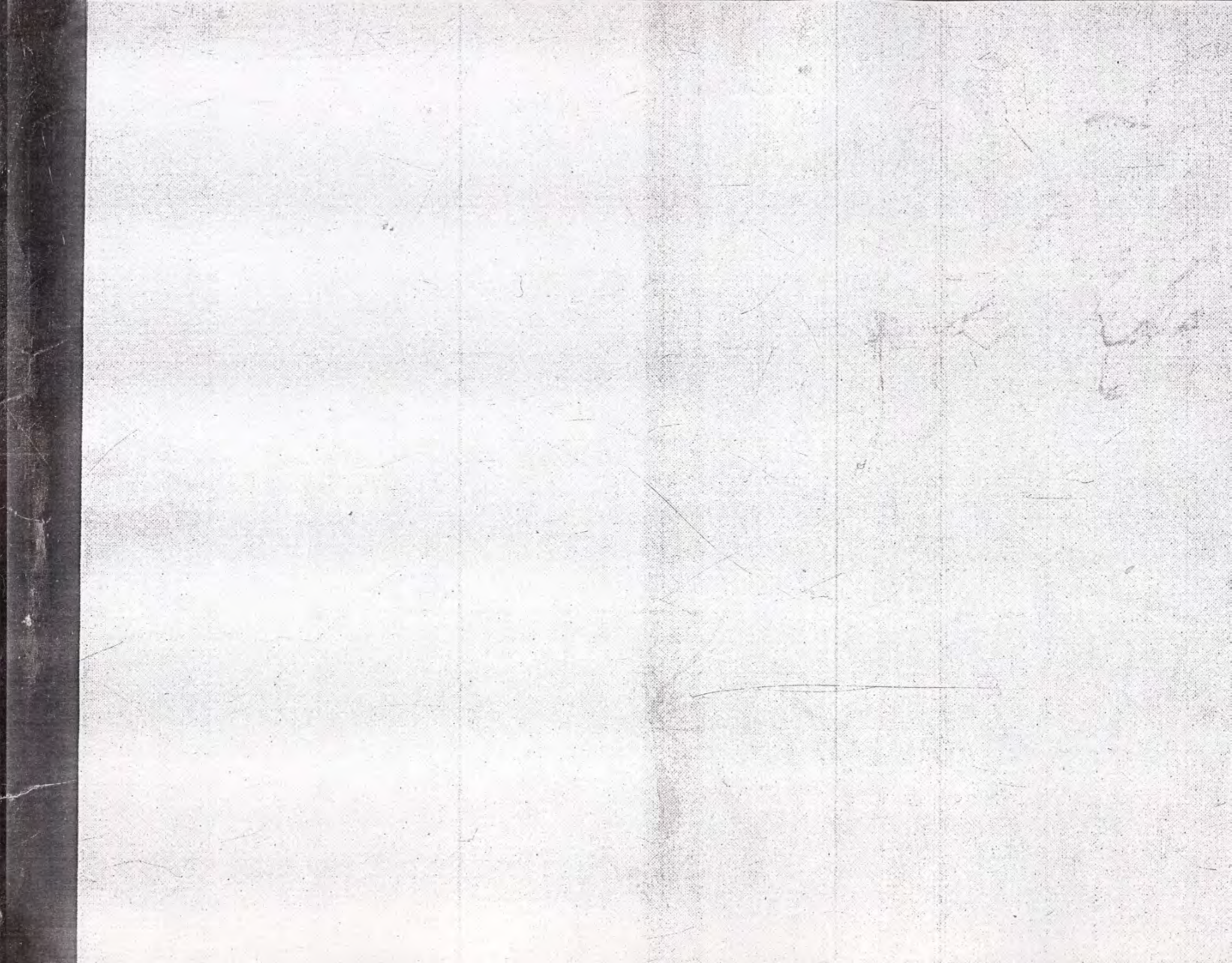
ESPELHO, IMAGEM E AÇÃO

EPÍLOGO 121

POÉTICAS, DIÁLOGOS E EXPANSÕES

CATÁLOGO
DE LINKS 141

REFERÊNCIAS 193
BIBLIOGRÁFICAS



PRELÚDIO

Esta é uma pesquisa-obra em processo. As premissas desenvolvidas aqui podem e vão passar por desdobramentos a partir do percurso continuado de encontros e recombinações para além da escrita. Assim, te convido a interagir com este texto e com suas interferências artísticas, como um acontecimento cujo sentido não é o de formular constâncias nas quais devem ser impostas, tais quais as normativas corporais aqui citadas, mas, sim, contribuir com vestígios para composições de estratégias coletivas de resistência e criação contra as regulamentações nefastas e violentas das corporalidades.

Essa é uma organização dos percursos experimentados em uma cartografia acerca da performance artística. As linhas aqui presentes não são homogêneas e muito menos lineares; elas se conectam, se sobrepõem, se contradizem, se somam de diversas maneiras. Não poderia ser diferente já que existem muitos corpos aqui presentes. O meu corpo, o de minha orientadora, de autores que trago para diálogo, de artistas que trago como exemplo, de todes que cruzaram o meu caminho enquanto experimentei essa pesquisa, mas principalmente das pessoas performers com quem conversei, que compartilharam um pouco de suas experiências e possibilitaram a minha aproximação com esse território tão fértil da performance.

Esse é um cruzamento, uma mistura, um encontro ativado por todos esses corpos. Um agenciamento que vai crescendo, expandindo, mudando de natureza, ampliando as suas conexões, inventando desvios e desobedecendo caminhos antes trilhados. Essa sequência colocada no papel é quebradiça e fragmentária, tendo diferentes velocidades e lacunas: desvia sem parar e arrisca-se para encontrar diferentes possibilidades de viver e expressar o corpo.

O objetivo dessa pesquisa é buscar vestígios de como as experiências de performance artística operam transformações nas relações entre artista e as corpo-políticas, analisando como essas experiências podem gerar acontecimentos críticos e movimentar as normativas sociais de corpo, gênero e sexualidade. Com isso, se faz necessário refletir sobre os (des)caminhos dos corpos e das performances que ativam um corpo-experimento catalisador de transformações de si e do mundo. Após, utilizar dessas pistas para desenvolver um dispositivo audiovisual contaminado com elementos da performance artística para perturbar as relações do espectador com as normativas corporais.



Para alcançar estes objetivos partiremos da perspectiva de uma pesquisa-in(ter)venção, colocando o pesquisador em uma posição de criador de zonas de questionamento e desestabilização para fazer emergir os agenciamentos, os processos e os afetos. Me desloco do lugar de especialista e me incluo nos jogos de forças que compõem o campo pesquisado. Junto dessa perspectiva acopla-se o método cartográfico, que consiste em acompanhar processos, não na representação de objetos. Assim, coloca-se em questão as fronteiras que dividem áreas de conhecimento, assim como seus vínculos e atravessamentos. Faz a pesquisa espalhar-se e unir-se com as subjetividades e com suas relações que, como um mapa em contínuo movimento de produção, instaura um processo de experimentação constante criando novas coordenadas e rupturas com os pontos fixos estabelecidos. Nessa perspectiva, a cada pesquisa cria-se maneiras de cartografar: durante o caminhar cria-se a metodologia de pesquisa e as linhas do percurso (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011; NASCIMENTO; LEMOS, 2020).

Para acompanhar os processos delimitados pela pesquisa, o cartógrafo deve habitar um território existencial mantendo contato direto com as pessoas e espaços. Entretanto, esta foi uma pesquisa realizada em momentos de pandemia da COVID-19, quando surgiram transformações na vida cotidiana e o risco da presença física, com isso foi necessário inventar outras estratégias de pesquisar. Expandi a composição do método para abarcar a pesquisa em ambiente virtual, utilizando da tecnologia como zona relacional. Como nossas experiências pandêmicas nos ensinaram, também podemos nos relacionar, experimentar, afetar e ser afetado através da internet. Então, o contato com o território da performance foi realizado a partir de encontros individuais e online com artistas que o habitaram, antes e durante o período de pandemia (GRISOTTI, 2020).

As pessoas artistas participantes foram encontradas a partir de informantes-chave através do método de conveniência e, após, com técnica de amostragem bola de neve, onde participantes indicam outros participantes que, por sua vez, indicam outros participantes e, assim, sucessivamente, criando uma rede de produção de conhecimento até chegar em um ponto de saturação onde o conteúdo produzido começa a se repetir (DEWES, 2013). Foram combinados encontros através de plataformas de vídeo chamada para realizar a aproximação com o campo da performance artística e acessar as experiências de artistas. Os momentos de encontro foram gravados, para facilitar sua documentação e armazenamento, mas também para servir de material de composição do dispositivo audiovisual. Foram feitos 6 encontros com pessoas performers de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Todas as pessoas que participaram, incluindo a mim, se encontram dentro do espectro LGBTQIA+, o que não foi uma escolha planejada e sim consequência do método bola de neve, mas se vale notar a importância de uma pesquisa com participação total de pessoas LGBTQIA+.

Nas conversas, convidei as pessoas performers a me contarem sobre suas experiências com a performance artística, provocando reflexões sobre essa prática e seus atravessamentos em suas vidas/corpos. Busquei criar um espaço de abertura e escuta onde as artistas pudessem expressar livremente seus afetos, construções de conhecimentos, surpresas, dúvidas e tensionamentos. Nossas conversas duraram em torno de uma hora cada, resultando em mais de 6 horas de encontro registradas em vídeo através do OBS Studio, software de captura de tela e som. Após, esse material foi transcrito e explorado por mim para a produção de conhecimentos aqui apresentados.

Nesta pesquisa localizada, a partir do protagonismo das experiências de artistas, busco me aproximar de uma atitude de cambono: permitindo ser afetado pelo outro e em função do outro. Operando entre a condição de não saber e da emergência do ato de praticar, me coloco em uma posição de aprendiz, de questionador das verdades, de saberes inacabados e abertos. Articulando as relações, desejos e trocas posso brincar com a lógica de produção de conhecimento e operar em detrimento da multiplicidade, da diferença e da transgressão como potência. Assim, pode-se tensionar as verdades totalizadoras a partir da abertura para o imprevisível e para os cruzamentos; um pesquisar-com, uma coprodução, que busca colocar em evidência a polifonia do processo de construção coletiva de saberes. Assim, nessa encruzilhada entre psicologias sociais, políticas e artes, busca-se experimentar e produzir um conhecimento sensível e crítico que mobilize os corpos e as subjetividades (HARAWAY, 1995; PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015; SIMAS; RUFINO, 2018).

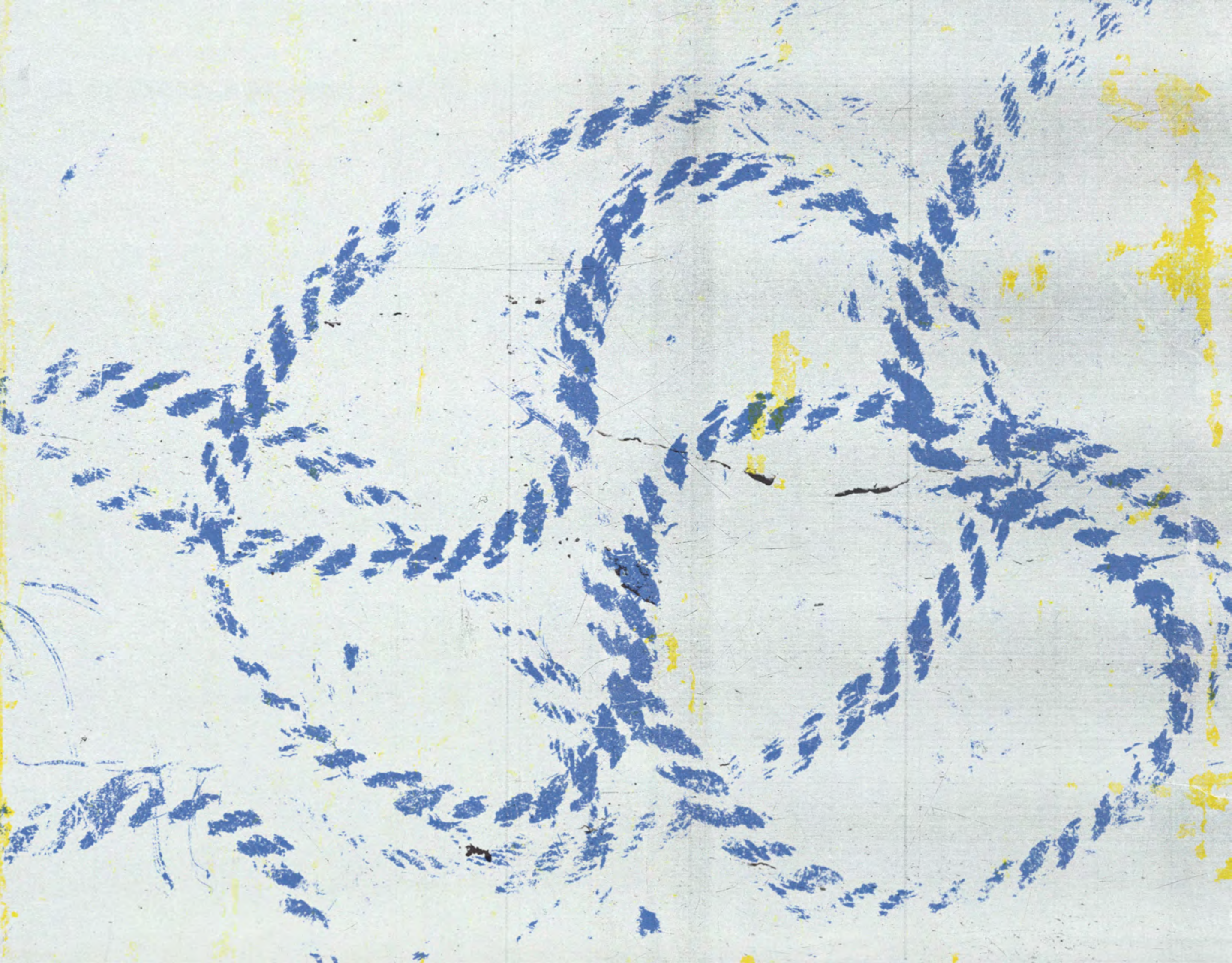
Essa produção está dividida em dois atos, cada um com três cenas. O **Ato I** está mais focado no corpo, com a **Cena I** refletindo sobre as histórias do corpo e suas organizações, a **Cena II** trazendo as políticas de estruturação e controle corporais, além de pensamentos desobedientes e movimentos de desestabilização das normativas. Finalizando, com a **Cena III** apresentando alguns caminhos da imagem do corpo nas artes, a posição importante que as artes ocupam nas construções corporais e encontrando a performance artística como uma linguagem e prática capaz de operar transformações. No **Ato II** há um foco na experiência da performance e em seus elementos desviantes. A **Cena IV** destacando características da performance que possibilitam movimentar e afetar artistas e espectadores, a **Cena V** trazendo as experiências com performance e suas perturbações às normativas corporais, principalmente em questões de gênero e sexualidade. Chegando no **Epílogo**, que conecta os elementos desviantes da performance artística à uma intervenção, a composição de um dispositivo audiovisual contaminado com outras linguagens artísticas que pode desestabilizar as relações do espectador com as corpo-políticas.

Esta produção, assim como a performance artística, é também um estímulo para ocupar outros espaços, experimentar outras linguagens e misturar outros saberes-afetos para potencializar o desvio dos modelos de vida, corporalidades e coletividade. Essas características são incorporadas, utilizando outras expressões além da palavra para expandir e tensionar os conhecimentos e afetos aqui apresentados. Ao longo dessa exposição estarão presentes imagens, poesias, colagens, vídeos, sonhos, músicas, proposições, filmes, entre outros, que vão interferir e dialogar com o texto. Para uma produção encarnada na diferença, há que se fazer implicar no estudo e no estilo esse corpo-que-sabe, o peso das palavras, a densidade das ideias, as intensidades dos caminhos e as potências de composições. O processo de criação artística e a multiplicidade das experiências ganham um lugar relevante na produção de conhecimento, tornando possível criar rachaduras nas lógicas hegemônicas e hierárquicas dos sistemas de controle. Assim, busco também romper com algumas composições duras de trabalhos acadêmicos e artísticos, principalmente através da mistura de áreas. Isso se deu com a criação de um dispositivo audiovisual que intervém nos registros dos encontros com performers, mas também ao longo de todo texto. A escrita não é uma ação neutra. O corte não é uma ação neutra. A colagem não é uma ação neutra. A montagem não é uma ação neutra. Intervir nessas ações é colocá-las em movimento, fazê-las se misturarem e desviarem do caminho.

Por isso, a montagem dessa pesquisa-obra foi influenciada por zines, revistas independentes, folhetos e posters com poéticas mais livres, com métodos como faça-você-mesmo e colagem, utilizando materiais baratos e com mistura de linguagens diferentes para produzir uma estética mais democrática de criações visuais e literárias. Essas produções auto-publicadas com pequenas tiragens, normalmente xerocadas ou impressas utilizando métodos de reprodução disponíveis, frequentemente irreverentes, são veículos de comunicação alternativa e plataformas de experimentação. Dessa forma, vou utilizando das estéticas de fotocópias, experimentando com scanners, fotografia, colagens, tintas, giz de cera, canetinhas, stencils e carimbos a partir de objetos do dia-a-dia (fitas, papel de alumínio, cordão, papelão e diferentes tipos de papéis), além da manipulação digital através do Adobe Photoshop, para abrir fendas no texto, colocá-lo em movimento e fazê-lo interagir. Assim, pode-se ressaltar seu caráter im- perfeito e experimental através do diálogo com o imprevisto do ruído, das falhas de impressão, das manchas, das linhas tortas e dos borrões: imagens desobedientes, inesperadas e incertas. Dessa maneira, permite que o conhecimento e a arte se mova, se transforme e desvie de seu percurso ideal para encontrar outras maneiras de criar.

Gostaria que você que está lendo essas palavras, também as explorasse com as mãos. Em alguns momentos, se apresentarão proposições, caso de **Monte um corpo** e **Caminhando** de Lygia Clark, onde você pode experimentar as páginas para realizar as ações manuais. Mas também falo aqui de nossas mãos digitais que adquirimos na relação com computadores, celulares, tablets e outros aparelhos. No decorrer dessas páginas, estão presentes links que podem oportunizar novos encontros, conexões e possibilidades criativas-intelectuais. Esses links nem sempre estão tão evidentes, o que faz necessário você percorrer essa produção com o mouse para encontrá-los. Explore, experimente e intervenha nessas páginas: utilize-as como estímulo para as suas produções criativas também. Corte, cole, rasgue, pinte, rabisque, sobreponha, expanda: crie o seu próprio percurso.





PERFORMERS

Fayola

Me chamo Fayola, tenho 28 anos. Sou natural daqui de Porto Alegre. Trabalho como educadora social numa equipe de abordagem social de rua onde a gente atende pessoas em situação de rua, também famílias e trabalho infantil. A gente realiza esse acompanhamento com essas vulnerabilidades. Além disso e também fazendo parte disso, eu tenho essa carreira artística. Falo fazendo parte porque agrega muito no meu trabalho enquanto educadora algumas práticas envolvendo a arte e cultura; imaginar outras possibilidades a partir da arte. Dentro dessa carreira, eu estudei teatro na UERGS. Não cheguei a me formar, por conta da pandemia eu me afastei e voltei pra Porto Alegre, era lá em Montenegro onde eu cursava. Eu tava num momento sem bolsa, sucateamento da universidade, sem possibilidade também de emprego formal, porque lá os comércios não queriam o meu corpo. Eram sempre pessoas brancas lá, é uma cidade... enfim, tu não vê profissionais negros nas lojas. A minha experiência me possibilitava pensar em comércio na época. Daí eu retorno pra Porto Alegre e a partir daí vou desenvolvendo o meu trabalho. No teatro eu fiz parte do Levanta Favela que é um grupo aqui de Porto Alegre há mais de 10 anos e com eles foi uma grande formação enquanto atriz. Fiz parte também da Terra da Tribo, fiz parte das oficinas. Foram boas referências pra mim enquanto formação e entender esse corpo no teatro. Além disso, desenvolvo vários outros trabalhos enquanto modelo, enquanto poeta, até enquanto MC eu participei de batalha de rima; muito inspirada pelo meu companheiro que é MC. Agora eu tenho expandido maior a minha carreira artística no meio das artes visuais, contando com a performance enquanto um grande motor. Daí a partir disso eu tenho elaborado muitas ações, porque quando eu fazia parte do Levanta Favela e de grupos eu percebia que as minhas questões que faziam parte da minha identidade não eram citadas, não tinham espaços onde eu pudesse elaborar essas questões. Então eu começo a desenvolver algumas performances e vou percebendo que a partir disso eu vou criando uma carreira solo. Depois de um tempo eu fui percebendo que a minha arte foi me encaminhando pra isso, trabalhar sozinha a partir da performance.



@fayolaferreira

Silvana

Eu sou formada em teatro, em direção teatral. Me formei em 2020. Mas eu entrei no curso de teatro em 2009, foi ali naquela primeira leva de alunos cotistas. Eu fui a primeira pessoa da minha família a entrar na universidade e entrar numa universidade federal. Então não era o sonho da minha família, tipo, "você vai mudar a nossa história, vai entrar na universidade". Não, ninguém tinha essa perspectiva. Foram vários caminhos e descaminhos que me fizeram estudar e me fizeram querer estudar teatro. Então eu não tinha muito preparo pra aquele mundo, nem acadêmico e nem artístico. Eu tinha assistido pouquíssimo teatro antes de entrar na universidade. Eu tinha feito algumas oficinas, oficinas que eu comecei a fazer porque eu fui conhecendo gente no vestibular. Eu fiz vários vestibulares até entrar na universidade. Tá, quando eu entrei em 2009 no curso de teatro da UFRGS, nesse contexto de a universidade recém recebendo as primeiras levadas de cotistas. Eu tava naquela empolgação, naquela emoção, mas eu não tava preparada pra aquele ambiente e aquele ambiente não estava preparado para nós, de outra realidade. Eu entrei na licenciatura e fui fazendo licenciatura durante alguns anos, mas eu não fazia todas as cadeiras porque eu tinha que trabalhar. Em algum momento eu saí do curso, tranco ele por um tempo. Foi um tempo que passei trabalhando muito tempo na coordenação de artes cênicas da prefeitura como estagiária, aprendi um monte de coisa. Nesse contexto de 2009, eu tinha aquela vontade de fazer qualquer papel né. Eu fui trabalhando com colegas e fui passando por situações que muito tempo depois eu fui entender que eram tensões raciais. Sentia aquele desconforto, mas eu não tinha a ferramenta pra... Nesse momento da vida, tu não quer dar nome pras coisas. Porque tu não quer ser o problemático, porque se tu colocar uma barreira daí depois aquela barreira é tua e tu que tem que carregar ela. Só que aí chega um momento que depois que tu tem um estalo e que tu vê, aprende a se defender. Ou não, aprende a atacar. Acho que eu mais aprendi a atacar nesse momento. Daí não tem volta né. Concomitante a isso, eu fui pra um evento, 2010 ou início de 2011, que era um seminário de arte e educação na UFRGS. Eu tenho essas piras de gostar de aprender, só que no mundo acadêmico, tu pode até gostar de aprender, "que bom que tu gosta, é mais fácil tu gostar", mas não é sobre gostar de aprender, é sobre um monte de outras coisas. Tu não escreve artigo porque tu gosta de escrever artigo sobre aquilo que tu tá pesquisando, tu escreve porque tu tem que tá produzindo. E lá fui eu pra esse seminário, eu não ia apresentar trabalho nenhum. Eu era ouvinte de tudo, fui pra ouvir o que estavam produzindo, então eu era um ET naquele evento também. Em uma das mesas que eu participei era de uma professora do IA, que era uma professora que ela me chamou muito atenção porque ela era uma professora muito importante nesse momento, aprendi muito de performance com ela, e era uma professora que não tinha mestrado. E ela falava isso com, não sei se era mágoa, não sei se era afronta, não sei qual era o clima, mas eu sei que era um fato importante que foi narrado algumas vezes ali. Mas é uma professora com muito conhecimento. E ali eu me deparei pela primeira vez com essa tal de performance, com o que que é isso.



@sirvanada

@grupopretago

@coletivoasdramaturgas

Portfólio

Eu me chamo Gabi. Eu tenho atualmente 23 anos. Eu tenho 1 metro e 81. Eu sou um homem negro de pele escura. Tenho uma barba pelo maxilar, que define um pouco o maxilar. Eu tenho alguns dreads, em torno de uns 40 e poucos, 50 dreads, que são levemente descoloridos nas pontas. Eu tenho olhos fininhos, puxados, boca e nariz largos. Eu visto uma blusa verde de uma edição do Porto Alegre em Cena que eu uso de pijama de vez em quando. Atualmente eu tô me graduando, tô finalizando, tô no último semestre da graduação em licenciatura em teatro. Trabalho com produção, educação e criação de arte. Então, desde escrever sobre arte a fazer, a produzir, a propor encontros educativos em torno dela, a arte, das artes. Trabalho mais especificamente, mesmo assim é muito amplo, com performance. Eu sou jovem, relativamente jovem, tenho 23 anos, mas eu faço teatro já faz mais de 10 anos, então eu faço desde pequeno. E daí sempre engajando e criando com o corpo, eu acho que eu cresci em cena. Posso dizer isso, que eu ando crescendo em cena. E daí eu entro na graduação em licenciatura em teatro. Minto, entro na graduação em bacharel em interpretação teatral. Começo a criar umas peças. Mudo para licenciatura. Começo a me diluir pros outros através desse espaço que muitos chamam de sala de aula. Sempre me interessei muito por artes visuais. Começo a trabalhar dentro do circuito de artes visuais. Começo a ocupar alguns educativos de alguns museus. Começo a me experimentar nesse cruzo das artes cênicas com as artes visuais. Começo a me experimentar na performance dentro desses espaços educativos. Quando eu vejo eu já não tô mais nos espaços educativos, eu tô no espaço expositivo. Quando vê já tenho vídeo, ando criando com vídeo e pós-performance. Vou abrir uma exposição agora coletivamente em novembro, dia 10 de novembro, que eu já não sei muito bem o que que é. É uma performance em realidade virtual que vai ser exposta presencialmente, então é uma confusão. Mas é isso, eu acho que essa confusão é gostosa porque ela tem um mistério que tá dentro. Esse mistério é gostoso. Até pra performance se manter sedutora precisa desse mistério, essa linguagem que todo mundo sabe um pouco mas ninguém sabe definir; isso é legal. Eu faço parte de uma rede de artistas jovens e negres, que é a rede Espiralarencruza, que é qual eu pesquiso performance e teatro nessa cidade. Se encontramos dentro da universidade pública. Agora a gente tá com a administração de um espaço público, da Usina das Artes, pra gente cuidar e criar lá dentro, então isso é uma conquista muito grande. Eu sou filho único. Eu me considero em constante trânsito, tanto entre linguagens artísticas, como eu já disse, também entre lugares de poder e lugares da cidade. Gosto de ocupar... Conheço muito bem essa cidade. (...) E gosto de ocupar lugares de decisão, que eu acho importante, não somente o meu corpo individual como meu corpo coletivo, tá ocupando lugares de mobilização, de decisão. Que não deixa de ser o espaço expositivo, que não deixa de ser o palco, que não deixa de ser o espaço educativo dentro de uma instituição. Então gosto de ocupar esses lugares assim e sempre vou me guiando por esses desejos de fazer o que eu quero. E acho que isso é um privilégio muito grande. Não digo privilégio, mas talvez uma vantagem que eu tenha conquistado, tipo assim, que é uma coisa muito difícil: se fazer o que quer. O privilégio da escolha né, de escolher o que quer fazer. Isso é uma coisa surreal quando eu me dou conta que hoje eu consigo escolher o que eu quero fazer, é guardar isso né, reconhecer o privilégio. Sou uma bicha cis que tem uma gatinha muito gostosa.

Gabi



@_gabrielfariassbemfeito
@espiralarencruza
Portfólio

Jo

Bom, eu sou artista, eu me considero uma artista do corpo mais do que qualquer coisa assim. Eu tenho uma graduação em teatro que eu terminei esse ano na UFRGS, Bacharelado com ênfase em atuação. Eu sou de Porto Alegre, nascida e criada aqui. Eu trabalho com teatro e com dança já faz uns quase 10 anos, eu acho, que eu comecei a estudar e trabalhar direto. Eu venho... Até terminar a graduação eu vim sendo isso assim. Tipo, trabalhando com o que aparecia, tentando fazer o meu corre meio solo também. Esse ano só que eu dei uma parada porque precisei arranjar uns outros empregos pra levantar uma grana. E aí no momento eu tô principalmente performando na noite. São coisas que não aconteciam antes, eu comecei a trabalhar na noite esse ano performando em festa de música eletrônica.



@ovadiajo

Ian

Bom, eu sou o Ian Habib. Sou performer, trabalho também com dança, com escrita, poesia principalmente e atualmente eu trabalho com uma dança chamada Butô. É uma dança japonesa, então as performances que eu tenho investigado tem todas a ver com o Butô né. E além disso, eu tenho um trabalho de curadoria que começou principalmente ali no ano de 2019 quando eu decidi fundar o Museu Transgênero de História e Arte, que ele só foi... que eu só fui conseguir abrir ele em 2020 né, por conta da... do acesso mesmo aos editais culturais que eu só consegui em 2020. Então, o MUTHA, que é o Museu Transgênero de História e Arte, ele só foi aberto em 2020. Então ali eu comecei um trabalho curatorial também. E atualmente eu sou professor-formador e conteudista da Licenciatura em Teatro da UFBA, do componente de performance e teatro. Então já leciono performance aí desde o início desse ano. Fui professor colaborador da Pós Graduação em Teatro e Educação, também orientando trabalhos de performance, no IFNMG, Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, no ano de 2021 para 2022. Além disso, então, eu tô dirigindo o Museu Transgênero de História e Arte. Eu sou o co-coordenador da linha de estudos trans, travestis e intersexo de um núcleo de pesquisa que se chama NuCus, da UFBA, do Pós Cult UFBA. Eu co-fundi o Desmonte, seminário e abecedário Desmonte, que são eventos que tratam de dança e artes cênicas no geral e as interlocuções com as áreas de gênero e diferenças né; gênero, raça, etnia, deficiência... que mais? Vários temas que a gente tem trabalhado, sabe, no Desmonte. Bom, basicamente é isso assim. Eu tenho também trabalhado bastante nos meios editoriais. Tô dançando bastante, agora eu tô num grupo chamado Danças em Transições. A gente tá circulando com um filme que se chama Emaranhado e eu tô dirigindo meu primeiro solo de dança. Muito feliz em dirigir.

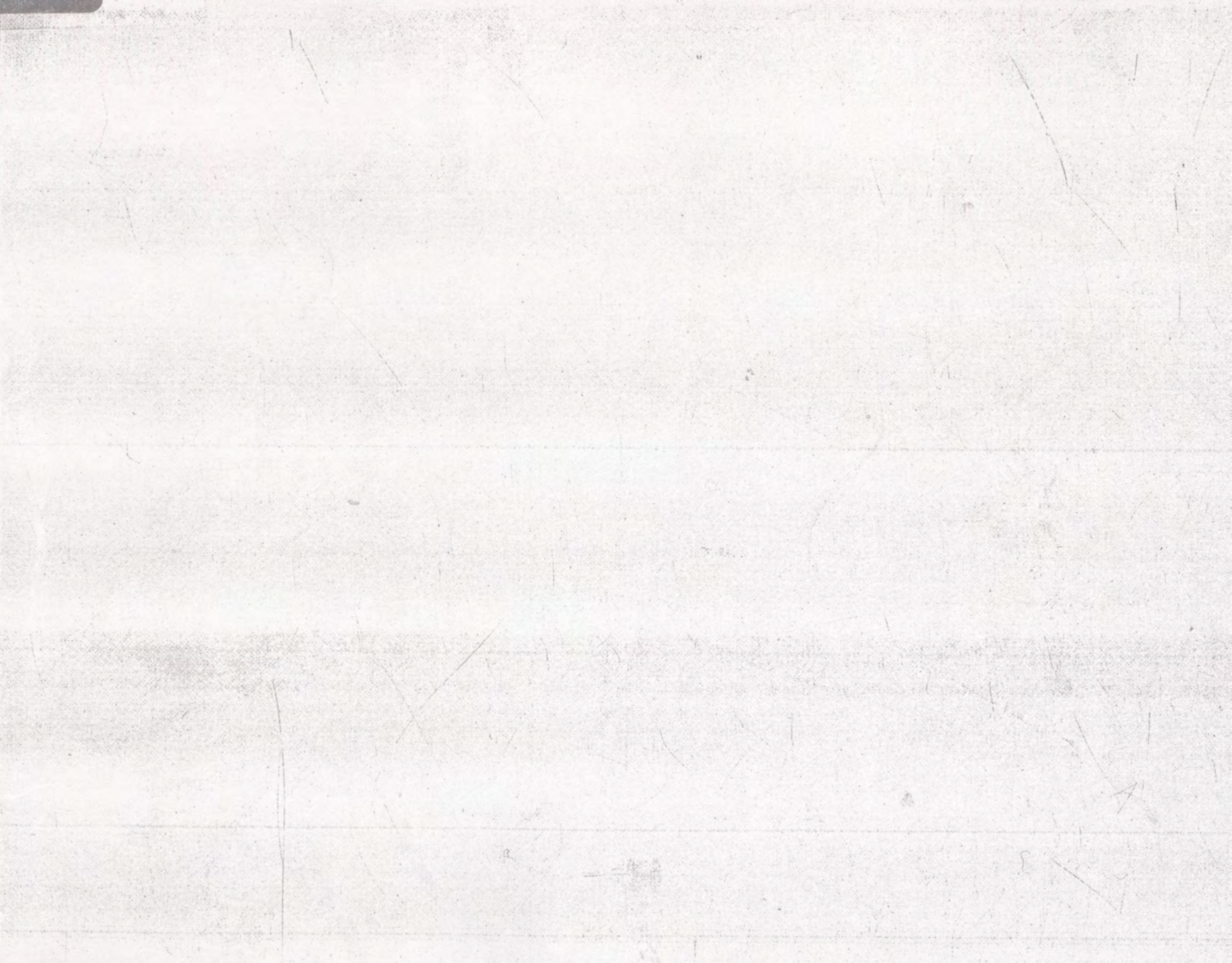


Eu nasci em Porto Alegre. Morei em Porto Alegre até os meus 16 anos, isso 2006. E aí fui morar em Santa Catarina com a minha mãe em Brusque, uma cidade relativamente pequena, 100 mil habitantes, e morei lá até 2016. A mudança foi principalmente porque a minha mãe tava começando a sacar que eu estava começando a sacar que era bicha. Porque até então eu não tinha essa informação muito direito por causa de várias questões familiares e tal. E aí eu comecei a sacar, então ela pensou "opa, vou tirar de Porto Alegre e levar pra uma cidade pequena, talvez...", talvez foi um grande erro, porque Santa Catarina foi babado. Acho que ela me levou pro pior lugar, assim, mas... fez o efeito oposto, assim. Lá eu comecei a fazer teatro. Lá eu fiz moda, estudei moda, trabalhei com moda. Larguei uma faculdade de moda. Comecei nas artes visuais. E aí quando deu o golpe em 2016, não... em 2016... é, o golpe foi 2016, as manifestações foram 2013. Aí no golpe, em 2016, eu tive uma treta muito grande com as minhas ex-patroas por conta do golpe. Então, a gente brigou feio. E aí a cidade se tornou insustentável, que é uma cidade extremamente conservadora, bolsonarista e etc. E aí eu resolvi voltar pra Porto Alegre e estudei 2016 inteiro pro vestibular. 2016.. 2017 entro na UFRGS em Artes Visuais Licenciatura. Quase termino a licenciatura e resolvo trocar pro bacharelado. E aí faço o bacharelado, toda a pesquisa, todo o curso. Acabo conhecendo meu atual marido, meu marido Chris. E aí paro em São Paulo e, por incentivo da Paola (Zordan), me inscrevo no mestrado na UERJ, no PPG de Artes e aí acabei passando e cá estou, sabe? Mais no sentido acadêmico, nesse sentido né... do que eu fiz... de artístico, do que acompanha também...

Bruno



@etraeuconoded
@arssexualis
Site



1975.

ATO I

*Corpos,
políticas e
transformações*

A câmera filma por cima do ombro o reflexo de uma mulher no espelho do banheiro. Ela penteia seus cabelos: uma preparação para sair. Contente com o resultado do cabelo, tateia na pia em busca de algo e traz para a visão da câmera uma fita de esparadrapo. Corta um pequeno pedaço e a coloca sobre a boca. Pega com as mãos um batom e faz o desenho de uma boca sobre a fita. Demora fazendo o desenho ficar bonito e com bom contorno. A câmera se aproxima no detalhe da boca. A mulher pega a fita novamente, corta um novo pedaço e o posiciona sobre o olho direito. Traz para perto um estojo de maquiagem e retira um lápis escuro. Sobre o esparadrapo desenha um olho. A câmera aproxima detalhando seu movimento. Outro pedaço de fita é cortado e posicionado sobre o olho esquerdo. Agora, sem enxergar, tateia o olho com o lápis na tentativa de fazer um desenho bem feito, mas não se demora. Com seus novos olhos e boca não tem a possibilidade de ver ou falar. A mulher se volta para o espelho, ajeita o cabelo e massageia o novo rosto. Sai do banheiro e fecha a porta.

A videoperformance é de Leticia Parente e é intitulada "Preparação 1". Realizada em casa, em contexto de ditadura militar brasileira, a artista mostra as mudanças impostas no viver de seu corpo para poder sair ao mundo. Utiliza do cotidiano da mulher para tensionar e resistir aos modelos e normativas colocadas em seu corpo. A censura da época e as imposições de como uma mulher deve se apresentar reflete sobre a relação da aparência e função social. Leticia discute a objetificação do corpo em uma sociedade moldada pelo consumo, pela busca da beleza e perfeição. Além disso, nos mostra sobre a impossibilidade de expressão de alguns corpos em sua relação com o mundo - condicionamentos de corpos assujeitados. Mas que corpo é esse que Leticia nos apresenta? Quem define como os corpos devem ser vividos? Quais os corpos ou suas partes que precisam se adequar para possibilitar sua presença social? Quais políticas estão em prática nessa normatização dos corpos?



preparação do olhar

Henrique Bitelo

2022

preparação do olhar é uma arte digital produzida utilizando da técnica de slitscan sobre a videoperformance de Letícia Parente, *Preparação I* (1975), e sobreposições de imagens e texturas.

CENA I

Arquivo orgânico da história ocidental?

Os gregos não tinham uma palavra para denominar uma unidade corporal. Diante de Tróia não haviam corpos e, sim, peitos corajosos, pernas habilidosas e braços fortes capazes de manejar espada, lança e escudo. Não havia corpo. A palavra grega para dizer "corpo" vai aparecer em Homero para designar o corpo morto: um cadáver. Jamais poderemos estar no mesmo espaço que o cadáver, este é um lugar inatingível (FOUCAULT, 2013).

O corpo se transforma naquilo que não é a alma: é um outro e é físico. Na visão de Platão (2017) o corpo era a prisão da alma e na de Aristóteles (2020) é o *órganon* da alma, seu receptáculo e morada. Mesmo com maior atenção às práticas da alma e do intelecto, os gregos cultuavam a força do corpo com a ginástica, o esporte - berço dos Jogos Olímpicos - e a beleza, com suas estátuas que ainda hoje são modelos para normatização dos corpos. A saúde estaria no perfeito equilíbrio entre alma e corpo (BRETON, 2016; RODRIGUES, 2020).

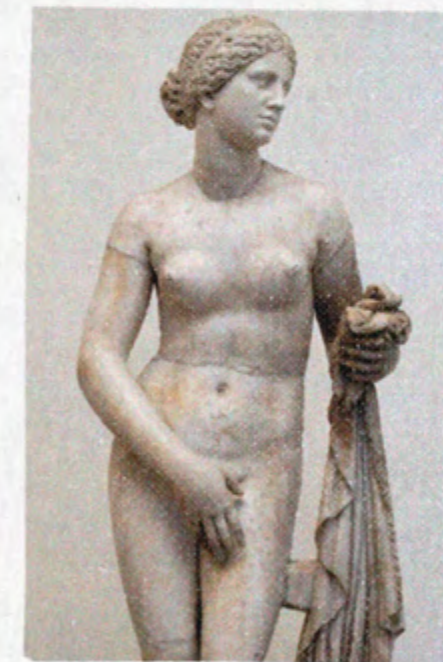
Nesta época também conseguimos acompanhar uma prática erótica, *aphrodisia*, onde o exercício do prazer está vinculado a uma ética sobre as forças que levam ao prazer; não se pensa em atos permitidos ou proibidos, mas sim quais forças levam aos desejos sexuais. Na prática sexual conseguimos fazer refluir a densidade de nosso corpo: entre as mãos de alguém que nos percorre, todas as partes de nosso corpo se colocam em existência. O uso dos prazeres se constrói em função de estratégias que possibilitam o prazer e a liberdade. O sexo era único. Acreditava-se que mulheres e homens tinham a mesma genitalia, mas que a feminina estaria na parte interna do corpo (FOUCAULT, 2013; 2020b).

Com Galeno, no século II, se construiu um modelo estruturado da divisão entre sexos: mulheres eram em sua essência homens que possuíam uma falta de calor vital. A linguagem também marca essa diferenciação e é utilizada a mesma palavra para testículos e ovários. Ser homem ou mulher é muito mais por uma posição social e papel cultural do que por questões biológicas; eram categorias sociológicas e não ontológicas (LAQUEUR, 2001).

Durante a Idade Média, o corpo se transforma em paradoxo: de um lado é reprimido pelo dogmatismo religioso, é fonte do pecado, das tentações e objeto de punição eterna; de outro, é sacralizado pela mesma doutrina a partir da imagem da encarnação



Atirador de disco (Discobolus)
Myron
escultura em bronze
século 4 a.c.

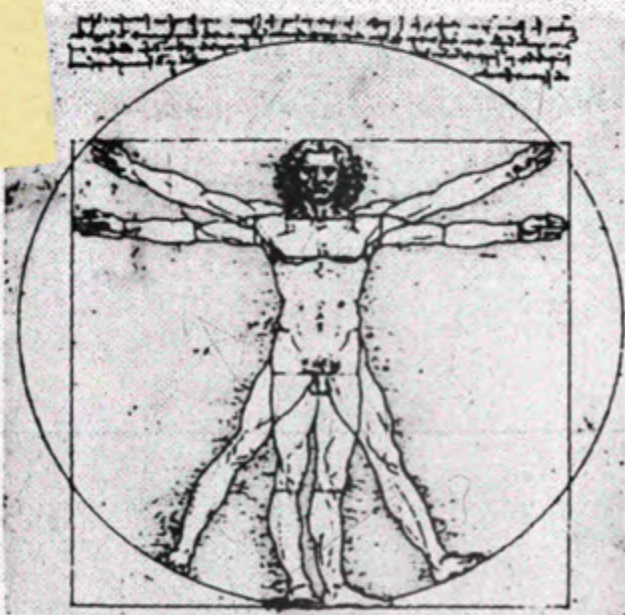


Afrodite de Knidos
Praxiteles
escultura em mármore
século 4 a.c.



Adão, Eva e Lilith como cobra
Mestre da Rosa do Apocalipse
ilustração presente no Livro das Horas
(*Horae: ad usum Romanum*)
cerca de 1480

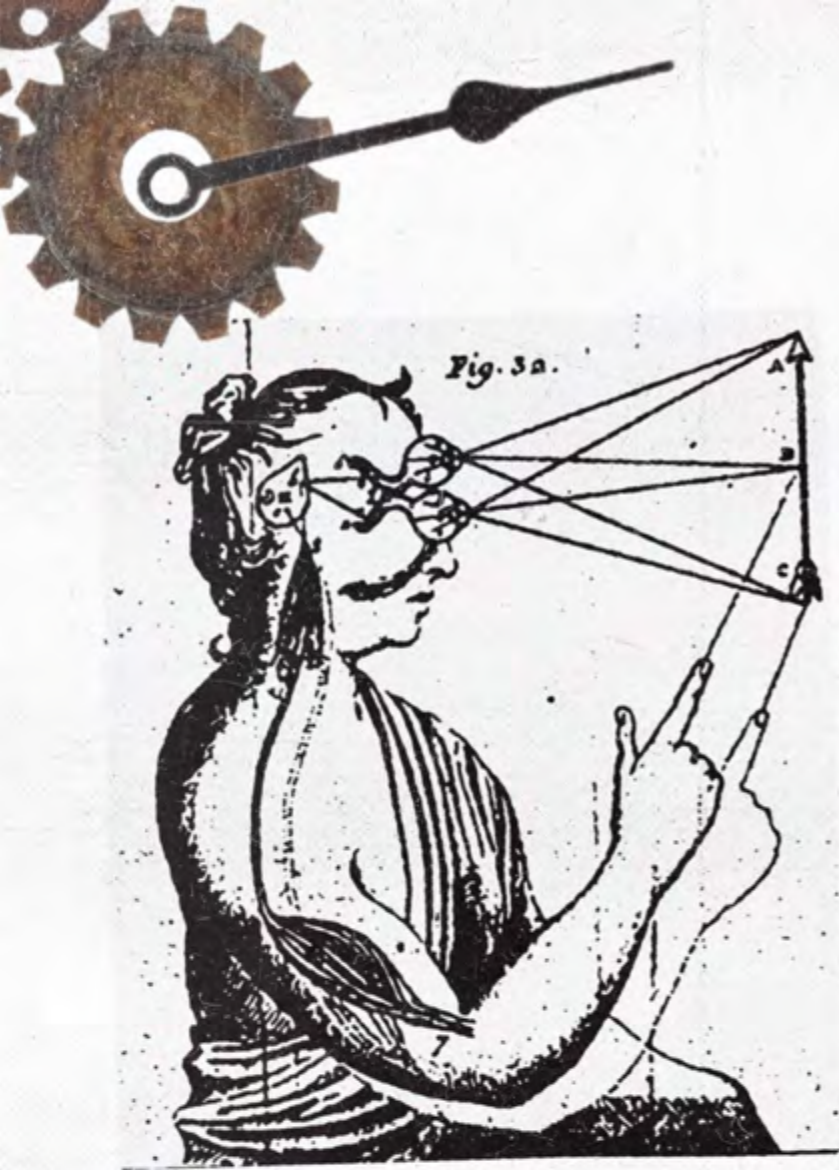
Homem Vitruviano
(*L'uovmo vitruviano*)
Leonardo da Vinci
desenho
cerca de 1490



de deus em Cristo. A alma como guia do corpo, sua mestra e condutora. Corpo como "morada da alma", algo perecível, sujo, descartável, pecador, inferior. Ele oscila entre a Quaresma, com suas purgações e penitências, e o Carnaval, com sua inversão da ordem e da moral, a grande festa da carne: corpo vetor do pecado, mas também da salvação. O trabalho braçal era visto como castigo e o corpo sensível como reflexo do paganismo; é a Igreja quem controla as formas de pensar e agir. Atividades que envolviam o corpo são proibidas, como os banhos públicos, o teatro e o esporte, dando lugar a práticas como o jejum, a abstinência e autoflagelação - processos de mortificação que visam aproximar o corpo dos fiéis do corpo ideal, ou seja, da imagem do Cristo sofredor (DA SILVA; DOS SANTOS; DE MEDEIROS, 2017).

Com a peste chegando na Europa surgem novas preocupações relacionadas ao corpo. Percebe-se sua porosidade, permeabilidade e vulnerabilidade de contágio, o que acaba fortalecendo justificativas morais e políticas. O medo cresce em forma de regras de civilidade que não limitam o corpo ao previsto por deus: o corpo deve ser fabricado. O abdômen das mulheres ganha forma de cone e os coletes de ferro e couro trazem a sensação de rigidez ao busto, costas e ventre. O corpo se torna objeto premeditado pelo poder real e a subjetividade reduzida a um cálculo que fornece sentido para cada gesto e palavra. O andar ereto, a maneira de gesticular, de falar e de olhar ganham atenção por uma pedagogia cotidiana: dominar as emoções para alcançar distinção social. A roupa se distancia dos contornos do corpo e, juntamente do espartilho, impõem seus formatos a partir de modelos criados por ideais morais e políticos (DE SANT'ANNA, 1995).

A preocupação em modelar o corpo não se limita aos adultos e às divisões de sexo, é construído o corpo-criança inferior e submisso. A modelagem infantil tem início desde seus primeiros momentos, quando o corpo é enfaixado para criar seu contorno, enrijecer e sustentar a carne e os ossos. É um corpo-argila suscetível de ser moldado com a pressão constante. Nos séculos XV e XVI, a anatomia humana se torna o centro das atenções das regras de civilidade, da medicina e da arte. Da Vinci e Michelangelo ope-



Corpo cartesiano
René Descartes
desenho
cerca de 1630

ram inúmeros estudos anatómicos, com dissecações de cadáveres para identificar articulações, músculos e ossos. Quando o corpo é transformado em objeto de dissecação seu significado se altera em um movimento de dessacralização (DE SANT'ANNA, 2000a; BRETON, 2016).

Libertando-se das amarras da religião, o ser humano passa a cultuar a si próprio e as leis que, antes regulamentadas pela Igreja, agora são ditadas pela razão a partir de um novo florescimento científico. O corpo começa a ser racionalizado pelas ciências biológicas e, baseando-se na perspectiva cartesiana, se distancia da mente. Nesta perspectiva o corpo é físico: possível de tocar, olhar e cheirar. É pele, carne, coração, olhos, rins, tendões, nervos, pulmão, artérias, boca, dedos, ânus, cérebro. Para Descartes (2005) existem duas substâncias distintas, duas realidades completamente diferentes e independentes de si: mente como substância pensante e corpo como substância extensa. Com os conhecimentos apresentados, o corpo começa a ser percebido enquanto máquina guiada por leis universais. A oposição mente-corpo reflete também no par homem-mulher, onde a corporalidade é vinculada ao feminino e a mente ao masculino; confinando mulheres à exigências biológicas de reprodução e deixando aos homens o campo intelectual e racional (XAVIER, 2021).

As diferenças entre os sexos buscam distinções biológicas constatáveis e uma retórica radicalmente distinta dos tempos antigos. Alguns pesquisadores da chamada "antropologia moral" buscavam argumentar que não só os sexos são diferentes por aspectos físicos, mas também morais. Uma insistência quase perversa para entender as diferenças sexuais como questões de grau vinculadas a distinções corporais específicas, concebendo, assim, dois sexos estáveis e opostos. A vida política, econômica e cultural se constrói a partir da concepção deste corpo não-histórico e sexuado. Desde então, o corpo vai se moldando como espelho tecnocientífico que o distingue do sujeito e o reduz a um mecanismo. Retira-se sua dimensão simbólica e o que resta é um conjunto de engrenagens e coleções técnicas de funções que podem ser substituídas. O corpo vai sendo organizado a partir de um imaginário mecânico onde o trabalho das partes é essencial para o funcionamento do todo - e aí também se encontra uma justificativa laica para o trabalho. Esse corpo-relógio, produto de uma era mercantilista, é o mecanismo ideal, já que suas partes trabalham em comum acordo, respeitando hierarquias e funções: não pode parar (LAQUEUR, 2001; FLORES; GONÇALVES, 2017).



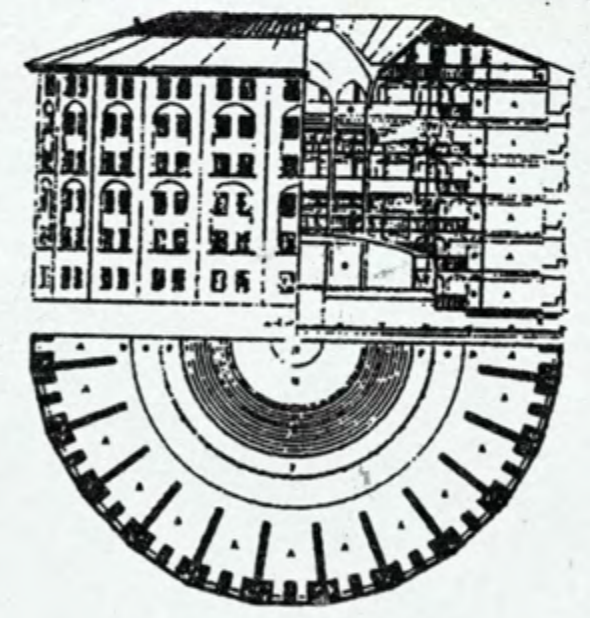
Marcando uma mulher negra
Artista desconhecido
desenho
data desconhecida

O contexto de expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abre espaço para a construção de um ideal de ser: o homem branco europeu universal. Os povos e culturas que não estão vinculadas com seu sistema cultural são entendidos como variações menos evoluídas e os discursos sobre o corpo construídos nessa época foram cruciais para fazer operar o poder racista colonial. O projeto colonizador europeu, aplicado às Américas, África e Oriente, desqualificou os corpos não brancos a partir de interesses comerciais próprios e definiu o período histórico da escravidão. O corpo pensante era tido como superior aos corpos que suavam no movimento do trabalho. Ideias diretamente ligadas com o propósito de apropriação de terras e bens que produziram um corpo negro ou coisificado com base em justificativas religiosas e "científicas" para legitimar a hierarquização e submissão do corpo negro ao desejo do branco europeu. Para estabilizar a colonização europeia em suas colônias, os corpos escravizados eram coagidos a não expor seu passado cultural e existencial (SCHUCMAN, 2010; DUMAS, 2019).

O homem europeu é exaltado como conquistador, aquele que submete a natureza aos seus desejos; e aqui se junta o corpo, esse espaço ainda estrangeiro e desconhecido. Quanto mais são elaboradas soluções para governar o corpo-máquina, mais ele se mostra vulnerável a novos riscos e ameaças. Assim, o controle dos corpos nas escolas, prisões, hospitais e em diversas instituições vai se fazer necessário. A prática sexual se torna prioridade dos planos de poder e os discursos sobre masculinidade e feminilidade transformam-se em agentes de controle e padronização da vida. Depois de colonizar outras terras, povos e natureza, chegou o momento de colonizar o próprio corpo (DE SANT'ANNA, 1995; FLORES; GONÇALVES, 2017; FOUCAULT, 2014).

Este foi tomado de assalto, pois, anteriormente, era através de um mecanismo de supressão e extorsão de riqueza, trabalho, força, sangue e da própria vida que os corpos eram submetidos. Agora, o controle é exercido por um biopoder que funciona por meio da incitação,

Planta de penitenciária
(Panóptico)
Wiley Reveley
desenho arquitetônico
1791

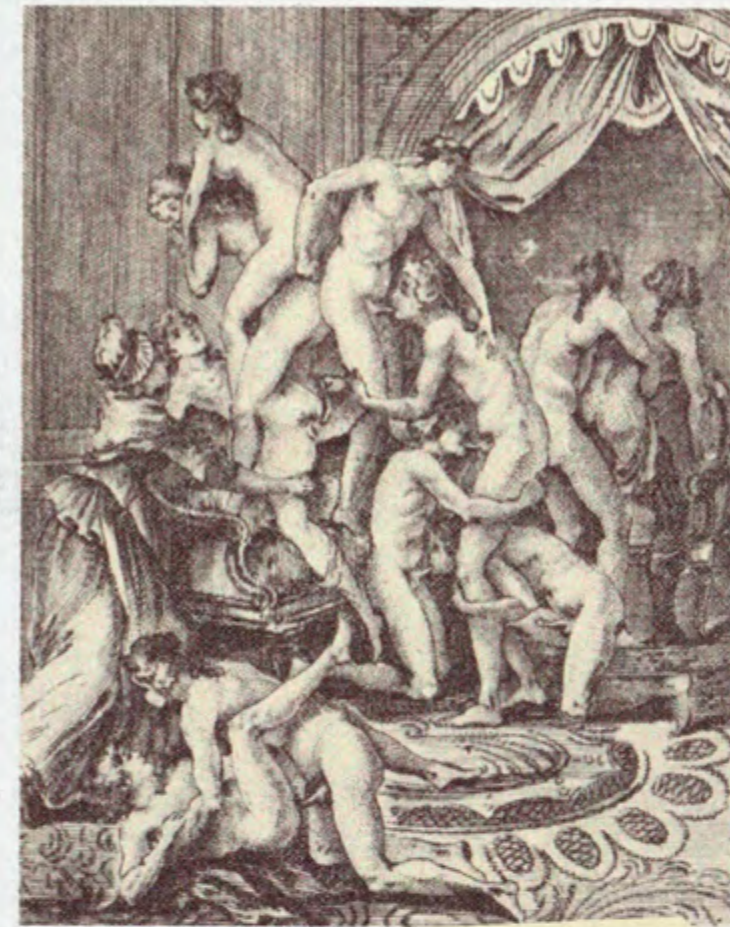


do reforço e da vigilância: substitui-se o fazer morrer e deixar viver, por fazer viver e deixar morrer. O biopoder penetra em todas esferas da vida e vai buscar no sexo uma “coerência da espécie” determinada por um a priori anatômico-político. Vão se construir contornos corporais através de relações de poder para promover segregação e dominação. As fronteiras dos corpos são percebidas também como limites do socialmente aceito e sua desregulação se transforma em perigo à ordem dominante. O sexo e, portanto, a própria vida, são alvos da prática de uma normalização de condutas que torna efetiva uma invocação performativa que delimita os corpos, órgãos, suas funções e sua utilização “normal” e “perversa”. Contudo, essa invocação não é apenas performativa, mas prostética: faz os corpos (PRECIADO, 2017; FOUCAULT, 2014).

Os discursos sobre sexualidade (termo surgido apenas no século XIX) são reprimidos na moral vitoriana e relegados ao silêncio; o segredo em torno da prática sexual é característica das sociedades modernas. A vida sexual se restringe a família monogâmica heterossexual, em um modelo conjugal que se resume a procriação; levando sexualidades divergentes deste modelo a serem percebidas como ilegítimas, imorais e sujas. Os discursos não eram apenas repressivos, de interdição ou afirmações de inexistências. Junto das proibições há também uma instigação, uma vontade de saber. Marquês de Sade escreve detalhadamente sobre essas vontades. A medicina, psiquiatria e judiciário estudam minuciosamente as ditas perversões. Estratégias para a esterilização do corpo da mulher, para o poder pedagógico do sexo da criança e para socialização das condutas procriadoras são construídas. São produzidos os primeiros vibradores como terapia para a histeria e cintas de castidade para evitar o sexo e a masturbação (PRECIADO, 2017).

Criam-se diversas nomenclaturas voltadas para a sexualidade: exibicionista, fetichista, mulheres disparênicas, entre outros. Temos, de um lado, a interdição obrigatória do sexo e, de outro, a necessidade da confissão na igreja ou no exame clínico. A perseguição das práticas sexuais desviantes visa suprimi-las, mas através de análises e classificações elas vão sendo incorporadas ao cotidiano. A sexualidade vai sendo construída como um conjunto de efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um dispositivo pertencente a tecnologias biopolíticas - políticas complexas, com múltiplos agenciamentos, forças e estratégias para governar o corpo (FOUCAULT, 2020).

Posteriormente, através de pesquisas como a de Lavoisier, surge um modelo corporal baseado na termodinâmica: corpo produtor de energia. Ele, que era moldado pelo ferro e couro, agora tem au-



Cena de Justine
Marquês de Sade
xilogravura que acompanhou
a primeira edição do livro
Justine, ou Les Malheurs de la Vertu
1791



Cena de Justine
Marquês de Sade
xilogravura que acompanhou
a primeira edição do livro
Justine, ou Les Malheurs de la Vertu
1791

tonomia e será persuadido a realizar sua automodelagem a partir das forças internas. Apelos morais e científicos se combinam. A flacidez do corpo escondido pelo espartilho se transforma em indecência ou é acusado de possuir personalidade fraca e falta de vontade. O surgimento da fotografia, a democratização do retrato e a intensificação do uso de espelhos são partes desse aumento da contemplação da subjetividade através da aparência e que concede ao rosto um lugar de destaque (DE SANT'ANNA, 2000a).

Como o esforço para modelar o corpo deve vir de cada indivíduo, começa a ser buscada a fonte da vontade e a investigação da subjetividade. Surge a procura pela verdade do ser em regiões desconhecidas: o inconsciente. Freud, pai da psicanálise e homem do Iluminismo, herda o modelo de diferença sexual onde a anatomia é destino. A vagina ainda é considerada o oposto do pênis e a heterossexualidade o estado natural da construção de dois sexos opostos. Contudo, o autor vai se afastando deste modelo. O corpo psicanalítico é um corpo fantasmático e não fisiológico, o desejo não se dirige ao real: a psicanálise acontece em um nível de representação (GARCIA-ROZA, 2003; FREUD, 2006).

Com a Revolução Industrial, e depois com a expansão do capitalismo, a divisão do trabalho reduziu o corpo a uma simples ação fisiológica desprovida de criatividade, levando-o a ser manipulado e sobrecarregado para alcançar a produção desejada: um novo ritmo social é construído sob o domínio do capital. O poder é descentralizado do Estado, se prolonga, fragmenta e se distribui em diversas instituições sociais para exercer um controle sobre o corpo e, ao mesmo tempo intensificá-lo, otimizá-lo. As tecnologias de produção em massa desencadeiam um processo de padronização de gestos e hábitos; disciplinarização do corpo para gerar um corpo produtor (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; FOUCAULT, 2021).



Mecânico da casa de força
trabalhando na válvula de vapor
Lewis Hine
fotografia
1920



Menina da fábrica de algodão
Lewis Hine
fotografia
1908

A conquista do corpo e sua transformação em propriedade individual decorre dessa contínua ampliação do modo de vida capitalista. O desenvolvimento econômico acarretou uma sociedade rigorosamente alienada e atomizada, marcada pela espoliação econômica, desigualdade social e uma crescente superficialidade das relações humanas. O corpo deve ser treinado, disciplinado, alimentado, fortalecido, conhecido; deve render e frutificar. Corpo-produtor, corpo-ferramenta, corpo-alienado, corpo-mercadoria: corpo que se troca por um salário. Ele precisa estar saudável para produzir mais e com melhor qualidade. Precisa adaptar-se aos padrões de beleza para consumir cada vez mais. As mercadorias passam a ser compradas pela sua utilidade, seu valor de uso, mas, também, por seu valor como objeto de expressão da personalidade - consumo de imagens e valores. A dinâmica da vida urbana, o tempo da fábrica, a fragmentação do espaço e do tempo, a reificação das relações sociais e os mecanismos de controle lançaram uma espécie de imperativo para ampliar o sensorial em diversos aspectos e as representações do corpo vão atingir cada vez mais pessoas através da mídia, fotografia, cinema, rádio e televisão (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011; MARX, 2014).

A produção acelerada de mercadorias, tecnologias, terapias e conhecimentos aspirando o fortalecimento e embelezamento do corpo coexistem com iniciativas de transformá-lo em objeto de manipulação. Com a aparição da vida microscópica extremamente complexa, o perigo está no ar, na água e em todos os corpos, fazendo a higiene ser um caminho de cuidado. O perigo de contaminação se mistura com o medo de decadência nacional, de degenerescência da raça, e a burguesia busca a higiene dos corpos e dos comportamentos. Limpar, acelerar os movimentos, produzir mais rápido: esses são os discursos voltados aos corpos e às cidades. Assim, o fantasma puritano da higiene encontra validação científica (DE SANT'ANNA, 1995; LAQUEUR, 2001).

As ideias de corpo, unidade e higiene se tornam fundamentais para o surgimento do ideal nazista de uma raça superior, de um super homem ariano. A individualidade é diluída para se poder integrar ao corpo social; os cidadãos alemães deveriam receber educação (nazista), servir ao exército e prestar juramento à coletividade e Estado. Os outros, os estrangeiros, os que não são arianos ou não nasceram alemães, quem não acreditava em seus ideais, pessoas com deficiências físicas, homossexuais, ou seja, quem não se encaixa na visão "perfeita" do homem superior, foram perseguidos, torturados e exterminados. A disseminação das ideias nazistas também acontecia a partir da propaganda e do cinema, representando os judeus como uma raça sub-humana que contaminava o povo alemão. Os corpos eram aniquilados em diferentes processos: eram chamados de



Crianças em Auschwitz
propriedade da United States
Holocaust Memorial Museum
fotografia
cerca de 1945



O Eterno Judeu
Fritz Hippler
poster do documentário
Der Ewige Jude
1940

Flower Power
fotografia do Washington Post
tirada em um protesto anti-guerra
do Vietnam
1967



“peças” na prisão; havia uma redução drástica do espaço e agressões físicas nas viagens; o desnudamento, a tortura, o trabalho forçado, a morte nos campos de concentração. Ocorre um esvaziamento do corpo: aprendi que sou um Häftling (prisioneiro). Meu nome é 174.517; fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo (LEVI, 1988, p. 25; VERDADE; GIL, 2018).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a demanda de produtividade ainda se mantém autoritária, pouco sedutora e a aceleração da vida permanece rigorosa. A sociedade de massas se desenvolve com o aumento da produtividade, do prazer, da disciplina e do trabalho. A biologia molecular se fortalece, tornando possível o saber sobre o corpo ganhar maior profundidade e complexidade. As técnicas de intervenção vão se sofisticando e massificando, banalizando o espaço corporal com a mídia e a medicina que vão construir um novo modelo de corpo. Surge o corpo informatizado: não apenas máquina de produção e consumo de energia, mas também de informação. O corpo será percebido, fundamentalmente, como um produtor e um transmissor de informação; um dispositivo composto por redes de mensagens, cujas possibilidades de interpretação parecem mais variadas e fragmentadas do que no passado (DE SANT'ANNA, 1995).

O conhecimento científico sobre o corpo não cessou de acelerar o processo de mecanização do ser vivo e de promover a investigação dos constituintes celulares, tais como os cromossomos e os genes. Da biologia molecular à bioengenharia, torna-se possível intervir em aspectos genéticos. Uma nova paisagem microscópica transborda da ciência para o imaginário social e propagam-se cada vez mais em reportagens, filmes de ficção científica e jogos infantis. A ambição de conhecer e controlar o corpo não vai se limitar ao campo científico e vai associar valores e justificativas que se modificam no decorrer dos anos e de acordo com as culturas. O biocontrole move sua atenção para a necessidade do bem-estar individual; a própria saúde se torna sinônimo de bem-estar, segundo a definição da OMS. Após a Segunda Guerra Mundial, ser saudável significa, não apenas estar livre de doenças, mas também gozar de um bem-estar contínuo (DE SANT'ANNA, 1995).

No decorrer dos anos 60, o corpo ganha uma importância inusitada, sendo redescoberto e remodelado na arte, na política, na ciência e na mídia. Muitos jovens reivindicam o fim dos tabus do corpo e as lutas políticas começam a integrar a disputa pela livre expressão do desejo e da expressão corporal. Valorizar a liberdade, ampliar os sentidos, contrariar os planos de trabalho produtivo e de reprodução controlada; transgredir os limites possíveis em diferentes campos da



Up to and Including Her Limits
Carolee Schneemann
body art
1973

criação humana e confrontar-se com espaços do corpo ancestralmente repudiados pela cultura. Cresce a tendência de investigar a história do feminino, da criança, da raça e as sensibilidades do corpo, liberar os corpos dos fantasmas que o foram acompanhando. Esse movimento influenciou as artes - como a body art, teatro, moda, performance, música e cinema -, o cotidiano de diversas posições sociais e conflitos geracionais. O corpo deixa de ser sede do pecado e de doenças, para ganhar foco e importância (DE SANT'ANNA, 2000b).

A defesa do bem-estar, traduzido em termos de prazer, satisfação pessoal ou harmonia entre corpo e mente, é simultânea à crescente desnaturalização do sofrimento. Os movimentos de liberação do desejo dessa época promovem ainda mais o bem-estar, o prazer ganha legitimidade e torna-se regra. As grandes cidades, a publicidade e a mídia enfatizam a necessidade de ter prazer em todas as esferas da vida; são fabricados alimentos diet, a pílula anticoncepcional, as drogas sintéticas, entre outras, na tentativa de aliar o prazer ao lazer, ao trabalho, às relações sexuais, à rotina. Aqui, controlar o corpo significa movimentá-lo e não limitá-lo. Ter o domínio de si se torna uma tarefa de ampliação das forças corporais e psíquicas: liberar, conhecer e expandir as subjetividades. Torna-se comum a busca por uma subjetividade mais fluida, móvel e reciclável, fazendo dos modelos antigos insuficientes e tirânicos. Aumenta a adoção de uma "subjetividade a la carte" mostrada nas revistas, filmes e propagandas, que traz a sensação de ser construída livremente para expandir a satisfação pessoal (LAQUEUR, 2001; PRECIADO, 2017).

O corpo passa a ser visto em ação, na sua relação de movimento ou estabilidade com alguma coisa: corpo-processo. É pensado mais em seu aspecto histórico do que biológico, evitando essencialismos ou categorias universais. Assim, os corpos são marcados por políticas sociais, raciais, sexuais. Faz-se necessário teorizar sobre as instituições a partir do estudo do corpo, analisar suas representações como um meio de conhecer as práticas sociais que orientam as ações corporais. Começa a se pensar sobre as narrativas corporais, como ele se deixa abrir ao outro e a si mesmo, como as diferenças e separações propiciam novos encontros. O imaginário corporal se desprende das noções de unicidade e organicidade, permitindo leituras das mudanças dos mais diversos campos da vida e possibilitando, para além da disciplina e do controle, a criação de novas relações estéticas (FRANK, 1991).

É ISSO MESMO, GAROTOS...
EU ESTOU NA PÍLULA



Propaganda antiga do anticoncepcional Yasmin
propaganda de revista circulada
na década de 1960

No cenário ocidental, várias concepções sobre o corpo foram se constituindo e ocasionando polissemias corporais. Essas produções são apoiadas em três aspectos: o proeminente individualismo, com a oposição entre vida privada e pública e o afrouxamento dos vínculos pessoais; um saber racional e laico sobre a natureza que estuda o corpo como realidade em si mesma, dissociada do "eu"; e a medicina sendo instituída como o saber oficial sobre o corpo, levando ao enfraquecimento das tradições populares. Vários estudos foram questionando a estabilidade dessas ideias predominantes, a construção da masculinidade e feminilidade, a vida doméstica e o trabalho; questionando o corpo, suas posições e fechamentos. Com reflexões sobre os papéis sociais, além da biologia e medicina, as oposições homem-mulher são discutidas e fissuradas (BRETON, 2010; LOURO, 2018).

O corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR, 2009, p. 61-62).

Novas políticas acerca dos corpos, caso do feminismo, políticas gays e lésbicas e de outros movimentos sexuais e de gênero, foram questionando as certezas das tradições. Novas compreensões sobre as intrincadas formas de poder e dominação que modelam a vida (sexual, de gênero, raça, classes sociais, entre outras) foram sendo percebidas e requerendo a importância do corpo: nossas experiências estão emaranhadas ao corpo (LOURO, 2018).

Contudo, uma onda de conservadorismo se espalha com o estabelecimento da ditadura militar no Brasil, assim como em outros países da América Latina. Circulam discursos declarando o risco de destruição da família, da propriedade privada e da nação. O Estado ditatorial adota uma série de ações para conter os corpos que ameaçam a ordem e a paz no país: leis de exceção, sistemas de justiça, de gerenciamento da tortura, as máquinas de triturar e de desaparecer com corpos. São produzidos corpos matáveis, que pelo discurso governamental seriam os "terroristas da esquerda". No entanto, os corpos exterminados, desaparecidos e torturados são muitos outros: militantes da esquerda



Caça ao estudante na
sexta-feira sangrenta
Evandro Teixeira
fotografia
1968

É A PIOR E MAIS TERRÍVEL DOENÇA DO
SÉCULO- DOIS BRASILEIROS MORTOS

PESTE-GAY JÁ APAVORA SÃO PAULO

Peste-gay
Jornal Notícias Populares
reportagem de jornal
1983

organizada, LGBTs, mulheres, pessoas que estimulavam o pensamento crítico, artistas, indígenas, entre outros; um número de mortos próximo a 10.000. Desaparecer com o corpo morto e com registros, mutilar corpos para impossibilitar identificação, ocultar arquivos sem deixar rastros. Discursos e práticas que pertencem a estratégias necropolíticas, ou seja, práticas autoritárias que, simultaneamente, preservam e destroem corpos por meio da separação de mundos de vida e mundos de morte: corpo-subalterno, corpo-torturado, corpo-morto (MBEMBE, 2018; QUEIROZ, 2019).

Com a chegada da década de 80, o culto ao corpo ganha expressão na mídia e estimula a prática esportiva. Contagem de calorias, aumento da massa muscular e da velocidade são vendidas como estilo de vida saudável. Governar a si mesmo buscando o bem-estar do corpo musculoso e veloz, mas também para ser produtivo, bem sucedido e sexualmente feliz. São comercializados complexos vitamínicos, suplementos nutricionais, viagra, fitas de aulas aeróbicas, bronzamentos artificiais e diferentes aparelhos de musculação e corrida são levados para dentro de casa. As relações com o mundo parecem ter sido generalizadas como uma competição a ser vencida ou negócio a ser realizado. Com os grandes investimentos na saúde e na beleza corporal era evidente a persistência de tabus sobre o corpo (DE SANT'ANNA, 2000b).

Mesmo com o movimento feminista buscando repensar a posição feminina, a ditadura militar brasileira dando sinais de fraqueza e a popularização da televisão tomando conta das vidas, esse momento de mudanças não inclui as sexualidades divergentes do modelo heterossexual e os gêneros desviantes do atribuído pela medicina. A estigmatização do HIV é um momento que traz à tona os preconceitos, principalmente sobre a comunidade homossexual e travesti. O vazio deixado pela ciência sobre a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), deram lugar a discursos moralistas da religião, do próprio Estado e, principalmente, da mídia; ela foi enfática com a questão e reproduziu um imaginário preconceituoso que marginalizou a população gay. Castigo de Deus, câncer gay, peste gay. A dificuldade em conseguir a medicação necessária acontecia também pelo medo de procurar órgãos de saúde para o tratamento; o que fez com que muitas pessoas acometidas pela síndrome morressem desassistidas (CAZEIRO; SILVA; SANTOS, 2021).

A hostilidade é substituída pela desqualificação do sujeito, violação de seus direitos humanos e vulnerabilidade social. Fabrica-se o "corpo-aidético": promíscuo, imoral, perigoso, perverso, segregado, castigado e morto. O estigma foi sendo alterado com a constatação de que a doença acometia pessoas fora das categorias ditas depravadas, ocorrendo, então, um movimento de apoio às vítimas da AIDS. Entretanto, esse processo necropolítico de moralização do HIV promove a exclusão social e discriminação, uma política da morte e de precarização da vida, que torna cada vez mais explícitas as violências que atingem os corpos negros, LGBTQIA+, indígenas e todos que não se enquandram nas normas dos corpos ideais (MBEMBE, 2018; CAZEIRO; SILVA; SANTOS, 2021).

Apesar dos movimentos de libertação lésbica, feminista, gay e trans, cujas ações e ideias já se transformavam em categorias filosóficas e políticas dos discursos das ciências sociais, essas categorizações são disputadas ainda com concepções e representações históricas que resistem a ser reexaminadas. A relação heterossexual, ou seja, essa relação social obrigatória entre "homem" e "mulher" se torna inescapável na cultura ocidental-colonial-capitalista. Essa relação se transformou em dado pré-adquirido a qualquer ciência e é desenvolvido em interpretações totalizantes durante a história, na realidade social, na linguagem e em todos os fenômenos subjetivos. Essas categorias fundadas sobre a obrigação heterossexual tem a capacidade de produzir as diferenças entre os gêneros e suas práticas sexuais como um dogma político e filosófico. Esse caráter opressivo tem sua tendência de imediatamente universalizar a sua produção de conceitos em leis aplicáveis em todas as sociedades, em todas as épocas e em todos os indivíduos (WITTIG, 1980).

Essa história vem nos cercando e tentando limitar as multiplicidades da experiência humana; ela não estabelece nossa identidade, mas a dissipa na busca de tirar proveito de nossa subjetividade. Ela não diz quem somos, mas revela aquilo de que estamos em vias de diferir. É necessário fazermos essa retomada sobre as histórias dos corpos para pensar onde nos localizamos nela; para descobrirmos que não somos gregos, cristãos na Idade Média, médicos dissecando e esquadrinhando o corpo, entre tantos outros pontos do tempo-espço que atravessamos. Essa história ocidental do corpo é uma construção que vem nos separando de nós mesmos e que precisamos transpor para nos pensarmos e inventarmos a nós mesmos: nos tornarmos outra coisa (DELEUZE, 2010).

Tentar fazer essa arqueologia do corpo é uma experiência paradoxal que está sempre na tensão de temporalidades contraditórias. Constantemente, podemos nos encontrar diante de um imenso e rizomático arquivo heterogêneo difícil de organizar e de entender; justamente por esse labirinto ser feito de intervalos e lacunas além de momentos observáveis. Tentar construir um arquivo acerca das histórias, composições, formatos e movimentos do corpo é arriscar-se a apresentar traços de coisas sobreviventes, necessariamente conflitantes, distorcidas e anacrônicas, visto que são aproximadas, imaginadas e costuradas desde um tempo e contexto distantes (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Daisy Chain
Kiki Smith
escultura em bronze
e correntes de ferro
1992



CENA II

Desobediências, desestabilizações e desvios

Escrevi e escrevi sobre o corpo, contei algumas de suas histórias e caminhos por onde andou, mas onde está presente esse corpo de que tanto falo? Em toda essa retomada histórica, apenas encontramos uma sombra dessa coisa que chamamos de corpo. Independente das palavras usadas, a "coisa mesma", o corpo, não está presente. Qualquer definição trazida pela filosofia, medicina ou pelo dicionário simplesmente nos leva para outras palavras e outros signos. A presença da coisa-corpo é sempre adiada nesse sistema de significações possíveis e encontramos apenas um traço dessa presença que não se concretiza. Se os corpos são governados pelas linguagens, não podemos dizer que se trate exatamente de estruturas muito seguras. Ansiamos pela presença - da coisa à qual a linguagem se refere -, mas na medida em que ela não pode se fazer presente, percebemos sua indeterminação, incerteza e desequilíbrio. A coisa-corpo só ganha sentido a partir de uma cadeia de significações históricas, que não são fixas ou predeterminadas. Com isso, o corpo também não pode deixar de ser marcado por essa instabilidade, do mesmo jeito que não pode ser compreendido fora de um processo de produção simbólica e discursiva: sua existência é marcada por uma diferença que sobrevive em cada signo como fantasma (DERRIDA, 2009).

Assim como a palavra e o corpo, a identidade - esse congelamento do ser - passa pelo mesmo processo de produção cultural. As suas definições são afetadas pelas relações de poder que não apenas as determinam, mas as impõem. Elas são disputadas e posicionadas de maneiras hierárquicas, fazendo com que as afirmações da identidade e da diferença compreendam o desejo de grupos sociais assimetricamente situados para garantir o acesso (privilegiado) aos bens sociais. O poder de definir o corpo, a identidade e de marcar a diferença não é inocente; se encarrega de incluir/excluir, de demarcar as fronteiras e classificar os corpos e identidades. Quem são os bons e os maus? Os puros e os impuros? Os civilizados e os primitivos? Os racionais e os irracionais? Esses processos vão construindo normativas a partir de diferenciações não apenas gramaticais, mas de indicadores de posições-de-sujeito marcadas por essas relações de poder (SILVA, 2000).

As classificações feitas servem de métrica social: dividir e classificar é, também, hierarquizar. Quem detém o privilégio de classificar possui a possibilidade de atribuir valores positivos e negativos a certos grupos utilizando de oposições binárias; a separação do "nós" e "eles", do "eu" e do "outro". As relações de identidade e diferença vão marcando e fixando os corpos em torno desses binarismos: masculino/feminino, branco/preto, heterossexual/homossexual. Consolidar uma identidade como norma é conferir marcas, valores e posições aos corpos viventes. Essa identidade-normal é transformada no "natural", no desejável e no correto, tendo tamanha força que nem sequer é vista enquanto uma identidade. Paradoxalmente, são as outras identidades que são marcadas como tais (SILVA, 2000).

E ali eu me deparei pela primeira vez com essa tal de performance, com o que que é isso. Já que os papéis representativos eu tava tendo conflitos, porque quando não tinha uma empregada no texto não me imaginavam fazendo. Eu não tinha letramento, mas eu me recusava a tá naquele lugar único. Porque tu pode fazer uma ótima empregada né. A Zezé Motta que eu gosto muito, ela foi homenageada numa escola de samba em alguma vez e tinha uma ala só de empregadas domésticas representando todas as empregadas domésticas que ela fez na vida dela e ok. Eu não. Eu já vim de uma vida onde a minha mãe, a minha vó e a minha bisã e depois dela escravizadas, todas serviram em casas e limpavam as casas. Essa não é a minha história. Eu posso até fazer isso, mas eu não quero só fazer isso na dramaturgia. Daí com a performance era tipo, eu posso talvez me trabalhar e estar em cena nesse lugar da cena, mas sem ser uma representação e ser uma representação estereotipada. Eu posso pesquisar outras coisas. Aí veio Bienal que eu trabalhei em 2011 e outras coisas que foram me dando mais possibilidades. Porque também tinha uma coisa, nesse momento que eu comecei a pensar que eu posso fazer performance. Aí tinha uma coisa, uma ideia de performance que era tudo babadeiro, tudo babadeiro. De Marina Abramovic pra mais. Se não tiver tiro, porrada e bomba, meu deus. Daí eu comecei a, não intencionalmente, mas hoje em dia eu percebo essa escolha, a tipo, "não, eu não preciso me causar dano". Porque falar de mim e da pessoa que eu sou na sociedade que eu vivo já é estar em risco. Escolher não ficar muda sobre as situações já é o risco. Então eu não preciso da faca, a faca já tá apontada, sabe. E pelo contrário, que é a minha pesquisa nesse momento da vida é, tipo, "não, eu não quero fazer show da minha dor". Eu quero descanso, eu quero lazer, eu quero parar, ficar parada e vocês me contemplem parada. Outra coisa, vamos subverter isso aí porque já tem um trabalho histórico, já tem um trabalho ancestral nas minhas costas.

SILVANA

Definir o que é anormal é reconhecer também o caráter normativo do dito normal. Esse estado de norma deixa de ser apenas uma disposição detectável e explicável como um fato, para ser a manifestação do apego a um ideal de perfeição que paira sobre essa tentativa de definição dos corpos. Como essa é uma operação de diferenciação - de produção de diferença -, a definição do que é considerado aceitável, desejável e natural é dependente do que é definido como abjeto, rejeitável, anormal. Contudo, foi construído o hábito social de tornar as identidades universais, essências cristalizadas e cristalizantes que utilizam da natureza como referência, mas estabelecem a si próprias como modelos. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada por esse "outro" diferente que a compõem e cuja existência ela não teria sentido sem (CANGUILHEM, 2009; SPINOZA, 2014).

Todavia, a identidade e a diferença não são elementos que estão aí esperando para serem descobertos, mas sim resultados de atos de criação cultural; precisam ser ativamente produzidos nos contextos de relações sociais e emaranhados dentro das estruturas instáveis de sistemas de significações. As palavras, os discursos, os corpos e as representações falham; nas palavras de Edward Sapir (1949, p. 38),

nenhuma linguagem é tiranicamente consistente.

Todas as gramáticas vazam.

Assim, o processo de produção dos corpos e das identidades oscila: de um lado, movimentos de fixação e estabilização; de outro, de subversão e desestabilização. A tendência é voltar-se para a fixação, entretanto, ela está sempre vazando, escapando e desviando: ao mesmo tempo que a estabilização é uma tendência, ela também é uma impossibilidade (SILVA, 2000).

PALAVRAS

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desapru-me. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu me pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu.

Manoel de Barros
 Ensaios Fotográficos
 Meu quintal é maior do que o mundo
 (2015)

As interpretações biológicas que surgem para determinar identidades são, antes de qualquer coisa, interpretações, ou seja, imposições de uma matriz de significações sobre uma matéria que sem elas não têm significado. No entanto, o determinismo biológico vai fornecer a base lógica e cultural que vai organizar as categorias sociais ocidentais. Os binarismos mente-corpo, biológico-social e homem-mulher vão invisibilizando e criando mecanismos de subordinação de corpos, gêneros, sexualidades e práticas sexuais; colocando pessoas trans, travestis, homossexuais, bissexuais, assexuais, intersexo, não-binários, entre outras existências, como alvos de hostilidade, rejeição e apagamento. A naturalização do binarismo de gênero produz a crença de "sexos verdadeiros" baseados em fundamentos anatômico-políticos, em um imperativo que impõe uma coerência do corpo como sexuado. Operações de atribuição de sexo em crianças intersexo realizadas desde 1955 evidenciam estratégias de análise cromossômica e de juízos estéticos que vão descrever e produzir corpos sexuados: XX, XY, clitopênis, micropênis, microfalo, pênis-clitórís. A partir desse sistema de representação heterocentrado - onde o indivíduo deve ser capaz de ter relações heterossexuais genitais - são formadas regras para entender se um corpo é homem ou mulher "natural" (BONASSI, 2017; PRECIADO, 2017).

Nessa economia dos órgãos, a ordem sexo/gênero reflete a divisão do trabalho reprodutivo e se espalha por toda a experiência social, moldando questões médicas, jurídicas, trabalhistas e educacionais. A partir dessa lógica, é estabelecido um modelo uniformizado da subjetividade segundo uma matriz "sexo-gênero-sexualidade" que, somado à questões raciais, é produzido o ideal do homem-branco-cis-hetero e é consolidada uma desigualdade sistêmica que leva à exclusão dos que desviam deste padrão. As múltiplas identidades que escapam ao modelo pré-concebido são reprimidas em seus direitos básicos, têm seus desejos invisibilizados e silenciados, afastadas geográfica e simbolicamente a partir de diferentes estratégias de exclusão social e morte (PRECIADO, 2017).



Teve muitas questões pra mim, porque eu gosto de brincar que na performance eu vou desenhando, vou encontrando e juntando algumas profecias que eu escutava desde criança. Porque pensar a construção da minha identidade enquanto travesti foi sempre muito sozinha. Eu me mudo pra Montenegro e lá eu começo esse processo de transição, sem muitas referências porque quando eu transiciono os locais onde eu frequentava não tinham outras travestis. O feminino pra mim era algo que eu tava iniciando a partir da minha corpa, a partir dessa gestação dessa travesti. Então o meu trabalho de performance foi muito pra me entender, muito pra me ouvir, ouvir e também pra tornar real o que eu tava vivenciando. Eu não tinha referência sobre afeto, sobre as relações que eu construía não tinham referencial pra mim, não tinham referencial sobre essa questão da identidade, sobre o meu corpo, sobre as relações dos corpos. Lá em Montenegro eu convivia com mais trans masculinos, mas travestis não tinham. Pra mim esse processo de performance é muito um processo de construção de identidade, isso que me chama atenção.

FAYOLA

O corpo é carne, mas não só. Ele não se limita às suas funções orgânicas, aos contornos da pele, ao fluir do sangue, aos impulsos nervosos entre neurônios; ele existe e é movido por tecnologias e conjuntos de representações culturais.

Nem organismo, nem máquina, mas 'sistema fluido, disperso, rede tecno-orgânica-textual-mítica' (PRECIADO, 2018, p. 46). Corpo é lugar de inscrições, produções e constituições sociais, políticas, culturais e geográficas. Corpo é tecnovivo e conectado - ciborgue -, porém efeito de controles de um biocapitalismo que não visa a criação de coisas, mas de ideias, desejos, símbolos, reações químicas e afetos; que inventa sujeitos pretensamente não afetados por disposições geopolíticas, por hierarquias coloniais ou pelos efeitos de corpo-políticas que distinguem alguns sujeitos em detrimento de outros (HARAWAY, 2000; MOMBAÇA, 2021).

Entretanto, os territórios dos corpos estão cada vez mais emaranhados e suas fronteiras menos demarcadas; são movediços e transitórios, precisando de um grande esforço repetitivo na tentativa de se solidificarem. Os modelos universais de produção de corpos constituídos a partir do genocídio epistemológico e físico do colonialismo capitalista levam o conhecimento ocidental, branco e macho a ser apresentado como o único relevante, situando os saberes e práticas de grupos divergentes como inferiores, imorais e de menor valor. Inversões conceituais têm trazido maiores entendimentos sobre essas políticas normativas e excludentes. É o caso de noções como branquitude, heteronormatividade e cisgeneridade que vem tensionando as condições sócio-políticas atreladas aos privilégios brancos, cis e hetero (BONASSI, 2017; FOUCAULT, 2020a).

Resumi várias cenas, mas pra chegar nessa cena que ele é um artista. Daí nessa cena [...] a gente dá um fone pra uma pessoa na platéia e tem uma gravação. Da gravação tem instruções do que a pessoa tem que dizer pro Fabrício e aí a pessoa que ganhou esse fone, ela se transforma num repórter. Aí ela começa a pergunta, "como é que foi? Como é que tá sendo a tua carreira? E como é que é ser um artista afro, um artista negro?". Daí ele começa a narrar a trajetória de ser um artista negro. "Eu acordo na minha afro-cama, tomo meu afro-café, lavo o meu rosto na minha afro-pia". Tem um pouco disso "é aí?". Porque a gente ainda é um marcador de diferença né. Tudo que não é branco cis-gênero heterossexual a gente ainda tem que dizer, "não, aqui é um espetáculo... isso aqui, não sei o que, tenãã" e que eu acho importante. Mas eu também tenho achado muito importante a gente demarcar as outras coisas. Um incômodo que as pessoa tem quando a gente fala "é um espetáculo de arte branca", ataca a subjetividade das pessoas brancas que puderam entrar no Zaffari ali tranquilos, pegaram um vinho, pagaram e ninguém perseguiu; pra eles foi só a experiência de comprar um vinho. Deve ser maravilhoso, nunca vou saber como é só entrar no Zaffari e sair sem que vire uma sensação de perseguição. É a subjetividade da pessoa branca, da classe média, os problemas... E que tudo bem, gente, cada um tem a sua história. Daí nesse sentido, nas artes pudicas que eu faço tem essas pitadas de acidez, tipo, "vamos se perceber aqui, mas não pra se destruir e sair chorando pra casa, pra gente pensar e voltar melhor amanhã pro próxima tapa que outra pessoa vai dar e que eu vou levar também".

SILVANA



O corpo é tomado como base material para a construção social, porém, algumas sociedades não trazem o corpo generificado para compor os papéis sociais. Esse é o caso de comunidades iorubás, que antes da colonização e das instalações de noções ocidentais seguiam um tipo diferente de mapa para classificação de indivíduos. Em primeiro lugar se encontrava a senicridade, mas as categorias sociais iorubá também envolvem aspectos totalmente situacionais. As posições sociais mudavam constantemente dependendo de com quem se estava interagindo, produzindo posições não-essencializadas e mutáveis. Contudo, o determinismo biológico inerente ao pensamento ocidental foi imposto às sociedades africanas, instalando forçosamente as diferenciações corporais e ligando-as a todos compromissos sociais (OYÉWUMÍ, 2021).

Os discursos estratificantes do corpo produzem uma leitura da realidade social onde os seres humanos são dados fixos, a-históricos, sem influência de conflitos de classe e colonização, com psiques idênticas e corpos geneticamente programados. Com isso, a divisão de gêneros e a heterossexualidade são tornadas fundamentais para a sociedade ocidental; uma tirania que exerce opressões, exclusões, limitações e violações sobre os corpos. A universalização desses pensamentos tornam-se imperativos ensinados e instrumentalizados em diferentes campos de vivência humana; são revestidos de mitos, acumulam metáforas e romantizam a obrigatoriedade de categorização dos corpos, papéis sociais e comportamentos possíveis (WITTIG, 1980).



Bruxas dançando com demônios
xilogravura presente no livro
The History of Witches and Wizards
1720



A sociedade hétero é tão fortemente fundada na necessidade de divisão de gênero que não consegue funcionar economicamente, simbolicamente, linguisticamente e politicamente sem a presença do diferente, desse outro que foge à norma. Os corpos femininos, negros, lésbicos, gays e trans foram estabelecidos como esse outro desviante que coloca em risco a coerência interna da ordem social ocidental. Os corpos que rejeitam essas regulamentações são representados em diversas culturas enquanto indecentes, imorais ou com objetivos maléficos. É o caso da Esfinge, monstro metade fera e metade mulher que traz destruição para a cidade de Tebas, que desafia e questiona Édipo, que é silenciada e jogada do penhasco pelo herói. Também como as representações das figuras da bruxa, da histérica, de sodomitas, da ninfomaniaca, da femme fatale, entre outras. Imagens de controle e dominação produzidas no teatro grego, na literatura romântica, no cinema hollywoodiano, na música, na pornografia e tantas outras mídias que reduzem o outro a imagens perversas, desprezíveis e obscenas (WITTIG, 1980; PRECIADO, 2018).



Isabella Rossellini representando
o arquétipo da femme fatale
David Lynch
still do filme Veludo Azul
1986

As representações evidenciam que os corpos vão sendo compostos e determinados por discursos sociais que trazem valorizações e regulamentação dos corpos, identidades e comportamentos a partir dos limites produzidos no campo da heterossexualização e cisnormatização, onde fatos físicos servem como causas. Sendo assim, problematizar ideias como "homem/mulher biológica", "homem/mulher de verdade", "mulher uterina" e "sexo biológico" efetiva uma desconstrução crítica das supostas verdades ontológicas dos corpos e evidencia os jogos de poder por trás de suas configurações. O conceito de cisgeneridade, desenvolvido por corpos gênero-falhos (fracassos normativos relacionados a marginalizações sociais), traz a potência das resistências dos corpos desobedientes e inconformes. É uma luta contra os efeitos de poder de um discurso científico homogeneizante, de uma subversão de identidades para produzir uma leitura crítica sobre as normativas cisgênero corporificadas como algo a ser derivado - CISTema sexo/gênero. A cisnormatividade está atrelada, também, a uma percepção crítica dos projetos coloniais como aprisionadores e desumanizadores de um amplo espectro de corpos e identidades, para além de conceitos ocidentais de gênero (VERGUEIROS, 2015).

Assim sendo, o corpo é objeto cultural, é vivido e representado. É lugar de contestação, de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais. O gênero com suas visibilidades e verdades, a sexualidade e suas formas de prazer, juntamente da raça, são as três ficções somáticas que vem definindo teorias, ciências e políticas contemporâneas. Ficções não por faltar realidade material, mas pelas suas existências dependerem de repetições performativas e prostéticas de processos de construção política. Tanto os discursos sobre masculinidade e feminilidade, quanto as técnicas de normatização das identidades sexuais tornaram-se operadores de padronização da vida que colocam o corpo em posição estratégica de controle (HARAWAY, 2000; PRECIADO, 2017).

Um dos personagens que eu tinha que fazer era um menino muito jovem, muito inocente [...] e o meu diretor na época mandou eu tirar toda a barba e todo o bigode, depilar o meu corpo inteiro. Eu sou uma pessoa muito peluda, eu tenho muito pelo, e na época eu tinha uma barba muito comprida [...] Eu acho que eu não fazia a minha barba, sei lá, 7 anos, era gigantesca. E aí eu entrei numa grande crise de imagem, de identidade. Eu sabia que ia ter que fazer aquilo... Hoje eu contesto muito esse tipo de escolha estética, mas enfim, na época eu obedeci o diretor. Mas eu entrei em choque porque eu me dei conta de que tinha muito do que eu achava que era a minha identidade, a minha personalidade, atreladas a esse símbolo da barba. E aí foi que eu comecei... que eu mergulhei de cabeça, acho que pela primeira vez, nas questões de gênero e isso se vinculou ao meu trabalho pra sempre. Porque eu entendi que aquela barba configurava quase que a minha masculinidade no total, um grande símbolo e resumo daquilo tudo. Todas as pessoas com quem eu transava, na época todos os homens com quem eu me relacionava, sempre tinha esse atravessamento da barba. A barba era sempre um chamariz. A barba era sempre um assunto. A barba era o meu atrativo sexual. A barba era o que me deixava mais homem. A barba que me dava mais virilidade, mais idade. E aí eu tinha medo que no momento que eu tirasse aquela camada de imagem de mim, eu ia perder muito do que eu tinha e ia sobrar só fragilidade, só sobrar mais nada. Eu não ia mais transar, eu não ia mais pegar ninguém. Eu ia ficar afeminado demais e eu nunca ia conseguir ficar mais com quem eu achava que era o meu objeto de desejo na época. Então sofri muito muito, muito e vi que algo na minha vida, e principalmente ter tomado consciência desse processo todo, eu vi de que aquilo era muito importante pra mim, aquilo ali era muito violento pro meu corpo. Era muita coisa acontecendo e que eu não podia só fazer isso assim. Eu tive uma necessidade muito grande de ritualizar esse momento, então a minha primeira performance foi uma ritualização desse momento. [...] Eu fiz um evento, eu convidei pessoas, sem ter a mínima ideia do que eu tava fazendo. A performance se chamou "O peso do homem em cima de mim" e eu ficava num quatinho à parte, na frente de uma câmera. As pessoas me assistiam através de uma televisão que tava em uma outra sala. [...] E daí eu tirava... Fui lentamente fazendo a barba e o bigode enquanto tinha um áudio tocando que era falando mais ou menos isso que tô te contando agora num tom meio confessional e era isso, aí acabou.

Mas foi muito engraçado, Henrique, porque antes de eu fazer essa performance eu tava em crise né. Qualquer processo criativo me deixa muito em crise, confusa, eu questiono toda a minha vida. E daí antes de eu fazer, eu tinha desistido de fazer essa performance e daí eu fui pedir um conselho pra uma amiga, que era a minha ref de performance e ainda é, a Silvana Rodrigues que é uma artista incrível. Eu fui encontrar ela lá no Vila Flores quando ele ainda abrigava vários coletivos artísticos e ela fazia parte do coletivo Casa Grande que tava lá. E aí enquanto esperava ela eu sentei num banco, o único banco que tinha naquele pátio enorme, bem no cantinho. E a Silvana demorava muito pra chegar e nisso eu vou ficando muito ansiosa e eu decidi desistir, eu não ia mais fazer a performance. Eu tava achando, "ai, eu enlouqueci, tô querendo fazer isso ser uma grande coisa, nem é nada. Vou só tirar a minha barba, cala a boca". E daí eu fui me levantar pra ir embora e mandar uma mensagem pra ela, "tá, gata, valeu, mas não vai rolar". No que eu me levantei pra ir embora eu olhei pro chão, chão de brita, assim, todo cheio de caco e sujeira, e do lado do meu pé tinha um post-it amarelo intacto, ele tava todo limpo. O chão todo podre e aquele post-it tava intacto. E naquele post-it tava escrito uma mensagem, um raio me partindo no meio. Tava escrito:

Se sente
refém da sua
imagem?



Dai eu pensei, "tá bom, eu acho que eu tenho que fazer né". Como se contesta algo assim? Como que não se vira uma pessoa mística e supersticiosa quando as coisas acontecem dessa forma? Então segui em frente, fiz essa performance e tal e essa pergunta continua sendo um grande motor, porque eu acho que o meu principal motivo de continuar, de insistir em trabalhar com tudo, é porque eu preciso decifrar essas imagens que eu sinto que me aprisionam, que eu sinto que me violentam. Eu preciso criar imagens novas pra que eu possa existir em paz. Eu acho que a minha maior questão é mais conseguir existir do que qualquer outra coisa, sabe? Eu sinto que a existência meio que não é possível e eu preciso construir esse cenário, porque não tem nenhum cenário que me contemple e eu acho que essa insatisfação é muito justa.

Preciado (2018) identifica o atual momento como um regime farmacopornopolítico, uma sociedade controlada por processos biomoleculares (fármaco-) e semiótico-técnicos (pornô) articulados pela indústria farmacêutica e mídias audiovisuais (principalmente a pornográfica) para regulamentar subjetividades e corpos. Em *Testo Junkie*, o autor autoadministra a testosterona e reflete sobre seus efeitos fisiológicos e políticos, subvertendo o controle farmacológico e fazendo de si um corpo-experimento que tensiona as normativas sociais. Do outro ponto desse regime social, representações sistematizadas pelas mídias audiovisuais, é possível observar a imagem como portadora de intenções que visam submeter a vida a modelos homogêneos e reproduzir o pensamento colonial dominante sobre as formas de produção de discursos, pensamentos, afetos, subjetividades e corpos. Assim, o corpo farmacopornopolítico também vai sendo esculpido com as trocas, comunicações e trânsitos de representações, onde o gerenciamento político e técnico do corpo, do gênero e da sexualidade é central.

A chegada da pílula anticoncepcional, o aumento da prostituição, o surgimento da pornografia - principalmente com o lançamento da revista *Playboy* nos Estados Unidos em 1953 -, a criação de próteses cirúrgicas e químicas pela indústria farmacêutica para regular e estimular a ereção do pênis, além dos procedimentos cirúrgicos de reconstrução da pele e de alguns órgãos humanos que serão transformados em cirurgias estéticas, são alguns dos processos de composição dos corpos e identidades nessa lógica de produção e controle farmacopornopolítico. O corpo e a sexualidade são transformados em espetáculo e em informação digital com a pornografia, que vai misturando dramatização, espetacularização, reprodutibilidade técnica e distribuição audiovisual. Por produzir um ciclo de excitação-frustração que seduz o espectador, a pornografia se torna referência de comunicação e entretenimento para outras produções culturais, mas se diferencia por seu caráter marginal e oculto (PRECIADO, 2018).



Primeira edição da Playboy
com Marilyn Monroe
Playboy
revista
1953





Por mais que a performatividade da sexualidade presente na pornografia evidencia um público universalizado (homem cis e heterossexual), ela demonstra que toda sexualidade é também performativa; uma prática regulada e repetida que a indústria cultural busca representar. A ideia de representação está ligada à busca de formas de tornar o “real” presente, de capturá-lo através de sistemas de significação. Assim, quem detém o poder de representar tem o poder de determinar a “identidade modelo” e por isso ela ocupa um lugar tão central nas teorias contemporâneas acerca das identidades. O controle representativo das mídias traz normativas cheias de cores e entretenimento que podem passar invisíveis aos olhos do público. Vem vestindo orelhas do Mickey, capas de super heróis, pilotando carros velozes e furiosos, transmitidos por reality shows, fantasiados em Barbies, em formas de brincadeiras, canções, divas pop e tantas outras produções midiáticas para consumir e montar a nossa subjetividade (PRECIADO, 2018).

Questionar os sistemas de representação é, também, questionar as logicas identitárias que lhes dão sustentação. Contudo, apesar de suas pretensões miméticas e especulares atribuídas por perspectivas clássicas, a representação também incorpora todas as características de indeterminação e instabilidade atribuídas às linguagens. A representação não aloja a presença do “real” ou do significado e não é um meio transparente de expressão. Como qualquer sistema de significação, a representação é uma forma de atribuição de sentido estreitamente ligada às relações de poder; não são apenas representações, mas composições de realidades. Construir uma imagem da diferença e controlá-la: um ato de poder e um ato normativo (SILVA, 2000).



Essas representações alegam-se neutras e a-políticas, porém falam sobre corpos reais que existem em um contexto histórico e político, que são oprimidos e calados se não seguirem as normativas dos corpos. O que desafia essas políticas é colocado de lado como conhecimento menor, negligenciado, não-científico ou reduzido a um “saber popular”. Entretanto, a recusa de fazer parte desses regimes discursivos totalizantes e teorias que negam qualquer possibilidade de criar as nossas próprias maneiras de ser corpo em uma sociedade, produz transformações políticas e desestabiliza o pensamento de suas linhas tradicionais normativas. Essa reapropriação dos corpos desviantes realizadas com movimentos transfeministas, queer, intersexo, negro e das sexualidades divergentes têm disputado essas categorias essencializantes para reconhecer as cosmologias desobedientes como maneiras de composição de mundos fugindo das dualidades e desafiando as universalizações de diferentes conceitos, discursos e práticas (WITTIG, 1980; FAVERO, 2020).

Esses movimentos colocam em evidência as instabilidades das identidades e das representações. São nas próprias linhas de fronteira, nos interstícios, no atravessar das fronteiras e permanecimento na tensão que podem ser criadas desestabilização nas lógicas enclausurantes. Essas possibilidades de serem produzidas outras identidades, habitar territórios ambíguos, indefinidos, singulares, é, também, uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade e expõe sua evidente artificialidade. Com isso, podem ser exploradas diferentes maneiras de perturbação, transgressão e subversão das normativas existentes para abrir esse campo às estratégias que colocam sua estabilidade em xeque. Lutar pela falha, pela desobediência e estimular o impensado, o arriscado, o inexplorado e o ambíguo favorece experimentações que não retornam a si mesmas ou ao idêntico, aproximando as diferenças da multiplicidade, atividade e fluidez. Assim, estende e multiplica maneiras diferentes de viver o corpo, o gênero e a sexualidade (SILVA, 2000).

Mas eu acredito que eu tenho trabalhado nas minhas performances, sim, algumas das características, o próprio fato de eu ter vivido potencializações né, de transformação corporal no meu corpo e não pela transgeneridade. Eu costumo dizer, as pessoas cisgêneras também se transformam. Parece que só as pessoas trans que se transformam ou tem gênero, mas todas as pessoas cisgêneras se transformam. E outra, as pessoas trans não passam por uma transição, a gente transiciona o tempo inteiro né. E essa ideia de uma transformação incessante tá nas minhas performances, é uma poética de transição, é uma poética de transgenerização do mundo, transgenerização da vida, como eu tenho chamado no meu livro.

IAN




IAN

Eu tenho trabalhado com práticas de alteração do corpo que envolvem, por exemplo, matérias transformacionais. O que eu chamo de uma matéria transformacional? A matéria transformacional é aquela que tem o seu potencial de transformação amplificado, potencializado em cena. Eu uso a transformação da matéria como uma poética criativa. Então eu trabalho bastante isso na performance que eu tenho chamada "Ferida aberta em pepita". Eu danço coberto de grossas espumas de sabão e eu vou moldando ela em tempo real no meu corpo. Eu vou dançando e moldando ela. Então começam a aparecer figuras com chifres, figuras monstruosas, figuras não humanas em tempo real. E essa espuma de sabão é corpo e espaço, ela vai se espalhando pro espaço, vai se espalhando pras pessoas né. Quando vê o público tá pisando também nesse sabão, tocando o sabão. A espuma de sabão em si ela é transformacional, ela é extremamente modificável, moldável, se você estoura ela, se você lava ela, ela também se modifica. Mas eu desenvolvi várias substâncias que sendo jogadas nessa espuma elas podem ser transformadas, elas transformam a espuma em uma outra matéria. Uma dessas substâncias criou uma deformidade na espuma que era quase como uma pedra em que a gente tivesse jogado um ácido, por isso que eu chamo de pepita. Essa pedra parecia que ela tinha derretido, sabe, e bem dourado, uma cor bem metálica. Por isso que eu chamei de ferida aberta em pepita, porque quando eu jogava ela no meu corpo era quase se eu tivesse ferindo a matéria, não só o meu corpo como a espuma de sabão.

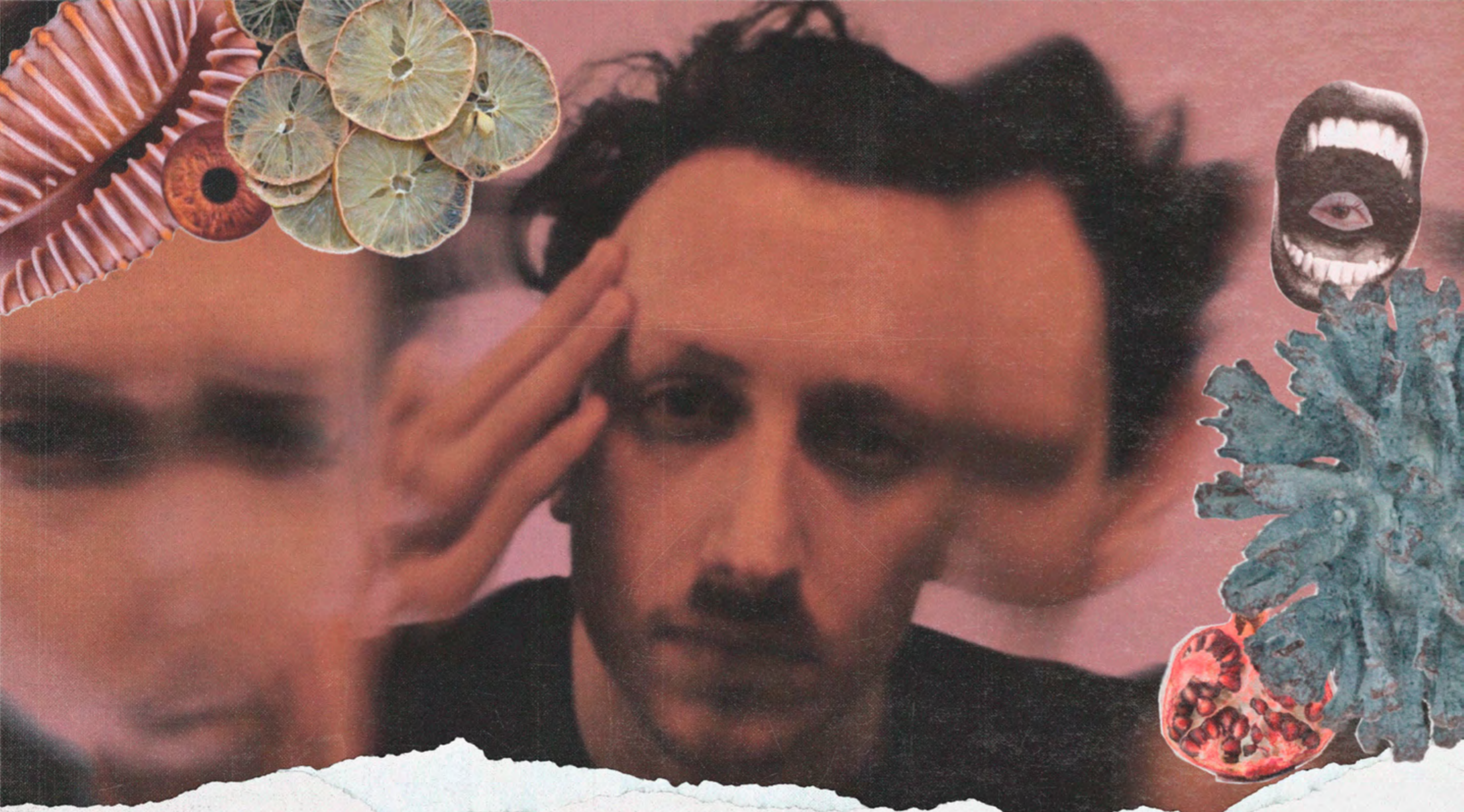
ferida aberta em pepita
Ian Habib
fotografias de Lígia Meyer
e Naiana Wink
2019





O que parece inteiramente submetido aos controles pode emergir como resistência e polifonia. As artes surgem como práticas que podem criticar estes limites e potencializar um processo de abertura de territórios. Mobilizando os saberes, experiências e abrindo possibilidades de expansão das relações com o mundo, as artes têm a capacidade de gerar desvios dos lugares comuns e confinamento dos corpos. Compor existências que se experimentam, como o corpo-espuma-de-sabão de Ian, em metamorfose incessante, com capacidade de afetar e serem afetadas, têm a potência de gerar diferentes modos de vida e movimentar as relações e os corpos, ativando o que Suely Rolnik (2006) chama de corpo vibrátil: um corpo que experimenta a potência criadora do novo (HARAWAY, 1995; 2000; DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Essa ativação requer um arranjo onde a quebra se torna produção de outros modos de existência em conjunto. Os estilhaços resultantes podem gerar movimentos abruptos, erráticos, nômades, desordenados e criar pontas soltas que reúnem forças e vestígios de resistências. As desestabilizações criam a possibilidade de avançar sobre caminhos instáveis para perceber as diferenças e assimetrias como princípios constitutivos do mundo. Esse exercício poético e político de dar movimento e corpo aos desvios e rachaduras opera um trabalho contra as obras do poder que não consiste em simplesmente destruí-las, mas liberar a potência das fissuras enquanto linhas de fuga para seguir deformando normativas. Articular esses movimentos sensíveis e poéticos de desobediência e desconforto se faz necessário para comportar o que está aquém de toda fórmula, que transborda, tropeça e foge para longe da rota comum (MOMBAÇA, 2021).



ESPELHO

ESPELHO

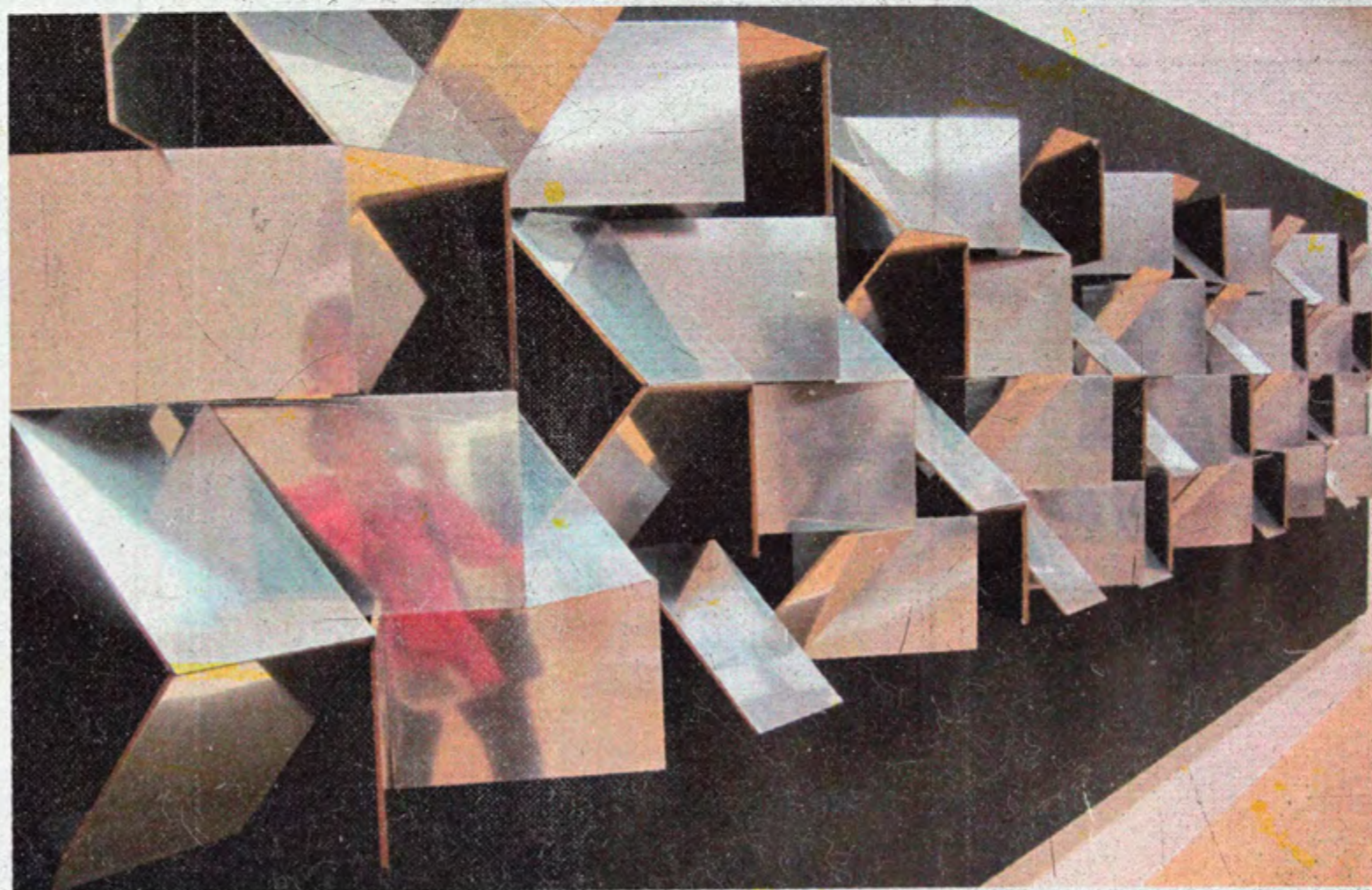
videoarte produzida utilizando slitscan digital, colagem digital, poesia generativa e trilha sonora autoral.

"espelho" participou da 1ª Mostra Tuco-Tuco de Videoarte/RS, uma mostra itinerante que levou a videoarte para circular pelo Rio Grande do Sul e durante o mês de março de 2023 foi exibida em Porto Alegre, Caixas do Sul, Bento Gonçalves e Vacaria.

CENA III

Espeelho,
& ações
imagens

Já que é no corpo que toco quando toco em mim, então ele sou eu, certo? O corpo nos parece familiar e, em primeiro momento, o que há de mais natural ao ser humano: sempre tivemos ou fomos corpo. A partir dele vivemos, experimentamos, pensamos, sentimos, criamos. É em torno dele que percebemos o mundo, em relação a ele nos guiamos: abaixo, acima, próximo, distante, ao lado. Possuir um corpo parece uma ideia normal e fundamental à vida, mas o corpo não existe em um estado natural e precisa ser pensado em sua relação com a trama social de sentidos. O corpo não é apenas um aqui irremediável, está sempre em outro lugar, ligado a todos os lugares do mundo ou até em outro lugar que não o mundo. Quando criança, demoramos para sabermos que temos um corpo: há um corpo disperso e fragmentado com membros e orifícios. Ao mesmo tempo em que é neste pequeno pedaço de espaço que faço meu corpo, não consigo enxergá-lo: ele vai ganhando organização através da imagem no espelho (FOUCAULT, 2013).



Inversions
Mary Martin
Alumínio, tinta a óleo
e madeira
fotografia de Jenny Mackness
1966

SONHOS DE ESPELHOS

Tive um sonho que se repetiu de tempos em tempos, desde minha infância até meus 22 anos. Nunca exatamente igual, mas sempre com os mesmos elementos. No meu sonho estou em casa, ou em um espaço que conheço bem, me sinto seguro, confortável. Caminho nesse espaço, vivencio o ambiente e as pessoas que estão ali presente. Deito na minha cama-sonho e adormeço. Com um sono conturbado, acordo de sobressalto. Olho para o espelho aos pés da minha cama. O que vejo refletido nesse espelho-sonho sou eu? um eu diferente, distorcido, estranho, monstruoso; um rosto que podia ter sido pintado por Francis Bacon, vindo de algum filme do Cronenberg ou uma fotografia de Ana Mendieta. Paralisado, não me reconheço. Tento me mover para ter certeza de que aquela imagem é minha. O reflexo do espelho me acompanha e reforça: sou eu mesmo.

Como podia aquela imagem deformada ser eu? Há cada repetição acordava assustado, angustiado, suado, com a respiração ofegante e o coração batendo tão rápido que parecia que ia pular do peito. Quando esse sonho começou, veio junto um medo de espelhos; tirei o que tinha no meu quarto. Ao acordar de madrugada, não ligava as luzes e evitava encarar qualquer reflexo. Mas essa visão distorcida no espelho continuou me acompanhando.

Depois de alguns anos de sonho recorrente, comecei a perceber ele de outras maneiras. Fui explorando ele. Descobrimo e inventando continuações diferentes. Quando encontrava meu eu-distorcido, o olhava com atenção, percebia seus detalhes, tocava o rosto novo, buscava seus contornos, sentia suas diferenças e semelhanças ao meu rosto. Por mais que o sonho voltasse, há cada repetição ele era diferente: me deparava com outros rostos, novas torções, formas inesperadas. Me vendo diferente, me movimentava diferente. Comecei a experimentar novos gestos, inventar coreografias diferentes. O espelho mostrava as possibilidades.



Alice entrando no espelho
Sir John Tenniel
xilogravura
1871

A imagem imposta pelo espelho - meu rosto, olhos cansados, boca, nariz, pele, pelos e minha postura - já não é o meu corpo: é um reflexo distorcido, assim como a que Letícia Parente nos apresenta. O espelho nos ensina que temos corpo, que ele tem uma forma, que ele pode ser visto, que ele tem espessura e peso: ocupa um lugar. Além disso, o espelho também pode nos apresentar outras imagens de nós mesmos; vide a popularidade de casas de espelho em circos e parques de diversões no início do século XX. As torções apresentadas nesses espelhos revelam a multiplicidade presente na imagem, que pode assumir diferentes formas: ser deformada, aumentada e reduzida. Talvez por isso ele seja um objeto tão usado em práticas de ilusionismo ou em histórias como no mito de Narciso, como a de Alice, em filmes como Nós, de Jordan Peele ou Matrix, das irmãs Wachowski (FOUCAULT, 2013).

Espelho, espelho meu...

Os espelhos podem servir como próteses que ampliam e estendem a ação de nossos olhos. Contudo, as imagens especulares, refletidas pelo espelho, duram apenas o tempo da presença, são imagens sem inscrição ou registro. Aparentemente, a fotografia prolongaria esse efeito especular, trazendo junto um mistério da presença, do tempo e da experiência. Diferente do espelho, a fotografia captura a imagem separando-a do sujeito: um rastro de presença e rastro da ausência. A câmera fotográfica exerce esse poder de fixar e dar autonomia para imagem. Por mais que a fotografia se aproxima do espelho, já que retém de maneira fiel a imagem projetada, acontece, também, algo da ordem da cisão. Após captar essa aura que a presença garante, ela é separada daquele momento único e irrepetível. Com a câmera fotográfica ocorre a extensão do olhar e do espelho que vai gerar novas maneiras de se enxergar o corpo, de organizá-lo e produzir imagens. (BENJAMIN, 1992).



Addy sendo atacada pelo espelho
Jordan Peel
still do filme Nós
2019

GABRI

Uma [performance] que eu já fiz que é a dos espelhos, a "Muda". Que é uma performance que consistia em, eu pego faixas de espelho e eu quebro. Eu quebro essas faixas e eu planto os cacos, faço mudinhas, por isso "Muda". Ai eu entrego pras pessoas pra que essas plantas cresçam com as pessoas. Então esse processo foi um processo que é muito caro pra mim dentro da performance, que é um processo que eu sonhei. Eu sonhei. Eu sonhei que eu tava na Borges, eu morava bem pertinho da Borges. Eu tava voltando da Borges e daí um cara começa a discutir comigo, eu não queria discutir com ele e daí saio correndo. Eu encontro uma árvore gigantesca, cheia de espelhos, imensos, imensos, imensos. E eu tento pegar mudas dessa árvore. Eu me abaixo pra pegar mudas e daí eu não consigo pegar mudas. Eu começo a cortar os meus dedos. Daí eu vou pra casa triste. E eu acordo. Daí tá. Eu vou pra praça, era um dia de folga. Eu vou pra praça pra plantar, o meu apartamento era muito pequeno, o que eu morava ali perto. Daí eu vou plantar numa pracinha na frente e plantar umas plantinhas que eu tinha. E nesse meio tempo, eu corto os meus dedos com uma faca que eu tinha levado. Daí eu cortei meu dedo, puta que pariu, sabe. Daí na hora meio que eu continuei plantando, meio que com o dedo sangrando. Daí eu paro pra pensar, "olha, eu sonhei ontem que eu corto os meus dedos querendo pegar uma muda e hoje na vigília eu começo a cortar os meus dedos, ai que horror". Daí vou inventando sentidos. Daí essa performance que hoje em dia eu quebro os espelhos, tem várias camadas pra interpretação. Mas eu quebro o espelho, enterro, planto e entrego pras pessoas, surgiu num sonho.



FAYOLA

Oxum tem essa relação com o espelho também. Daí eu falava muito sobre a disforia do meu processo inicial, eu ficava muito disfórica em muitos momentos. Eu era chamada no masculina e ainda sou, ainda quando eu tô com o cabelo trançado ou com o cabelo mais curto, souro alguns tipos de violência diária. Daí eu também criei essa outra analogia com essa poética de Oxum a partir desse espelho quebrado, desse espelho que me olha e crio esse vínculo, essa autoestima. O espelho também que me ajuda a olhar, como estratégia, o que tá atrás de mim. Então fui vinculando vários elementos da poética dela com esse meu processo.

Eu tenho um trabalho que ele acontece na rua, alguns, sabe? O último, por exemplo, é o confronto, que eu saio um espelho andando em direção às pessoas. E aí é ali 20 minutos mais ou menos e eu vou meio que aleatoriamente andando e meu marido vai registrando me filmando; eu tenho os registros disso.

BRUNO



Primeira fotografia de uma pessoa
Louis Daguerre
detalhe de fotografia realizada
com uma Daguerreotype
1838



Jeff mirando o prédio vizinho
Alfred Hitchcock
still do filme *Janela Indiscreta*
1954

Embora já existissem o desenho e a pintura que ocupavam esse espaço de fabricação de imagens, estas linguagens dependiam fortemente da visão do artista, de sua interpretação do mundo real e habilidade técnica. Com a câmera fotográfica, são produzidas imagens mais próximas do olhar e do reflexo do espelho. Fotografar surge como um ato de não intervenção, de apreensão objetiva de uma fatia de tempo e espaço do real. A figura ideal do fotógrafo é a de alguém que se desloca em um panorama de eventos singulares onde qualquer intervenção está fora de questão. A imagem fotográfica é um momento privilegiado que é transformado em um objeto possível de ser guardado e visitado outras vezes; faz criar "um universo ideal à imagem do real" que preserva a aparência do mundo (SONTAG, 2004).

A fotografia vai adquirindo função de testemunho, de comprovação da realidade. Por mais que a imagem fabricada com a câmera possa ficar distorcida, ela carrega o pressuposto de que algo existe ou existiu para ser fotografado e que era semelhante ao que está apresentado na imagem. A foto parece ter uma relação mais próxima com a realidade visível do que outros objetos miméticos. A visão ótica, que configura um modelo visual fundado na representação renascentista, é baseada em um olhar que organiza o espaço e o tempo. Esse modelo também está relacionado a uma separação entre sujeito e objeto com estratégias perspectivistas, separando quem olha e quem é visto e dependente de um centro capaz de direcionar a ação. Essa herança do Renascimento apela à crença do espectador na ilusão da reprodução do mundo real em um espaço bidimensional, uma produção de imagem objetiva. Além disso, a foto continuará existindo depois que o momento capturado passar, sobrevivendo além de nós e de quem fotografou e conferindo uma espécie de imortalidade que a simples visão ou o reflexo do espelho não comporta. Por isso, torna-se ferramenta de trabalho para meteorologistas, médicos-legistas, arqueólogos e espiões. O registro da câmera adentra a burocracia social, se torna fonte de informação e adquire valor de prova incontestável, podendo incriminar e ser útil para vigilância e controle (SONTAG, 2004; BAZIN, 2018; CARVALHO, 2020).

O cinema, criado a partir de experimentações com a fotografia fixa, nasce de maneira anárquica e sem saber muito o que é. Os primeiros filmes eram exibidos primeiramente nos vaudevilles ou cafés concerts, espaços onde as pessoas iam beber, dançar, ouvir música e se descontraírem. Ele não tinha nenhum modelo de como deve ser criado ou apresentado. Com os Irmãos Lumière, foi trazido um modelo copiado do teatro e que foi cristalizado e fossilizado por causa de seu desempenho comercial. Assim, foram colocadas expectativas realistas de representação do mundo tal como ele é - agora registrando também seu movimento. A imagem cinematográfica, assim como no início da fotografia, é vista como um lugar de acesso à verdade do mundo histórico (MACHADO, 1997; XAVIER, 2005).

Cria-se o mito de um cinema total capaz de recriar o mundo através das lentes cinematográficas; seja através das temáticas, das atuações ou da montagem, os filmes precisam repre-

sentar o mundo real. Aí existe um aspecto ilusionista que constitui a base para um cinema naturalista industrial: cria-se a sensação de que o espectador está em contato direto com um mundo íntegro que é projetado na tela, construído à imagem do real. Críticos, como André Bazin (2018), legitimam essa ilusão, argumentando que esta salvaria a inocência do cinema; espera-se que o cinema incorpore ontologicamente o real e ateste sua existência. Porém, esta perspectiva cria um mundo de representação e imaginário que atua para legitimar e justificar um determinado estado da sociedade (XAVIER, 2005).

Por a imagem cinematográfica estar impregnada de real a partir de sua gênese mecânica, a construção de um discurso fílmico sobre o "outro" se torna comum e filmes documentais etnográficos são difundidos como objetos e provas científicas. Utilizando de um narrador - a voz-de-deus - que traz a verdade, são oferecidas representações reducionistas e desumanas dos mundos distantes dos centros burgueses americanos e europeus. Por mais que se tenha uma expectativa de que o cinema não seja politicamente engajado, ele nos transmite um certo imaginário ideal de mundo e auxilia na manutenção da ordem social. A composição dos filmes se baseia em clichês sociais para fabricação e imposição de representações como verdades. Assim, o cinema estabelece alianças ques-

tionáveis com o Estado disciplinar reduzindo suas potencialidades estéticas a um automatismo de massa: caso do robô-hitleriano e do manequim-hollywoodiano. Vira uma fábrica de contar histórias e indústria de produção de consenso (MENEZES, 2003; XAVIER, 2005; DELEUZE, 2018a).

A passividade antes associada à fotografia e ao cinema vai dando lugar a uma atitude ativa: uma foto e um filme se tornam um evento em si, capaz de ignorar, interferir, invadir ou manipular, mas mantendo uma certa distância. Nosso senso de experiência vai se moldando pelas intervenções da câmera; ela vai nos ensinando um novo código visual, influenciando nossas ideias a respeito de nós mesmos e do que nos rodeia; constrói uma gramática e uma ética do ver que traz a sensação de captura do mundo e da experiência. Com a progressiva industrialização da tecnologia da câmera ocorre sua popularização e, conseqüentemente, todas as experiências começam a ser traduzidas em imagens. Contudo, fotografar e filmar uma pessoa pode também transgredir, romper e criar imagens de perspectivas que ela nunca imaginou; transforma, expande e modifica os corpos. Não há ino-



Filme etnográfico retratando o continente africano
Jean Rouch
Still do filme *Au pays des magés noirs*
(*Na terra dos magos negros*)
1947



Thomas fotografando Veruschka
Michelangelo Antonioni
still do filme *Blow up*:
Depois daquele beijo
1966



Mark e sua câmera-armã que usa para gravar a morte de mulheres
Michael Powell
still do filme *A tortura do medo*
1960

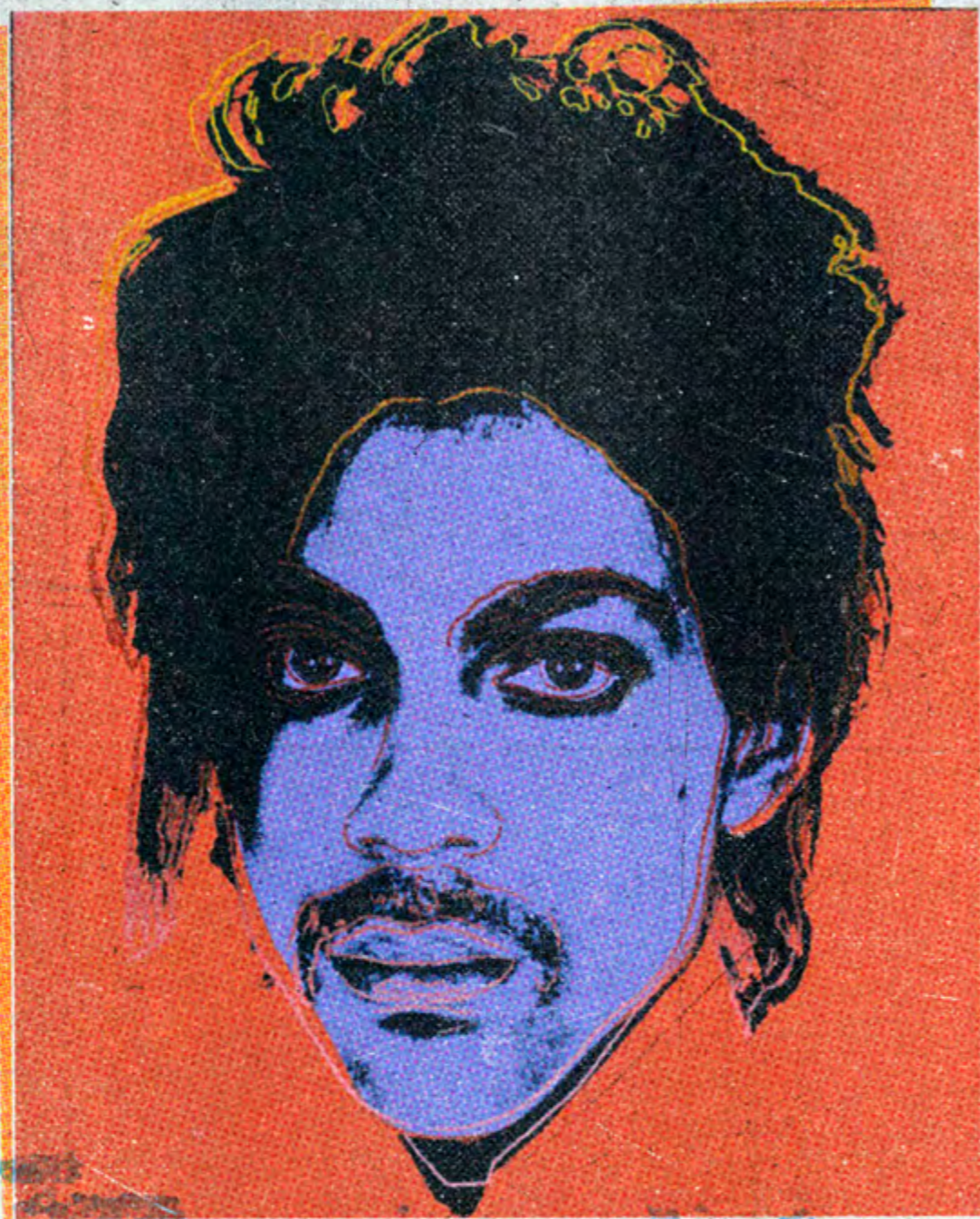
cência na produção de uma imagem, ela é sempre fruto de um ponto de vista; toda imagem é também um ato político. Contudo, a imagem tem múltiplos significados, está além das informações nela contidas e da organização realizada pelo artista. Aí está a sua abertura: são convites inesgotáveis à especulação e à fantasia; como o fogo, são estímulos para o sonho (SONTAG, 2004; CARVALHO, 2020).

A imagem arde em seu contato com o real, inflama-se e nos consome. A imagem se infiltrou com força em nossos universos estéticos, técnicos, cotidianos, políticos e históricos. Mostrou muitas verdades cruas e nos mentiu tantas vezes mais. Propagou-se tanto, mas também sofreu censura e destruição. A imagem sofreu dilaceramentos, reivindicações contraditórias e manipulações moralizantes. A imagem é capaz de ser entendida, ao mesmo tempo, como documento e como objeto de sonho, como monumento e objeto de montagem; possui caráter aberto, de encruzilhada. Ela vai visibilizando as sobrevivências, os anacronismos e os encontros de tempos contraditórios que afetam cada objeto, acontecimento, pessoa ou gesto registrado. É incêndio e cinzas. Justamente porque as imagens não se encontram apenas "no presente" que elas são capazes de evidenciar relações de tempos (DIDI-HUBERMAN, 2012; DELEUZE, 2016).

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares - fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles - que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

A imagem arde. Arde pelo desejo que desperta, pelo propósito de sua organização e enunciação. Arde pela destruição, pelo incêndio que quase a devastou, do qual resistiu e cuja fantasia é capaz de ofertar hoje. Arde pela sua possibilidade visual aberta, passageira e efêmera. Arde por seu movimento inesperado, impossível de ser impedido e que possibilita bifurcações, multiplicações e desvios de caminhos. Arde por sua ousadia que faz com que os tempos sejam misturados, borrados, deformados e sobrevivam. A imagem arde pela memória que se faz brasa. É preciso aproximar o corpo de seu calor para atrever-se a senti-la (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Com a exploração das linguagens artísticas, as criações vão se descolando da simples produção de um objeto de contemplação, a foto e o filme, e vão sendo valorizadas enquanto exercício e prática. Passa-se da observação à ação, gerando novas produções imagéticas; já que todas imagens ardem, a maneira pela qual a incendiamos é o que transforma suas cinzas. Andy Warhol, por exemplo, explora a perspectiva da foto e torna a figura humana em uma superfície experimental e de manipulação; o formato vai dando lugar ao processo. Através da fragmentação e da deformação das normas e técnicas, as produções artísticas vão rompendo com as imagens idealizadas de mundo e movimentando a vida. Acompanham-se diversas artes que trazem a ação, a experiência e o gesto como elementos desviantes para o desenvolvimento de outras maneiras de se fazer arte. Dessa forma, muitas das experiências estéticas dos anos 1960 trazem o corpo como centro criativo, como fonte de possibilidades de linguagens que vai abolindo as fronteiras entre vida e arte (RENAUD, 1990; MATESCO, 2012).



Prince
Andy Warhol
Fotografia, serigrafia e
pintura
1984

É na ação dos corpos que a imagem é produzida e a sua potência está em seu processo: captura, distorção, simples reprodução, interferência ou manipulação. Através dos desvios e rupturas provocados por esses corpos em ação, existe a possibilidade de subverter tabus e modelos. A utilização do corpo, assim como o fortalecimento da ação e do processo, apresenta no presente a tensão entre literalidade do acontecimento e a atualidade imediata do pensamento, que adianta-se e mantém suspenso o ato da representação. Os teatros vanguardistas e experimentais vão se distanciando do teatro estético convencional e comercial do século XX, vão incorporando a vida em suas composições: colocam não atores em cena, jogam com movimentos de montagem, trabalham com narrativas abstratas, entre tantas outras características. Apesar disso, essa mudança não o descola completamente do edifício-teatro ou da separação entre atuante e espectador. São os happenings que trazem radicalidade nesse movimento: suprimem a representação e conduzem a produção artística enquanto ações apresentadas em um espaço-tempo atual. Os happenings saem do local exclusivo de apresentação e se misturam com a vida; contestam os hábitos, hierarquias e regras, associam suas ideias ao espontâneo e inesperado. O corpo em experiência se torna a única necessidade para haver produção artística (JEUDI, 2002; COHEN, 2019).

Acontece a construção da imagem de um corpo centrado na experiência física, com ênfase ao naturalismo, rituais do cotidiano e funções orgânicas. Em consonância aos movimentos de protesto e contracultura, as produções dessa época visavam contrariar o tradicional rebaixamento do corpo na sociedade burguesa capitalista. Artistas trazem em suas ações referências ao cotidiano da pessoa comum, mas também a tabus sociais com objetivos de liberar o indivíduo de sua alienação, assim como a reapropriação e ativação do próprio corpo. Essa centralidade do corpo era expressada por transgressões e críticas às normas sociais, religiosas e culturais e trazia o espectador como testemunha e participante. Através de ações cotidianas, de repetições, atos agressivos, processos orgânicos ou a exploração das capacidades do corpo, as criações artísticas buscam um efeito catártico e uma tomada de consciência da existência, limitações e aprisionamentos da condição humana. As ações exibem a tensão social que converte o corpo em produto e máquina. Exibir torna-se oposto de representar, implica um excesso de oferta e revela como a representação logo se transforma em estereótipo (JEUDI, 2002; MATESCO, 2011).



Rhythm 0
Marina Abramovic
Performance de 6 horas realizada no Studio Morra,
Nápoles, Itália.
1974

Frente a artista, parada, havia uma mesa com 72 objetos: perfume, rosa, comida, vinho, correntes, tesoura, lâminas, uma câmera, uma arma carregada, entre outros. As instruções eram: há 72 objetos na mesa que se pode usar em mim como quiser. Performance. Eu sou o objeto. Durante esse período eu me responsabilizo totalmente. Marina ficou imóvel durante 6 horas enquanto o público interagiu com o seu corpo. Nesse tempo deram-lhe uma rosa, a beijaram, cortaram sua pele, cortaram suas roupas. Colocaram a arma em sua mão e seu dedo no gatilho. A performance acabou quando o galeirista interviu e retirou a arma.

Exercício do Ego nº 3

Ben Vautier (Grupo Fluxus)
Performance realizada no dia 14 de outubro
de 1983, na 17ª Bienal de São Paulo
fotografia de Marcos Santilli
1983

Enquanto Ben Vautier repousava, as seguintes palavras estavam escritas atrás de sua cama: "Produtos produtos por toda parte produtos de arte. Que posso fazer? Por que fazer? Pela glória? Pelas meninas. Fluxus talvez preferisse (não arte) (anti-arte) (vida arte) mas talvez sejamos todos corruptos também. Por isso estou dormindo hoje dia 14 de outubro".



Cenas de estupro

Ana Mendieta
Performance de 1 hora realizada no
apartamento da artista.
1973

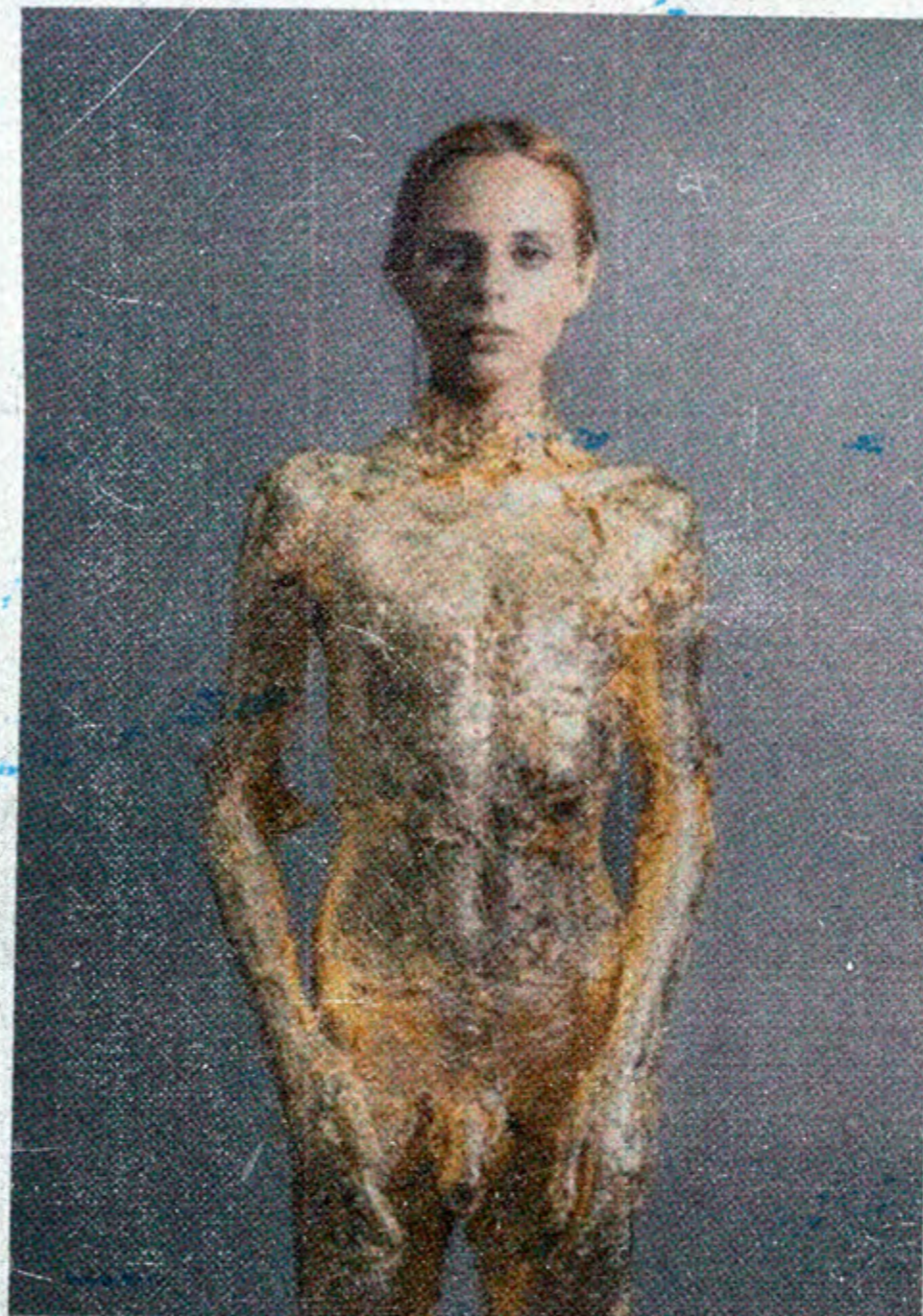
Mendieta convidou amigos e colegas de universidade para visitar seu apartamento. Ao chegarem, encontram a porta meio-aberta e um apartamento escuro. Sob um foco de luz se encontra a artista curvada sobre a mesa nua e ensanguentada, rodeada de pratos e sangue.



De objeto e instrumento, o corpo passa a ser suporte de linguagens artísticas com a performance. Misturando artes cênicas e artes plásticas, mas também vinculada a uma corrente ancestral que passa pelos rituais dos povos originários, pelas celebrações dionisiacas, pelos cantos dos menestréis e pelo cabaret do século XIX, a performance traz a característica do presente efêmero da imagem do espelho, porém rompe com suas convenções, formas e estéticas. É uma manifestação artística que confronta os mecanismos corporais e tenta colocar em crise seus espectadores a partir de uma experiência fugidia de proximidade e instabilidade. Na performance, o corpo tem qualidade desalienante, questiona os estereótipos e pode produzir identificações, projeções e estranhamentos. É o próprio corpo que é enfrentado, distorcido e transformado. Contudo, a obra de arte da performance deixa de existir quando a pessoa performer e seu público se separam, por isso depende do tempo presente. Não se pretende que toda performance produza um objeto de arte, mas que crie um rito performativo através de gestos, dança, ações ou imagens (COHEN, 2019; MATESCO, 2012; GLUSBERG, 2013).

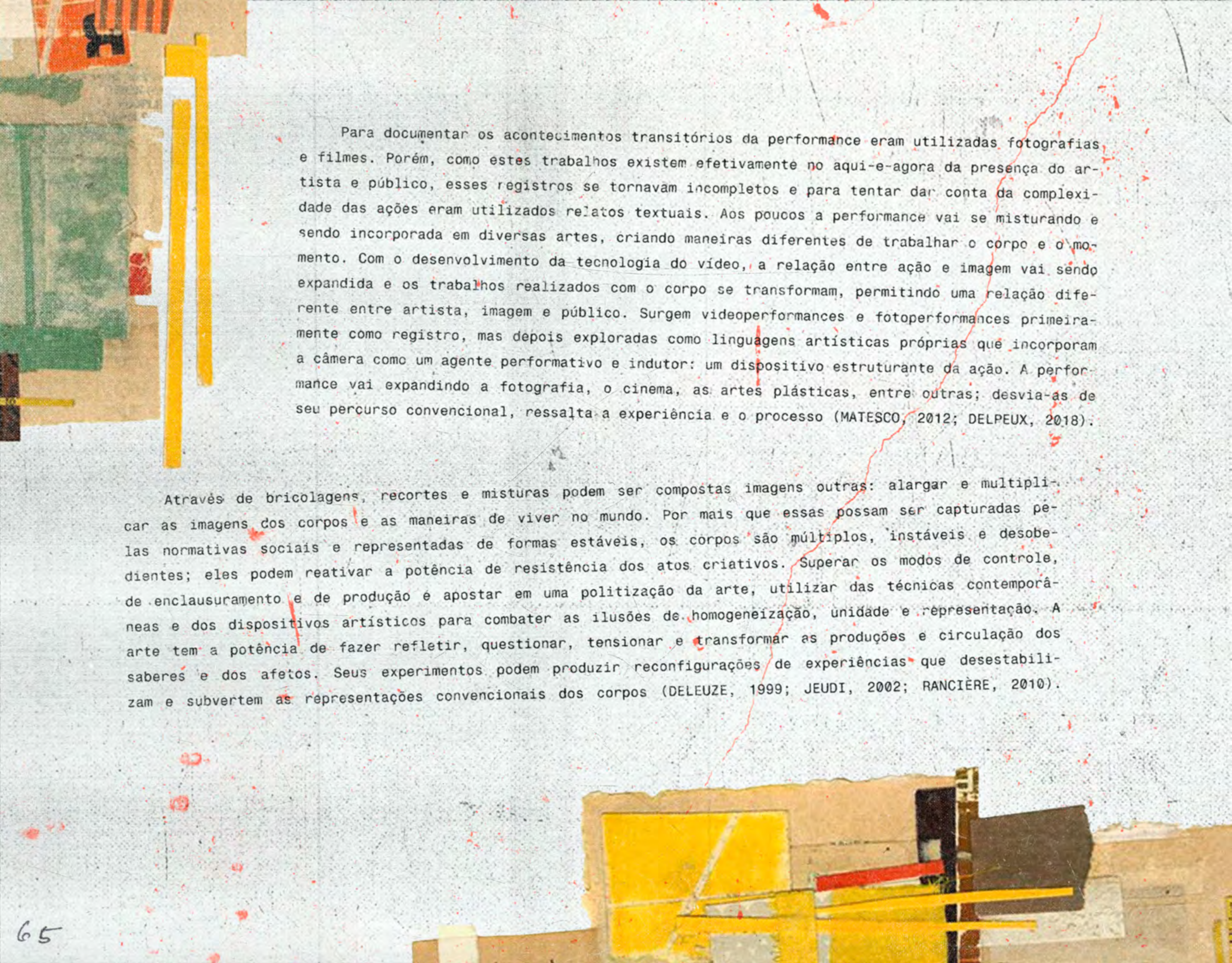
Dance with me
Élle de Bernardini
*Performance realizada em 28 de outubro
de 2018, na Pinacoteca do Estado de
São Paulo*
2018

Élle cobre seu corpo com mel e folhas de ouro 18k, e ao som de bossa nova e MPB convida o público para dançar, num gesto de aproximação e desfetichização. Brinca com a expressão "não te aceito nem pintada de ouro" para questionar os mecanismos de aceitação e rejeição de corpos trans e não binários pela sociedade normativa.



Quando a gente faz uma performance e a gente grava é isso, um registro de performance porque aquilo não é o acontecimento, aquilo não é o tempo, aquilo não é o espaço. Aquilo é um registro, uma tentativa.

GABI



Para documentar os acontecimentos transitórios da performance eram utilizadas fotografias e filmes. Porém, como estes trabalhos existem efetivamente no aqui-e-agora da presença do artista e público, esses registros se tornavam incompletos e para tentar dar conta da complexidade das ações eram utilizados relatos textuais. Aos poucos a performance vai se misturando e sendo incorporada em diversas artes, criando maneiras diferentes de trabalhar o corpo e o momento. Com o desenvolvimento da tecnologia do vídeo, a relação entre ação e imagem vai sendo expandida e os trabalhos realizados com o corpo se transformam, permitindo uma relação diferente entre artista, imagem e público. Surgem videoperformances e fotoperformances primeiramente como registro, mas depois exploradas como linguagens artísticas próprias que incorporam a câmera como um agente performativo e indutor: um dispositivo estruturante da ação. A performance vai expandindo a fotografia, o cinema, as artes plásticas, entre outras; desvia-as de seu percurso convencional, ressalta a experiência e o processo (MATESCO, 2012; DELPEUX, 2018).

Através de bricolagens, recortes e misturas podem ser compostas imagens outras: alargar e multiplicar as imagens dos corpos e as maneiras de viver no mundo. Por mais que essas possam ser capturadas pelas normativas sociais e representadas de formas estáveis, os corpos são múltiplos, instáveis e desobedientes; eles podem reativar a potência de resistência dos atos criativos. Superar os modos de controle, de enclausuramento e de produção e apostar em uma politização da arte, utilizar das técnicas contemporâneas e dos dispositivos artísticos para combater as ilusões de homogeneização, unidade e representação. A arte tem a potência de fazer refletir, questionar, tensionar e transformar as produções e circulação dos saberes e dos afetos. Seus experimentos podem produzir reconfigurações de experiências que desestabilizam e subvertem as representações convencionais dos corpos (DELEUZE, 1999; JEUDI, 2002; RANCIÈRE, 2010).



sebastian
peça de Ian Habib
e Saulo Almeida
fotografias de Sofia Pulgatti
2017

Kazuo Ohno
2006



A liberdade que eu tinha de não trabalhar uma narrativa linear ou de contar apenas uma história. Vou dar um exemplo pra não ficar tão abstrato, no meu espetáculo solo, Sebastian, que é um espetáculo performativo autobiográfico. Eu mesclo alguns aspectos de um mito, que é o mito de São Sebastião que é um santo católico que é considerado hoje em dia até um santo LGBTQIA+. E eu mesclei aspectos da história desse mito à minha autobiografia, só que não contando essas histórias de uma maneira linear. Eu trabalhei em Sebastian a ideia de transformar-se em imagem, que tá muito presente no Butô. [...] Eu costumo dizer que o que eu faço não é Butô, o que eu faço é a minha dança com princípios que eu aprendi no Butô e também em outras práticas performativas. E aí no espetáculo Sebastian, essa ideia de transformar-se em imagem ela vem da ideia do Butô de que o corpo cremado é um corpo ritualizado, ele passa por um ritual de cremação. Se a gente pensa no elemento do fogo, no próprio elemento de cremar algo, a gente pensa na transformação dessa matéria. Quer dizer, essa matéria não é mais o que ela era antes, ela se transforma. [...] E nesse processo de ritual há uma mudança de identidade, há uma mudança de natureza dessa matéria. Então há uma mudança ontológica na matéria, ela se transforma em uma outra coisa. E que esse corpo que foi cremado ele pode presentificar todas imagens do mundo na dança Butô. No Butô o corpo cremado, ele pode dançar uma flor. Então quer dizer, Ian não imita a flor, pra citar aí uma passagem bem famosa do dançarino Kazuo Ohno. Kazuo Ohno dizia, "olha, não se trata de imitar uma flor, que assim você seria a flor banal, de poucos, uma flor desinteressante, seria o caso de você transformar-se na flor" né.

IAN

IAN

[...] Desde as minhas memórias de infância, das minhas brincadeiras de infância, eu acho que uma das minhas grandes diversões era me transformar em outros corpos. Então eu passava horas do meu dia pensando, "nossa, eu quero ser cadeira, eu quero ser um objeto que tá aqui perto de mim", ainda que seja um objeto deplorável. [...] Eu passava muito tempo brincando de ser outros corpos. E essa característica ela tá, então, em todas as minhas performances, nessa ideia de que eu me transformo em outros corpos. E foi no Butô que eu achei essa característica mais amplificada, porque a dança Butô é uma dança metamórfica. O corpo cremado ele se transforma em outros corpos, sejam humanos, não-humanos, mais do que humanos, pra citar Donna Haraway - então é um giro pós-humano também. O corpo, nas minhas performances, ele já não é o corpo que a gente tem como humano, já é um corpo transfigurado, é um corpo que ele já não está circunscrito ao humanismo, ele já vai ali para o pós-humanismo ou até outras teorias, filosofias relativas a seres mais que humanos. E acho que é basicamente isso que eu fiz em Sebastian, que foi esse processo de transformar-me em imagens através de danças metamórficas.

Dança contemporânea japonesa que mistura elementos do teatro e da mímica. Nasceu de forma marginal no período do pós-guerra com Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. Nessa época o país sofreu uma invasão cultural ocidental e o Butô surge como uma nova forma de expressão. Na cosmovisão de Hijikata sua dança é uma dança do 存在 (existir, ser, estar, transformar) e do 生成 (gerar, produzir). Ele chamou em termos existenciais, "o corpo que se torna", ressaltando que o corpo não é um corpo objetivo que podemos controlar, é mais anárquico. Na filosofia de Hijikata, o corpo tem que deixar de ser ele mesmo, de forma que outras imagens do mundo possam usá-lo para se apresentar. A dança Butô é, então, um ritual de sacrifício baseado na transformação do corpo e se inicia com o ato de cremar-se; apenas quando o corpo está vazio, tendo sido cremado, a natureza pode se apresentar por ele. Esvaziar o corpo está relacionado à desestabilização das noções de corpo essencialistas e fixas, o que leva à multiplicação e à reconfiguração de funções corporais, mobilizando também os limites entre humano e não-humano (HABIB, 2021).

MONTE UM CORPO

MONTE UM CORPO

MONTE

UM

CORPO



Guerrilla Girls



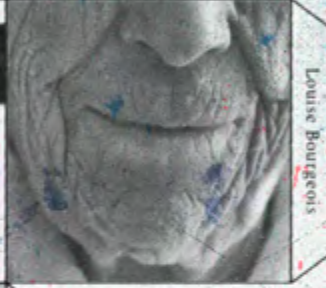
John Gynther



Ana Mendieta



Louise Bourgeois



Anna Maria Maiolino



Anna Maria Maiolino



Du Siquettes



Du Siquettes



Lygia Clark



Marina Abramovic

Frida Kahlo

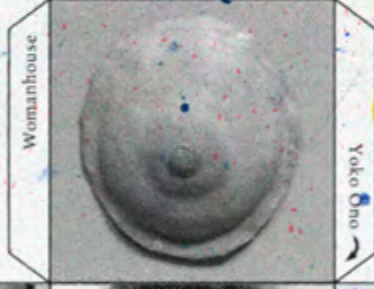


Leticia Parente



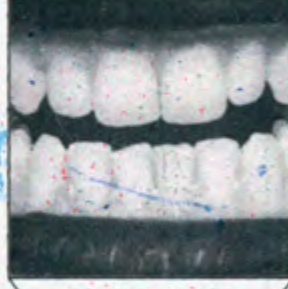
Caetano Vitorino

Uyca Siodona



Womanhouse

Yoko Ono



Anna Maria Maiolino



Tequiliana Lutosa

Procidia Resende



Ana Mendieta



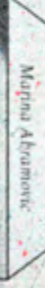
Francesca Woodman



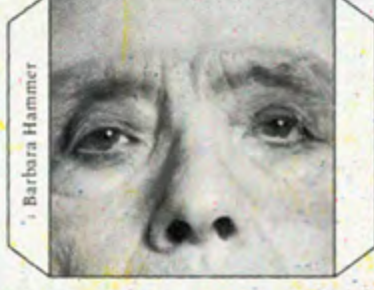
Lygia Pape



Elle de Bernardini



Marina Abramovic



Barbara Hammer



Steban



MONTE UM CORPO

CORPO



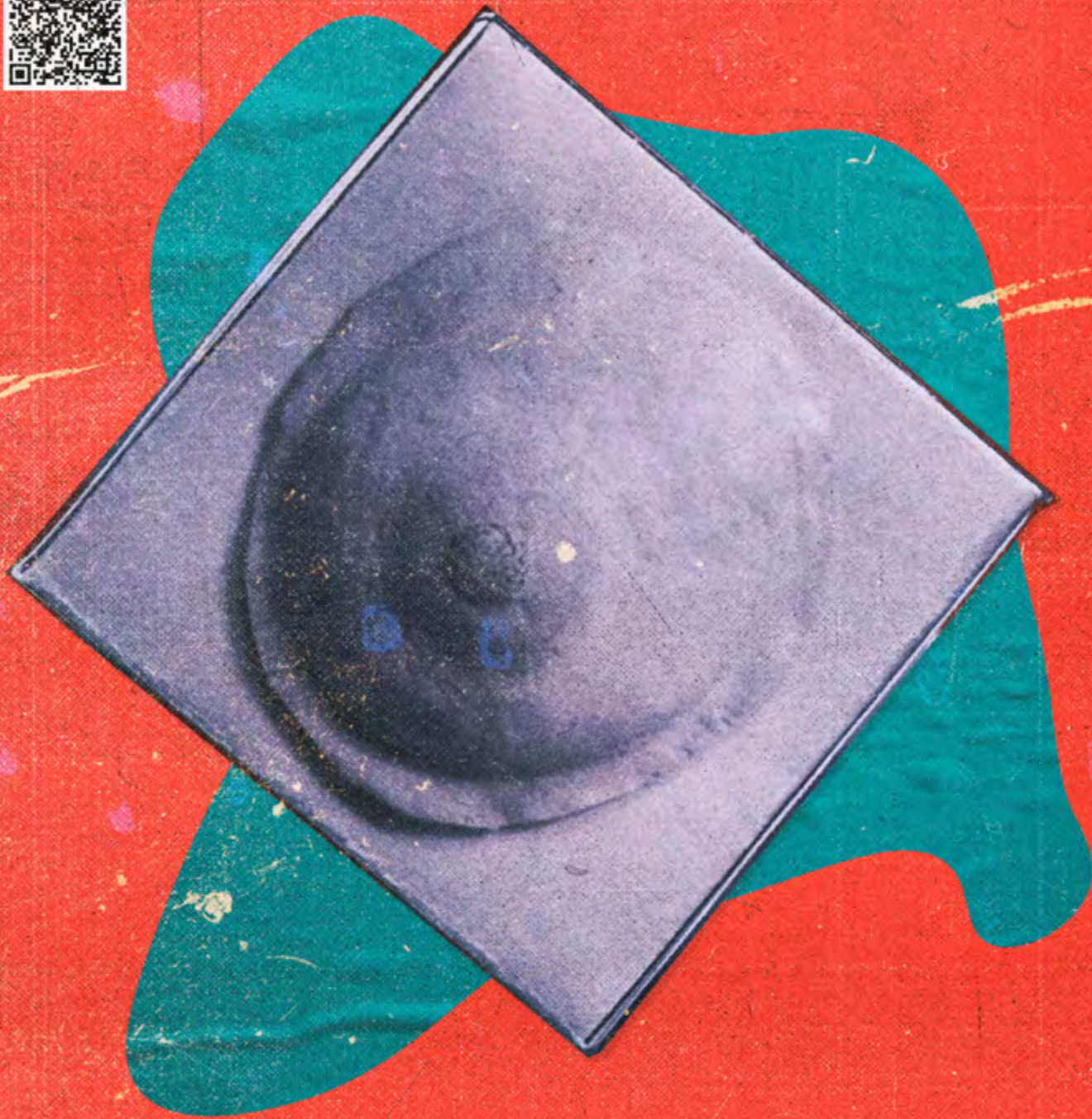
UM

MONTE

com pedaços de mim

eu monto um ser atônito

- MANOEL DE BARROS
LIVRO SOBRE NADA
(2016)



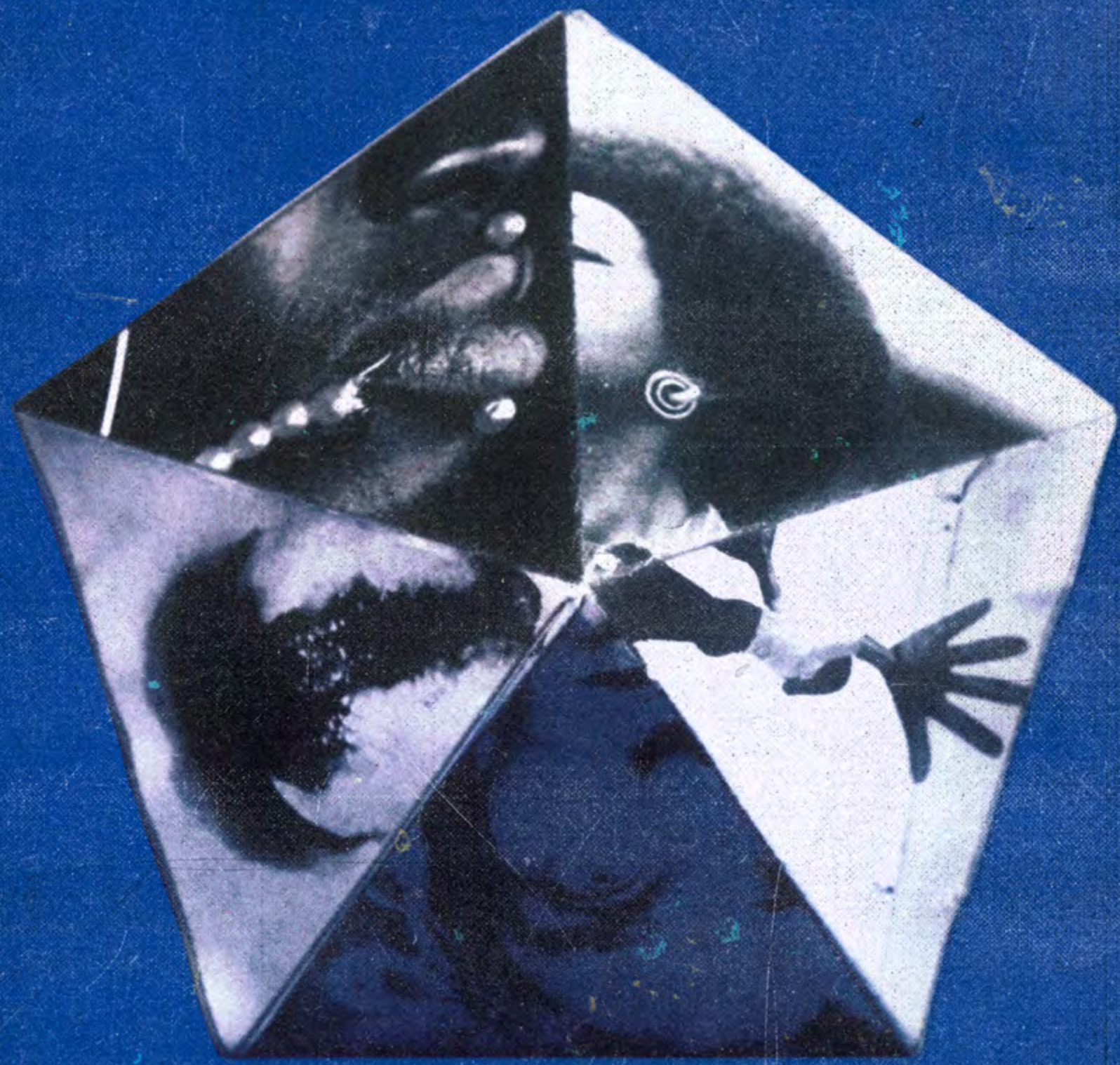
Henrique Bitelo e
Gabriel Celestino
videoarte
2022

MONTE UNICORPO

MONTE UNICORPO

(stopmotion)

Henrique Bitelo e
Gabriel Celestino
videnarte
2022



ATO II

1963.

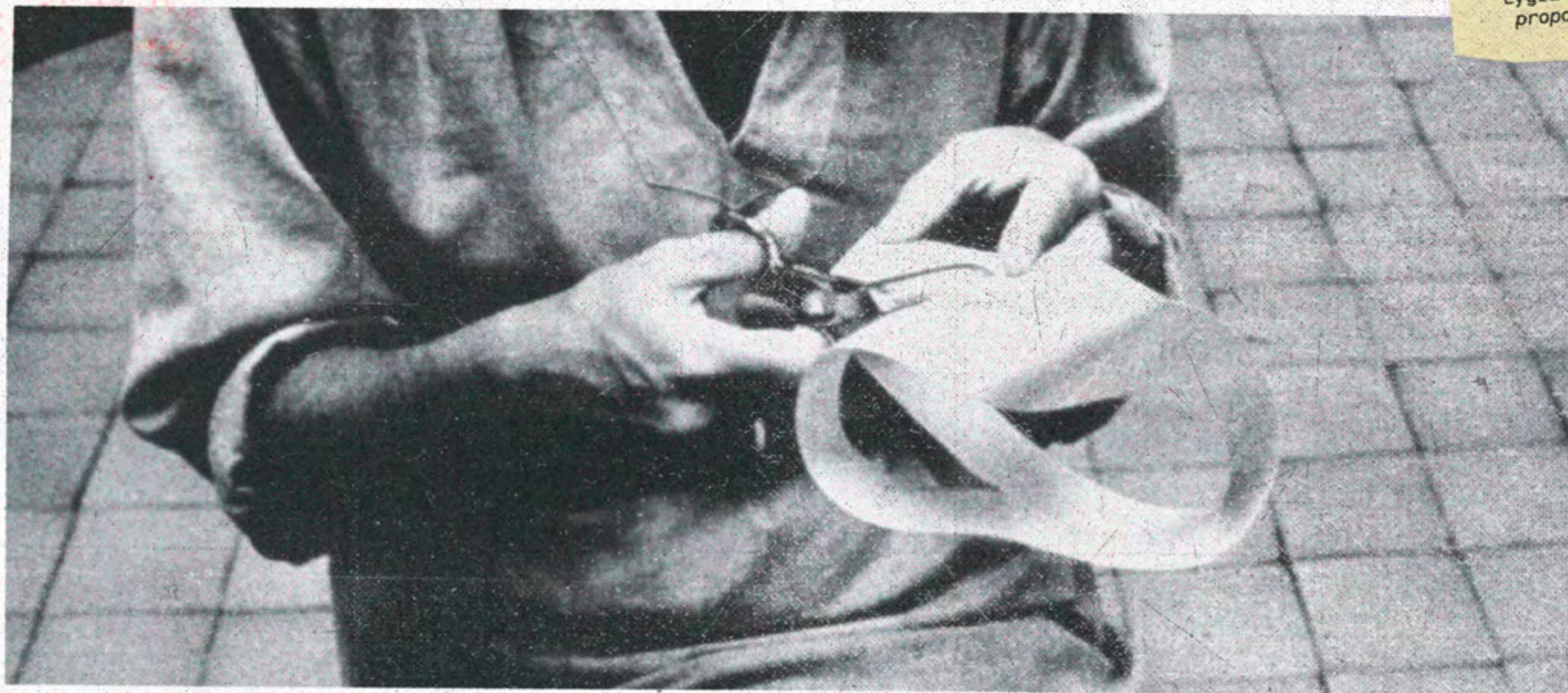
É oferecido ao público tiras de papel, tesoura e cola, juntamente de breves instruções.

Pegue uma tira de papel e junte as pontas para formar um círculo. Faça uma torção em uma das pontas e a cole do lado contrário, transformando esse círculo numa fita de Moebius, na qual não se pode dizer onde é o dentro e onde é o fora.

Faça um furo com a tesoura em um ponto de sua escolha e comece a cortar no sentido do comprimento circulando toda a extensão da tira. Apenas tenha uma ressalva: a cada vez que reencontrar um ponto que se escolhera anteriormente para perfurar a superfície, este deve ser evitado para prosseguir recortando até que a fita se esgote e não haja mais espaço para novas perfurações.

*Performances,
deslocamentos
e tensões*

Caminhando
Lygia Clark
proposição
1963



CENA IV

Cortes, Acontecimentos & Invenções

O ato de recortar não é neutro. Não é sem motivo que a artista faz uma ressalva ao corte. Dependendo do tipo de recorte que cada um escolhe efetuar em seu Caminhando, um efeito emerge. Se insistirmos em não seguir as instruções da artista, em recortar a partir de um ponto já perfurado, o resultado é a reprodução infinita da mesma meia espiral de superfície única que iniciamos. Ela irá permanecer idêntica a si e esse ato-corte é estéril, não produz obra. Se a ressalva for seguida, existe a possibilidade de haver obra. Conforme a fita vai sendo cortada, ela vai ficando fina, se desdobrando e se emaranhando; ao fim, o caminho é estreito e difícil de ser cortado. Uma diferença se produzirá na forma e no espaço, vai se multiplicando em variação contínua e somente se esgota quando não restar superfície para recortar. A obra se efetua na repetição de atos criadores de diferença e nele se encerra: a obra é a experiência.

Ao focar no corte da tira de papel com a tesoura ficamos atentos aos nossos atos. Rompe-se com os hábitos espaciais: não tem frente, verso, esquerda, direita; existe apenas a experiência em um espaço contínuo e um tempo sem limites. Entramos em contato com nossas ações de maneira a desviar do mesmo caminho, não sucumbir à reprodução do mesmo. Caminhar-cortar se torna um ato criador que coloca o participante em conexão consigo. Sujeito e obra se tornam uma coisa só e faz a participação ser condição da experiência. Corpo-a-corpo. Fusão. Caminhando é uma tentativa de transformar a obra em gesto, mas também em uma proposição estética e política de libertar e reapropriar as forças e os impulsos criadores de novos mundos. Caminhando é uma via de acesso à medula vital da potência criativa de nós mesmos que desarma as configurações do poder. Lygia vai aproximando o participante da figura de artista, abrindo espaço para se experimentar e expressar essa função criadora (ROLNIK, 2019).



faça seu Caminhando


A arte permite o risco. Intervém justamente entre as normativas generalizadoras e a realidade sensível em constante mudança; tem a possibilidade de tensioná-las e questioná-las. Afetar o corpo e fazê-lo vibrar. A experimentação é inseparável de um processo de subjetivação e essa abertura torna possível, por breves e fugazes momentos, que ocorram deslocamentos; pensar e insurgir-se tornam-se uma mesma prática. Embora essa possa realizar-se no âmbito de cada existência, ela não se dá isoladamente. O próprio catalisador não inicia ou termina no indivíduo, suas origens são os efeitos das forças do mundo que habitam cada corpo e o compõem. As formas de expressão dessas forças, essas ações-produções, se dão num terreno comum a todos e o transfiguram. Além disso, essa prática vai se alimentando das ressonâncias de esforços na mesma direção e de uma força coletiva de polinização (ROLNİK, 2019).

A linguagem artística da performance parece estar em uma posição muito próxima ao processo de criação de diferença proposto pelo Caminhando de Lygia Clark. A performance herda o papel de radicalidade de seus predecessores, é uma linguagem de experimentação que não tem compromissos com a mídia ou com a expectativa do público. Utilizando do método da soma, a performance une diversas artes para resgatar a liberdade da criação como potência de uma arte de in(ter)venção. É uma manifestação artística que confronta os mecanismos corporais e tenta colocar em crise seus espectadores a partir de uma experiência de proximidade (COHEN, 2019).

IAN

A gente pode perguntar, o que que precisa pra ser performance? É corpo? É presença? Mas a presença virtual, ela não é presença? Por que a virtualidade não é presença também? É movimento? Essa é uma das discussões do campo da performance. O que precisa pra ter performance? É um corpo? E objetos não performam? Uma das definições possíveis de performance, foi Schechner que fez e uma série de outras pessoas teóricas ali na New York University, que definem a performance no seguinte: as performances são um conjunto de ações. Tudo que age é performance. Fica vago? Fica, mas aí como é que a gente vai ver isso no campo né? Então são questões aí pra gente responder. Eu acho que também às vezes nem responder. A performance também é formular perguntas né. Performance é: quais perguntas que você tá fazendo pra você mesmo?

Porque eu já tinha trabalhado com teatro um tempinho, tava gostando, assim, entrei na graduação. Mas o formato do teatro não tava dando conta da... eu não sabia o que que era, tá? Não tava dando conta da forma que eu queria dizer as coisas, do que eu queria dizer. Daí eu comecei a me performar em cena. Comecei a escrever o que eu ia dizer. Comecei a experimentar formas meio estranhas de... estranhas em comparação ao que eu tinha sido instrumentalizado até então. De dizer isso, de performar, de desconfigurar o corpo. Daí eu fui pesquisando isso de uma maneira bem acadêmica. Fui me instrumentalizando e fui me vivenciando, fui me colocando em alguns espaços e fui me experimentando. Então é tudo experimento. [...] Começo a entender que sim, talvez eu seja performer, e não ator. Talvez tenha espaço híbrido que me interessa, onde eu edito a forma com que eu quero dizer e essa performance que não tá restrita ao palco, ela pode ocupar esses ambientes virtuais também. Então ela entra aí quando eu já tinha trabalhado com teatro antes de eu entrar na graduação... E daí quando eu entro no teatro, começo a lidar com aquele baque que é o "Departamento de Artes Dramáticas". Arte Dramática. Pera aí, vamos lá... E daí começo a correr do lado da performance. Começo a recorrer, que é correr pro lado dessa linguagem mais híbrida, um pouco mais incerta, um pouco mais solta.



A performance, por sua forma livre e anárquica, engloba diversos criadores das mais variadas manifestações artísticas que buscam uma arte integrativa que escape de limitações disciplinares. Utiliza-se de fusões de linguagens que muitas vezes não se compõem de forma harmônica ou linear, o que aproxima o processo de composição das performances ao da colagem. Com isso surgem aberturas para experimentar diversos tipos de misturas de linguagens, formatos, estruturas, espaços e temas. Vão conviver desde espetáculos espontâneos, com grande liberdade de execução e sem um final predeterminado, até cenas mais formais onde a execução segue um roteiro estabelecido e ensaiado (COHEN, 2019).

A performance tem essa característica multifacetada, de movimento; um sistema flexível e aberto que dribla definições rígidas de arte, artista, espectador, obra e cena. Com essa provocação dos princípios classificatórios, a performance permite provocar zonas de desconforto: momentos-espacos onde sentidos se movem, linguagens se embaralham e experiências podem se multiplicar. Não se trata de elogiar uma falta de clareza ou de fetichizar o mistério, mas de reconhecer e explorar as vulnerabilidades dessa linguagem, das pessoas, espacos, objetos e contextos; torná-los visíveis. A matéria da performance é a vida, seja do espectador, do artista, ou ambas; evidenciando e potencializando a transformação e a efemeridade do vivo e da vivência (FABIÃO, 2008).

A performance vai funcionando como uma arte de fronteira que amplia a liberdade do que pode ser considerado como expressão artística, ao mesmo tempo que funciona como um espaco de discussão e reorganização de conceitos das artes cênicas tradicionais a partir de seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem. Isso pode ser percebido através do uso de recursos híbridos em que as composições de performances podem agenciar diversos instrumentos e vocabulários artísticos. Dança, teatro, música, poesia, circo, vídeo, cinema, fotografia, ritual, projeção, instalação, entre tantas outras possibilidades, podem ser ativadas nessa produção-colagem em busca de potencializar a ideia, a ação, o fazer-pensar e fazer-agir.

Até pra performance se manter sedutora precisa desse mistério. Essa linguagem que todo mundo sabe um pouco, mas ninguém sabe definir.

GABI

As ações de performance possuem uma característica de evento, são repetidas poucas vezes e podendo ser realizadas em espacos que não são normalmente utilizados para espetáculos. Não existe uma delimitação clara de onde começa ou termina o espaco da ação e da plateia e essa ambiguidade é amplificada com o uso de espacos livres, sem cadeiras fixas e palco tradicionais. Os espacos livres reforçam a tridimensionalidade e eliminam a hierarquia e separação entre espectador e atuante. Assim, também será reforçado o aspecto de rito, exibição ou demonstração com o qual a performance vai se distanciando da ficção, de personagens dramáticos e outras características representacionais (COHEN, 2019).

Em muitos casos, as ações da performance podem passar despercebidas, se posicionando em um lugar nublado onde a ação poderia estar acontecendo sem uma proposta artística por trás. Ocorre a ocupação de lugares outros que não apenas os tradicionais do circuito artístico, principalmente espaços públicos. A utilização da rua como espaço de experiência e composição de performances une arte e vida provocando outras relações com pessoas e com a cidade. Nesse caso, há uma negociação constante com o público, pois estes estão realizando seus trajetos cotidianos e dificilmente o interrompem. O espectador da rua também pode não parar para experimentar a performance ou abandoná-la em qualquer momento e continuar seu caminho. Por isso, a ação precisa se apresentar de maneira chamativa e sedutora para conseguir a atenção do público e convidá-lo para interagir. A pessoa performer vai subvertendo momentaneamente a função convencional da rua como lugar apenas de passagem e desloca sua utilidade, a transforma em espaço de experimentação.

Além da rua, galeria ou museu, o espaço da festa aparece também como lugar possível para a performance, trazendo uma mistura com a música, iluminação e DJ. Nesse espaço não há regras de como a performance pode ocorrer, podendo ser realizada no chão da festa, no meio do público ou em um espaço reservado como palco. Entretanto, o palco pode gerar certa limitação na área de ação e também uma separação e hierarquização, já que a pessoa performer se encontra distante do público e em uma posição elevada, recebendo maior atenção. Apesar disso, existe uma intervenção que transforma o momento de diversão da festa em uma experiência outra, um desvio do caminhar comum da festa. Esse lugar tem se tornado um lugar significativo para realização de performances e tem sido, principalmente, um espaço de sobrevivência para artistas independentes criarem seus trabalhos de maneira remunerada.

Enquanto na rua, por exemplo, inserida no cotidiano, o fator "estranho" se torna muito mais forte e marcante, sabe? A estranheza ela se torna... Cê não sabe se é ou não. Você fica meio na dúvida dependendo do que a pessoa tá fazendo.

BRUNO

Na festa eles colocam uma estrutura até ruim, porque o palco é improvisado ali. Também te limitam o espaço pra performar ali. Mas na primeira vez que eu fiz colocaram bem no meio e as pessoas ficavam próximas. Daí cria um nervoso de o que que pode acontecer, tem essas tensões. No Levanta convidaram, no Porto Alegre em Cena, pra gente fazer uma performance, daí a gente fez uma performance na rua. Um trajeto de quatro mulheres em diferentes pontos da cidade e a gente se encontrava num ponto no Centro. Cada uma trazendo um simbolismo e eu trazia essa questão da morte. Então eu me vesti de vermelho com o rosto tapado e fazia esse trajeto todo. Daí rolava também interferências do tipo, "é Iansã? Olha, cuidado hein, olha quem tá vindo". Tem essas falas. Perceber no cotidiano, o centro de Porto Alegre bombando e alguém vestida de vermelho caminhando. E choveu numa das vezes que a gente fez. Na rua também tem esses outros elementos que acabam provocando outras coisas, tipo choveu muito. Saí com a roupa lavada. Mas é muito bom porque o público vai te seguindo e daqui a pouco no final, nesse ponto, já tinha uma roda entre nós assistindo. Foi muito bom também poder falar sobre essas muitas mortes de COVID naquela época. Nas festas eletrônicas eles também fazem festa de rua e daí também tem esse trabalho que é feito na rua que modifica muito. Eu tenho que pensar em outros elementos. Muito mais visual, coisas maiores, porque senão não vai todo mundo te ver. Então precisa atrair mais atenção no espaço público.

FAYOLA

78

A rua é um lugar muito louco, é onde tudo acontece e é de todo mundo, tá todo mundo vulnerável e todo mundo um pouco na defensiva também. Tem pessoas curiosas, tem pessoas que não tão com paciência e acho que põe em cheque todas as normas sociais possíveis, assim. Desde quem pode tá ali, de quem não pode, de como pode estar, do que pode se fazer ou não. Eu acho que um dos lugares mais loucos do universo, assim, pra se performar é na rua. É muito selvagem. Tá muito próximo das pessoas. Às vezes alguma coisa, algum artifício do trabalho, o personagem, o figurino, talvez te proteja, te mascare um pouco assim, mas é muito selvagem e, tipo, acho que a coisa mais... Não que nada não seja real no teatro, na performance, acho que tudo é muito real sempre, mas ali o bicho pega. O bicho pega muito, é muito intenso. [...] Na festa eu sou uma atração. A pessoa sabe que eu faço parte da festa, tanto quanto o DJ, tanto quanto a caixa de som, tanto quanto o laser. A pessoa tá ali, normalmente pagou um ingresso, ela sabe que ela tá pagando pelo meu trabalho também. Tem até uma questão hierárquica, assim, se eu tô em cima de um palco. A própria arquitetura da situação propõe isso, tipo, eu tô mais pra cima e cê tá olhando pra mim. Eu tô me apresentando, eu tenho uma prioridade naquele lugar, de alguma forma. Independentemente se você tá gostando ou não. Assim, tem alguma coisa ao redor de quem tá performando ali de uma certa proteção, ainda que muita exposição e vulnerabilidade também. Mas tem esses dispositivos da situação que protegem, que criam toda uma hierarquia, uma diferença assim. Agora na rua, por mais que tenha figurino, por mais que tenha uma coisa ou outra, alguém passa ali e pra ela vai ser só mais uma pessoa completamente esquisita fazendo qualquer coisa. Cê não podia, você tinha que tá trabalhando. Na rua a coisa é outra, não tem tanto mais essa hierarquia, assim. É uma negociação constante com todo mundo que tá ocupando a rua. Seja quem tá passando, seja quem trabalhe ali na frente, seja quem more, seja quem também trabalhe na rua. É uma negociação e às vezes uma batalha também constante, de narrativa, de espaço. Não tem nada que te proteja muito. Acho que uma negociação muito mais constante e precisa do que tá numa festa ou num evento.

JO

Fayola e Jo
performando em festas
fotografias por
Vinicius Angeli
2022



Jo



FAYOLA

A origem da arte
Bruno Novadvorski
performance
2021



Espaços virtuais também podem ser utilizados para composição de performances, principalmente com a chegada da COVID-19 que trouxe a necessidade de se usar cada vez mais a internet como zona relacional. Diante do perigo em torno da presença física acontece uma apropriação de sites, salas de vídeo chamadas e lives como alternativa de continuar criando em um momento de isolamento social. É o caso da performance *A origem da arte* de Bruno, feita em contexto pandêmico. Nela, acontece a realização de uma tatuagem ao redor do cu do artista com a frase título e, por mais que não apresentasse teor sexual, pelo conteúdo ser uma tatuagem no cu, várias plataformas virtuais e redes sociais censurariam a exibição da performance. Ela foi transmitida pelo CAM4, uma plataforma online utilizada para transmissões de conteúdo sexual via webcam, e contou com interações de espectadores, desde de pessoas com conhecimento de que era uma performance até visitantes do site que achavam que era apenas mais uma apresentação de caráter sexual. Assim, performances se aproximam também de atos de hackeamentos: atos desviantes que vão explorar os limites daquilo que é considerado possível ou admissível, afirmando o livre acesso à informação e uma busca por uma produção colaborativa (WARK, 2004; SCHEEREN, 2021).



ORIGEM DA ARTE

BRUNO

Se eu fizesse no meu canal do youtube, eu seria derrubado. "Então, eu vou fazer no CAM4". E aí trouxe outro público, porque, querendo ou não, eu apareço. Porque eu estava online, eu apareço pra aquelas pessoas como online. Então, os comentários não eram só os comentários, tipo, "que trabalho artístico legal". Eram, "ah, fode o cu dele", sabe? E isso é muito louco, sabe, de pensar que tinha isso ali naquele momento dialogando com uma proposta que é artística, sabe? E que teoricamente é íntimo, porque a tatuagem ainda mais num lugar íntimo, sabe?

Uma outra relação se constrói com o espectador. Diferente de outras linguagens artísticas onde o espectador é colocado fora da ação, separado, distanciado e imposta a possibilidade de apenas observar, na performance o público está dentro da ação como participante ativo e, muitas vezes, necessário para ela ocorrer. Um convite para outros modos de experiência é realizado, o espectador é convocado a fazer parte do processo de criação artística, instigado a preencher esse momento com a sua experiência e seu mundo interno. O convite é para visitar outra perspectiva de mundo, vivenciar um novo movimento e explorar outro lugar de experiência. Um corpo-a-corpo entre performers e espectadores. Um corpo que vai se apresentar com qualidade desalienante, questionando imagens e estereótipos. Ele poderá produzir identificações, projeções, estranhamentos: é o próprio corpo que é colocado em movimento, enfrentado, distorcido e transformado (COHEN, 2019).

A interpretação, ou melhor, a construção de sentidos das proposições de performance, vai depender de quem assiste/participa; de sua interação, de sua percepção sobre as ações que ocorreram nesse instante, mas também da sua história de vida, sua experiência singular de mundo. Vai ser ela quem vai colar os fragmentos que foram vivenciados e inventar a sua leitura daquele momento de performance, independente da pretensão das artistas. Dessa forma, cada pessoa envolvida na performance apresentará uma perspectiva diferente sobre o acontecimento; fazendo coexistir entendimentos únicos e múltiplos sobre a mesma ação. As variações, ressonâncias e colaborações criam condições para ações em um corpo coletivo comum, cuja potência de invenção possa ter força suficiente de desviar das normativas que prevalecem socialmente; abrir caminhos para fugir de um destino limitador (ROLNIK, 2019).

Se a pessoa não faz, a cena não acontece. Então era uma coisa do espetáculo, era um espetáculo completamente performático, e se as pessoas não tivessem disponíveis a participar, a cena não acontecia. É tá disponível pra essa abertura, pra esse campo meio escorregadio que a própria performance sugere; ser meio escorregadio, uma coisa meio híbrida. Eu quero investir cada vez mais nessa arte que não seja para tu ver somente, para eu fazer e tu perceber, mas que seja pra gente construir. Que eu acho que vem muito quando eu tô aproximando cada vez mais o meu pensamento educativo pro meu pensamento artístico. Eu ando querendo diluir essas fronteiras entre a minha postura como educador - eu tô me formando em licenciatura em teatro - e a minha postura como artista. Cada vez mais eu ando tentando borrar essas fronteiras. Eu tô propondo aulas que sejam obras de arte. Então a própria aula é um acontecimento artístico, é um acontecimento efêmero e artístico, uma obra de arte efêmera. Mas também de quando eu proponho performances que elas dependem do encontro, assim como uma aula. A aula depende do encontro. Cada vez mais essa relação que a licenciatura me traz, eu ando trazendo pra minha postura poética como artista. Cara, precisa do encontro. Se não tiver o encontro, não tem. Que nem numa aula, se não tiver encontro, não vai acontecer. Se na performance tu não comer essa fruta comigo, não vai acontecer. Isso é um caminho que eu tô me aproximando conscientemente, eu ando querendo investigar esse campo relacional. Que é perigoso, porque as pessoas podem reagir, sabe, eu perco o controle. Ai tu chega com uma performance com início, meio e fim que eu sei que eu vou fazer. Eu sei que eu vou fazer, eu tô aqui e dentro da minha espera eu vou fazer. Mas daí eu começo a depender de ti e tu não tá muito disponível, "iiih, como é que eu saio dessa? Como é que tu sai dessa? Como é que tu me ensina a sambar se tu não sabe sambar?".

Mas uma das características principais da performance é esse rompimento da fronteira entre arte e vida, realidade e arte né. É mesclado, eu vivo a minha vida de maneira estética, artística. Então eu acho que pra mim essa separação ela acaba não fazendo sentido, entende? E eu acho que essa mesclagem ela aparece também em Sebastian e nas minhas outras performance né, quando eu mesclo ficcional ao não-ficcional até o ponto que cé não sabe se eu tô falando de São Sebastião, se eu tô falando de mim, se eu tô falando da pessoa que eu fui no passado ou se eu estou falando de você. Tem essa ideia também de que quando eu me transformo, a minha rede de transformação produzida ela é tão grande que eu não consigo me transformar sozinho.

O instante presente se acentua. O momento de ação da pessoa performer é o que acontece no tempo atual e faz criar uma espécie de rito com o público. À medida que promove essa relação, abre-se espaço para o imprevisto e o risco, ou seja, para o vivo. Esse corte espaço-temporal que a performance provoca apresenta-se como potência transformadora; uma interrupção do real para construir novas imagens, registros corporais, movimentos e relações com as coisas do mundo. A performance, e conseqüentemente a pessoa performer, habita terrenos movediços, deixando de lado as representações e ficções para propiciar ações criativas na realidade (COHEN, 2019).

Essa relação afetiva, espacial e corporal entre performers, espectadores e espaços vai possibilitando a participação e a interação que enfatizam a presença (um fazer no real) em detrimento da representação (a mimese do fictício). Performer é quem faz, mostra algo: performa uma ação. A pessoa performer não interpreta um papel; é concomitantemente criadora, modelo e criação. Ela remove defesas e bloqueios que a impedem de atuar de uma maneira inteira, seguindo seus impulsos, ritmos e ideias. A pessoa performer entra em contato com os seus próprios centros, mas, de fato, muitas performances acontecem em espaços fronteirios, em áreas internas de resistência e de tensão - talvez estas sejam as mais transformativas (SCHECHNER, 2009; 2013; HABIB, 2022).



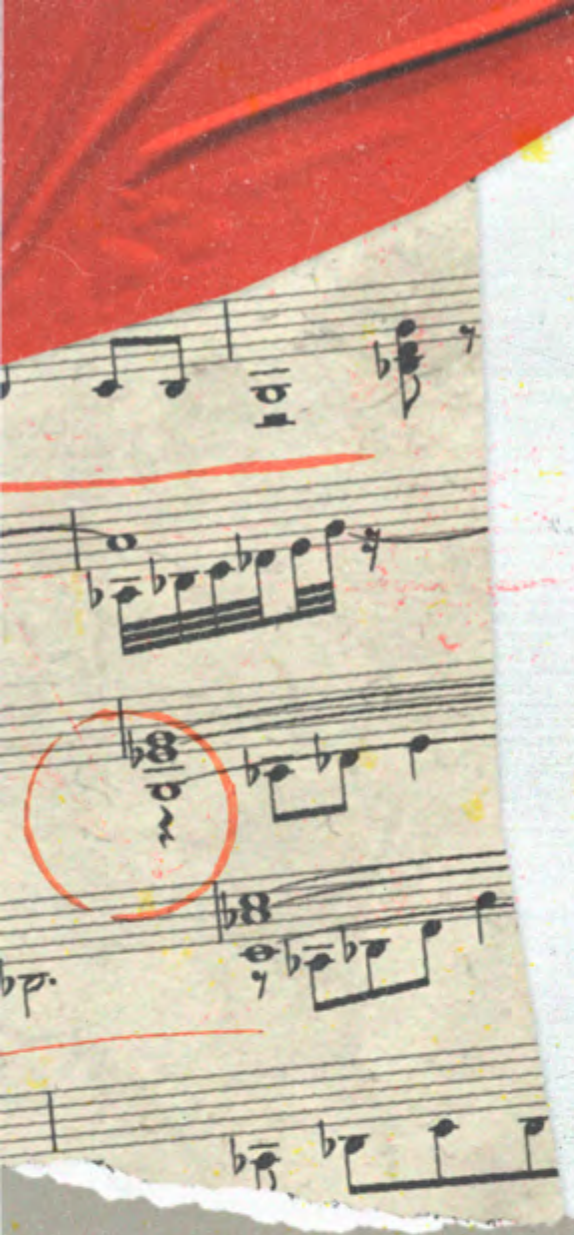

A pessoa performer realiza um trabalho intenso para se abrir à vulnerabilidade e deixar de lado as representações, as normativas sociais e as ficções estrangeiras sobre seu corpo. A performance se resume em atos de nudez, às vezes física, mas principalmente subjetiva; uma experiência que não constrói personagem, mas um trabalho sobre si mesma. Nesse sentido, ela se aproxima da noção de devir, de vir-a-ser. Entra-se em contato com uma zona de vizinhança, toca-se a fronteira. O devir não é a semelhança, imitação ou analogia, mas uma abertura para experimentação de novos territórios e novos processos de subjetivação. O devir se cria nessa arte de encontros, conexões, improvisos, variação e liberdade; vai acontecendo por expansões e contágios. Devir é partir do sujeito que se é, extrair alguns fragmentos e colocá-los em movimento: pode-se descolar, escapar, vazar e fugir. Esses encontros vão gerar conexões e agenciamentos para operar diferenciações e proliferações; fazer brotar multiplicidades (SCHECHNER, 2009; DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

Eu acho que eu me senti muito vulnerável, assim, tipo, essa é uma sensação que acontece muito até hoje, assim, tipo, de "ai, eu não tenho muita certeza de o quanto que eu compartilhei agora, será que foi demais?". Porque acho que fica tudo meio sensível né, quando alguém tá se expondo é uma situação de bastante vulnerabilidade. Eu acho que a coisa de performar talvez seja muito sobre isso, por mais que às vezes a gente tá performando força, ataques e etc., é sempre um lugar de vulnerabilidade né. É sempre sobre "é isso que eu tô querendo falar, é isso que eu tô querendo fazer". Eu acho que quando a gente revela o nosso desejo, quando a gente considera e acata os nossos desejos, é um momento de vulnerabilidade, independente da força, do vetor, da qualidade que eles tem né. Eu acho que eu me senti muito assim. Eu acho que eu me senti muito vulnerável, muito exposta, muito "eita, porra". É quase que tipo, "agora não tem volta", mesmo que tenha ou, sei lá, não tenha mesmo. Eu me senti muito assim, "ai, botei no mundo, todo mundo viu, já eras, sou visível, eu existo".

JO

É um lugar que eu tô tão aberta que vem umas coisas, assim, que atravessam de uma maneira. Tipo, eu tô aberta a receber, mas também estou blindada para o que pode acontecer com essa abertura.

SILVANA



A exposição desse momento de experimentação de si em público é intensa. Além de a pessoa performer estar em uma posição de vulnerabilidade para confrontar e inventar a si mesma, também está rodeada de regulações sobre como se deve agir em público, em qual lugar pode agir, o que pode dizer, como pode dizer. Colocar a sua perspectiva para o mundo é se colocar aberta à uma interação instável, incerta e oscilante; nunca se sabe a reação de quem está ali presente. A observação, o julgamento, a análise, a avaliação, a crítica, a opinião, colocam a pessoa performer em uma posição suscetível às interferências do outro sobre si mesma. Reconhecer e legitimar a própria experiência não é fácil quando se está imerso no olhar do outro, às vezes vai ser necessário desenvolver proteções e contrapontos para não sucumbir em meio a esse trânsito contínuo de afetos e relações para as quais se está aberto.

É muito complicado trabalhar com performance, porque as pessoas tão ali olhando o que tu faz, o que tu quer dizer, mas elas tão olhando pra tua cara, olhando pro teu cabelo, tão olhando pro tom da tua voz. Então eu me sinto um pouco suscetível. Bastante suscetível. E por tá muito suscetível aos outros, a tudo que tá atravessando, talvez eu fique muito apegado a mim. É com quem tu tem que te apegar, porque tu acaba tendo que desenvolver até por uma postura de contrapor, porque tu tá muito vulnerável. E se tu só sentir esse convite, esse sussurro da vulnerabilidade, tu vai sucumbir. Vai te atravessar por tudo e tu vai sucumbir, não vai conseguir fazer nada. Tu precisa criar um contraponto nisso, que daí tu acaba desenvolvendo uma postura muito segura. Eu acabo tendo que desenvolver uma postura muito segura como uma resposta a essa vulnerabilidade muito grande

GABI

JO

Sempre sofri muito com esse repê da exposição. Eu comecei a estudar teatro, eu saía das cenas e eu tinha que me esconder na coxia. Eu me sentia muito exposta. Eu me sentia com muita vergonha. Meu deus, as pessoas me viram falando e cantando e dançando, fazendo coisas. Nossa, o primeiro espetáculo que eu fiz, que eu fazia pequenas pontas, eu me escondia de baixo da escada e não via ninguém até a próxima cena. Eu ficava uns 20 minutos "meu deus, meu deus, meu deus". Era muito violento me expor assim, sabe. Até eu entender que eu podia e tava tudo certo. Teatro não é terapia, mas é terapêutico pra caralho. A gente lida com coisas muito doidas, muito profundas. Se comunicar é muito difícil. Acho que tem uma questão muito fundamental de reconhecer a legitimidade e a força da sua própria narrativa. De conseguir pegar a tua própria narrativa pela mão e, tipo, eu vou contar quem eu sou agora. Acho que tem uma coisa meio de feridas da minha infância e da minha adolescência que era, tipo, todo mundo sabia quem eu era e o que eu era. Me diziam quem eu era e o que eu era antes que eu pudesse entender o que tava acontecendo comigo, sabe. Aí poder pegar isso, a minha imagem, as minhas coisas na mão e poder dizer, tipo, eu tô contando a minha história agora. Acho que tem um pouco disso, assim. E daqui a pouco vai mudar, daqui a pouco vai ser outra coisa. Na real, é só uma grande brincadeira e, na real, eu tô mentindo pra ti porque hoje eu tô afin. Porque tem esse prazer em poder me divertir com tudo. É uma grande brincadeira e que não por isso deixa de ser séria e envolver coisas profundas. Mas acho que tem um pouco de aprender a encontrar ou mesmo criar caminhos pro prazer nesse processos todos.

Embora o trabalho dos performers seja o de ativar mudanças em seus espectadores, eles também estão submetidos às corpo-políticas e realizam um constante exercício pessoal para possibilitar a promoção dessas rupturas. É um processo de envolvimento que visa um trabalho de criação e abertura para o público, mas também a produção de um espaço inventivo para si. Deixar se envolver e estar disposto a criar caminhos prazerosos nessa efervescência de perspectivas, expectativas e possibilidades é permitir que o próprio movimento desvie do que era predefinido. É um trabalho de tomada de consciência do próprio corpo, dos próprios desejos e do que os restringem. A partir desses processos, pode haver uma ruptura com a imagem prévia de si, fazendo funcionar a experiência de performance como operadora de transformações (COHEN, 2019; GLUSBERG, 2013; ROLNIK, 2019).



Ao fim do texto crítico “A bela, a fera, e o desejo do mundo”, a artista visual Leda Catunda conta a sua perspectiva sobre a função de ser artista: organizar energias individuais e coletivas em uma intenção de criação. Para isso, artistas precisam realizar escolhas e escolher é abandonar, deixar para trás o que não nos interessa para arriscar e apostar em uma visão singular de mundo, de vida, de si. É empreender cortes sempre a partir de outro ponto na fita de papel, como nos ensina Lygia.

“ É necessário correr o risco de errar para poder acertar.”

A pessoa artista vai organizando os desejos do mundo, seus apetites e âncias por movimento e transformação. Nessa responsabilidade efêmera de artista, pode-se lançar um olhar para o mundo real e somá-lo a um segundo mundo, um mundo imaginado e moldado à sua maneira. Desejos e realidades se misturam, se fecundam, se confundem e se modificam para rearranjar o real. Através desse olhar multiplicado, pode-se criar uma coleção de futuros e imagens inéditas de seu universo próprio.

Por isso que eu falo desse ato político. Pra mim a performance tem que tá relacionada com o que tá acontecendo no presente. Vou me estudando também e vou presenciando o que acontece no meu entorno e isso me alimenta pra criar. O que ainda tô em dúvida e o que ainda não sei, acho que a performance me ajuda a entender.

FAYOLA

A performance arte não tá em tudo, mas ela é uma manipulação consciente disso que já tá em tudo. Dessa postura que a gente toma em cada um dos espaços que a gente ocupa. Dessas configurações de códigos que estão nos lugares que a gente ocupa e que demandam da gente. Então o processo artístico manipula isso que já existe para alguma realização conceitual, pra um condensação individual.

GABI

Na performance acontece um trabalho de composição artística mais individualizado. Normalmente é a expressão de artistas que verticalizam todo seu processo, dando sua perspectiva de mundo e a partir daí criando sua proposição, seus sentidos possíveis e seus movimentos. Alguns desses movimentos acontecem no processo criativo da pessoa performer: entrar em contato consigo mesma; entrar em contato consigo mesma diante de outros; relacionar-se com os outros dentro de uma história ou estrutura formal elaborada; entre outros; relacionar-se com os outros sem uma história ou estrutura formal elaborada (SCHECHNER, 2009).

A pessoa performer vai explorando sozinha seu processo criativo e sua produção artística; é criadora e criatura, compositora e intérprete. Na ação vai criando sua direção e sua maneira de criar. Com isso, o discurso da performance é um discurso de mise-en-scène, tornando a performer uma parte e nunca o todo do espetáculo. Mesmo que esteja sozinho em cena, a iluminação, o som, os objetos utilizados, etc., serão tão importantes quanto ela. A proposição da performance é a sua preparação: escolha de espaço, figurino, cenografia, objetos, misturas com outras linguagens. A partir dessas escolhas vão sendo compostas algumas formas da ação e vão sendo inventadas algumas regras de como a performance pode acontecer, podendo haver espaço para o imprevisto.

Eu acho que no começo é sempre uma coisa de intuição, que é muito. "Não sei ainda o porquê, mas essa imagem." Eu acho que eu fico muito obcecada com as coisas. Obcecada, assim, tipo, eu fico nervosa e daí a minha cabeça começa, eu não consigo nem me comunicar direito porque eu fico sentindo coisas e acho que é por isso que eu trabalho bastante sozinha, assim. No sentido de estar em ação sozinha, que é eu não consigo compartilhar. Não é nem porque eu não quero, eu não consigo. Eu preciso fazer isso pra achar um jeito de dar conta disso em mim. Às vezes é uma questão até de saúde, assim. Se eu não conseguir tirar essa imagem de mim, eu não vou conseguir dormir nunca mais, então eu preciso fazer isso. É sempre muito caótico e isso é uma coisa que eu tô acolhendo um pouco melhor agora, principalmente com essas coisas das festas. Eu sempre parti muito desse estereótipo de que é "eu sou virginiana, eu sou muito organizada, isso e aquilo" e não é nem um pouco verdade, eu sou completamente bagunceira e caótica.

70

SILVANA

É uma outra expectativa de corpo, de postura. Embora a performance... Ai vai pelos parâmetros do performer, pegando aí uma fala lá do workshop com o La Pocha Nostra. O Guilherme [Gomez-Peña] nos fala assim, o performer é o especialista em coisas raras, coisas esquisitas. Então o parâmetro da tua performance é tu que dá e não é porque o outro rapaz lá, a performance dele é tirar uma foto todo dia no mesmo ângulo, que as tuas performances tem que ser fotos. Ou que a pessoa tem uma postura e faz uma meditação muito intensa antes. Não, a gente vai criar os parâmetros da nossa performance. [...] Algumas coisas começam de uma ideia, de uma frase, às vezes de um desenho, às vezes de algum texto que eu quero dizer. Eu trabalho muito com a palavra, muito com o texto, embora o texto nem sempre esteja presente. Às vezes eu fico encasquetada com uma imagem, daí eu vou trabalhando com áudio, vou me gravando, me conversando. É tem aquela coisa do tempo que a gente tá inserida, porque acaba que a gente é, uma palavra complicada né, a gente acaba sendo reacionário, no sentido de reagir a todas essas coisas. Daí eu também tô nessa fuga, eu quero entender cadê o cavalo, quem eu sou quando não existe todas essas demandas de Brasil.

88

Bom, alguns deles [processos criativos] vem de práticas de estados corporais alterados. Vou dar alguns exemplos, instruções de movimento. Se eu dou uma instrução de movimento que se baseia em tremer o corpo, imagina que cê fica aí 30 minutos tremendo o corpo, fazendo movimentos que envolvem alguma trepidação, vibração né, você entra em um estado corporal alterado, quer dizer, não é mais um estado cotidiano né. Até em determinados momentos, a gente pode dizer que alguns estados transes são possíveis, dependendo do contexto em que eles ocorrem né. Então esses estados corporais ou estados de consciência alterados, eles fazem parte do meu processo criativo. Então eu busco instruções de movimento que me coloquem em estados corporais alterados e tenho buscado também algumas... modificação de algumas práticas do Butô. Por exemplo, tem uma prática de Min Tanaka que se chama... é uma concepção de Min Tanaka que é o Body Weather e nesse Body Weather, que eu traduziria como corpopaisagem, sabe, um corpoclima. por exemplo, é um corpo que, também ao ser cremado, ele pode mesclar-se à paisagem. Já não tem diferença entre eu e paisagem, eu me mesclo com a paisagem. Então, em algumas das minhas performances eu utilizei bastante essa ideia de mesclar-me à paisagem né. Então eu fazia danças em alguns locais site específico também, utilizando essa ideia de um corpopaisagem. Já não tem diferença entre eu e corpo, entre corpo e espaço né. Essa é uma das outras práticas e também é uma prática de estado corporal alterado, eu me altero conforme o ambiente né.

TAN

Eu procuro, claro, ter todas as condições de não sofrer nenhuma agressão, nenhuma auto agressão, sabe? Claro, é diferente tu se propor a um desafio que possa gerar uma tensão no corpo em algum período, tipo um corte, ou uma performance que te coloca em risco. Tem uma linha tênue. Mas, de modo geral, o corpo, eu acho que ele tá disponível nesse sentido da performance. De modo que há uma certa permissão de escapar o controle, sabe, em alguma medida. Ao mesmo tempo que se tenta uma segurança.

BRUNO

Levando em consideração que a atividade humana vem sendo determinada por normativas e controlada em diversos âmbitos, a performance questiona as condições de produção dos corpos, comportamentos e fatores que os regulamentam. Em um movimento de quebra e de agenciamento ela vai tensionando os corpos em direção de uma liminaridade, um estado efêmero e nômade que brinca com os formatos, posições e regras; alteram os estados corporais. Artistas lidam com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca; vibra até sair do convencional. Experiências pessoais, imagens, memórias, desejos, coisas descartadas, fantasias, sonhos, leituras, entre tantas outras possibilidades, podem servir de material de composição para performances e vão se compondo em um vocabulário singular de cada artista. A pessoa performer vai trabalhando a partir de si; tem a responsabilidade sobre a criação ao mesmo tempo que se mistura com a obra-experiência. Os acontecimentos da performance são vivências, tomadas de consciência de si e do mundo; experimentos de criação e transformação de si (COHEN, 2019; GLUSBERG, 2013).



Performers baseiam seus trabalhos em seus próprios corpos, suas autobiografias, suas próprias experiências específicas dentro de uma sociedade. Promovem um mapeamento, negociação e reinvenção através do próprio corpo-experimento. Buscam suspender os automatismos, hábitos, mecânicas e passividades através do ato e do encontro. Conectam-se ao contexto material, social, político e histórico para articular suas proposições, perspectivas e experiências; vão resistindo à inércia e imobilidade. Performers não se conformam com a realidade ou não a tomam como definitiva, buscam criar um acontecimento-corte, quase um processo alquímico de transformação, para deslocar a realidade de seu caminho de repetição do mesmo. Esse corte não é estéril, conforme sua ação vai provocando desdobramentos e emaranhamentos; vai criando desvios (FABIÃO, 2013; HABIB, 2022).

Tem um trabalho do Daniel Colin e a pesquisa dele "a busca incessante do performer por si mesmo", esse nome por si só já me causa um alvoroço. Eu acho que é isso, é a gente tentando escavar. Tem algum artista que disse, "Como é que tu faz escultura? como é que tu faz uma cavalo?", e ele disse, "é só tirar tudo que não é cavalo". Então parece que eu tô tirando tudo que não é cavalo, tudo que não é Silvana. E tem esse momentos assim, hoje eu quero ser combativa. Agora eu quero que as pessoas saiam culpadas daqui. Não, agora eu não quero que elas tenham culpa, eu quero que elas saiam ativas. Não que qualquer pessoa tem esse poder de dizer como as pessoas vão fazer qualquer coisa, é uma pretensão muito ingênua, mas eu acho que a gente tem. Fazer de conta que não tem é ser mais ingênuo ainda. Tem coisas que são pequenas, que são muito íntimas, mas que podem ser reveladoras pra outras pessoas que estão vivendo sob outros paradigmas muito muito muito limitantes de tudo.

SILVANA



Normalmente nos espaços onde eu tô eu sou mais silenciosa e gosto muito de falar com o corpo, acho que é por aí que eu me expresso melhor. E a performance me possibilita de tá num lugar de fala quando eu tô performando. A partir da performance eu fui me entendendo e por aí eu fui desenvolvendo outros projetos.

FAYOLA



SONAR

P

HUNDE

EL

MUNDO

E também porque eu acho que tinha e ainda tenho uma necessidade muito grande, assim, uma necessidade meio ferida de me expressar, sabe. A minha história é muito atravessada por muitos clichês assim. Eu era a criança viada da escola que sofreu muito bullying, não conseguia se expressar direito e muito quieta, muito tímida assim. Daí depois da adolescência, quando eu descobri maneiras de me expressar, assim, de me comunicar... Obviamente, daí, eu sempre fui muito envolvida com arte e com literatura. Eu lia muito, eu era muito a criança dos poemas. Fui super dark, emo, gótica, todas as coisas que tinham alguma coisa de rebeldia, de irreverência, eu tava lá. E daí quando descobri o teatro e vi que eu podia falar e me expressar, foi o match perfeito assim. Então eu descobri que as minhas coisas podiam ser interessantes para se mostrar, assim, sabe, pra se falar. E aí, sei lá, o espaço de performance assim, mais do que o fazer teatral mesmo que eu aprendi fazendo no palco, com elenco, com texto e com direção, eu entendi como pôr as minhas pautas em movimento e me comunicar com pessoas, me comunicar com o ao redor e ver que as minhas pautas nem sempre eram só minhas e sempre tinha um tanto de universal no que me atravessava. E sempre tinha algo que não era meu, mas que me atravessava também, assim. A primeira performance que eu fiz foi muito claro pra mim o quanto esse lugar se configurou, não só no meu fazer artístico, no meu trabalho, mas como um espaço muito importante pra mim de elaboração pessoal mesmo, assim, das minhas questões. Um espaço de crescimento, de autoinvestigação, e que por um acaso isso podia ser o meu trabalho também.

JO

CRIAR É, SOBRETUDO,

NÃO MORRER.

É UMA NECESSIDADE VITAL,

ORGÂNICA,

INDISPENSÁVEL.

GENARO DE CARVALHO em entrevista à
Clarice Lispector

(Manchete, 5 de Julho de 1968)

E como é que foram essas primeiras performances na rua? Como é que tu se sentiu?

Poderoso. Por que? Eu comecei a me dar conta do mago que o performer é. Esse mago que manipula o tempo e o espaço. A gente tem esse poder de manipular o tempo de uma maneira a dilatar ele, trazer esse tempo que é corrido ficar dilatado. Fazer as pessoas ficarem, "o que tá acontecendo?" Que parem, tentem entender e talvez não ficam muito ali, não se debruçam muito ali, mas logo vão. Mas isso já foi uma manipulação do tempo né, uma interferência no tempo. E isso é poderoso. Começo a me dar conta desse poder também que é tá na rua, é criar na rua e é lidar com a resposta da rua.

GABI

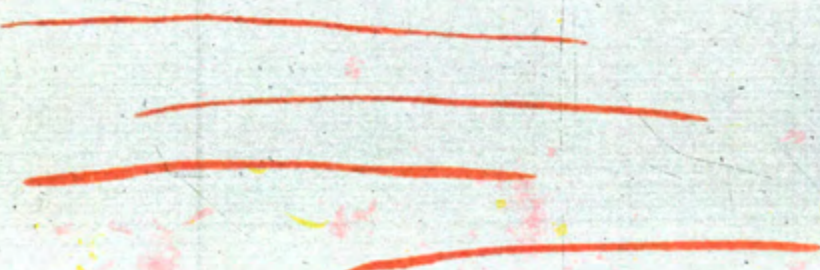


O mago é essa figura potente que é capaz de realizar curas, de modificar o destino através da manipulação de diversos elementos da vida. Aproximar a pessoa performer dessa posição traz à tona uma habilidade de transformar os limites possíveis, alargá-los e distorcê-los. O performer-mago pode manipular o tempo, através da sua ação fazer ele se dilatar, acelerar ou parar; manipular o espaço, modificando-o para inventar um outro ambiente; manipular as sensações, as imagens, os sons, os encontros e tantas coisas mais para movimentar a vida. Essa interferência resiste ao rumo comum da vida e é uma ação poderosa. Essa intervenção vai resistindo aos aparelhos de captura que querem reter o movimento da vida, submeter os corpos a jogos disciplinares. Assim, se faz necessário conhecer as regras deste jogo para inventar outros jogos, escolher não jogar ou até destruir o próprio jogo; agir como máquina de guerra para subverter as normativas, mas, também, para germinar vida (DELEUZE, 2011c; HABIB, 2021).



Eu costumo dizer, no começo do meu livro eu falo: a transformação corporal é uma prece para a sobrevivência. E eu acho que, não só nos processos de ritualização, de manifestações culturais diversas... Eu acho que a performance pode ser um recurso, um recurso de prática do cuidado, prática do cuidado de si mesmo. E as transformações corporais são práticas do cuidado de si também né. Da gente cultivar a transformação da matéria né. Eu tenho pensado isso como um processo de cura mesmo, assim, principalmente que a gente acabou de atravessar, estamos atravessando ainda né, tempos completamente devastadores, catastróficos né. A população trans já vive na catástrofe, mas isso foi potencializado, não só pelas questões políticas que nós estamos vivendo hoje, mas em relação mesmo à pandemia né, esse ciclo aí de microrganismos desenfreados, provocado pelo capitalismo. Então eu acho que a performance, ela precisa ser um cuidado de si e cuidado do outro também. Pensar nesses outros também que tão aí com a gente né.

IAN



CENA V

Friccionar, infiltrar e intervir

A performance provoca a saída para outras zonas de tempo e espaço; um acontecimento intenso que corta a realidade. Nesse deslocamento para outras zonas, imagens de futuros possíveis não são diferentes de imagens de memórias; presente, passado e futuros coexistem. A performance oportuniza redes de associações e dissociações que através de alguns movimentos possibilitam transformar a relação com o corpo. Por meio de acontecimentos promotores de desestabilizações, a performance vai atuar na potencialização, amplificação ou distorção da experiência; criando fissuras nas fronteiras entre natureza e cultura, corpo e mente, eu e o outro, organismo e máquina. São transformações pelas bordas: tudo ocorre na fronteira. Articular momentos e espaços de experimento e transformação confere um aspecto nômade para a performance; não apenas como simples prática, mas também como campo ético-estético-político onde as relações entre teoria e execução vão ser estabelecidas de maneiras dissidentes. A pessoa performer se infiltra no tecido social e cria fendas para possibilitar a visibilidade e a deformação das corpo-políticas enclausurantes. Desestabilizar narrativas e representações objetificadoras possibilita afirmar poéticas da transformação como ferramentas de resistência e potencializa a criação de novos corposmundos. (DELEUZE, 2011c; HABIB, 2021).

Eu brinco e afirmo que o meu processo artístico é como uma infiltração, tá sempre adentrando esses espaços que dizem que não dá, que não ia fazer, que não ia poder estar. [...] Como afirmação, sabe, porque é muito doido, ainda assim eu tô em vários espaços, mas normalmente eu sou a única travesti, preta. [...] Eu falo infiltração porque a definição é de adentrar estruturas rígidas causando danos nela. A infiltração modifica esse espaço, ela transforma aquilo. Não é só entrar ali, mas causar algo. O choque talvez seja um elemento no que eu faço, que eu gosto de trazer na estética.

FAYOLA

Pensar sobre identidades se faz importante principalmente em um território invadido e saqueado pelo colonialismo europeu branco onde diferentes grupos lutam diariamente para preservar suas vidas, linguagens e memórias. Em vez de ceder às pressões padronizadoras, de identificação e assimilação, ou de tentar se libertar completamente de sua gravidade com contraidentificações ou até utopismos, encontra-se estratégias de transformar essas lógicas normativas desde dentro. A desidentificação que a prática da performance pode ativar opta por não assimilar as corpo-políticas, mas sim infiltrar-se nessa estrutura rígida e causar danos nela. A desidentificação é um processo que embaralha recepção e produção, escancarando a própria ficção da identidade (HABIB, 2021).

Não me reconheço. Nem quando estou em T., nem quando não estou em T. Não sou nem mais nem menos eu. Contrariamente à teoria do espelho laciano, segundo a qual a subjetividade da criança se forma quando esta se reconhece pela primeira vez em sua imagem especular, afirmo que a subjetividade política emerge exatamente quando o sujeito não se reconhece em sua representação. É fundamental não se reconhecer. O desreconhecimento, a desidentificação é uma condição de emergência do político como possibilidade de transformação da realidade. [...] Não se trata aqui de opor política da representação e política da experimentação, e sim de tomar consciência de que as técnicas de representação política implicam sempre programas de produção somática de subjetividade. Não estou optando pela ação direta frente à representação, e sim por uma micropolítica da desidentificação, um tipo de experimentação que não confia na representação como uma exterioridade que possa oferecer verdade ou felicidade (PRECIADO, 2018, p. 414).

Não se pode visualizar a infinita capacidade de auto-mutação dos corpos, mas é possível explorá-la através das imagens, ações e relações; um corpo que se transforma vai invariavelmente transformar outros corpos. A performance, através da experimentação corporal e do imaginário, movimenta as técnicas de representação e normativas políticas. Essa poética de infiltração não dissipa os elementos contraditórios presentes nas políticas corporais, não apaga suas violências sistêmicas, traumas históricos ou elimina por completo as representações, mas, transformando-as de dentro, possibilita um desvio para outros modos de vida (HABIB, 2021).

A primeira coisa [da performance] que me chamou foi essa ação de não-ficção. Talvez essa ação artística que tá muito ligada a um gesto de colocar o tijolo, sabe? Que é uma ação artística, mas ela também é uma ação política. E não que a arte não tenha, mas essa arte que é ficcionalizada, ela é muito política sim, mas ela se distancia. E eu começo a já experimentar há alguns anos desse teatro ficcional, de fazer personagem. Começo a querer, "não, gente, quero eu tá em cena, entende?". Quero eu tá em evidência. Quero dizer as coisas de uma maneira artística que poderiam estar dentro de um parlamento, mas não estão porque eu tô dizendo de uma maneira outra. Mas as coisas que eu tô dizendo são tão políticas quanto, são tão reais, tão importante quanto aquilo que tá sendo colocado na assembléia legislativa. Começo a ter um desejo de fazer da arte um tijolo, entende? Um paralelepípedo, assim. Me chamou a atenção esse gesto que tá muito mais relacionado a não-ficção e mais à fricção, à intervenção. Uma ação que tá muito mais relacionada a intervenção.



GABI

Friccionar. Intervir. A pessoa performer vai provocando acontecimentos catalisadores de transformações. Vai criando ferramentas, combinando linguagens, oportunizando encontros e experiências para explorar as representações, as composições, as singularidades, as relações, os devires, os territórios, as desterritorializações; vai potencializando linhas de fuga e zonas de desconforto. Dessa maneira, pode-se operar movimentos nas forças imperativas de produção corporal, de ideários fixos e binários; as proposições de performance se afirmam enquanto ações políticas. Se o poder disciplinar opera justamente nos estados corporais, os corpos podem ser pensados enquanto experimentos, conexões e agenciamentos. A ativação destes corpo-experimentos podem desprender as subjetividades de sistemas de controle e estruturação que prezam pela padronização, dependência e hierarquias.


*
Talvez possamos pensar essa prática como uma contraprodução. Uma resistência às produções normativas, não a partir de uma luta contra a proibição, mas através da criação de modos desviantes. Foucault (2020a) afirma a contraprodutividade como a resistência mais eficaz à disciplinarização da sexualidade - possibilidade encontrada na descentralização das relações heterossexuais e nas vivências de sexualidades desviantes. Preciado (2017) utiliza e amplia essa ideia com a noção de contrassexualidade, trazendo novas formas de experimentar a sexualidade e as identidades, se distanciando de contratos cisheteronormativos de produção de corpos, conhecimentos e prazeres. O corpo, suas ações e relações são tidos como espaços políticos importantes para desidentificações e contraproduções, perturbando binarismos e representações. Para isso, não é necessário apenas a criação de novos formatos, mas destruir a possibilidade de formatação dos corpos.

BRUNO

Como eu falei, eu vejo a arte como essa provocação, sabe. E o corpo é esse corpo falante do Preciado, é esse corpo que contraproduz o tempo todo, tem uma contraperformatividade, que tem uma contrassexualidade, que tem uma contraprodução artística, sabe. Esse movimento contra, contrapelo, sabe, que reelabora, que reorganiza, que tenta.[...] Os trabalhos, eles dialogam com quem eu sou, com as transformações que eu estou passando, com o meu corpo, com a minha identidade, o meu entendimento, sabe? E são questões que atravessam os meus trabalhos. Não que seja de um modo mais explícito ou num modo mais subjetivo. Até porque isso é um jogo que eu tenho muito observado, sabe? Como transmitir tudo isso jogando com as instituições artísticas que são extremamente conservadoras? Quando jogando com o explícito? Quando é válido colocar o cu à mostra? Quando é válido colocar outra coisa e relacionar de outra forma?




Quando há alterações potenciais, como ocorre em cada novo ato de transformação performed por diferentes corpos, há a produção de outros estados físicos de presença e realidades diversas que operam transformações nas configurações normativas. As relações são tomadas como parciais, contextuais e exponenciais, nesse sentido, a indeterminação será importante neste jogo de movimentos das transformações. As quebras e desvios das estruturações dos corpos são algumas das infinitas possibilidades de relação, que podem ser igualmente inconstantes e paralelas a outros processos. Contudo, esses processos de contraproduções não são excludentes e variam dependendo das noções conceituais em consideração, questionando e movimentando ideais de corpo, gênero, sexualidade, arte, estética, política, entre outros (HABIB, 2021).



Micromutações fisiológicas e políticas provocadas pela testosterona no corpo de B.P. quanto as modificações teóricas suscitadas nesse corpo pela perda, pelo desejo, pela exaltação, pelo fracasso ou pela renúncia. Meus sentimentos, pelo fato de serem exclusivamente meus, não me interessam: pertencem a mim e a mais ninguém. Não me interessa sua dimensão individual, mas sim como são atravessados pelo que não é meu. Ou seja, por aquilo que emana da história de nosso planeta, da evolução das espécies, dos fluxos econômicos, dos resíduos das inovações tecnológicas, de preparação para as guerras, do tráfico de escravos e de mercadorias, da criação de hierarquias, das instituições penitenciárias e de repressão, das redes de comunicação e vigilância, da sobreposição aleatória de técnicas e de grupos de pesquisa de mercado e de blocos de opinião, da transformação bioquímica da sensibilidade, da produção e distribuição de imagens pornográficas (PRECIADO, 2018, p. 13-14).

Práticas de experimentação e transformação corporal, como a performance, potencializam não apenas redes conectivas, mas redes que se transformam incessantemente. A corporificação, alteração e potencialização da transformação articulam espaços de abertura para corpos diversos e implicam uma teia de mudanças às quais potencialmente transformam materialidades, sendo também transformadas por elas. Entretanto, para compreender como e por que a sexualidade, o gênero e o corpo excitável, irrompem no centro de ação política e se tornam objetos de regulação estatal e industrial, se faz necessário trazer um novo conceito farmacopornográfico, próximo ao conceito de força de trabalho da economia clássica. A força orgásmica, ou potentia gaudendi, seria essa potência presencial ou virtual de excitação de um corpo. Esta potência não tem gênero, espécie ou necessita de um corpo vivo; tem capacidade indeterminada (PRECIADO, 2018).

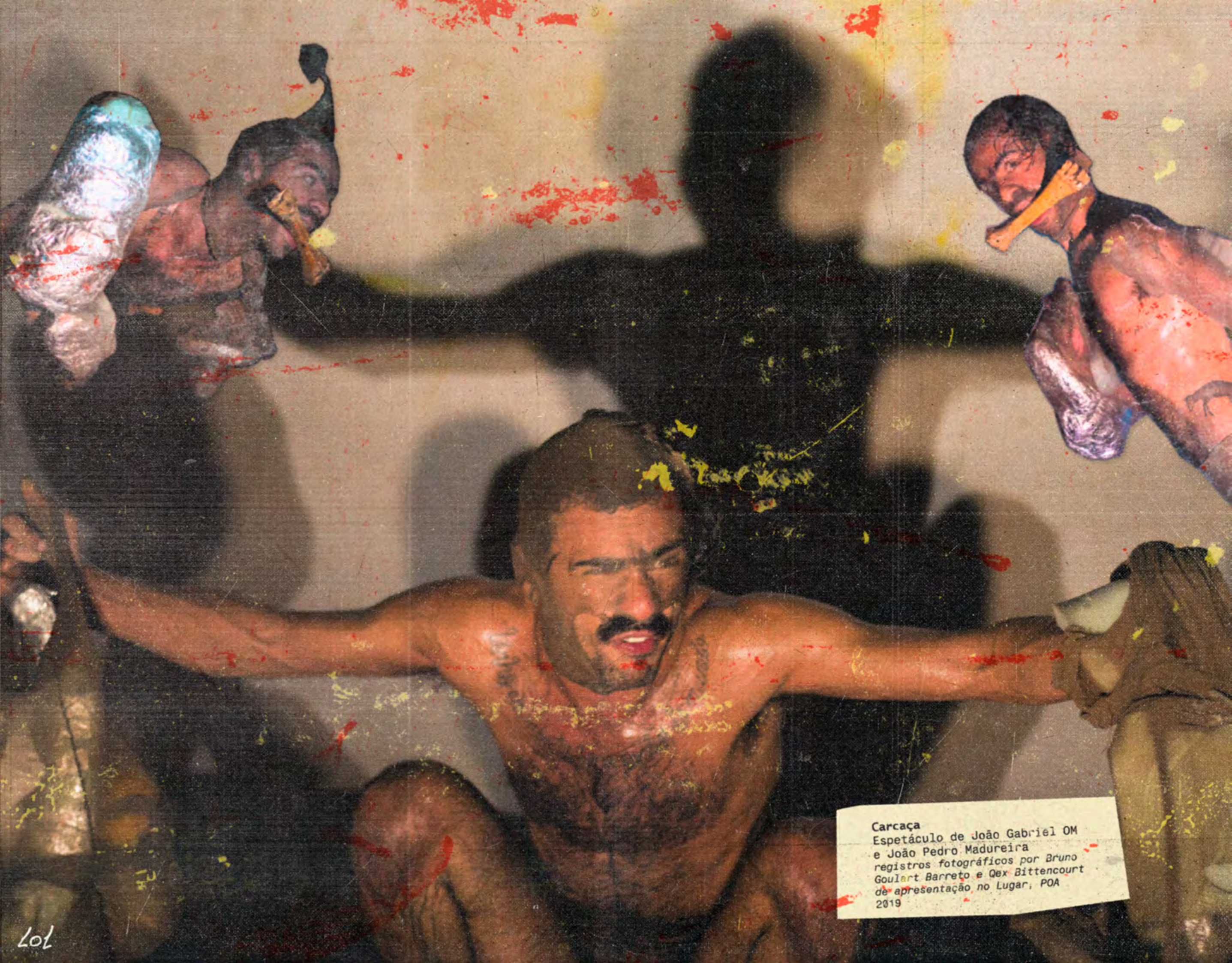


100

O capitalismo farmacopornográfico tenta colocar para trabalhar a potentia gaudendi na forma farmacológica, mas também na forma da representação pornográfica; reúne todas as forças somáticas e psíquicas, reivindicando recursos bioquímicos e estruturas da mente. Essa força orgásmica é impossível de ser capturada ou armazenada, existe enquanto evento, processo, relação ou prática maleável. Ela não privilegia um órgão sobre outro, ou seja, o pênis não possui mais potentia gaudendi do que a vagina, do que o olho, a orelha, o cu ou o dedo do pé. Essa força não busca nenhuma resolução imediata, busca somente a própria expansão; é uma força de transformação do mundo em prazer (PRECIADO, 2018).

JO

Eu já tinha me dado conta de que, em absolutamente tudo que eu tinha feito artisticamente até então em cena, tinha essas questões de masculinidade atravessando o meu trabalho. Tinham coisas que reincidiam sem eu ter proposto isso conscientemente, eu vi que tinham coisas que tavam presentes em todos os trabalhos. Tipo, eu percebi que não importa o que fosse o texto, a montagem, eu sempre tinha dado um jeito de ficar de quatro em cena e eu tava sempre de quatro. Em todas as fotos de tudo que eu fiz eu tô de quatro em algum momento. Ai eu pensei, "porra, de quatro né, que doideira". Ai levava pra terapia. E daí eu vi que tudo tinha um pouco a ver com sexualidade, com orientação sexual e daí tudo tinha a ver muito com masculinidade, tudo tinha a ver com todos os homens que eu interpretei, tudo tinha a ver com todas as vezes que os diretores e diretoras pediram para eu ser "mais homem" no personagem e como eu entrava em conflito com isso. Porque, como assim, caceta? O que que isso quer dizer? Não faz sentido nenhum. E eu sendo muito viado e ai batalhando com a minha identidade de viado, eu sou viado. Eu sou viado, ai depois eu sou bicha e a coisa vai evoluindo que nem Digimon, assim, sabe, vai virando uma coisa, depois outra. Até que eu descobri na internet que existia uma coisa chamada "pessoas não binárias" e daí eu senti um alívio que eu nem sabia que eu precisava sentir. Eu achei uma resposta pra uma pergunta que eu nem sabia que existia. Caceta, é isso! Isso veio um pouquinho depois, na verdade. Antes eu comecei a pesquisar esse trabalho que chamava "Carcaça" e que era sobre exatamente isso, todas as imagens de masculinidades que percorriam o meu corpo, todos os personagens que eu performei em algum momento da vida ou esperavam que eu performasse. Tipo, a minha imagem que chega nos lugares antes de mim mesmo, que chega nos caras com quem eu me relaciono primeiro. Tudo que chega primeiro e comunica quem eu sou mesmo sem eu ter dito nada, assim. E tinha muito a ver com monstros. "Carcaça" eu chamei de um monstruário, porque eram vários pequenos monstros, um depois do outro, que tentavam corporificar questões dessas masculinidades em momentos da vida específicos. E pesquisando "Carcaça" a fundo eu comecei a estudar bem intelectualmente estudos de gênero. Fui ler Preciado pra caralho, fui ler Butler pra caralho, Berenice Bento, todo mundo assim. E daí eu entendi que, ba, aquilo não me servia mesmo. Eu tinha uma coisa que é bem importante pra mim, que é uma base intelectual, que é, tipo, olhar pra si intelectualmente e entender, "isso não me serve, isso não faz sentido pro meu corpo, então eu tô tomando essa escolha". Foi uma escolha também abdicar da minha identidade enquanto homem, foi uma constatação. Isso nunca me serviu, eu nunca fui, mas acho que eu fui um pouco porque eu insisti em ser, eu lapidei isso pra mim. Ai chegou esse momento que eu entendi que não, que isso não me serve, não me cabe, não me basta. E isso só se deu através de um trabalho artístico muito profundo, foi uma imersão muito intensa mesmo. Em muitos aspectos: foi sendo levando pra terapia, foi indo pra uma sala de ensaio sozinha, improvisando, foi escrevendo, vomitando textos imensos que foram impactos para cena. Foi compartilhando muita coisa interna de mim que eu vi que não era só meu, porque gerou tantas conversas e tantos depoimentos de tantas pessoas que eu fiquei, "caralho, isso não era só meu". Se isso não era só meu, mas era tão íntimo... Que doído né, porque tava no âmago de quem eu era, de quem eu achava que eu era, mas tem tantas pessoas que se identificaram tão prontamente com isso. Então, como é que tem uma coisa que me atravessa tão profundamente, mas que não é minha? Então, sim, esse processo artístico mudou a minha vida por completo. Mudou a minha identidade, mudou como eu quero ser vista no mundo e como eu enxergo as coisas.



Carça
Espetáculo de João Gabriel OM
e João Pedro Madureira
registros fotográficos por Bruno
Goulart Barreto e Qex Bittencourt
de apresentação no Lugar, POA
2019

Lot

Os confinamentos das identidades e as expectativas sobre os corpos se mostram incapazes de impedir a libertação da *potentia gaudendi* que acontece com as ações artísticas. Além disso, evidencia-se a precariedade dessas representações que vem nos acompanhando a tanto tempo, imobilizando nossas ações e condenando a diferença. São imagens de tradições embalsamadas, carcaças, restos em decomposição que ainda são sustentados como referências para formatações da vida. Colocá-las nas posições de monstros de um repertório cultural ocidental ressignifica o imaginário acerca dessas figuras, que normalmente são criaturas disformes, anomalias da natureza; seres perigosos que causam terror. Essa subversão apresenta o caráter artificial dos ideais corporais e afirma a fluidez e as metamorfoses como parte da vida.

A infiltração, o desconforto e o choque são recursos valiosos para tensionar as relações com as corpo-políticas; possibilitam um processo de desterritorialização desses lugares fixos e deterministas. Questionar as lógicas de subjetivação através do corpo é também recuperá-lo de sua fragmentação, mas como expressar o que está desmontado? A pessoa performer vai agenciando linguagens artísticas, espaços, ações e relações ao seu corpo, compondo-o como zona de experimentação que provoca tumultos, desordens e aberturas. O corpo se vê lançado em um estado estranho e familiar ao mesmo tempo, o que confunde seu contorno e as imagens que tem de si e do mundo; provoca um mal-estar. Gera-se a tensão entre um movimento em direção da conservação das formas já materializadas e um movimento em direção da potência de germinação da vida (ROLNIK, 2019).

SILVANA

Na performance "Negrinha" eu monto uma mesinha ali, boto um aventalzinho e eu fico enrolando brigadeiros e distribuindo. A ação é isso. Vou fazendo e distribuindo, fazendo e distribuindo. Sem pressa, tranquilo. Isso é algo que tá sempre presente nos meus trabalhos, na minha pressa. Só que quando tu tá fazendo um doce e tu vai fazer de graça, às vezes forma uma fila. É muito bom, eu adoro esse clima das pessoas apressadas e não terem poder de apressar porque elas não estão pagando. Se criam várias circunstâncias ali. E esse trabalho, eu fiz ele pra ser numa porta de eventos. Na porta de um teatro quando tiver um grande evento. Já fiz ele em Palco Giratório, já fiz ele na Semana da Diversidade da Fabico. Fiz ele na semana da consciência negra do TJ que foi maravilhoso, porque aquele lugar tem poucas pessoas negras, praticamente 100% das pessoas negras servindo. Eu vou fazendo docinho. E quando é num teatro ou auditório, quando a pessoa entra depois que ela pegou o doce, geralmente na poltrona tem um texto. Que daí é um texto que foi feito por um fluxo de pensamento que ele começa a partir do negrinho do pastoreio, do negrinho ali que foi açoitado, daí ele ficou em cima do formigueiro como um doce a ser comido. Daí ele fala de ficar nesse lugar, porque eu também faço uma demarcação no chão e eu não saio daquela demarcação enquanto eu não acabo de servir os doces. Então tem várias coisinhas assim, detalhes simbólicos que são as minhas regras durante a execução da performance. Tipo, eu nunca tenho mais do que três doces prontos, mesmo que não tenha ninguém, eu tenho três doces. Eu não continuo enrolando pra sobrar, eu tenho três. Vou enrolando e sempre sorridente. Não explico muito, mas também não estou atuando. O que as pessoas perguntam eu respondo. Às vezes quando as pessoas se defrontam com esse texto eu falo, "ah come, devora. Comam como o negrinho a ser devorado". Aí as pessoas ficam, "tá, é racista?". E eu não tô mastigando a informação, eu tô dizendo umas coisas ali, "vamos pensar junto".

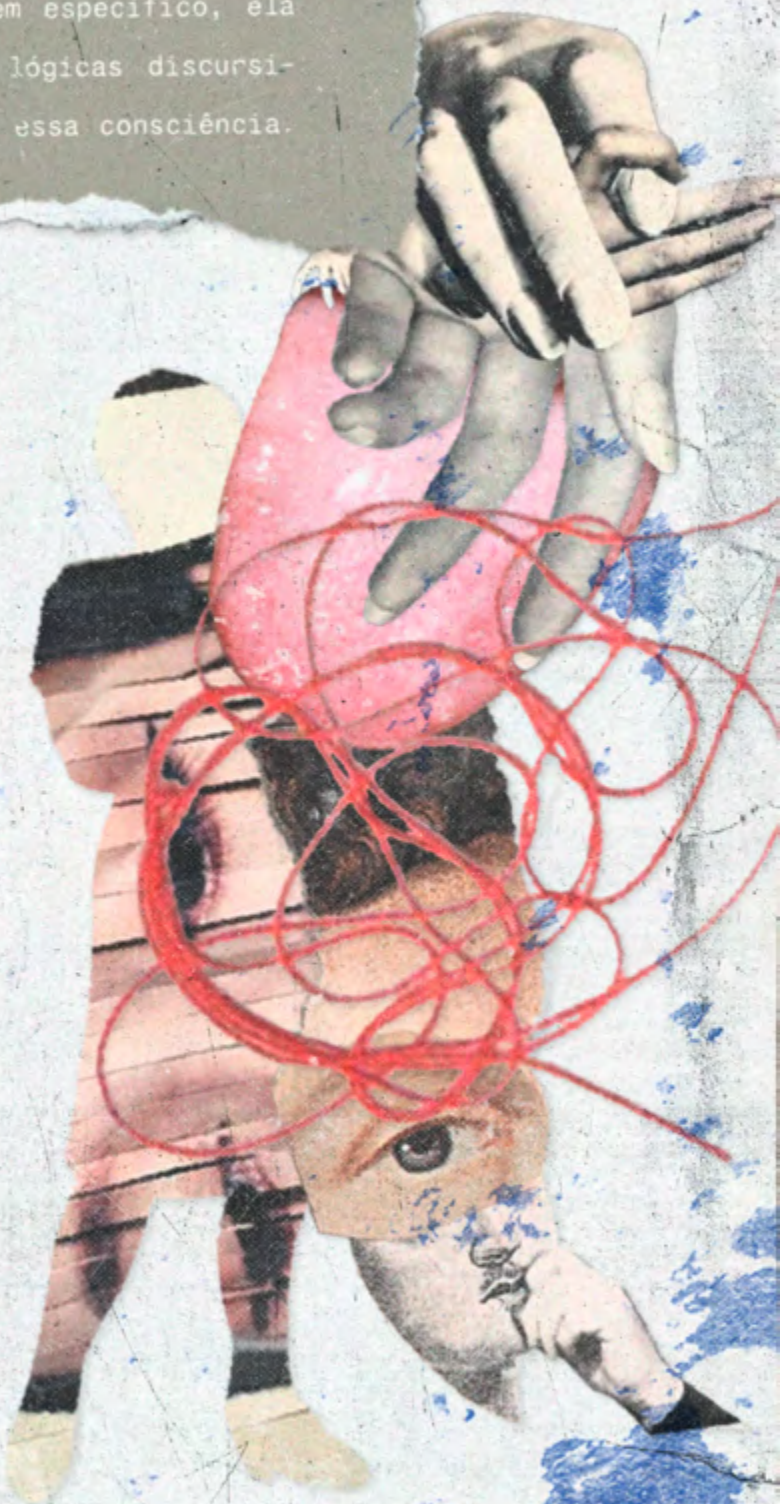


Negrinha
Silvana Rodrigues
performance
2013

De modo geral, o que se repete [nas minhas performances] é a nudez. Inevitável. Porque seja já a nudez já num primeiro plano de entrada, assim, de começo da performance, seja como consequência dos atos ali dentro. A nudez é um certo... uma certa provocação, sabe? Eu gosto dessa palavra, provocação. Que é justamente, assim, eu tatuar o cu, sabe? Isso é um, "opa, pera aí". E apresentando isso dentro de uma plataforma que é o Cam4, sabe? Isso é um deslocamento de vários lugares aí, institucionais da arte, de modos de fazer. [...] Então, a performance, em específico, ela tem essa característica de nudez, desse choque, dessa provocação, sabe? Esse questionamento das lógicas discursivas, sabe? Claro que isso também é uma fantasia também muito do que eu quero e espero né, eu tenho essa consciência.

O corpo apresenta-se como um elemento de transgressão que desperta inquietude a partir das provocações da performance. Vão desprendendo os corpos de suas colonizações via processos poéticos, provocando fissuras nos códigos normativos e expandindo as potências criativas. Através de acoplamentos, significações flutuantes, posições parciais e abertura para imprevistos, vai sendo possível inventar outros corposmundos, escapar das repetições estereis e possibilitar a vivência da diferença; um processo de experimentação constante criador de novas coordenadas e ativador de conexões inesperadas. Essas colagens ganham corpos múltiplos e efêmeros que ampliam as imagens possíveis, se distanciando das representações e expectativas corporais.

São corpos dissonantes que transformam sua aparência e seu movimento para despertar outras reações e confrontar os modelos estabelecidos. A cabeça, os olhos, os pés, o quadril, a boca, o peito, a barriga podem trocar de funções, buscar novas formas e se misturar entre si ou com outros objetos. São processos de tentativa e erro, brincadeiras com o próprio corpo para encontrar outras materializações possíveis. Assim, são produzidas críticas às convenções sociais a partir de discursos corpóreos; caricaturas, ênfases ou subversões das representações normativas para provocar tensões. O corpo vai abandonando o jogo de comparações e assimilações para se apresentar enquanto território instável e afirmar sua potência de transformação. A pessoa performer vai ser intensamente afetada por essa outra imagem de si que vai sendo inventada em ato, o que alimenta um processo de subjetivação que é agitado nesse fluxo do corpo-experimento (MATESCO, 2012).



Mas me dá um tesão muito grande de eu conseguir criar um negócio da minha imagem, ir fazendo em mim, colando já na minha pele, com a coisa já meio vestida. Então eu tenho essa coisa de meio que ir esculpindo algo em mim mesma. E eu não sei me planejar ainda, então é sempre muito na intuição e no improviso. Eu acho isso muito tesudo, sabe. Tô decifrando aqui comigo mesma algo no momento pra contar algo e encontrando na materialidade uma imagem que tá aqui meio confusa na minha cabeça. Às vezes tem uma coisa meio de exorcismo, de tirar uma obsessão da minha cabeça através da materialidade

10

Podemos pensar a performance enquanto dispositivo, formação de redes através dos discursos, relações e instituições para articular subjetividades. A ativação desse dispositivo ecoa deslocando as corpo-políticas deterministas e promovendo brechas para linhas de fuga. As pessoas performers são agentes de composição de experiências sem trajetos bem definidos, permitindo que a incerteza e a multiplicidade possam instigar outras percepções sobre os corpos, a vida e o mundo. Nesse jogo discursivo, os desvios transformam as relações de artistas com seus modos de viver e, assim, outras maneiras de experimentar as sexualidades e os gêneros podem ser construídas (CARVALHO, 2020; FOUCAULT, 2020a).

A performance vai jogando com as sexualidades e com os gêneros de forma lúdica, sedutora, provocante, criativa e fluida; com caráter fugaz, transitório, retorcido, expandido e transformativo. Os corpos-experimentos de performers promovem quebras de expectativas, vão inventando gestos e imagens em uma exploração que necessita perspectivas desconstrutivas sobre as regulações corporais e maneiras de viver o mundo. Abandonam-se os binarismos identitários e amplia-se a experiência desviante de instâncias organizadoras de corpos e sensibilidades. A desestabilização dessas políticas estaria ligada à gestação de outros corpos possíveis frente aos instrumentos de dominação, fazendo com que múltiplas infiltrações desobedientes sejam capazes de desordenar as lógicas policiais de governabilidade dos corpos (RANCIÈRE, 2009).

A produção dessas fricções e recusas da cisheteronormatividade realiza provocações onde a indefinição ou a desidentificação compõem corpos outros. São materializações de tensões em que as violações das normas têm potência poética e afirmam a instabilidade das categorizações estruturantes da vida. Esse processo criativo incita a pessoa performer em um ato de confronto para acessar diferentes universos; devaneios poéticos que viajam pelas topografias corporais, maneiras de sentir e expressar que possibilitam decomposições gradativas que não caminham simplesmente pela semelhança. O mistério, o enigma, a indeterminação e a instabilidade dessas criações que se realizam em ato são reinvenções de maneiras de ser e estar no mundo; experiências individuais, mas também compartilhadas em público e ampliadas no encontro.

FAYOLA

O "Abebê" foi um mergulho. Eu mergulhei muito na poética de Oxum há muitos anos. Eu lia muito os mitos de Oxum, ouvia muitas músicas e a partir daí eu fui encontrando algumas relações. As primeiras cenas eu utilizo a projeção com uma ecografia no meu corpo, falando dessa primeira parte que era um sonho que pra mim sempre foi gestar e eu ficava repetindo isso muitas vezes. Até falava se havia gravidez psicológica pras pessoas trans, porque eu entrava nessa de me imaginar enquanto pessoa grávida. Na performance eu vou encontrando isso também como uma imagem para criar essa questão, porque Oxum ela também é relacionada a essa questão da maternagem, da vaidade, do amor e outras coisas mais, do autocuidado. Daí eu realizava essa primeira cena a partir desse desejo e também criando analogias sobre a travestilidade, que é esse processo também de se gestar. Eu crio um outro nome, eu sou uma outra pessoa a partir desse processo de transição. Fui juntando essas profecias pra criar essa performance. Outra é essa relação com a minha mãe que é muito importante e a gente tem uma relação muito forte. Falando também sobre esse processo de se gestar, tem uma passagem muito importante que é a minha mãe perguntando o nome, os pais te perguntando qual o teu próprio nome. Por isso que pra mim isso confirma um processo de gestar uma outra pessoa. E eu queria que ela participasse desse projeto, que ela aparecesse e ela tá morando em Florianópolis atualmente e não tem como, mas ela me mandou um áudio. Eu fui conversando com ela e eu perguntei, "como é que é pra ti agora esse processo de ter uma filha? Não é mais um filho, agora tu tá criando uma filha. Como é que é pra ti essa relação mãe e filha?", porque pra mim, muitas coisas eu trago dela, das imagens que eu lembro da minha infância. Minha mãe é cabeleireira, tinha toda essa questão do autocuidado, enfim. Daí ela me manda uma mensagem, um áudio que eu utilizo na videoperformance que é ela falando que quando ela tava gestando, ela achava que eu seria alguém do gênero feminino. Daí quando ela vai no médico e se confirma que não, que seria alguém do sexo masculino, ela se depara com essa notícia. Depois, no final do áudio ela diz, "só se confirma que uma mãe nunca se engana, tu é e sempre será uma mulher". Olha que louco né, depois de muitos anos minha mãe me fala isso assim. Como ela já me imaginava, como ela me percebia, mas eu só fui encontrando essas pistas agora que eu tô pesquisando e criando um trabalho.

10

Era uma proposta mais de uma pesquisa individual de cada um, assim, ver de que alterar a forma e o desequilíbrio do corpo podia provocar reflexões sobre a sua própria sexualidade, imagem, identidade. Pra mim isso tava presente de uma forma também acho que é porque era uma coisa que eu tava vivendo muito intensamente e que eu vivi muito intensamente nos últimos anos, assim, de identidade de gênero. Acho que de uma forma ou outra eu tava sempre tentando achar isso em qualquer trabalho que eu fizesse. Porque, enfim, é o meu corpo, a minha imagem e tudo que jogava com isso jogava com como eu tava me vendo mais naquele momento. Tentar me transformar num monstro pra mim tinha a ver com a minha identidade de gênero, sabe. Tudo que brincava com mutação, com transfiguração da minha imagem, tudo que de alguma forma ou outra me colocava em cheque nesse lugar das masculinidades, da minha aparência. Acho que isso tá dentro do meu olho, não tem como não estar em mais nada, eu tava com essa retina muito contaminada com isso.

Eu acho que dentro da sexualidade e gênero tem uma peça que eu fiz em 2018 que chamava "Carne Viva" onde eu pesquisava exatamente essas performatividades de uma existência de uma bicha preta. Como é que se configura esse atravessamentos? Como é que isso se consolida? Como é que isso se constitui esse atravessamento que acaba trazendo muitas violências? Como é que isso se dá? Então pela performance eu acabei entendendo quem eu era, isso foi muito louco. Foi por essa peça que era super performática, muito performática. Foi a peça mais performática que eu fiz. Eu fui entendendo quem eu era. Sinceramente, eu me chamar de Gabi hoje em dia foi exatamente porque numa época eu me questionei muito se eu era uma pessoa cis ou não. Daí esse nome "Gabi" é um resquício dessa época, sabe. Eu me questionei muito. Então esse nome "Gabi", que é um nome masculino, pode não ser né. De qualquer maneira, esse não apego a esses códigos de gênero, isso faz parte de mim. Eu era uma bicha cis, mas ao mesmo tempo muito afeminado em cena. Mas ao mesmo tempo eu não era uma pessoa trans, tava entendendo isso na época. Então era um processo de reconstrução muito forte e isso aconteceu em cena. Posso dizer isso, como eu te disse no início, eu cresci em cena. Cresço em cena. A minha sexualidade também se deu em cena, se constituiu de uma maneira mais nítida com essa peça, em 2017, 2018. Agora eu ando querendo voltar a pensar a sexualidade. Não tanto gênero, porque parece que eu me entendi. Então eu gosto que algumas das minhas coisas elas são caminhos para respostas. Então essa peça foi um caminho pra uma resposta. Agora pra mim anda fazendo sentido pesquisar sexualidade por outros vieses que não por esses que eu trabalhei. O gênero, a sexualidade, tão voltando a me chamar. Me chamando aos poucos. Me chamando aos poucos de volta pra pensar elas num campo menos estereotipado, um campo mais fluido. A sexualidade anda me chamando atenção nisso. Apesar de ela tá presente em tudo, ela anda me chamando mais a atenção enquanto conceito, enquanto material empírico e conceitual de performances.

GABI

A subversão da cisgeneridade e heterossexualidade, desmontando as imposições sobre os corpos e desejos, é uma via para desestabilizar a lógica da reprodução desses sistemas. Borra-se o corpo; retiram-lhe algumas marcas e misturam-se outras. É um confronto ao adestramento social dos corpos através dos atos, expandindo o desvio e afirmando os corpos desobedientes. Através das escolhas realizadas pelas pessoas performers, são criticadas as formas canônicas de produção de identidades, as aspirações idealistas sobre masculinidades e feminilidades, além dos determinismos cisheteronormativos. Nos encontros com outros corpos, as dissidências são reconhecidas e nos aproximam das pessoas ao nosso redor; as nossas diferenças nos unem e nos movimentam. A performance é sobre corpos em ação: são seus membros, imagens, movimentos, afetos e relações que vão compor as experiências (COUTINHO, 2021).

A aproximação entre performance e sexualidade se dá juntamente com um estigma que associa o sexo à algo pejorativo e indecente. Desse modo, muitos artistas negam ou subestimam a dimensão sexual em suas produções, se afastam com receio de não serem respeitados ou de perderem oportunidades de trabalho. A sexualidade é algo que é mantido cuidadosamente longe de outros afazeres que nos ocupam; é separada do comer, do banhar, do pensar, entre tantas outras ações. Reintegrar as sexualidades com essas atividades são atitudes que afirmam as sexualidades dissidentes e criticam as heteronormas; reencontrando a dimensão erótica em outros espaços da vida, em outros formatos, a partir de outros estímulos e ações (COUTINHO, 2021).


Tô num momento onde meu coletivo quer criar uma peça sobre sexualidade e eu meio que não quero criar uma peça sobre sexualidade, porque eu já criei uma peça sobre sexualidade uma vez e meio que foi nesse lugar da sexualidade física, esse corpo... Enfim, eu tinha 18 anos. Então eu queria destravar o meu corpo, hoje em dia eu percebo. Eu queria ficar de quatro. Era uma peça onde tinha uma videoperformance minha onde tinha um amigo meu que enfiava um pirulito no meu cu. Então tinha até umas coisas meio problemáticas e fáticas que hoje em dia eu me distancio, mas que eu percebo que era o meu corpo gritando naquele momentos essas coisas, então eu não julgo, mas reconheço. Hoje já estudando sexualidade através da educação, então me coloquei mais como professor. Porque eu começo a pesquisar a sexualidade dentro da sala de aula, começo a pesquisar maneiras da importância de debater as sexualidades dentro de espaços educativos. Começo a me distanciar dessa primeira imagem do que é a sexualidade. Então eu começo a procurar a sexualidade em outra coisa. Começo a procurar no comer uma fruta. Então esse processo é muito mais racional, pensando "quero trabalhar sexualidade", porém como que eu posso fazer isso de outras maneiras ainda tendo um sensorial muito grande. Então é isso, o processo com a escrita, ele é um pouco triste, melancólico. E com a performance escorrega muito. Ou é sonho ou é sexualidade, mas percebe? São dimensões do corpo. Esse é o meu trabalho. Uma curadora me falou isso uma vez. Eu tava, "ai não vou me inscrever nesse edital porque o meu trabalho é muito explodido por aí e esse edital quer alguém com uma linha mais afinada". Dai ela falou, "mas eu vejo o teu trabalho muito afinado, tu tá sempre pesquisando sobre o corpo". E aí eu falei, "é, eu não tinha parado pra pensar". E realmente né, o sonho da onde essa performance surge é uma dimensão do corpo, a sexualidade é uma dimensão do corpo. O desejo, que eu te falei que eu sempre me guio pelo desejo, é uma dimensão do corpo. Então eu percebo que eu tô trabalhando com dimensões do meu próprio corpo e isso é muito interessante pode tá condensando hoje em dia. [...] O meu entendimento mais conciso enquanto uma bicha mesmo se deu em cena, através do trabalho artístico. Eu acho que o meu entendimento enquanto um sujeito preto também se deu através dos meus trabalhos artísticos. Agora de novo eu tô tentando entender os meus sonhos através de trabalhos artísticos. É tudo um grande laboratório da vida.

FAYOLA

Também sobre sexualidade, pra mim é um tabu muito forte porque me sentir bem conforme eu fui transicionando e essa relação com o meu corpo mudou muito. Atualmente eu tô me sentindo muito bem comigo e isso também aflora a sexualidade, de desenvolver melhor essa minha relação com o meu corpo e a partir daí pulsar pra outras coisas. Porque na performance também, tu pode fazer outras coisas que às vezes no mundo tu ainda não trabalha muito, sei lá, é uma questão. Às vezes a performance é um espaço importante. Pra mim falar sobre o erotismo é algo que eu quero explorar nessas performances, encontrando esse erotismo de uma outra maneira, não tão vinculada à prática sexual, mas encontrando esse Eros como algo que movimenta, que inspira meu trabalho. Que é uma potência que eu tenho em mim, mas eu fui ensinada a não demonstrar. Fui ensinada que isso é feio e que isso não pode. É um ponto que eu quero movimentar, mas eu ainda tenho muitas coisas que me param, me freiam quando é esse assunto.

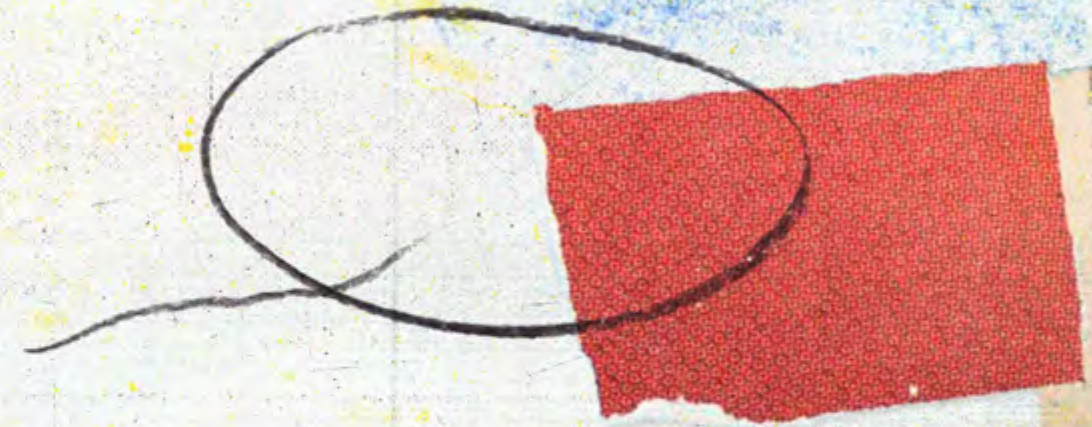
Esse tempo de performer em festa, eu tô entendendo como sou uma pessoa muito sexual. É que não necessariamente isso se dá através do sexo em si, da minha vida sexual, da minha prática sexual, mas como eu expesso a minha sexualidade através do meu trabalho e como isso é uma coisa que me alimenta e faz as coisas acontecerem, assim. [...] Eu acho que a minha meta nunca é, ou pelo menos não tem sido muito, mirar nessa imagem, mas eu fui percebendo que é muito através da minha sexualidade e da potência sexual do meu corpo, muito mais enquanto energia do que em provocar sexo, provocar a imagem do sexo, evocar sexo. Mas essa energia sexual de criação, de vida, de força mesmo, que eu consigo me comunicar bem e criar imagens. Uma das bases do meu figurino tem sido sempre uma calcinha fio dental, nem sei porque, assim. Eu me sinto muito confortável e eu acho que isso já é praticamente tudo, assim. Eu acho que não precisa nem tentar ser entendido ou decifrado, sabe. Eu acho que quando o corpo dá essa resposta, pra mim já é tudo, sabe. Tipo, se tá fazendo sentido fisicamente, na sensação e junto com o sentido... Eu tento ser muito atenta a isso, assim, me guiando pela sensação física e o pensamento junto. Sempre nessa tríade de sensação, sentimento e ação, porque as coisas tão sempre se comunicando. Não esteja desrespeitando nem a minha visão, a minha perspectiva, nem o meu corpo, sabe. Que as coisas sempre estejam nessa perspectiva bem integrada do meu corpo como um todo, da minha existência. Então uso uma calcinha fio dental, eu subo numa perna de pau e eu sinto que isso é sexy e meio bizarro, mas eu sinto que eu sou mais potente aí do que se eu tivesse fazendo qualquer outra coisa. É onde eu tenho força.

JO



As construções de outros corpos-experimentos, através das remixagens, colagens e sobreposições, possibilitam a composição de novas imagens de si, ativando desejos e/ou estranhamentos; questionar os modelos dominantes, move-se e incita-se a criação artística. As imagens oferecidas revelam, escondem, exibem e deixam subentendidas as transformações dos corpos. Perturbam as interpretações e categorizações de gêneros e sexualidades; apresentam corpos imperfeitos, falhos e desviantes que despertam outras relações, outros afetos. A potência de resistência política presente nas ações de performance está nesse caráter transformativo; na transgressão das normas, na exibição do erro e do estranho enquanto estratégia para provocar fricções. Esses rompimentos e incômodos fazem parte de uma reapropriação dos corpos de suas regulações de gêneros e sexualidades, mas também abrange questões de raça, consumo, saúde e ideais de corpos; vai afirmando o desvio enquanto potência e estratégia de resistência política (CHASTINET; BRITO, 2019).

Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática "acutilante" e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. Uma prática do não-ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tônus e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e presença de espírito (FABIÃO, 2013, p. 10).



Essa transgressão dos corpos expõe uma brecha para possibilitar diferentes existências e relações em espaços que solicitam a norma. As transformações corporais são atitudes violadoras desses sistemas de padrões; vão sustentar a tensão e a diferença de modo poético e político. Assim, a composição desses corpos-experimentos cria uma torção visual que constrói imagens inesperadas na própria materialidade; afirma que os corpos são sim políticos, ocupam e agem nos espaços expandindo suas potências de transformação para o coletivo.

A arte e vida estão intimamente relacionadas, ambas emaranhadas pela luta política. Mesmo que esses espaços de expressão e conquistas públicas não sejam garantidos, a produção de pessoas performers desobedientes de gênero, dissidentes sexuais, racializadas, de origens periféricas, dentre outros marcadores sociais, revelam ocupações e hackeamentos de sistemas enclausurantes, violentos e invisibilizadores. Pensar esses corpos em interação e construção mútua com as tecnologias sociais das artes é uma estratégia potente para movimentar os contornos normativos. Deparando-se com o processo de montagem, com as fabulações restritivas da história ocidental e com as versões idealizadas e cultuadas dos corpos, as velhas definições vão sendo enfrentadas, deslocadas e, em muitos casos, abandonadas. Assim, se faz necessário buscar ferramentas para criar fissuras nesses espaços fechados, infiltrar-se nos cubos brancos dos museus e galerias e corrompê-los; torcer as visualidades cisheteronormativas, as produções de corpos, relações, artes e fazer de suas presenças resistência política (DE PERRA, 2014; FREITAS, 2022).

Os trabalhos presentes aqui trazem corpos que muitas vezes são esquecidos no debate social, vivências interditáveis e indóceis que desafiam os discursos deterministas. Criticar essas concepções exclusivas que reforçam regras ou instituições disciplinadoras dos corpos, além de suas perspectivas biologizantes, naturalizantes e essencializantes, é também afirmar que os corpos são fluidos: novas identidades podem e vão ser criadas, combinadas e subvertidas constantemente. Produzir nesses deslocamentos de imagens, territórios e teorias compõe outras lógicas, epistemologias e ontologias; são movimentos de reapropriação do próprio corpo, ações, experiências, encontros e expressões (PEREIRA, 2015; COLLING, 2018).

BRUNO

A sexualidade compreendida como Foucault compreende, de dispositivo, ou seja, que tá nas entranhas da nossa existência, pra mim, as artes visuais estão no mesmo lugar, sabe. Então, quando eu falo sobre essa separação, essa linha tênue do performativo artístico e do performativo sexual, performativo de gênero, serem linhas tão montanha-russa, tão efêmeras, tão circulares...Tão nubladas, tão dobráveis, tão preguiçadas, tão anais, sabe. Então, isso... Essas aberturas filosoficamente pra mim são interessantes. [...] Porque há uma linha muito tênue entre a minha prática sexual não artística e a minha prática sexual artística. Há uma linha muito tênue de exposição, tanto minha quanto das pessoas que estão comigo. Porque o meu relacionamento, o meu casamento, é aberto e não-monogâmico, então já se tem essa premissa da não-monogamia, então o artístico é um complemento ou não. O que causa também certa confusão pras pessoas, porque, por exemplo, eu e o Chris a gente tem o fetiche de casal, de casal, de fotografar e filmar, mas não pra postagem e nada, twitter... e nada disso, tá? Arquivo de casal, pessoal. Pra nós. E pra quem estiver envolvido e estiver disposto, mas não pra compartilhamento. E aí teve uma vez... até porque, na verdade, o que que acontece? Eu e o Chris quando a gente se conheceu eu morava em Porto Alegre e ele em São Paulo. Como às vezes a gente fazia dele lá na webcam e eu aqui e o bicho pegando. E aí teve um dia que eu fiquei com um cara que eu filmei, a gente filmou, e ele colocou... Enfim, a gente filmou e tal, ele foi embora. E uma semana depois, duas semanas depois, um amigo meu pra mim virá, "Bruno, cê sabe que cê tá no xvideos né?". Aí eu falei, "sério?". Aí eu falei, "mas eu não coloquei nenhum trabalho, não fiz nada lá". Aí ele falou, "ah procura esse vídeo aqui ó". Aí ele mandou o link, boqueteiro barbudo. Aí era o vídeo eu com o cara, assim. Daí eu fiquei, "opa, perai, esse vídeo não deveria estar aqui, isso aqui é inapropriado, não há consentimento, nada disso". [...] Aí ele virou pra mim e falou assim, "é, mas o seu trabalho artístico já é uma putaria né?! Cê já faz isso". Aí eu falei, "não, olha só, é muito diferente. É muuuuito diferente. Qualquer projeto artístico meu, tanto eu quanto você vamos assinar um contrato. Existem cláusulas, existe uma série de questões outras, de outra ordem". [...] A minha sexualidade, ela varia nos meus processos e essa variação gera uma série... uma série não, algumas confusões, mas sempre rola essas questões, sabe, de quando eu perceber muito bem de quando é, o que vira o que. Sabe? Até pra não acontecer esse tipo de situação, sabe, de não ter o trabalho exposto de maneira errada e não ter um vídeo particular exposto como um suposto trabalho. As minhas práticas sexuais, elas giram muito em torno disso também.

As infiltrações acontecem de dentro dos modelos dominantes, contudo há uma força que se defende das transformações que elas impulsionam. Assim, seus efeitos são incertos e dependem intensamente da percepção e abertura das pessoas envolvidas; podem trazer à tona preconceitos, objetificações, desumanizações, hipersexualizações, entre tantos outros processos diferenciais violentos com o outro, que vão dificultar, negar ou censurar os corpos-experimentos. A repetição de recortes estereis efetivadas nessas atividades reacionárias promove perseguições e depreciações de produções desviantes aos padrões excludentes dos cânones dominantes. Acabam se tornando frequentes situações de difamação, ataques à artistas e seus trabalhos, censuras e proibições; além disso, uma das estratégias mais utilizadas é imposições de sentidos contrários à intenção da pessoa artista. Por mais que seja importante no universo artístico que criações ganhem novos significados inesperados quando entram em contato com os públicos, jamais o processo interpretativo pode desconsiderar por completo a intencionalidade artística ou curatorial para atribuir conteúdos caluniadores, violentos e até criminosos.

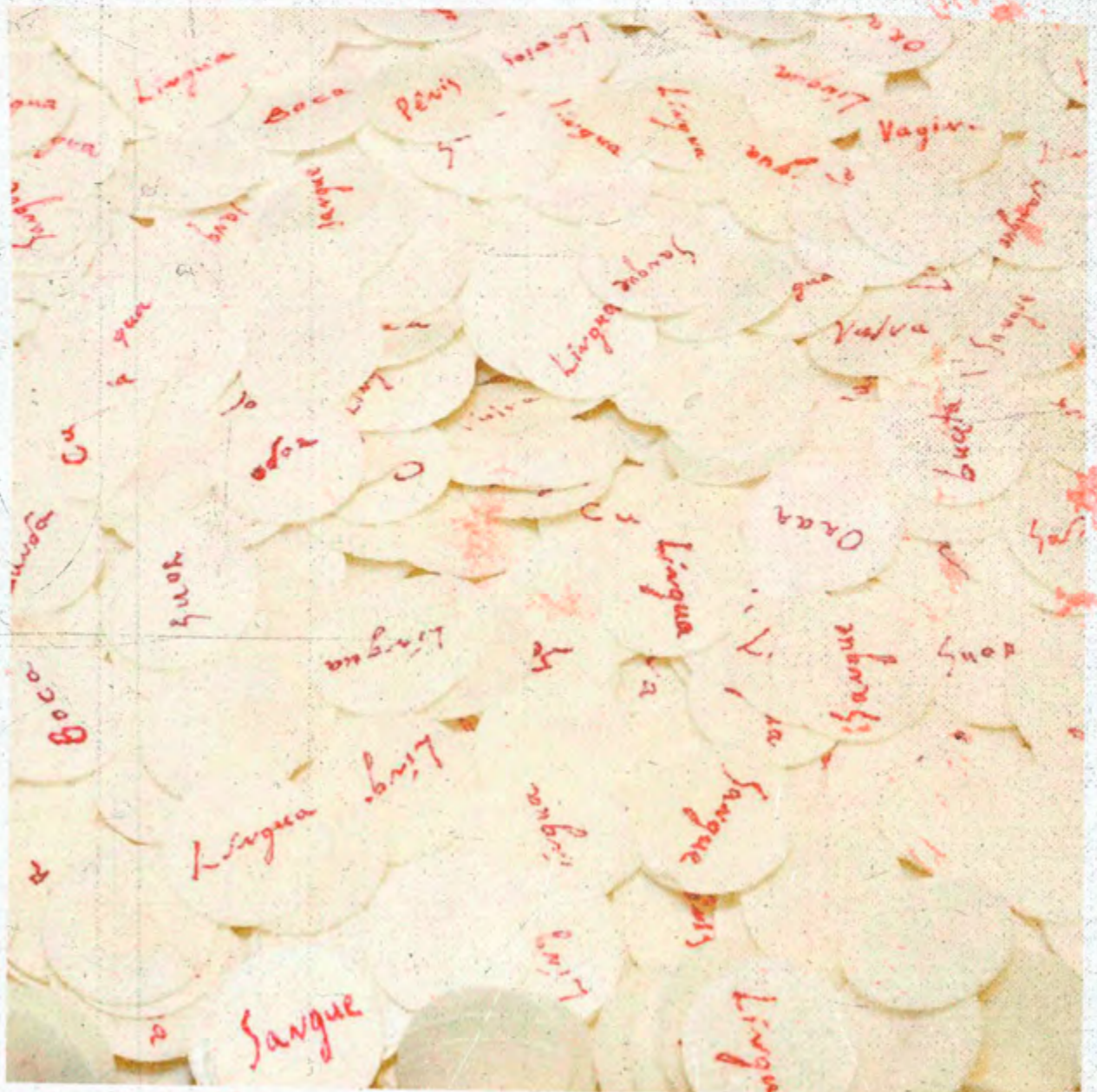
Percebemos esses ataques com a experiência de Bruno, mas também em diferentes casos na sociedade brasileira. Em 10 de setembro de 2017, a exposição Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, sofreu um ato de censura que desencadeou ondas de ataques contra as artes brasileiras, inéditos desde a redemocratização do país ao fim dos anos 1980. O conteúdo da mostra manifestava seu compromisso com os direitos da população LGBTQIA+, afirmava corpos desobedientes como importantes produtores de conhecimento e possibilitava tensões e questionamentos acerca das restrições normativas de gêneros e sexualidades. A censura foi realizada pelo próprio centro cultural que estava promovendo a mostra, o Santander Cultural de Porto Alegre, após ser confrontado por grupos reacionários através das redes sociais com ações de difamação da exposição, de suas obras e de diversos artistas participantes (TAVARES, 2022).



Travesti da lambada
e deusa das águas
Bia Leite
acrílica, óleo e
spray sobre tela
100x120 cm
2013



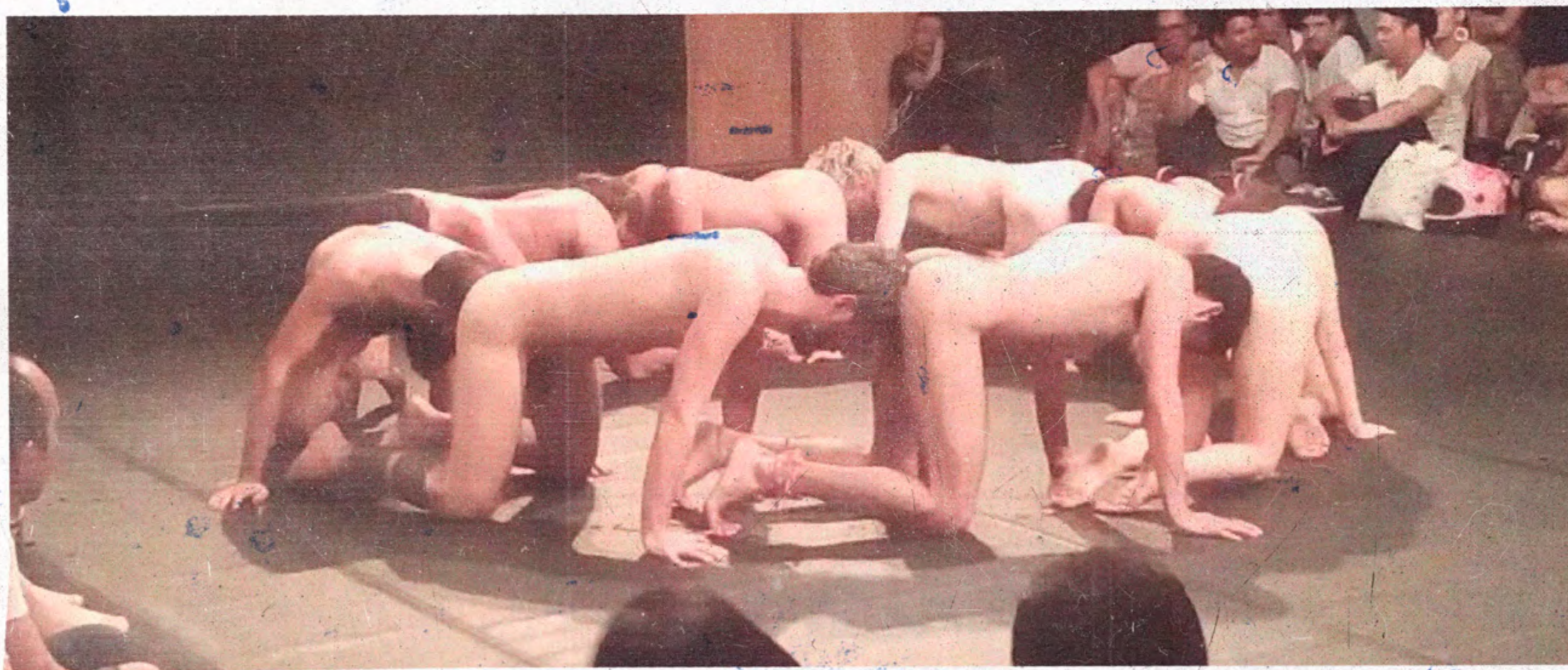
Cruzando Jesus Cristo
 com Deusa Schiva
 Fernando Baril
 acrílico sobre tela
 150x125 cm
 1996



Et Verbum
 Antonio Obá
 caixa de madeira sobre
 hóstias e corante alimentício
 40x54x14.
 2011

114

Esses discursos também permeiam a censura da performance Macaquinhos. O grupo de performers, formado por Andrez L. Ghize, Ana C. Pires, Caio, Eidglas Xavier, Luiz G. F. Lopes, Rafael Amambahy, Mavi Veloso, Teresa M. Neves, Yuri Tripodi, Daniel Barra, Fernanda Vinhas e Renata Alcoba, tinha como objetivo colocar em ação questionamentos políticos sobre a maneira que países do hemisfério sul são tratados por países do hemisfério norte. Essa ideia surge a partir do livro "O povo brasileiro", de Darcy Ribeiro, que assume a pluralidade de ser brasileiro e traz a metáfora do hemisfério sul - dos povos misturados de negro, índios e europeus - no corpo. Pensando a ficção de o que está por cima ser mais importante do que está por baixo, o grupo parou para olhar uma região corporal percebida (e imposta) como intocável: o cu. A performance foi realizada pela primeira vez em 2011 e convidada a fazer parte de uma mostra de performance e instalação dentro do Museu do Piauí, em Teresina. Nela, as pessoas performers estão nuas em uma sala e exploram o ânus uma das outras (DA SILVA, 2022).



Macaquinhos
Registro da performance realizada
na 17ª Mostra Sesc Cariri
de Culturas, no Ceará
2015

Trazer o cu para o centro da ação gerou repúdio e foi classificado como ato impróprio; a performance exploraria aquilo do corpo considerado mais indecoroso, uma zona construída como impenetrável. O ânus é um local disputado por diferentes jogos de poder, dominante e dominado, posse e proprietário, sujeito e objeto; é espaço por onde corpos são oprimidos, violentados e os comportamentos controlados. Privados da fala pelos sistemas reguladores de corpos e conhecimento, o corpo desviante precisa encontrar outros meios de se expressar. Trazer o cu como um espaço político, proposição da performance Macaquinhos e também de A origem da arte de Bruno, possibilita criar tensões e rupturas nesse sistema de vigilância e domesticação: o cu enquanto espaço produtor de saberes. O cu provoca questionamentos políticos, além de também ser um meio de tensionar a binaridade vagina/pênis e se posicionar enquanto uma contrassexualidade (PRECIADO, 2009; MOMBAÇA, 2015).



Apesar de ser possível encontrar na performance um espaço para corpos desobedientes imaginarem outros mundos e possibilidades de existir - sendo um espaço de formação e transformação para construir novas cartografias, encontrar outros modos de ver, sentir, pensar e experimentar os corpos através da criação artística -, ela também está sujeita a esses ataques violentos, reguladores e excludentes. O próprio mercado das artes é uma instituição normativa que dificulta o acesso e o caminho de artistas que escapam às corpo-políticas, artistas de vanguarda e artistas transgressores em diferentes contextos. Vale também notar o repúdio à performances que envolvam nudez, mesmo dissociadas do âmbito sexual. A associação da nudez com o erótico foi inventada, segundo Agamben (2014), com os textos bíblicos. O autor lembra que em Gênesis, Adão e Eva estão cobertos por uma veste de graça, um nu sem conotação sexual, porém a nudez vai ganhar cunho ofensivo a partir do "pecado original". O pecado afastou o ser humano do espiritual e o conectou aos desejos carnis, assim não é possível separar a nudez dessa marca teológica em nossa sociedade colonizada e catequizada.

[Sebastião] foi uma performance censurada, é importante dizer também né. O que que aconteceu? É importante eu dizer isso porque quando a gente tá tratando de identidade né, e a performance ela também tem essa ideia de rito, pode ser muito bem entrelaçada a performance. E nesse ritual havia uma cena de banho, era um banho-ritual. Quer dizer, ao longo do ritual, para que o ritual tivesse a sua efetividade, foi feito um banho e nesse banho, por causa desse banho, tinha uma cena de nudez à contraluz, quase não aparecia nada. E numa circulação no festival Fitub a prefeitura da cidade de Gaspar para a qual a minha performance seguiria em circulação, então quer dizer, eu estava circulando no Fitub, em Blumenau, e depois, na continuação da circulação, eu iria para a cidade de Gaspar, no Festival de Inverno de Gaspar. E o prefeito mandou algumas pessoas pra assistirem a performance e ela foi proibida pela prefeitura de Gaspar, foi uma atitude unilateral, eles não aceitaram fazer nenhum tipo de negociação e as negociações foram feitas sem o meu consentimento. Foram entre o festival e entre a prefeitura de Blumenau... A prefeitura de Gaspar e a produção do Fitub né. Eu sequer fui alguma vez consultado, então eles tavam, "Ian vai apresentar com uma tanga? Ian vai apresentar sem tanga?". Eles nem me perguntaram se eu queria apresentar mais ou se não queria ou se eu queria usar uma tanga ou não, estavam negociando o meu corpo sem mim. Eu fui a última pessoa a saber da censura. Quando eu abri as redes sociais e eu localizei a censura né, todas as pessoas que eu conheço já sabiam e falavam, "nossa, Ian, fiquei sabendo que te mandaram ir embora do Fitub né", e a produção não tinha me justificado porque que eu tava indo embora. Só falaram, "você está muito cansado, vai embora". Eu não sabia que era por causa da prefeitura de Gaspar que tinha havido esse cancelamento. O que aconteceu foi que ao abrir as redes sociais, todo mundo já tava sabendo. Fui procurar o meu nome e ele já tava espalhado em vários noticiários e terceiras e quartas pessoas dando entrevistas no meu nome né, e eu era a única pessoa em cena. A performance tem esse potencial de disruptura também né, a performance ela, não só por ser uma mesclagem de linguagens, mas ela tá sempre na contranarrativa né, ela traz sempre narrativas que não são as hegemônicas e no meu caso falar de hegemonia é falar de um corpo que não é cisgênero, é um corpo gordo atualmente. Então quer dizer, um corpo que é trans gordo e estava nu em cena, então assim, já é uma disruptura praquele pensamento de hegemonia daquele local e de certa maneira de toda estrutura cisheteronormativa né, e que a gente tem aí corrente do mundo em todos os sistemas, sejam eles médicos, jurídicos, psiquiátricos né, psicológicos, todos eles. Então assim, a performance ela é contra narrativa, ela contra hegemônica né, a que eu faço. Então, eu acho que quando eu notei que a performance tinha sido censurada, eu pensei, "bom, é performance e as pessoas, né, de certa maneira, se sentiram provocadas por esse corpo que é um corpo disruptivo mesmo". E o meu nome não foi citado. Então quer dizer, é um ôlo, eu era a única pessoa em cena, eles conseguiram produzir mais de 10 notícias e em nenhuma delas eu fui citado, meu nome não foi citado. [...] Na pandemia eu fiquei desempregado pela censura do espetáculo né. A censura ocorreu em 2018, 2018 eu fiquei desempregado, em 2019 desempregadíssimo, nem era pandemia ainda, 2020 veio a pandemia. Mas aí eu já tinha elaborado o meu trauma, porque a censura é um trauma né, pra corpos dissidentes. É um trauma porque a gente é perseguido, tinha gente me ameaçando, gritando comigo né. Então eu consegui elaborar o trauma da censura e transformar esse trauma no Museu [Transgênero de História e Arte]. E aí sim, eu consegui fazer o Museu na virtualidade e durante a pandemia. Então quer dizer, o que que aconteceu? O Museu, ele é performativo, eu considero que o Museu é uma obra performativa também porque eu criei ele com o meu conhecimento de performance, eu não sou museólogo, eu não sou historiador, eu não sou nada disso. Eu sou uma pessoa que dança, eu sou um performer, eu criei um Museu. E se eu sou performer e criei um Museu, esse Museu vai ser performance também né. E pensando que uma das características da performance é que ela não é pré-definida, a gente define ela né. Então quer dizer, se eu tô dizendo que esse Museu é performativo é porque ele é ação, ele age como ação, ele age como performance e todos os conceitos que engendram a produção desse Museu vem do meu trabalho performativo. Então não daria outra, ele é feito como performance. Até as produções de memória ali nesse Museu, eu penso elas como performance. Imagina que eu vou hoje montar uma mesa, isso é memória. Um processo de arquivamento, e aí eu já tô te dizendo que o meu trabalho em performance passou a ter a dimensão do arquivo, a dimensão da memória né. O corpo é um arquivo vivo. O corpo performativo, ou seja, a performance, é um arquivo vivo.

TAN

LLb

Quando as portas dos espaços públicos são fechadas para as pessoas artistas, o virtual se torna uma possibilidade de resistência. A internet torna possível a circulação de produções artísticas independentes, tráficos de informações alternativas sobre construção e desconstrução de corpos através de experimentações estéticas, próteses e hormônios, propicia a criação de comunidades de trocas com sites de pirataria, bootlegs, torrents, traduções independentes de livros, conceitos e artigos que balança as estruturas acadêmicas e hackeia outras formas de sistemas cisheterocentradas. O MUTHA, idealizado por Ian após experiência de censura, é uma dessas produções de resistência online que consegue compartilhar trabalhos e arquivos para memória, geração de dados e empregabilidade cultural da população corpo e gênero variante brasileira. Seu arquivo é uma ferramenta que fornece um mapeamento amplo das produções e conhecimentos de pessoas com corpos desobedientes em diversas linguagens criativas no território nacional e é desenhado como uma obra artística sempre em transformação para preservação, pesquisa, criação, divulgação da história e arte de pessoas trans (HABIB, 2021).

A fundação do MUTHA reforça ainda mais a necessidade de olhar para a internet como zona relacional, de formação e expressão importantíssima para corpos desobedientes. Nas últimas décadas, as vivências virtuais foram possibilitando a organização de movimentos de direitos sociais, construção e disseminação de outras epistemologias, culturas, saberes e modos de vida que tornaram as experiências de pessoas de gêneros e sexualidades dissidentes cada vez mais visíveis e possíveis. Muitas pessoas se entenderam LGBTQIA+ através de fóruns de internet, redes sociais, ferramentas de pesquisa online e compartilhamentos de produções desviantes. Trazer a linguagem da performance para esse espaço relacional virtual é valorizá-lo nos processos de subjetivação contemporâneo e afirmá-lo enquanto espaço político que possibilita diferentes artesanias de si e do mundo (COLPANI, 2015).

A apropriação destas outras zonas de subjetivação vai oportunizando novos focos de transformação e diferença. Assim, os corpos-experimentos vão acontecendo em intercâmbios tecno-bio-virtuais, mas não deixam de ter como foco a transformação das relações com os corpos. Desdobrar performances artísticas a partir de novas experiências - virtuais, de escrita, de imagem, de encontro, de criação, de vida - é agir na composição de outras relações com o corpo. O corpo que realiza uma ação, que se coloca em relação, que é visto e sentido, ocupa lugares de poder. Movimenta e, às vezes, rompe com as políticas padronizadoras dos corpos. Reapropriar-se do corpo e de sua potência é fazê-lo vibrar e transformar; aí está uma grande força da performance.

Os processos corporais vivenciados com a performance despertam sensações corporais, afetos, lembranças e conexões; são acontecimentos que ativam deslocamentos. Testar os limites do corpo, pensar suas maneiras de comunicação e expressão, agitar as expectativas, representações e funções. Talvez a performance consiga trazer a reflexão de Spinoza - **ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo** (SPINOZA, 2009, p. 101) - para a ação. As experiências provocadas pela performance se estabelecem como produções políticas que vão estimular a percepção dos corpos, dos encontros, dos ambientes e das ações e, assim, dar vazão a um devir-outro que tem a potência de gerar novas perspectivas sobre os corpos e rupturas nas rotinas da vida cotidiana, além de repensar redes de poder e ocupar lugares de decisão.


E gosto de ocupar lugares de decisão, que eu acho importante, não somente o meu corpo individual como meu corpo coletivo, tá ocupando lugares de mobilização, de decisão. Que não seja de ser o espaço expositivo, que não deixa de ser o palco, que não deixa de ser o espaço educativo dentro de uma instituição. Então gosto de ocupar esses lugares assim e sempre vou me guiando por esses desejos de fazer o que eu quero. E acho que isso é um privilégio muito grande. Não digo privilégio, mas talvez uma vantagem que eu tenha conquistado, tipo assim, que é uma coisa muito difícil: se fazer o que quer. O privilégio da escolha né, de escolher o que quer fazer. Isso é uma coisa surreal quando eu me dou conta que hoje eu consigo escolher o que eu quero fazer, é guardar isso né, reconhecer o privilégio. (...) Talvez o que mais seja interessante que a performance faz em mim e em quem assiste e participa das minhas proposições é isso, é lembrar que temos um corpo possível e vivo. Temos um corpo aqui e agora que pode tudo. Pode. Por trás de qualquer conceito que eu vá dizer, se eu quero trabalhar identidade, se eu quero trabalhar sexualidade, se eu quero trabalhar sonho, se eu quero trabalhar relações étnico-raciais... Por trás de todos esses conceitos e fundamentos e poética tem uma coisa que é essa lembrança de que existe um corpo vivo e possível. Você é dono de um corpo. Independente da performance, o pensamento por trás vai sempre lembrar as pessoas de que elas tem um corpo possível de tudo. Ai sim, quando eu quero fazer o que eu quiser com o meu corpo, eu tô na real só te lembrando de que tu tem um corpo possível vivido ao máximo enquanto puder existir, aproveita! (...) Não é um poder que recai sobre os outros, é tu te apoderar do que é teu, meu amor. Pega o que é teu, as tuas potências. Não fica esperando alguém te falar o que tu pode e o que não pode. Que é exatamente essa configuração da sociedade que a gente vive é isso, é uma sociedade do medo. Tá tudo no lance do interdito. Bocejar é interdito. Gritar é interdito. Fazer um espacate é interdito. Abrir os braços e mostrar o sovaco é interdito. Tudo tá no âmbito do interdito, tudo que não respeita esse corpo neutro. A performance lembra que é isso, às vezes tu pode fazer o que tu quiser com o teu corpo.

GABRI

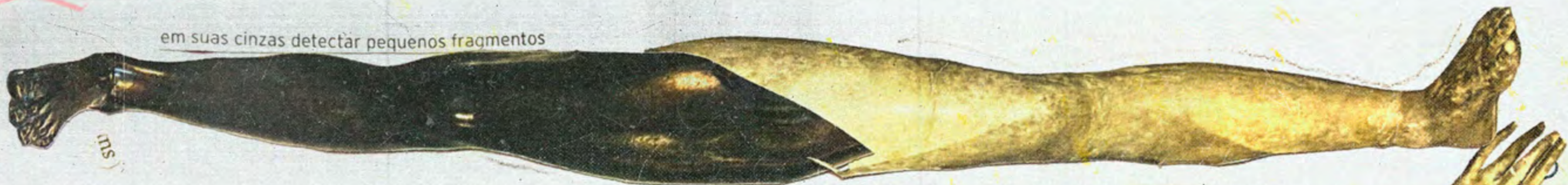
Colocar o corpo em contato com outras experiências, com outros afetos e possibilidades. Fazer do corpo um espaço de cruzamento, com tentáculos biológicos, culturais, políticos, históricos, artísticos e tecnológicos. Devolver os fragmentos retirados do corpo, fazê-los se misturarem e se reconfigurarem. Acoplar novos pedaços de corpo através de relações, ambientes, objetos e tecnologias para inventar novas formas. Movimentar o corpo para tomar consciência das ações e como elas nos sensibilizam, mas também para compor novas coreografias e gestos. Estimular o corpo para tirá-lo da inércia, dos interditos e das normas. Dar abertura para o surgimento de emaranhados, manchas, interferências e fricções. Articular outros caminhos, acontecimentos e encontros para irromper desobediências, infiltrações, transformações e desvios. Além de tudo, lembrar que existe um corpo possível.



ENLARANHADOS

aqui existem 36 filmes presentes, explore a página para encontrá-los 

em suas cinzas detectar pequenos fragmentos



que possa existir sobre o corpo,

o sonho



ficção



- É... a gente nunca sabe mesmo.



- Talvez.
NO TEMPO
UM GRITO

dando de ombros.



SOR.

um aceno de cabeça.

O choque do detalhe

- Foi nas cinzas de quem?



pendura atrás da porta.

- Às vezes é melhor assim. Embaçado



car


EPÍLOGO

Poéticas,
diálogos
e expansões

Um momento como o da pandemia da COVID-19, onde a presença física se tornou risco de saúde, trouxe a necessidade de refletir novamente sobre o corpo, suas histórias, experiências e regulamentações; como ele vem sendo afetado e como ele pode afetar. As artes da presença, como a performance, que possuem a potência de ativar e operar transformações nos corpos, são levadas a se movimentar para encontrar outras vias de se produzir e mobilizar. Havendo uma demanda de reinvenção, tanto no campo dos corpos e suas políticas quanto das artes e seus processos, parece que as tecnologias abrem um caminho com possibilidades de misturas, desvios e expansões. Os diálogos com a câmera produzidos com as experimentações de fotoperformance e videoperformance nos anos 70 e 80 agora vão sendo amplificados com a utilização do computador e, principalmente, da internet. Assim, o processo de criação de performances artísticas vai se mesclando ainda mais com outras linguagens que possibilitam gerar imagens e experiências diferentes, porém tão potentes quanto as performances de rua, galerias, festas, entre outras, onde há corpo-a-corpo mais evidente com seu público-participante (CARVALHO, 2020; FREITAS, 2020).

Antes da pandemia eu já tinha feito algumas fotoperformances e algumas videoperformances que culminaram nessa performance que eu te falei que eu fiz no escuro, mas isso aconteceu pré-pandemia. Daí com a pandemia eu pensei, "já sou meio aprofundado nesse instrumento, o que que eu vou fazer? Vou agir com isso". Daí rendeu, rendeu afu. Que horrível falar isso em tempo pandêmico, mas esse tempo de isolamento e esse contato com as plataformas digitais pra criação em arte rendeu bastante. Eu fui descobrindo isso. Trabalhando com performance fui trabalhando algumas técnicas de edição. Tudo muito precário, tudo muito hackeando aplicativo da internet, tudo fazendo com motorola. Tudo assim. Daí eu fui criando, fui trabalhando em uns vídeos. Super rolou. Algumas fotoperformances foram expostas em diversos lugares do país. Até um vídeo que eu fiz na pandemia entrou no acervo do MARGS agora em agosto. Frutos que eu não tava esperando que renderam coisas bem legais e conversas muito postosas a partir desses trabalhos. Com a pandemia eu trabalhei com o corpo nessas plataformas digitais. Eu comecei a ganhar dinheiro com isso, trabalhar de fato. Daí eu pensei, "tá, isso é uma linguagem que eu tenho que me especializar". Eu comecei a estudar e quando vê, "sim, eu trabalho com isso". Foi algo que se potencializou com essa pandemia.

GABI



Abebé
Fayola Ferreira
e Artemisia Vulgaris
videoperformance
19min e 38seg
2021



A performance coloca em prática a indefinição como um princípio criativo, resistente a um racionalismo aplicado ao corpo e à arte. Com a mistura de características heterogêneas e hibridismos entre linguagens, ela garante a possibilidade de recriação constante, inventando-se como processo. Cria espaços para que surjam novas relações entre artes, palavras, imagens e ações, mas principalmente entre os corpos. A potência do corpo que se apresenta aberto e vulnerável ao outro afeta e ativa possibilidades de transformação, ocasionando deslocamentos de hierarquias e de convenções estabelecidas (ROLNIK, 2013).

Ainda que o corpo ao vivo tem sido o elemento central nas performances desde que surge como ato estético e político nos anos 60, não se deve fetichizá-lo a tal ponto que a performance depende dele para sua existência e definição. Talvez as performances digitais sejam transgressoras ao romper com outras barreiras (TAYLOR, 2012, p.152).

A noção de dispositivo pode contribuir para uma melhor compreensão dessas diferentes produções que alargam as fronteiras de suas linguagens e que abrem outras possibilidades criativas. Deleuze (1996) vai conceber o dispositivo, seja ele artístico, político, social ou filosófico, como sistema acentrado que coloca em relação linhas de diversas naturezas, como de poder, de saber e de subjetivação, além de linhas de fuga. Partindo dessa concepção de dispositivo, pode-se contemplar elementos que estabelecem um sistema de ação sobre indivíduos, mas que também permitem a criação de brechas e fraturas capazes de motivar experiências outras. Assim, essa possível filosofia do dispositivo deleuziano teria dois movimentos: o repúdio aos universais e o desvio para o novo. Então, apostar nas possibilidades do dispositivo é legitimar sua capacidade de surpreender o espectador e forçá-lo a pensar. Em Lyotard (1981), o dispositivo é sempre o que deve ser subvertido, desviado para garantir a produção de outras subjetividades; importam mais as modalidades de desvios do que os processos de produção de modelos ideais. A busca é pela potência capaz de romper com os modelos de assujeitamento e enclausuramento visados pelas políticas normatizadoras. Essas concepções de dispositivo permitem dissolver oposições que não apenas paralisam nosso corpo, como também criam falsas oposições. Ao nos afastarmos das dicotomias, nos aproximamos da hibridez e da coexistência de discursos, gestos, tempos e experiências.

O dispositivo da performance vai encontrando, nas interfaces computacionais e nas combinações com outras linguagens artísticas, novas técnicas e modos de interagir com o mundo. A imprevisibilidade, o efêmero, a hibridez e o corpo vão se somando com as características de diferentes linguagens artísticas e tecnologias. Surgem performances sonoras, live cinema, videoperformances e práticas com a do VJ e DJ. Ao trabalhar com o corpo, as obras não apenas o colocam em evidência, mas também o transformam em ferramenta de ativação do dispositivo: o corpo evidencia o dispositivo (não que só ele seja capaz disso) e é experimentado produzindo diversas combinações e diálogos. Nessa trama de linguagens, as criações vão transgredindo os esquemas predefinidos e provocando desvios de significados. Geram um espaço de experimentação onde a invenção e reinvenção é encorajada e constante; a busca é desestabilizar as regras e colocar em xeque as visões hegemônicas. Aquele participante que esperava encontrar algo familiar é surpreendido com a subversão e, vivenciando outras relações, ambientes e afetos, vai tentando buscar outros equilíbrios. Operando essas tensões, pode-se expor os limites das normativas sociais, mas também jogar com as suas normas, deformá-las para desnaturalizar as representações e criticar suas lógicas: propicia rompimentos com certezas sobre si e sobre o mundo. Os incômodos provocados com as ações da performance vão revelando os atritos entre os modelos padronizantes da vida e as tantas realidades desviantes desses ideais. Ativar estranhamentos se torna uma ferramenta possível para visualizar os limites impostos e para colocar em evidência os mecanismos e estratégias de controle dos corpos.

Ao longo dessa pesquisa, apresentam-se algumas características dos dispositivos de performance que potencializam o ato criador como ato desviante que resiste às normativas sociais. Além do incômodo e estranhamento, estão: o distanciamento de narrativas lineares, podendo apresentar composições fragmentadas e anacrônicas; o desinteresse pela representação e criação de personagens dramáticos, podendo utilizar mais de significações flutuantes e posições parciais para potencializar a criação da performance; a abertura para o imprevisto, articulando-o como potência transformadora; a coletivização das criações pessoais, trazendo cada espectador como participante que coloca um pouco da sua vida naquela criação e como responsável de atribuir sentido a essa experiência - o que produz obras abertas com múltiplos sentidos, sendo alguns até contraditórios; e a hibridez de linguagens, que se somam, subtraem, sobrepõem, dialogam ou amplificam as ideias, ações, afetos e relações presentes no momento de performance.

A mesclagem, a hibridez de linguagem né, a liberdade de não me prender em uma história linear...

IAN

Essas pistas de como a performance pode operar transformações nas relações de performers com seus corpos e com suas políticas reguladoras são ferramentas poéticas que podem ser expandidas para além de suas composições. Ativá-las na escrita, na pesquisa acadêmica, no ensino e na criação artística em outras linguagens, entre tantas outras possibilidades, é também articular suas linhas de fuga e sua resistência; não se contentando em estar dentro do que é esperado, mas abrindo-se para movimentos inesperados e efêmeros que aproximam-se do movimento da vida. Desse modo, podemos utilizar esse conhecimento adquirido para contaminar e intervir no registro videográfico das conversas com performers que compõem essa pesquisa, construindo, assim, um dispositivo audiovisual no cruzamento entre performance e cinema que pode romper com as características conservadoras do cinema e expandi-lo. Essa decisão de misturá-la ao cinema se deu por essa ser uma linguagem artística muito capturada pela sociedade capitalista, que fabricou e impôs suas representações enquanto verdades regulamentando os corpos. O cinema é uma ferramenta de construção de gênero - uma das tecnologias de gênero citada por Teresa de Lauretis (1994) - e sexualidades, que pode ser liberta dos contornos normativos, assim se tornando um importante lugar de disputa que considere a materialidade dos corpos e das regulações políticas. Para isso, é necessário partir do dispositivo do cinema para desconstruí-lo com outras linguagens artísticas, assim sendo possível ir se aproximando dos elementos desviantes encontrados na performance (PRECIADO, 2018).



Transpor esse suporte, uma coisa que é muito complexa que é, enfim, a vibração. A gente pode ir pra esse lugar também né. É a vibração das matérias, é o som que bate e reverbera no espaço todo, é o cheiro, o suor, é essa empatia sinestésica que a webcam cagada do meu computador não dava conta de fazer. Foi bem desafiador, mas foi...

O cinema convencional, que podemos chamar de Forma-cinema, é apenas uma forma particular de cinema que se tornou hegemônica, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente (PARENTE, 2007, p. 4). O modelo de representação dessa Forma-cinema é o produto de uma série de experiências relacionadas a um tipo de subjetividade consolidada no século XIX. Porém, ao longo do tempo sua potência foi se expandindo, acoplando outras artes, tecnologias e dinâmicas da vida. Expandiu tanto que explodiu, estilhaçou-se em muitos fragmentos: cinemas-outras, mutações, fluxos-audiovisuais. Esses vão sendo contaminados com outras ideias, formatos, sotaques, corpos e experiências. As formas são recicladas e tomadas como caixa de ferramentas para outras produções e, com isso, as fronteiras entre linguagens e práticas se tornam menos nítidas; texto, vídeo, imagem, som, performance e instalação se afetam e se recombina (BAMBOZZI; PORTUGAL, 2019).

O cinema se encontra fragmentado e montado de múltiplas maneiras, não cabe mais em sua ideia tradicional e transforma-se em diferentes experiências audiovisuais. A produção audiovisual vai acontecendo guiada por outros fluxos que podem escapar de estruturas narrativas lineares, representacionais e do espaço convencional da sala de cinema. Há, assim, diversas produções que se utilizam da videografia, videomapping, glitch arte, instalações audiovisuais, pós-cinema e realidade virtual. Essas situações fronteiriças e experimentais evocam a negação de um estado anterior da linguagem artística, praticam desconstruções, contaminações e compartilhamentos que vão possibilitar a subversão, ressignificação e ativação de outros relacionamentos com o mundo. A leitura do cinema como um dispositivo que pode ser desviado parece ser o que une conceitos como: cinema expandido, principalmente obras contaminadas com produções de happenings e performances que utilizam da projeção combinada a outras expressões artísticas; a videoarte, com propostas artísticas onde a invenção de outros dispositivos de imagem é fundamental; e os cinemas de exposição, caracterizados pela espacialização da imagem e a interrupção do fluxo temporal, do filme ou do lugar de projeção, para a criação de outras imagens do tempo. Com isso, a produção constante de dispositivos audiovisuais leva também à produção contínua de processos de subjetivação (MELLO, 2008; BAMBOZZI; PORTUGAL, 2019; CARVALHO, 2020).

A partir da flexibilização das fronteiras entre linguagens artísticas e com a recombinação de suas funções, criam-se outras relações que permitem a multiplicação de pontos de vista, revelam processos de descentramento do sujeito, tensionam os modelos de representação e indicam a impossibilidade de perceber a obra como um todo acabado. Essas produções vão se construindo sob as brechas e linhas de fuga dos dispositivos com funcionamentos previsíveis; a hibridização vem colocando em questão a tradicional concepção de arte e as relações possíveis entre dispositivos e imagens. Toda imagem é portadora de mundos possíveis, de um virtual. Essa potência pode estar à serviço da representação, da síntese, da normatização e da homogeneização que implementa regimes de pensamento, corpos e comunicação, ou pode ativar a multiplicidade de suas funções para produzir infiltrações, desvios e desestabilizações, conferindo papel importante no agenciamento de sujeitos, nas relações com o corpo e nos deslocamentos políticos (PARENTE, 2011; CARVALHO, 2020).

A imagem contemporânea vai integrando um amplo cenário de miscigenações que indicam a criação de outros regimes de visibilidade e revelam outras modalidades de produção artística, tecnológica, midiática e política que jogam com os antigos ideais do ver e do reconhecer. Nesse território expandido, busco produzir obras-dispositivos sem trajetos muito definidos, que colocam ao observador a tarefa de definir seu percurso pela obra e que questionam e tensionam as crenças de um mundo aparentemente saudoso de uma relação entre verdade e imagem. Com esse desvio das funções originais dos dispositivos da performance e cinema, busco fraturar as estruturas que determinam as experiências artísticas de maneira linear e assim, com essa relação fértil entre imagem e linguagem, a criação se torna um lugar intermediário, lacunar e instável que permite estar entre a coisa e a representação, entre a crença e a desconfiança. Com a construção desviante desse germen-dispositivo, desejo perturbar a lógica de representação tradicional e fugir das normativas políticas (CARVALHO, 2020).

Não há inocência na produção de imagens, ela é sempre fruto de um ponto de vista; de modo que todo filme é, também, sempre um ato político. Pensando nisso, aciono os registros em vídeo produzidos com as conversas com performers como material para a criação audiovisual. Estes foram realizados utilizando câmeras e microfones internos de notebooks, celulares e fones de ouvido, transmitidos via internet por plataformas de vídeo chamada e gravados usando softwares de capturas de tela e som dentro do próprio computador. Essas imagens capturadas pelo computador também são transmitidas por ele, lançando-as em um espaço onde a capacidade de transformação não tem limites: a imagem digital também é um espaço de desvios. O movimento fluido de aparição/desaparição e o entrelaçamento de imagem e número mostra que sua visualização não está presa a um suporte; e, com o trânsito de informações, surgem outros espaços topológicos da imagem que podem ser experimentados e manipulados, subvertendo conceitos como cópia, original e reprodutibilidade. Entender as imagens digitais como instrumentos de produção de outras maneiras de pensar o mundo traz a oportunidade de inventar, não apenas outras estéticas, mas também perspectivas éticas e políticas (LUZ, 2011; PLAZA, 2011; CARVALHO, 2020).



Adeus à Linguagem
Jean-Luc Godard
still do filme
2015

As possibilidades que os meios digitais introduzem permitem que todo tipo de dado, em qualquer formato, seja traduzido para uma mesma linguagem. Os pequenos grãos de prata sensíveis à luz que são necessários para produção da fotografia química e cinematográfica dão lugar para os bits e pixels pelos quais as imagens são configuradas digitalmente. Assim, para trabalhar com a imagem digital, não se faz mais necessário ter como referência, copiar ou representar o mundo real: a imagem digital, assim como a performance artística, se encontram com o inesperado, com a multiplicidade e com a diferença. Abrem-se possibilidades para produção de outros sentidos através das combinações, das acoplagens, das alternativas de leituras, da incompletude, da latência, da segmentação e da aleatoriedade (MACHADO, 2007; BOURRIAUD, 2009).

Trabalhar com o vídeo captado diretamente pelo computador quer dizer também trabalhar com imagens em qualidade reduzida e compactada, sons distorcidos, falhos e muitas vezes com atraso em relação a imagem: são cópias deterioradas do momento de encontro. Essas imagens pobres são os resquícios da produção audiovisual, são itinerantes, esmagadas por conexões digitais lentas e reproduzidas com baixa qualidade, porém desafiam frequentemente o patrimônio e a cultura. Na classe social das imagens, o cinema - que possui alta resolução, é apresentado em ambientes sofisticados, está presente nas economias de produções ancoradas no sistema capitalista e vai cultivando perspectivas brancas, masculinas, cis e heterossexuais - está acima na hierarquia: é imagem rica. Independente se for HD, 4K ou filme 35mm, a imagem em alta resolução é mais mimética, mágica, ameaçadora e sedutora do que uma imagem pobre. A estruturação neoliberal da produção midiática marginalizou lentamente as imagens não comerciais. Os conteúdos visuais desobedientes ou resistentes foram desaparecendo da superfície de salas de cinema para um subterrâneo de arquivos e coleções alternativas mantidos vivos por redes de indivíduos e organizações que distribuem entre si cópias pirata em formatos alternativos ou são acessíveis dentro da pilha massante de vídeos na internet (STEYERL, 2009).

O que quer que você ache estranho, feio, desconfortável e desagradável sobre um novo meio certamente se tornará sua assinatura. A distorção do CD, a instabilidade do vídeo digital, a porcaria do som dos 8 bits - tudo isso será valorizado e emulado assim que puder ser evitado.

É o som do fracasso: grande parte da arte moderna é o som de coisas saindo do controle, de um meio indo até seus limites e se desfazendo. A guitarra distorcida é o som de algo alto demais para o meio que deveria circular. O cantor de blues com a voz rachada é o som de um grito emocional poderoso demais para a garganta que o solta. A emoção do filme granulado, do preto e branco desbotado, é a emoção de testemunhar eventos importantes demais para o meio designado para registrá-los (tradução livre, ENO, 1996, p.283)

Whatever you now find weird, ugly, uncomfortable and nasty about a new medium will surely become its signature. CD distortion, the jitteriness of digital video, the crap sound of 8-bit - all these will be cherished and emulated as soon as they can be avoided.

It's the sound of failure: so much of modern art is the sound of things going out of control, of a medium pushing to its limits and breaking apart. The distorted guitar is the sound of something too loud for the medium supposed to carry it. The blues singer with the cracked voice is the sound of an emotional cry too powerful for the throat that releases it. The excitement of grainy film, of bleached-out black and white, is the excitement of witnessing events too momentous for the medium assigned to record them.



As imagens pobres são pobres porque não adquirem nenhum valor dentro da sociedade capitalista. O seu estatuto ilícito ou deteriorado as coloca em posição improdutiva e a ausência ou a falta de resolução válida a sua apropriação. A economia das imagens pobres é ambivalente, circulam por redes um tanto frágeis, suscetíveis à discursos de ódio, spam, interesses comerciais e reacionários, contudo, a sua ética de recombinação e apropriação permite a crescente participação de produtores e possibilita a imediata distribuição mundial: são imagens nômades, errantes. A imagem pobre inventa redes mundiais anônimas e ao mesmo tempo partilha um histórico coletivo; cria conexões em suas viagens, provoca traduções, erros de traduções e estimula novos públicos e diálogos. Com a perda de substância visual recupera parte do seu poder político, fabrica uma nova aura que não se baseia na permanência ou originalidade, mas na efemeridade da cópia imperfeita; a sua condição de existência é a provocação e apropriação, a circulação em enxame, a dispersão digital, as temporalidades fraturadas e flexíveis. É importante observar que muitos trabalhos evidenciam a dimensão precária da obra e fragilidade técnica motivada por um sonho democrático de arte. Assim, a imagem pobre deixa de se sustentar na esfera pública mediada e estruturada pelo Estado para ficar à deriva no imenso, temporário e duvidoso território dos dados (STEYERL, 2009).

Sendo da ordem da urgência que a forma-cinema seja tomada pela arte em lugar crítico, pode-se produzir outras propostas de dispositivos e, desse modo, outras imagens a partir do rearranjo dos elementos do cinema clássico em contaminação com o digital. O vídeo vai emergir da soma de dispositivos audiovisuais e de experiências com imagens pobres; é um espaço intermediário de instabilidades, variações e hibridismos. Se torna uma linguagem que propicia um processo de desterritorialização do cinema e traz outra maneira de pensar a passagem entre imagens: o vídeo é um dispositivo capaz de radicalizar a experiência com a imagem, promovendo misturas de corpos do observador e do vídeo, além de produzir outras temporalidades. O seu tempo é sempre o presente, mas não um presente cronológico, do agora, e sim um presente desconexo que emerge da multiplicação de imagens (DUGUET, 2002; DUBOIS, 2004).

O vídeo se encontra em um lugar fronteiro entre arte e mídia, o que proporciona experiências potentes, interconectadas e que expandem os limites criativos em ambos territórios. A partir desse lugar limítrofe, pode-se acessar e operar desvios necessários nas experiências dos espectadores com a produção audiovisual. Christine Mello (2008) denomina esse espaço de extremidades do vídeo e nos traz três vetores de leitura e experimentação capazes de ativar processos de subjetivação e ressignificação das linguagens. O primeiro deles seria a *desconstrução*, que envolve práticas de desmontagem de sentidos para obtenção de outros, mas também desconstrói a relação ilusionista com a imagem onde a narrativa representacional sustenta um estatuto de realismo. A *contaminação* é o segundo vetor, que diz respeito às estratégias criativas de associação com outros campos artísticos, essa relação de troca potencializa os diálogos de linguagens a partir de seus contágios.

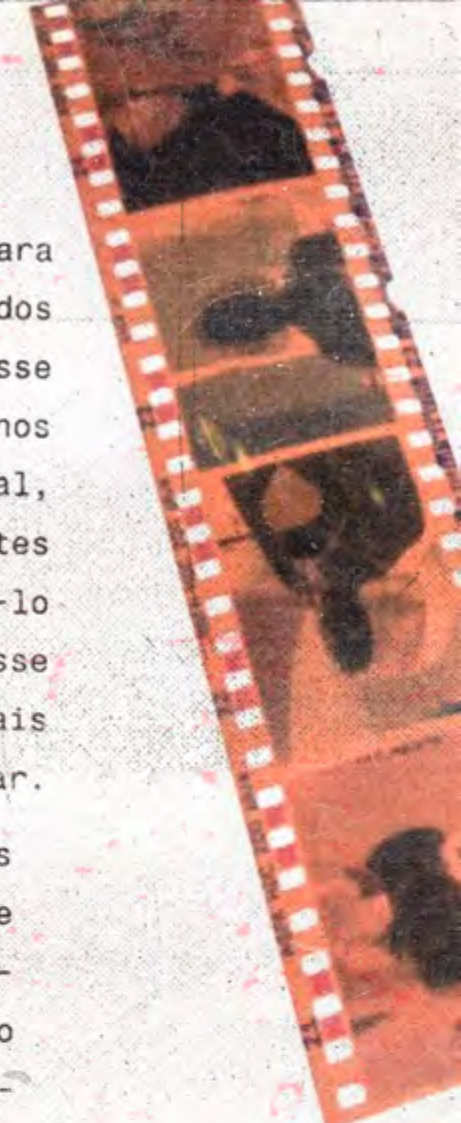
O *compartilhamento* seria a ponta mais radical e descentralizada do vídeo, ocorrendo através do processo de partilha, de transformação de uma experiência em outra. O compartilhamento é o vetor de agenciamento e proliferação de sentidos, tendo relação com os desvios criativos nos ambientes de redes sociais, na recepção e nas estratégias de circulação e distribuição da imagem, som, texto, etc. Criar espaços de compartilhamento provoca a difusão de comunidades e ressalta a potência do colaborativo. A ativação dessas extremidades traz a oportunidade de criar relações entre poéticas, espaços sociais, circuitos midiáticos e linguagens artísticas para se apropriar de seus processos de produção de diferença e romper com o conservadorismo existente: um contradiscurso poético e crítico que troca a segurança pela liberdade (MELLO, 2008).

Os registros em vídeo utilizados têm características amadoras. São imagens tremidas, sem controles de foco ou luz, tem baixa resolução, artefatos, pixelizações, ruído e latência. As imagens foram enquadradas pelas próprias pessoas performers sem nenhuma direção de fotografia ou sugestão de posicionamento; o que me retira, enquanto realizador, do centro de enunciação do filme pois não possuo controle sobre o material produzido. Como esses registros apresentam fragmentos da vida, sem objetivo de atuação, pode-se dizer que flerta e se aproxima da categoria de documentário, uma espécie de testemunho captado pela câmera e que socialmente tem valor de veracidade. Os registros se distanciam da representação e atuação do cinema moderno com tendências realistas ou do estilo de reportagem, eles ocorrem através da mistura de fragmentos de memórias, de afetos, de histórias, de intuições, de autocohecimento, de reflexões e de construções conjuntas de conhecimentos ativadas pelo momento de encontro (NICHOLS, 2016).

Dessa forma, poderia ser produzido um filme documentário nos moldes tradicionais, utilizando da montagem para construir uma narrativa unificada para conectar os registros fugazes, buscando os consensos entre as falas dos performers e apresentando a realidade precária de se fazer artes desviantes no Brasil. Entretanto, romper com esse tipo de narrativa linear é algo importante nos processos criativos e desobedientes da performance artística. Ao nos afastarmos da busca por verossimilhança, investimos na produção de indiscernibilidades entre imagem real e virtual, colocando em xeque noções como "verdade" e "unidade" e criando composições que assumem a simultaneidade de presentes e de possíveis. Assim, utilizo o dispositivo de cinema como ponto de partida para, após, desconstruí-lo e contaminá-lo com características da performance. As experiências com vídeo e com as captações de imagens pobres auxiliam nesse percurso, porém também se faz necessário deslocar a montagem de seu percurso comum para nos aproximarmos ainda mais do inesperado, do imprevisível e do efêmero que, assim como as experiências de performance que procuramos ativar.

A montagem é o processo técnico de selecionar, editar e unir sequencialmente imagens. No início do cinema, os filmes apresentavam apenas uma cena, uma ação registrada em um só plano; uma organização próxima ao teatro, onde o movimento do ator para dentro ou fora do cenário ia compondo a sua história. Com a invenção da montagem, possibilita-se unir registros distintos em uma mesma sequência, porém a potência dessa ferramenta ainda não havia sido assimilada: trocava-se de cena somente quando a ação seguinte se passava em um outro local ou outro tempo. Era necessário um trabalho engenhoso de montagem, de corte e colagem de negativos, para alcançar a continuidade de eventos da narrativa. Ao longo do percurso dos cinemas, foi-se percebendo a possibilidade criativa existente no processo de montagem e, assim, tornou-se centro criativo: a montagem é o que vai trazer sentidos para o filme (MACHADO, 1997).

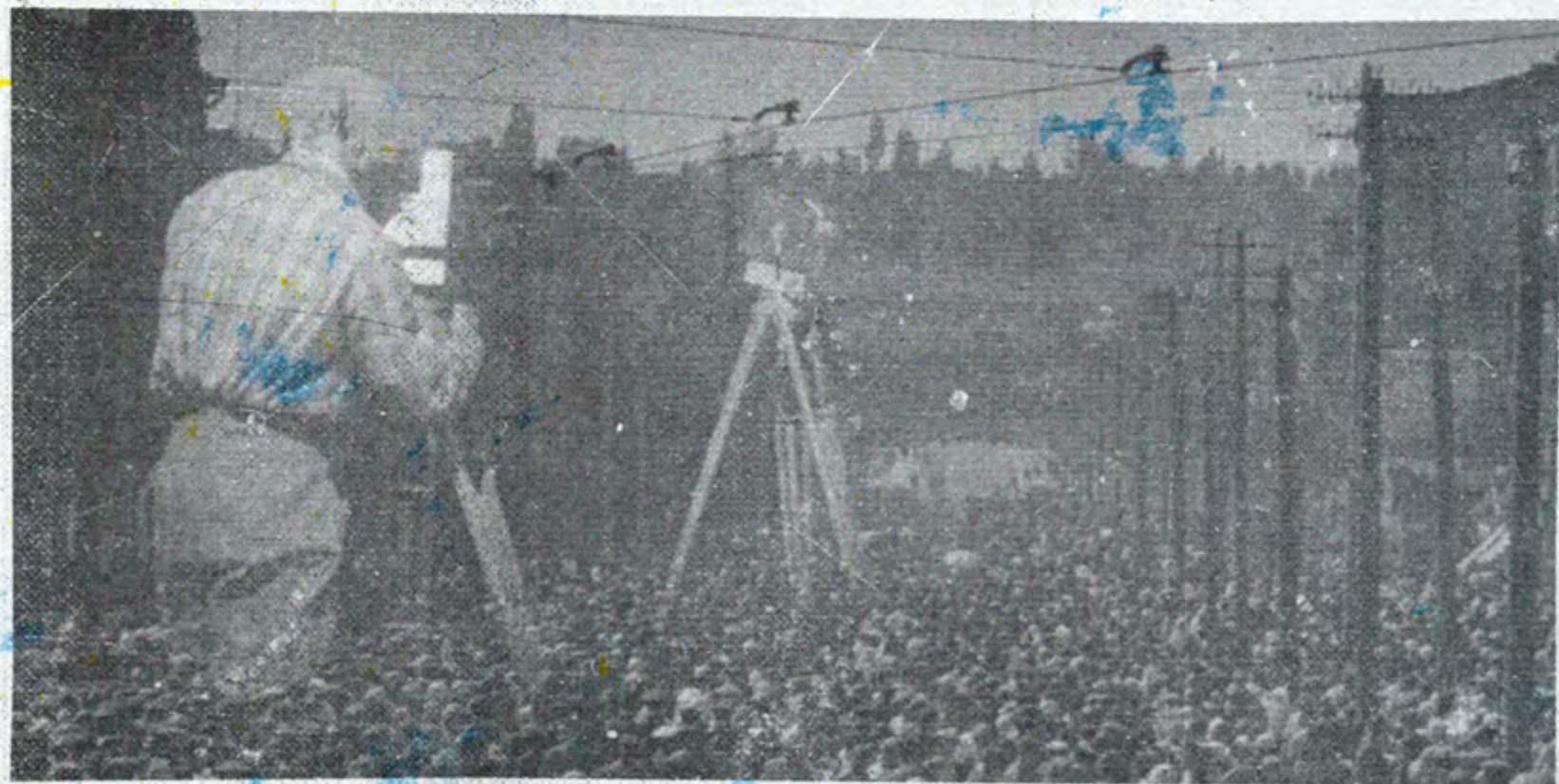
A montagem em continuidade é fundada na fragmentação do espaço e tempo da ação, permitindo manipulá-los juntamente do próprio sentido das imagens. Dessa maneira, a montagem vai sendo utilizada para dirigir a forma como percebemos a narrativa: a passagem de tempo, a contextualização e desenvolvimento de personagens, aumentar ou reduzir a tensão da cena, a simultaneidade de ações, suas semelhanças e contrastes. Algumas maneiras de utilizar da montagem foram sendo organizadas, caso da montagem narrativa e da montagem expressiva - mais ligadas a uma perspectiva realista de construção de filme, com foco na história captada pela câmera, deixando a narrativa falar por si e o público apenas acompanha essa jornada. Também a montagem formalista que foi se formando nos anos 20 na União Soviética, um movimento que dá importância ao filme como um meio de expressão e que não se limita em apenas captar ou imitar a realidade apresentada diante da câmera, mas produzir um novo sentido através da montagem e associação de ideias para criação de outras realidades (MACHADO, 1997; EISENSTEIN, 2002).



Essa perspectiva dá muita ênfase ao realizador do filme, o diretor, como alguém que intervém no processo criativo e coloca o seu ponto de vista, tornando o filme um veículo de expressão pessoal e individual. O autor altera o estado emocional do espectador ao longo do filme através da organização das sequências, porém, diferente das perspectivas realistas, essa manipulação busca fazer o público pensar. Com isso, a abordagem formalista parece ir se aproximando com as características da performance artística que pretendemos ativar na produção audiovisual, porém, sua qualidade de produção autoral e individual é algo que pretendo desestabilizar. Em Dziga Vertov (1984), cineasta que refinou algumas noções do formalismo, encontram-se ideias que podem auxiliar na construção de um filme-dispositivo que escape das noções de narrativa linear, representação e autoria.

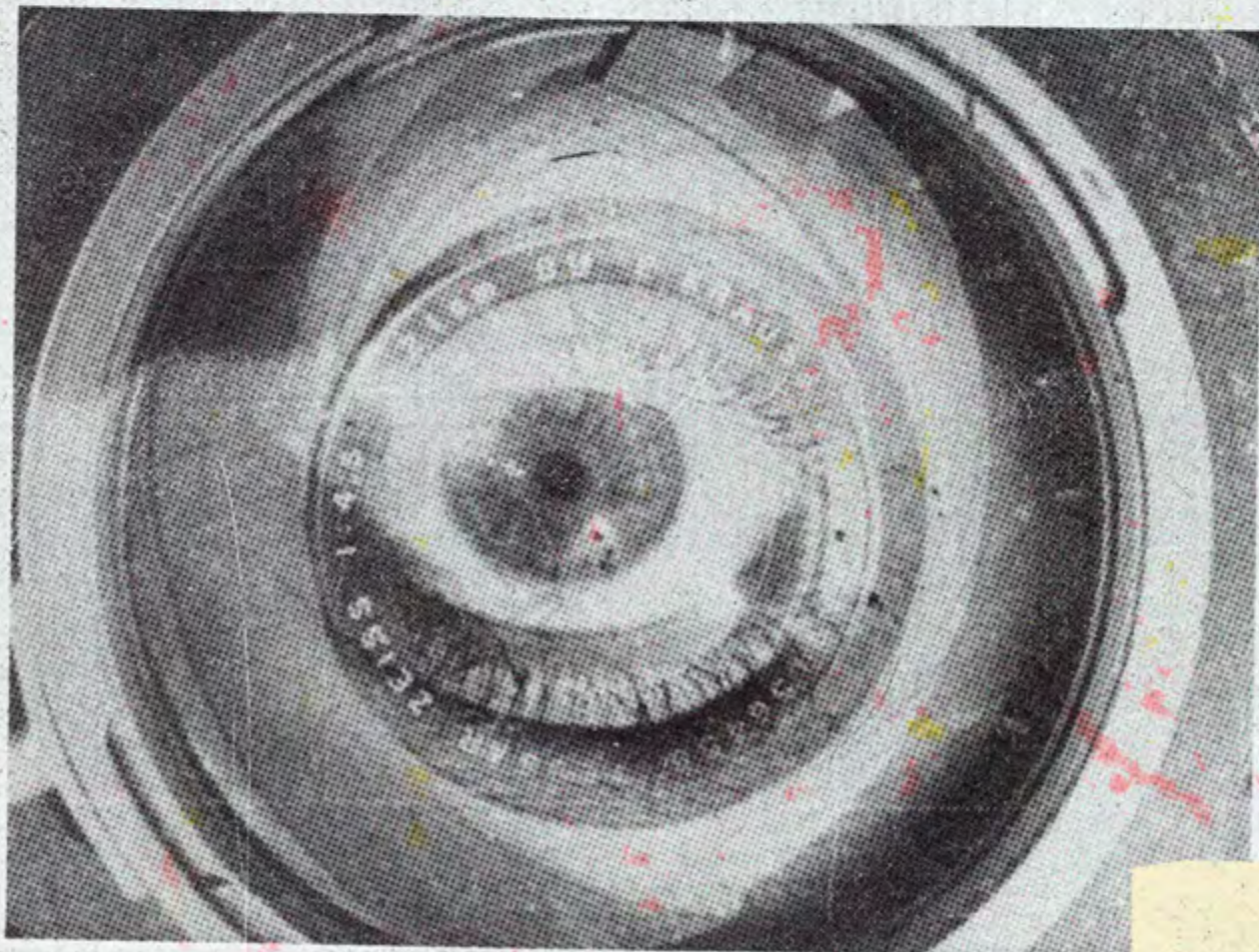
O artista trabalha com uma montagem que articula cenas através dos conceitos de intervalo e descontinuidade. Intervalo é uma ideia que vem da música e designa a distância entre duas notas musicais, mensurável pela relação entre as frequências sonoras. A tradução dessa ideia para o cinema é utilizada para estabelecer a distância entre duas imagens de filme. Essa distância não é calculável como os intervalos musicais, mas Vertov propôs fazer dela o fundamento de suas criações cinematográficas que são deliberadamente não-narrativas, onde as significações e os afetos germinaram da combinação de relações abstratas entre as formas, conteúdos, durações e enquadramentos. A matéria de seus filmes não é propriamente o movimento, mas a passagem entre um movimento e outro. Esse tipo de montagem sequencial fora de relações de tempo, espaço e causa-efeito pode exprimir outros sentidos, ideias e emoções. A sequência conecta o descontínuo, colocando-o em um mesmo percurso de fruição; uma modelização rítmica da linguagem audiovisual. Assim, a montagem baseada no intervalo é claramente simbólica: não usa da colagem de planos para representar, mas sim para contrastar e comparar ideias (MACHADO, 1997).

Um Homem com uma Câmera
Dziga Vertov
still do filme
1929



Além disso, Vertov promove um desarranjo na cena enunciativa ao transformar a relação entre público e privado. Ao tirar a câmera do estúdio de cinema e levá-la para a rua, vai valorizar a vida cotidiana e tornar as pessoas comuns, não apenas protagonistas em um cenário sócio-político, mas pessoas com direito a se apresentarem como porta-vozes de seus próprios discursos. Esse deslocamento do uso da câmera e da montagem revela-se um exercício de liberdade que visa reapropriar os próprios sujeitos da luta social, tomar a vida de improviso, deixar a câmera solta e móvel em meio aos acontecimentos e confrontar livremente as imagens. Essas produções permitem a alegoria, o contraponto e a apresentação de conceitos abstratos e complexos através da conexão de imagens descontínuas. Com isso, o filme aparece como um painel múltiplo e polifônico que vai exigir do espectador uma atitude mais ativa para produzir sentidos. Seu objetivo é levar à reflexividade, à conscientização política (objetivos fundamentais do cinema militante soviético) e, assim, promover um deslocamento político (VERTOV, 1984).

Essa perspectiva auxilia na invenção de meu filme-dispositivo trazendo qualidades não-narrativas, ou pelo menos uma narrativa não-linear/abstrata, através da montagem descontínua baseada em intervalos, além de características que fogem da representação tradicional e da imitação da realidade oferecendo a não-ficção, o improviso presente no movimento da vida por meio dos posicionamentos incomuns da câmera e captação livre de imagens. Com isso, introduzo o imprevisto e o acidental na composição cinematográfica para romper com suas regras tradicionais (VERTOV, 1984).



Cine-olho
Dziga Vertov
still do filme
Um Homem e uma Câmera
1929

Trata-se de captar não mais aquele instante ideal em que o corpo tende ao repouso, mas o percurso mesmo desse corpo no espaço, quando ele evolui no tempo. Em termos de representação figurativa, o resultado é uma quase completa dissolução da figura, uma vez que já não é a sua integridade o que o fotógrafo persegue, mas sua evolução, o seu movimento, a sua dimensão temporal enfim (MACHADO, 1997, p. 63).

Influenciado pela performance, cinema, extremidades do vídeo e montagem de Vertov, coloquei todo o material registrado em vídeo dentro de um banco de dados e criei um algoritmo-dispositivo que utiliza de ruído para randomizar a montagem da sequência de vídeos. O ruído foi escolhido por sua característica imprevisível e efêmera que se aproxima do movimento desordenado da vida e aqui é utilizado para trazer o desvio necessário para uma montagem descontínua e abstrata. Além disso, vou me retirando ainda mais do centro autoral da produção cinematográfica, pois não é a minha perspectiva que vai controlar a ordem ou encadeamento de imagens. Chamo esse tipo de montagem de generativa, pois aproxima-se desse tipo de arte onde os algoritmos são intencionalmente elaborados para proporcionar certo grau de autonomia à obra.

RUÍDO: Na ciência, o ruído é um comportamento aleatório ou um comportamento tão complexo que não podemos prevê-lo. Um sinal enviado através de um meio interage com ele de maneiras complexas e algumas das informações enviadas se decompõem em ruído. O ruído é ilegível, inescrutável. Ruído não é silêncio, mas também não é sonoridade. É a ausência de coerência. Na música, o ruído é a assinatura da imprevisibilidade, do exterior, do descontrole (tradução livre, ENO, 1996, p.194)

NOISE: In science, noise is random behaviour, or behaviour so complex that we cannot predict it. A signal sent through a medium interacts with it in complex ways and some of the information being sent breaks up into - noise. Noise is unreadable, inscrutable. Noise is not silence but it is also not loudness. It is the absence of coherence. In music, noise is the signature of unpredictability, outsideness, uncontrolledness.

Desviar a montagem cinematográfica com a arte generativa ocorre por esta trazer o movimento e a imprevisibilidade como base criativa, assim como a performance. Esse tipo de arte pode ser definida como qualquer prática onde o artista cria um processo, um conjunto de regras, um dispositivo, que é colocado em ação com independência. Ela envolve algoritmos com um número suficiente de variáveis que permite transformações constantes no resultado. Diferente de outros sistemas digitais que buscam exatidão e a repetição fiel de um produto ideal, com a arte generativa o que se busca é a imprevisibilidade, a potência e a multiplicidade que faz o trabalho acontecer sempre de forma diferente a cada vez que é executado. Ela pode ser considerada uma arte inacabada, sem fim e que deixa em aberto seus desdobramentos. Assim como a performance traz o imprevisto na sua recepção e participação, esta se torna uma arte viva e dinâmica que não para de surpreender. Cada elemento da cena pode ter suas características desviadas através da interferência do ruído, elemento randômico, a fim de catalisar movimentos aberrantes e transformações improváveis (GALANTER, 2003).



Pois de há muito a obra para mim é cada vez menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial.

LYGIA CLARK

em carta para Hélio Oiticica
Cartas 1964-74

A construção do algoritmo de montagem generativa se deu utilizando do software TouchDesigner, que apresenta uma biblioteca grande de funções que produzem interações entre dados, som e imagem. No programa, crio uma rede de interação entre os vídeos e funções que realizam a montagem aleatória da sequência, sendo o ruído o responsável por manipular a disposição da montagem e o tempo em que cada vídeo inicia. As possibilidades de combinações da sequência se tornam imensas, pois as mais de 6 horas de registros podem ser misturadas de múltiplas formas; havendo, assim, temporalidades anacrônicas coexistindo a partir das ordens aleatórias e descontínuas em cada execução do dispositivo. Para apresentar o dispositivo nesta pesquisa, realizei a captura de 36 versões desse processo de montagem generativa, cada uma com cerca de 10 minutos, que vão apresentando contrastes, rupturas, dispersões, choques, dis-posição. A produção desse dispositivo se aproxima do corte da fita de Moebius no Caminhando de Lygia Clark: todos os registros de vídeos são unidos em uma mesma superfície, fazendo do ato de montagem a tesoura que corta-caminha sobre a papel-vídeo que vai encontrando diferentes possibilidades de cortes desviantes. O trajeto dessa tesoura-montagem vai construindo diálogos inesperados, ambiguidades, fragmentos de histórias, contradições e estranhamentos. Cria um jogo que vai embaralhando contextos, tempos e narrativas, fazendo necessário alguém juntar os estilhaços apresentados (PARENTE, 2000; DIDI-HUBERMAN, 2017).

Vamos nos aproximar ainda mais da performance utilizando de seu processo criativo, a *mise-en-scène*. A preparação anterior ao momento de performance é o processo de maior controle da criação, escolher os elementos necessários e como estes vão ser ativados. Dessa maneira, o dispositivo criado precisa ser ativado para se fazer obra. Assim, como a performance, se ninguém o acionar, o filme não acontece: permanece em estado de virtualidade. Coloca-se o espectador em um lugar ativo onde é constantemente convidado a fazer intervenções, a ser parte da obra, a produzir sentidos e experiências próprias a partir das possibilidades apresentadas. Com isso, pode-se compor obras-dispositivos que afetam os corpos para subverter alguns dualismos modernos e se estabelecer como lugar de tensão: sujeito e objeto, verdadeiro e falso, narrativa e não-narrativa, linhas de continuidade e ruptura consigo mesma. Escapa-se do modelo de construção do sujeito ocidental, onde o discurso é a condição para a verdade, para reencontrar na disjunção das falas as possibilidades de desvio. O dispositivo vai apresentando incertezas, desestabilizações, anomalias e incômodos; perturba o fluxo de imagens para mostrar como elas se articulam e como elas entram em conexão, levando os sentidos a serem construídos através da interação com a obra. A dinâmica interna das imagens vai permitindo que a atenção seja direcionada aos fragmentos e as possibilidades de associação, transgredindo as normativas e produzindo trabalhos reflexivos e críticos que apresentam múltiplas perspectivas e deslocam os sentidos: contrainformações capazes de gerar debates e confrontar os limites dos modelos (DUBOIS, 2012).



não vá mostrar
todos os aspectos das coisas

reserva para ti
uma margem
de indefinição

JEAN-LUC GODARD

Se o cinema, como arte representativa/narrativa, se constitui sob um modelo dominante que promete uma impressão da realidade, podemos nos basear nas subversões das leis estabelecidas, afirmando a importância dos movimentos aberrantes, das falhas de reconhecimento e da ruína do fluxo narrativo. Com isso, afirmo um filme-dispositivo incendiário capaz de exaltar forças e acolher diferentes deslocamentos; um cinema ancorado em uma economia do movimento, marcados pela desordem, excesso e intransitividade. A lógica representacional é perturbada, desconstruída ou tensionada através da apresentação de pequenas narrativas inacabadas, ficções sem conclusão. São imagens que não representam, mas deixam vaziar sensações: atingem o corpo. Assim, a exploração se torna o modo de experimentar a obra. Nem documentário, nem ficção: fricção. Nem performance, nem cinema, nem vídeo. Busco criar um espaço de enfrentamentos e desvios que não é marcado pelo confronto dialético entre as mídias, mas pelas relações e tensões entre os campos: visa apresentar possibilidades de transformação dos dispositivos, de suas formas, conexões e modos de experimentar os corpos, as imagens e os modelos normativos (LYOTARD, 2003; CARVALHO, 2020).

Através da potência do dispositivo que se altera inesperadamente, outras ideias se formam, outras conversas ocorrem, outros encontros são exibidos, outros discursos são articulados e outras brechas são encontradas para além da articulação discursiva apresentada nesta pesquisa; cria-se uma obra rizomática, labiríntica, aberta, errante e transversal. O dispositivo é colocado em evidência e passa a funcionar como um ativador, um disparador de acontecimentos imprevisíveis: a experiência da obra importa mais do que a obra em si. Os vídeos circulam, se repetem, assumem diferentes corpos e se desprendem, apresentando as fendas existentes. As imagens vão se alterando ao entrarem em contato, inventando outros ritmos, se desmontando; se tornam lugar de experiência. São imagens e testemunhos lacunares, marcas visuais como vestígios incompletos que força o olhar para aquilo que une, mas também para aquilo que resta. Assistimos a sequências onde as posições e as certezas vão se deslocando, vamos experimentando e questionando verdades e ficções; caminhamos sempre em processo, em devir. Essa intervenção gera uma abertura para outras ideias, outros corpos, outros afetos e outras relações se comporem em liberdade (DUBOIS, 2012).

Não se trata de uma apologia da destruição, nem meramente de uma poética da "destruição criativa", mas da formulação tentativa e arriscada de uma abertura que comporte o que está aquém de toda fórmula, e cuja passagem implica um trabalho contra o trabalho do mundo, um trabalho contra as obras do poder que não consiste em simplesmente destruí-las para recriá-las de outra forma ou noutro lugar. Mais precisamente, falo em criar formas continuadas de destruição, como programa denso de refundação de toda a superfície do sentido.

p. 60-61

Jota Mombaça

Não vão nos matar agora

2021

Os intervalos, as montagens descontínuas, as coexistências de temporalidades, as perspectivas não-lineares, as manipulações dos registros fora da lógica representacional de narrativa clássica: a obra-dispositivo se dá nessa disjunção entre o reconhecimento do modelo e a sua negação, um jogo de relações que possibilita os espectadores confrontarem os dispositivos hegemônicos. É um convite para habitar esse lugar de instabilidades e de processos. A obra-dispositivo não permite um desfecho ou conclusão baseado em um discurso de verdade; não se trata de um relato ou confissão, ela expõe afetos, questionamentos e fluxos de pensamentos. Um convite para o espectador entrar na imagem, ultrapassar os limites entre imagem e observador, percorrê-las, explorá-las e, assim, estabelecer outras relações entre o que vê, escuta e sente. A partir da perda de estabilidades, se faz possível deslocar as relações de construção dos corpos no mundo: as poéticas do desvio afirmam o processo, a experiência, como atividade transformadora. As obras-dispositivos produzem brechas nas determinações operadas pelos dispositivos hegemônicos, pelas quais o espectador é conduzido às virtualidades da imagem: o importante aqui é perceber no dispositivo as suas possibilidades de escape e de invenção. Para pensar os dispositivos imagéticos na atualidade é preciso percebê-los como o que deve ser evidenciado e explorado através de um percurso, de uma experiência que vai constituir a obra em si. O essencial é a relação estabelecida entre o espectador-participante e o dispositivo, capaz de ativar outras experiências (CARVALHO, 2020).

O dispositivo interage com um tipo de observador moldado, preparado para um mergulho no que a forma-cinema ensinou. Porém, há um desvio na experiência que faz com que o observador se distancie das imagens e a elas retorne como uma câmera em busca por foco. Esse estranhamento chama por uma conscientização da experiência, insere o observador na imagem ao mesmo tempo que o joga para fora dela; cria um dentro e um fora espiralar que quando volta ao centro percebe que este é diferente. Assim, não há intenção de crença diante das imagens, mas um desejo pela experiência que elas oferecem. Com esse incômodo e desequilíbrio, o espectador-participante assume uma posição de *flâneur*, onde, confrontado com a exposição de imagens instáveis, transforma-se em um espectador frustrado pelo enigma que elas desencadeiam. Se concentrar sobre elas, experimentá-las e oferecer sentidos necessita de um deslocamento. A *flânerie* é produzida por esse tipo de insatisfação, ao olhar as imagens que, ao mesmo tempo, se exibem de modo especular e se recolhem semanticamente como objetos de consumo nas vitrines que seduzem esteticamente e se recusam economicamente (CARVALHO, 2020).



Contudo, essa frustração do espectador incita seu movimento, já que a obra-dispositivo subverte o processo de montagem e o deixa para aquele que experimenta as imagens. Não há narrativa pronta ou acabada, não há uma estrutura previamente pensada pelo artista: a experiência é sinalizada como possibilidade no decorrer de um percurso. Sem coordenadas lineares, o espectador não sabe onde se posicionar ou o que fazer, se deve permanecer na tentativa de encontrar conexões entre os elementos oferecidos ou se apenas percorre livremente as imagens e sons. Flanar pela obra é o gesto necessário para o espectador-participador dessa obra-dispositivo que deseja experimentar as imagens, as ideias e suas temporalidades para além do que os dispositivos de produção normativos proporcionam. Pensar a contaminação de linguagens artísticas e o movimento dos corpos através de uma estratégia de experimentação de si, pode auxiliar na composição de subjetividades desviantes. Como escritas de si, a obra pode promover brechas capazes de provocar a experimentação de nós mesmos. Não se trata de criar ilusões ou de substituição da realidade, mas de ativações de outras realidades: realidades paradoxais, talvez irreconhecíveis, fora da lógica linear e sucessiva. Não se trata da criação de narrativas individuais que fazem dos observadores, autores, mas de um diálogo, um agenciamento potente. A obra é a experiência que se abre ao múltiplo, experiência coletiva e relacional. Cada experiência com a obra se torna única, aberta, se presta a infinitudes de interpretações e cada uma implica variações (DUGUET, 2002; CARVALHO, 2020).

Dessa forma, não faz sentido perguntar por passado, descobrir a verdade dos acontecimentos ou estabelecer uma narrativa lógica que permita ao espectador ocupar um lugar definitivo na narrativa. O que se torna importante é transitar pelas camadas de virtual e perder-se nas suas redes, criar suas próprias narrativas e buscar suas próprias experiências. A imagem vai se abrindo ao múltiplo, ao devir; jamais se define por um suporte ou linguagem, está sempre em movimento, se desterritorializando, deslocando, fugindo. É o dispositivo que ativa essa fuga, é ele o agenciador das imagens. Assim, compõem-se imagens-experiências que não podem ser previamente definidas e que não estão ainda transformadas em objeto pelas estratégias normativas. A imagem-experiência se relaciona com a experiência de ser mais que a coisa e menos que sua representação, um deslocamento que resiste às definições de linguagem, de corpo e identidade. Trata-se de uma experiência que se dá através do dispositivo, mas que não está nem no dispositivo, nem na imagem, nem no observador, mas na duração da relação, do encontro, da conexão que se dá em seu desvio (CARVALHO, 2020).



"A POESIA SURGE DO ESPANTO"

um punhado de outros pequenos objetos

PINTURAS-REMIX



entram também aí,

as trocas

jogo de posições

sensações

invocar o outro,

é a possibilidade

dos sentimentos,

um tecido único

absolutamente daquele encontro.

Os detalhes

olhares

os erros, e as mais diversas formas de

en-

cruzilhadas

deixam suas marcas.

CATÁLOGO DE LINKS

- p.15 - [@fayolaferreira](#)
- p.16 - [@sirvanada](#)
- p.16 - [@grupretago](#)
- p.16 - [@coletivoasdramaturgas](#)
- p.16 - [Portfólio Silvana](#)
- p.17 - [@_gabrielfariassbemfeito](#)
- p.17 - [@espiralarencruza](#)
- p.17 - [Portfólio Gabi](#)
- p.18 - [ovadiajo](#)
- p.19 - [@ianhabibaziz](#)
- p.19 - [@corpostransformacionais](#)
- p.19 - [MUTHA](#)
- p.19 - [Site Ian](#)
- p.20 - [@etraeuconoded](#)
- p.20 - [@arssexualis](#)
- p.20 - [Site Bruno](#)
- p.22 - [Preparação 1](#) (Letícia Parente)
- p.27 - [desenho](#)
- p.27 - [corpo negro](#) (A Carne - Elza Soares)
- p.28 - [desviantes](#) (Não Recomendadost- Videoclipe)
- p.33 - [O corpo da mulher](#) (Maria Moita - Nara Leão)
- p.34 - [peste gay](#) (O gosto do azedo - Rita Lee)
- p.41 - [determinismo biológico](#) (Homem com H - Ney Matogrosso)
- p.42 - [divergentes](#) (O que pode um corpo sem juízo? - Jup do Bairro)
- p.44 - [construção](#) (The Invention of Color - Tiganá Santana)
- p.45 - [femininos](#) (Geni e o Zepelim - Chico Buarque)
- p.45 - [desviante](#) (A Lenda - Linn da Quebrada)
- p.45 - [discursos](#) (Homem - Alice Caymmi)
- p.49 - [reapropriação](#) (Travesti no Comando da Nação - Bixarte)
- p.50 - [Lutar](#) (Crash - Juçara Marçal)
- p.52 - [transborda](#) (Borda da Pele - Alessandra Leão)
- p.53 - [espelho](#) (videoarte)
- p.54 - [sou eu](#) (SOU GENTE - Taxidermia)
- p.63 - [Performance](#) (Rhythm 0 - Marina Abramovic)
- p.64 - [Performance](#) (Dance with me - Élle de Bernardini)
- p.65 - [corpos](#) (Cabeça - Walter Franco)
- p.70 - [Monte um corpo](#) (videoarte)
- p.71 - [Monte um corpo\(stopmotion\)](#) (videoarte)
- p.74 - [catalisador](#) (Corvos sobre campo de trigo - Henrique Bitelo)
- p.81 - [coexistir](#) (Dúvida Cruel - Chico César)
- p.86 - [ATÉ O MAR ACABAR COM OS PEIXES](#) (podcast)
- p.86 - [texto](#) (A bela, a fera, e o desejo - Leda Catunda)
- p.89 - [posições](#) (Bicho de 7 Cabeças II - Geraldo Azevedo e Elba Ramalho)
- p.94 - [cura](#) (Canto e danço para curar - Os Tincoãs)
- p.102 - [embalsamadas](#) (Quero Sambar Meu Bem - Tom Zé)
- p.104 - [transgressão](#) (TRANSGRESSÃO - Jup do Bairro)
- p.110 - [espaços](#) (O que não tem espaço está em todo lugar - Jota Mombaça)
- p.114 - [performance](#) (Macaquinhos)
- p.115 - [encontrar outros meios](#) (Pode um cu mestiço falar? - Jota Mombaça)
- p.117 - [MUTHA](#) (Museu Transgênero de História e Arte)
- p.118 - [devir-outro](#) (quente - Henrique Bitelo)

- p.120 - [EMARANHADOS #A](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #B](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #C](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #D](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #E](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #F](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #G](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #H](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #I](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #J](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #K](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #L](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #M](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #N](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #O](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #P](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #Q](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #R](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #S](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #T](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #U](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #V](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #W](#)

- p.120 - [EMARANHADOS #X](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #Y](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #Z](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #0](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #1](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #2](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #3](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #4](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #5](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #6](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #7](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #8](#)
- p.120 - [EMARANHADOS #9](#)
- p.124 - [hibridez](#) (Esteticar - Tom Zé)
- p.138 - [instabilidades](#) (Vias de Fato - Metá Metá)
- p.140 - [poesia](#) (Estado de Poesia - Chico César)
- [playlist com todas as músicas](#)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Da alma*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2020.
- BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio. *O cinema e seus outros: manifestações expandidas do audiovisual*. São Paulo: Equador, 2019.
- BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, p. 24-34, 2011.
- BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre Nada*. Alfaguarda, 2016.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. RJ: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BONASSI, Brune Camilo et al. *Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero*. 2017. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- BOURRIAUD, Nicholas. *Pós-Produção: Como a Arte reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETON, David Le. *Antropologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gêneros: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- CARVALHO, Victa de. *O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- CAZEIRO, Felipe; SILVA, Geórgia Sibebe Nogueira da; SOUZA, Emilly Mel Fernandes de. Necropolítica no campo do HIV: algumas reflexões a partir do estigma da Aids. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 26, p. 5361-5370, 2021.
- CHASTINET, Ivana; BRITO, Marcelo Sousa. Obscena em cena: gestualidade, gênero, sexualidade e transprogramação na performance "Maminha". *Repertório*, n. 32, 2019.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. Editora Perspectiva, 2019.
- COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- COLPANI, Felipe. *Corpus, Máquinas & Afetos: As experiências homossexuais na contemporaneidade*. 2015. 240f. Dissertação (Mestrado 124 em Educação) - Programa de Pós Graduação em Educação, Centro de Ciências Humanas e Biológicas, Universidade Federal de São Carlos/SP, 2015.
- COUTINHO, Eberth Vinícius Lima. *Cena queer: danças e performances desobedientes às normas de gênero e sexualidade*. 2018. 144f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- DA SILVA, Luiz Alberto Ruiz; DOS SANTOS, Maria de Lourdes; DE MEDEIROS, Marcia Maria. O corpo na Idade Média: alguns apontamentos. *Revista NUPEM*, v. 9, n. 16, p. 105-115, 2017.
- DA SILVA, Tiago Herculano. Reflexões perante a performance 'Macaquinhos'. *Revista Periódicus*, v. 2, n. 17, p. 63-78, 2022.
- DE PERRA, Hija. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014.
- DE SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Corpo e história. *Cadernos de subjetividade*, v. 3, p. 243-266, 1995.

DE SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Descobrir o corpo: uma história sem fim. *Educação & Realidade*, v. 25, n. 2, 2000a.

DE SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. As infinitas descobertas do corpo. *cadernos pagu*, n. 14, p. 235-249, 2000b.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In. *O mistério de Ariana*, p. 83-96, 1996.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, v. 27, p. 4, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Dois Regimes de Loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Ed. 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-movimento*. São Paulo, 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: 34, 2011c.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DESCARTES, René. *Princípios da Filosofia*. São Paulo: Editora Rideel, 2005.

DELPEUX, Sophie. O corpo-câmera: o performer e sua imagem. *Revista Visuais*, v. 4, n. 6, p. 86-100, 2018.

DEWES, João Osvaldo. *Amostragem em Bola de Neve e Respondent-Driven Sampling: uma descrição dos métodos*. 2013. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Estatística) - Instituto de Matemática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Estatística, Porto Alegre, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A Dis-posição das Coisas: Desmontar a ordem. In. *Quando as imagens tomam posição: O Olho da História*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In.

HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, p. 97-118, 2012.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Corpo negro: uma conveniente construção conceitual. *XV ENECULT ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*, v. 15, 2019.

ENO, Brian. *A year with swollen appendices: Brian Eno's Diary*. London: Faber & Faber, 1996.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, v. 8, p. 235-246, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência.

Ilinx-Revista do LUME, n. 4, 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

FAVERO, Sofia. Por uma ética pajubariana: a potência epistemológica das travestis intelectuais. *Equatorial-Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, v. 7, n. 12, p. 1-22, 2020.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. RJ: Editora Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade, vol I: A vontade de saber*. Editora Paz & Terra, 2020a.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade, vol II: O uso dos prazeres*. Editora Paz & Terra, 2020b.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Editora Paz & Terra, 2021.

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike; TURNER, Bryan S. *The body: social process and cultural theory*. London: Sage, p. 36-102, 1991.

- FREITAS, Eduardo Bruno Fernandes. Provocações possíveis para perguntas infundáveis: corpo, arte e pandemia. *Rebento*, v. 1, n. 12, p. 20, 2020. Disponível em: <<http://200.145.112.29/index.php/rebento/article/view/471>>. Acesso em: 18 de Outubro de 2021.
- FREITAS, Maíra. Transativismo nas Artes: a performance e seus documentos como tecnologia de gênero. In: SILVA, Tarcisio Torres. DORETTO, Juliana. HERGESEL, João Paulo. **Redes digitais e culturas ativistas 1: arte, cidades e ativismo**. Alu-
mínio-SP: CLEA Editorial, p. 211- 228., 2022.
- FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre Teoria da Sexualidade. In: FREUD, SIGMUND. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume VII: Um Caso de Histeria, Três Ensaio sobre a Sexualidade e outros Trabalhos (1901-1905)**. Imago Editora, 2006.
- GALANTER, Philip. **What is generative art? Complexity theory as a context for art theory**, 2003. Disponível em: <http://philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2022.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. RJ: J. Zahar, 2003.
- GRISOTTI, Marcia. Pandemia de Covid-19: agenda de pesquisas em contextos de incertezas e contribuições das ciências sociais. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 30, p. 93-101, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.org/arti-cle/physis/2020.v30n2/e300202/pt/>>. Acesso em: 09 de Junho de 2021.
- HABIB, Ian Guimarães. **Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena**. São Paulo: Hucitec, 2021.
- HABIB, Ian Guimarães. **Teatro e performance**. 2022. 164f. Livro (Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD da UFBA) - Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, Salvador: UFBA, 2022.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *cadernos pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 08 de Setembro de 2022.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 33-118, 2000.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene**. Duke University Press, 2016.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: Corpo e gênero dos gregos a Freud**. RJ: Relume Dumará, 2001.
- LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. *Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência*, v. 10, n. 2004, p. 39-61, 2008.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Autêntica, 2018.
- LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, p. 42-55, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. **Dispositivos pulsionais**. Madrid: Fundamentos, 1981.
- LYOTARD, Jean-François. Acinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. Pós-estruturalismos e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2003.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós cinemas**. Papirus Editora, 1997.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Zahar, 2007.
- MARX, Karl. **O Capital**. Editora Veneta, 2014.
- MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. **ANPAP, Comitê Poéticas Artísticas**, Rio de Janeiro, p. 2981-2995, 2011.
- MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. *Revista Poiésis*, v. 13, n. 20, p. 105-118, 2012.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, p. 87-98, 2003.

MOMBAÇA, J. **Pode um cu mestiço falar?** Monstrx Erratik - Medium, jan. 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed-9c61ee>>. Acesso em: 17 jul. 2021.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Editora Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Maria Livia; LEMOS, Flávia Cristina Silveira. A pesquisa-intervenção em Psicologia: os usos do diário de campo. *Barbarói*, n. 57, p. 239-253, 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. Ed. São Paulo: Papyrus, 2016.

OYĒWŪMÍ, Oyérónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In. PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). **Estéticas do digital**: cinema e tecnologia. Lisboa: Labcom, p. 3-31 2007.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 2011.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. ESCOSSIA, Liliana (Org). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. Disponível em: <<https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf>>. Acesso em: 20 de março de 2021.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer decolonial: quando as teorias viajam. *Contemporânea - Revista de Sociologia da Ufscar*, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 411-437, jul./dez. 2015.

PLATÃO. **República**. São Paulo: Editora Lafonte, 2017.

PLAZA, Júlio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In. PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, p. 72-88, 2011.

PRECIADO, Paul. Terror anal. In. HOCQUENGHEM, Guy (org.). **El deseo homossexual**. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, p. 10-34, 2009.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**: práticas de subversão da identidade. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul. **Testo Junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUEIROZ, Silvia Maria Brandao. **As máquinas de memória**: o corpo-vítima da ditadura militar brasileira como peça dos processos de subjetivação do contemporâneo. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 045-059, 2010.

Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045>>. Acesso em 29 de Setembro de 2021.

RENAUD, Alain. **Comprender la imagen hoy: nuevas Imágenes, nuevo regimen de lo visible, nuevo Imaginario**. BAUDRILLARD, Jean. **Videoculturas de fin de siglo**. Madrid, Cátedra, 1990.

RODRIGUES, Cleiton Lopes. Humores e Temperamentos: considerações sobre a teoria hipocrática. *Páginas de Filosofia*, v. 9, n. 2, p. 109-120. 2020

ROLNIK, Suely. Geopolíticas da Cafetinagem. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/04/direitoshumanos.pdf#page=103>>. Acesso em: 9 de Setembro de 2021.

ROLNIK, Suely. **O Retorno do Corpo-que-sabe**. Conferência realizada no 8º Encontro de Performance e Político do Instituto Hemisférico, 2013. Disponível em: <<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/s4mw6pqr>>. Acesso em: 7 de Março de 2023.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. n-1 edições, 2019.

- SÁ, Isabel de. **A Alegria da Dúvida**. Editora Exclamação, 2021.
- SAPIR, Edward. Cultura: genuína e espúria. In: Pierson, Donald (org.). **Estudos de organização social**. São Paulo: Martins Editora, 1949.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An introduction**. New York: Routledge, 2013.
- SCHECHNER, Richard. Performer. **Sala Preta**, v. 9, p. 333-365, 2009.
- SCHEEREN, Bruno Alcione Novadvorski. **Dispositivo de arte: meu corpo contrassexual é artístico**. 2021.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. Racismo e Antirracismo: a categoria raça em questão. **Psicologia Política**, v. 10, n. 19, pp. 41-55, 2010.
- SILVA, Tomaz Tadeu da et al. A produção social da identidade e da diferença. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula editorial, 2018.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Editora Companhia das Letras, 2004.
- SPINOZA, Baruch. **Ética**. São Paulo: Autêntica, 2014.
- STEYERL, Hito. In defense of the poor image. **e-flux journal**, v. 10, n. 11, 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acesso em: 2 de Fevereiro de 2023.
- TAVARES, Márcio. Arte sob ataque: os usos e abusos da arte pelas redes reacionárias durante a censura da exposição Queermuseu. **Modos: Revista de História da Arte**, v. 6, n. 1, p. 18-49, 2022.
- TAYLOR, Diana. **Performance**. Asunto Impreso, Buenos Aires, 2012.
- VERDADE, Taís; GIL, Ana Lúcia Oliveira Fernandez. CINEMA: a estética do holocausto e nazismo. **Maiêutica-Arte e Cultura**, v. 6, n. 1, 2018.
- VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2016. 244 f.: Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino**. Oficina Raquel, 2021.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- WITTIG, Monique. **O pensamento hétero**. Ensaio, 1980. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/162603/wittig.%20monique%20o%20pensamento%20hetero_pdf.pdf>. Acesso em: 25 de jul. 2022.
- ZAMBENEDETTI, Gustavo; SILVA, Rosane Azevedo Neves da. Cartografia e genealogia: aproximações possíveis para a pesquisa em psicologia social. **Psicologia & Sociedade**. São Paulo. Vol. 23, n. 3 (set./dez. 2011), p. 454-463., 2011. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/100237>>. Acesso em 20 de março de 2019.

