

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO

ROSANA LECI ANDRADE

PERFORMANCE E (RE)PERFORMANCE NO ESPAÇO PÚBLICO, PARA DESAPRENDER
CERTEZAS NA CIDADE DE SÃO PAULO:

“Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale” e “Ouço histórias e escrevo cartas sobre
suas chegadas e partidas. Grátis.”

São Paulo

2025



ROSANA LECI ANDRADE

PERFORMANCE E (RE)PERFORMANCE NO ESPAÇO PÚBLICO, PARA DESAPRENDER
CERTEZAS NA CIDADE DE SÃO PAULO:

“Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale” e “Ouço histórias e escrevo cartas sobre
suas chegadas e partidas. Grátis.”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra
em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano.

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

A553p Andrade, Rosana Leci, 1980-

Performance e (re)performance no espaço público, para desaprender certezas na cidade de São Paulo: "Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale" e "Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis" / Rosana Leci Andrade. – São Paulo, 2025. 169 f. : il.

Nome artístico da autora: Rosana Pimenta.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Performance (Arte). 2. Espaços públicos. 3. Educação. I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

ROSANA LECI ANDRADE

PERFORMANCE E (RE)PERFORMANCE NO ESPAÇO PÚBLICO, PARA DESAPRENDER
CERTEZAS NA CIDADE DE SÃO PAULO:

“Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale” e “Ouço histórias e escrevo cartas sobre
suas chegadas e partidas. Grátis.”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra
em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Data da defesa: 15 de setembro de 2025.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof.^a Dr.^a Mara Lucia Leal
Universidade Federal de Uberlândia

Prof.^a Dr.^a Fernanda Raquel
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

São Paulo

2025

*Dedico esse trabalho
às minhas avós Norma e Henriqueta
e aos meus avôs Arlindo e Teteco,
pelo amor, pelas contradições, pela ancestralidade.*

*O urucum é um fruto nativo da
América tropical. Símbolo de
resistência dos povos originários, vital
nos ecossistemas das florestas
tropicais, pinta a pele, protege do sol,
tempera a comida. É medicina: anti-
inflamatório, antibacteriano e
antioxidante.*

É prosa e verso!

Ilustração: Rosana Andrade. Designer gráfico: Gustavo Braunstein

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa é um ponto de paragem, uma encruzilhada onde se pousa para que seja possível olhar melhor aquilo que, de alguma maneira, nos moveu até ali. Talvez seja por isso que ela carrega tamanha densidade: a vida é movimento, e, quando se decide olhar profundamente para algo ou alguém, nasce também uma sensação de paralisia. No entanto, essa sensação é completamente falaciosa — ao olhar profundamente, move-se e remexe-se um sem-fim de fios: tramados, embolados, soltos... A movência se dá em níveis distintos do cotidiano; não há rapidez, e o senhor tempo se apresenta em outras dimensões, o que tantas vezes é angustiante.

Tracejo este breve prólogo para também aprofundar meus agradecimentos, porque “parar movendo-se” só é possível graças à presença das pessoas com quem, de distintas formas e intensidades, compartilhamos a vida.

Assim, agradeço ao meu amor, companheiro de todas as horas, **Paulo Kizumba**: pelas refeições preparadas com afeto, pela escuta, pela espera, pela compreensão e, acima de tudo, pelo riso! Te amo!

Ao **meu pai e à minha mãe**, pela vida, pela compreensão das minhas escolhas e por estarem sempre na torcida. Ao meu irmão, **Alessandro**, por seguir nutrindo o afeto apesar da distância. Às minhas sobrinhas, pelos desenhos, brincadeiras e ternura. Amo vocês.

Ao **Núcleo Barro 3**, especialmente a **Lucas França**, pelas pesquisas construídas em coletivo, pelas realizações e desejos que pulsamos com afeto e verdade.

Às amadas e amado: **Gabriela Flores**, pelo apoio incondicional em todo este percurso, por aceitar encampar parte desta pesquisa, arriscando-se e experimentando a rua como plataforma de troca. **Jéssica Policastri**, pela amizade, pela presença generosa na realização da (re)performance; por ser tanto, mesmo em meio ao caos que a vida, por vezes, apresenta. **Douglas Scaramussa**, meu amigo-irmão, por ser e estar junto!

Ao amado **Gustavo Braunstein**, meu parceiro de jornada artística, com quem divido a alegria de comemorar a vida (viva os centauros!) e sigo arquitetando invencionices para agir poeticamente no mundo.

Ao mestre **Alexandre Mate**, com quem tive a alegria de reencontrar depois de ter sido convencida por meio de sua retórica freireana, ainda no vestibular da UNESP, de que esta Universidade seria um ponto fundamental na minha trajetória. Agradeço pelas aulas, pelas conversas e pelo afeto!

À querida **Lilian Vilela**, orientadora generosa nas pesquisas de Iniciação Científica e no TCC da graduação — experiências essenciais para nutrir o desejo pela pós-graduação.

A todos os trabalhadores e trabalhadoras da **UNESP**, por materializarem cotidianamente a educação pública de qualidade e seguirem sendo resistência frente aos projetos sorrateiros de seu desmonte. À professora **Denise Rachel** e aos, às e es estudantes da **Licenciatura em Arte-Teatro**, por me receberem como estagiária na graduação. À **Bianca Oliveira**, pelas contribuições e pela participação na nossa “Comunidade de discussão”.

Aos educandos e educandas com quem pude (des)aprender e ensinar ao longo destes últimos vinte anos de atuação.

A todas as pessoas que participaram das (re)performances e que, generosamente, aceitaram seguir conversando após a experiência.

Por fim, agradeço com carinho à minha orientadora, **Lúcia Romano**, por possibilitar o compartilhamento desta pesquisa no projeto de extensão “A cena feminista”. Sou grata pela orientação crítica, pela generosidade no compartilhamento de saberes e pelo tempo dedicado à leitura atenta e rigorosa deste trabalho.

Resumo

A presente pesquisa analisa a potência da performance na produção de pedagogias críticas nutridas na relação entre quem propõe a ação e quem dela participa, a partir de duas performances de rua, nomeadas “Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale” e “Ouço histórias e escrevo cartas sobre chegadas e partidas - Grátis”, realizadas pela pesquisadora junto ao coletivo Núcleo Barro 3. Busca-se questionar a dimensão dialógica dessas duas criações, que tematizaram migração, memória e mercantilização de narrativas pessoais. Como essas performances apresentam os temas e convidam à participação? Como operam no ambiente da rua, afetando o público? Como se amplia a noção de ensino-aprendizado, voltado ao conhecimento e transformação do contexto sociopolítico, nesse tipo de troca que os exemplos instauraram? As invenções do coletivo paulistano serão expostas ao exame a partir de táticas de (re)performance, a fim de estudar os programas performativos (Fabião, 2013) criados e destacar os elementos que estabilizaram o acontecimento, na trama entre artista, público e contexto. A partir da análise de outras performances que estabelecem interlocuções com os casos de estudo, bem como das entrevistas realizadas com o público após as (re)performances, dá-se contorno ao que definimos como uma pedagogia nascida da desestabilização provocada pelas ações. A discussão está embasada em teorizações de Taylor (2013) sobre performance como linguagem e performance social, com foco na Latinoamérica, e em discussões de Martins (2023), Maricato (2015) e Jacques (2014) sobre o espaço urbano e a rua como encruzilhada, visando investigar o vigor do espaço público na produção de conhecimento. Freire (2015) contribui com os conceitos de “denúncia-anúncio” na análise dos programas performativos, e Mignolo (2007), Palermo (2014) e Cusicanqui (2021) auxiliam na noção de (des)aprendizagem. Esse conjunto de autores contribui para o tratamento dos limites éticos da ação performativa e a formulação sobre a obra interativa, sua finalidade e os efeitos relativos a esse tipo de produção em artes.

Palavras-chave: performance; pedagogia decolonial; (des)aprendizagem; (re)performance.

Resumen

La presente investigación analiza la potencia de la performance en la producción de pedagogías críticas nutridas en la relación entre quienes proponen la acción y quienes participan de ella, a partir de dos performances de calle, denominadas “Compro tu historia, pago lo que yo crea que vale” y “Escucho historias y escribo cartas sobre llegadas y partidas - Gratis”, realizadas por la investigadora junto al colectivo Núcleo Barro 3. Se busca cuestionar la dimensión dialógica de estas dos creaciones, que tematizaron la migración, la memoria y la mercantilización de narrativas personales. ¿Cómo presentan estos performances los temas y invitan a la participación? ¿Cómo operan en el ambiente de la calle, afectando al público? ¿Cómo se amplía la noción de enseñanza-aprendizaje, orientada al conocimiento y la transformación del contexto sociopolítico, en este tipo de intercambio que los ejemplos instauraron? Las invenciones del colectivo paulistano serán expuestas a examen a partir de tácticas de (re)performance, con el fin de estudiar los programas performativos (Fabião, 2013) creados y destacar los elementos que estabilizaron el acontecimiento, en la trama entre artista, público y contexto. A partir del análisis de otras performances que establecen interlocuciones con los casos de estudio, así como de las entrevistas realizadas con el público después de las (re)performances, se da contorno a lo que definimos como una pedagogía nacida de la desestabilización provocada por las acciones. La discusión está fundamentada en teorizaciones de Taylor (2013) sobre la performance como lenguaje y la performance social, con foco en Latinoamérica, y en discusiones de Martins (2023), Maricato (2015) y Jacques (2014) sobre el espacio urbano y la calle como encrucijada, buscando investigar el vigor del espacio público en la producción de conocimiento. Freire (2015) contribuye con los conceptos de “denuncia-anuncio” en el análisis de los programas performativos, y Mignolo (2007), Palermo (2014) y Cusicanqui (2021) ayudan en la noción de (des)aprendizaje. Este conjunto de autores contribuye al tratamiento de los límites éticos de la acción performativa y a la formulación sobre la obra interactiva, su finalidad y los efectos relativos a este tipo de producción en artes.

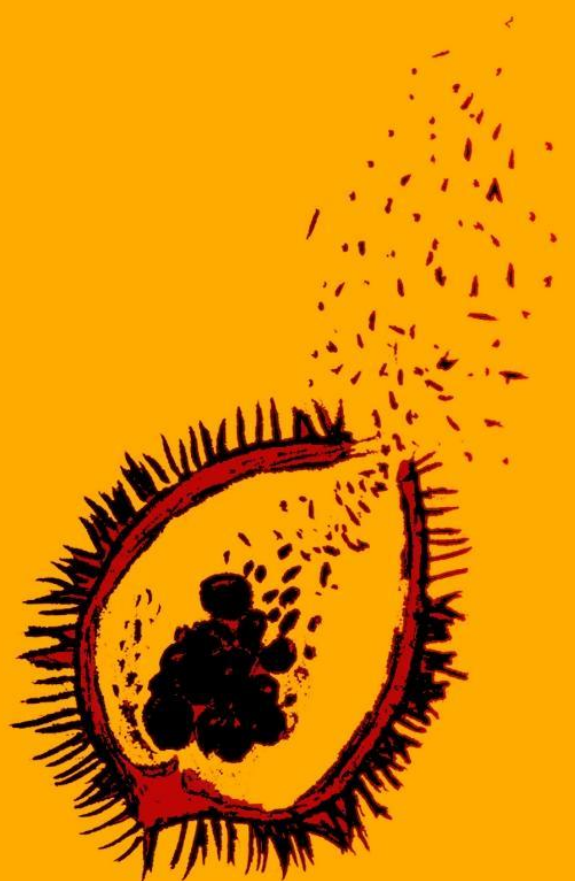
Palabras clave: performance; pedagogía decolonial; (des)aprendizaje; (re)performance.

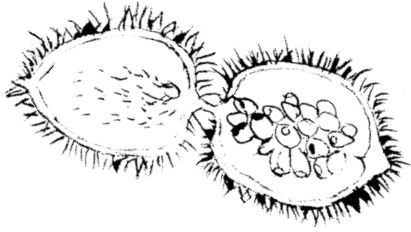
Sumário

1 Diário do acontecendo	12
2 "Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina"	21
2.1 Performance, algum chão histórico	22
2.2 Ainda sobre o termo performance: traduções e reivindicações	25
2.3 Irreprodutibilidade, precariedade e outros aspectos ontológicos da performance como linguagem	27
2.4 Mirar o passado, desenhar o futuro.....	30
2.5 Artistas, público e contexto da arte da performance latino-americana.....	37
3 (Re)performance: fazer mais uma vez o que não pode ser reproduzido	42
3.1 Recomposição e atualiz(ação), nas relações entre obra e memória e entre arquivo e repertório.....	43
3.2 Caminhando de ré: registros do processo do Núcleo Barro 3.....	48
3.3 Comunidade de discussão na (re)performance – metodologias de investigação.....	62
3.4 Preparar sem ensaiar - formas de “aquecer” para deriva e performance.....	64
3.5 Corpo-encruzilhada - a rua como plataforma para implosões e transformações.....	71
3.6 Escrever no papel o que ficou inscrito no corpo.....	78
3.7 Distanciamento e reaproximações: olhar de novo para enxergar melhor.....	88
3.8 Escutar como modo de (des)aprender.....	91
3.9 As gratas surpresas no encontro com o “Outro” urbano.....	94
4 Performances em dialogia: traçados com outras performadoras e seus programas performativos	97
4.1 Performar no feminino?	98

4.2 Traçados latinoamericanos.....	101
5 Pedagogia decolonial e performance: desaprendizagens para desenhar, em diálogo, o direito de duvidar, perguntar e arquitetar outros mundos.....	121
5.1 Algumas pistas para embaralhar a falácia do saber universal.....	122
5.2 Aprender a desaprender: performances para gestar perguntas.....	125
5.3 Ainda sobre aprender e ensinar: análise das entrevistas pós-(re)performances.....	135
6 Considerações finais.....	156
Referências bibliográficas.....	162

1. Diário do acontecendo





O futuro é dos povos, não dos impérios.

(Paulo Freire)

A experiência no mundo para quem nasce na chamada América Latina, circunscreve disputas e violência atualizadas e impostas pelas elites locais, a cada novo ciclo sócio-histórico produzido pelas elites globais. Ao fincar seu nome no seio da terra, Américo Vespúcio transformou o curso da história. Deles, os colonizadores, e nosso, os colonizados.

A modernidade gestada neste contrato hediondo foi paulatinamente modelando o ideário de progresso, às custas de povos que aqui estavam e daqueles trazidos escravizados de diferentes regiões da África. Nas palavras do poeta, dramaturgo e intelectual martiniquense Aimé Césaire, a conquista coisificou pessoas:

Entre colonizador e colonizado, só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. Nenhum contato humano, porém relações de dominação e submissão que transformam o homem colonizador em peão, em capataz, em carcereiro, em açoite, e o homem nativo em instrumento de produção. É a minha vez de apresentar uma equação: colonização = coisificação (Césaire, 1978, p. 25).

Assim, após séculos de capitalismo coisificador, especialmente nos territórios colonizados, os ciclos se alternam entre crises e aparentes renovações, ambas sistêmicas. Hoje, falamos de novo em tempos sombrios, em que avançam as políticas conservadoras. Entre perdas de diferentes ordens, a Cultura e a Educação são alvos de ataque prioritários.

Mesmo em períodos melhores, em que prosperam políticas mais progressistas, com uma melhor distribuição do chamado bem-estar social, pouco se avança em termos de políticas públicas que garantam o amplo acesso aos meios e modos de formação do pensamento crítico. Assim, a equação proclamada por Césaire segue em curso, numa vida sempre deficitária para a maior parcela da população, em benefício de um grupo diminuto. Nas cíclicas dissoluções do muito, pouco que se conquista. Um passo para frente e, sempre, tantos outros para trás.

Contudo, toda ação provoca uma (re)ação. Logo, para responder ao sortilégio, as sabedorias ancestrais, que ao longo de cinco séculos vêm resistindo, nos ensinam:

**Desassossego. Descontentamento. Insurreição. Perturbação. Subversão. Indisciplina.
Invenção.**

Firmar o ponto, a fim de descobrir e abrir os caminhos; sete palavras entoadas, operando como um dispositivo contra a barbárie, em confronto às estruturas de poder da lógica dominante.

Nesta pesquisa, a (re)ação toma como tática a performance em perspectiva freireana: não apenas olhando o mundo, mas dialogando com ele. Encampamos a tarefa de ler o mundo de maneira ativa, experimentando e propondo outros modos de produzir e compartilhar conhecimento pela dimensão do encontro, do corpo a corpo, de afetos diversos, pelo desejo de transmutação.

Isso, de certo, abarca um tanto de angústia e outro tanto de esperança. Mas, ainda como postula Paulo Freire, falamos de esperança como verbo: esperar diante de um mundo construído sobre iniquidades; fazendo da angústia a lenha que acende o motor da luta. Se a tarefa de transformar onde vivemos num território que acolha as diversas formas de existir é hercúlea, deve ser enfrentada por muitos corações, mãos, olhos, mentes e pés, numa corporeidade porosa, disposta a mover as estruturas. Seria utópico? Possivelmente, sim, pois como diz Galeano no livro “As palavras andantes”, a utopia serve para nos fazer caminhar.

“Caminhar também é uma forma de praticar a escuta verdadeira”¹, frase que comprova que a sabedoria dos povos da floresta, é poderosa. Há alguns anos, as ruas de grandes cidades têm sido, para mim e outros artistas e pesquisadores², uma plataforma para observar o território e interagir com as pessoas que ali estão. Foi isso que, em 2019, eu, atuando como atriz, performadora e produtora, e meus companheiros fizemos. Lucas França, encenador; Gustavo Braunstein, dramaturgo e Douglas Scaramussa, produtor e provocador; integrantes do Núcleo Barro 3³, grupo teatral constituído em São Paulo, cidade de múltiplas dissonâncias por onde caminhamos, para primeiro escutar e, só depois, propor diálogos.

Um ano antes da pandemia de COVID-19 (hoje, um dado histórico importante), ensaiamos o que viria a ser a segunda peça teatral do grupo, “Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus” (2021). Esse trabalho consolidou o modo de criação do coletivo; um conjunto de ações sequenciadas, reunindo pesquisa de materiais teóricos e poéticos acerca do assunto de

¹ Frase que compõe a exposição *Hendu Porã'rã, escutar com o corpo* (2025), do Museu das Culturas Indígenas/SP.

² Alguns grupos e artistas: o “Coletivo Teatro Dodecafônico”, o “Coletivo Parabelo”, as performadoras Maicyra Leão, Bel Borba, Patricia Ariza e etc.

³ Para saber mais: [INÍCIO - Barro 3](#). Acesso em 24 de maio de 2025.

interesse; realização de derivas em territórios da cidade; criação de programas performativos; realização de performances nos espaços investigados por meio da deriva e escrita automática e/ou de cartas. Via de regra, esse levantamento de materiais tem por função alimentar a criação do espetáculo, da dramaturgia autoral à encenação.

Todavia, as performances realizadas em espaços públicos acabaram por se tornar criações autônomas: embora servindo à pesquisa, podem ser encaradas em si mesmas, no sentido de possuírem um contorno artístico e uma partilha junto ao público singulares. Com efeito, nesta dissertação, o foco de discussão e aprofundamento acabou concentrando-se nas performances oriundas desse processo de pesquisa, nomeadas “Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale” (criada com a pretensão de tensionar as relações comerciais travadas informalmente no calçadão do Largo 13, bairro de Santo Amaro) e “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis” (realizada no Brás, com o objetivo de provocar a emersão de memórias pessoais e coletivas). O mote de ambas as performances girava em torno dos fluxos migratórios entre Nordeste e Sudeste.

A peça “Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus” fez sua estreia e primeira temporada nos trilhos da estação de trem do Museu da Imigração, desativada à época. Estávamos em processo de reabertura das atividades artístico culturais, e os encontros presenciais ainda eram raros na cidade. Na montagem, apresenta-se um Brasil distópico, no ano de 2030. Em meio às censuras de uma nova ditadura e um forte movimento separatista da região Nordeste, uma professora de língua portuguesa cruza o país, em busca de refúgio no estado do Ceará. No trajeto, troca cartas codificadas com um interlocutor secreto, por meio das quais discorre sobre a miséria que assola o país, suas memórias da sala de aula e a prática de uma pedagogia emancipatória. A professora procura manter a lucidez apoiando-se na paixão pela língua e na luta por uma educação libertadora.

O enredo traz para a cena o pensamento de Paulo Freire, que agiu em favor daqueles e daquelas que nomeou oprimidos. Segundo ele, seria irreal imaginar uma revolução oriunda dos opressores, que detém a caneta e, com ela, cancelam opressões. Mais do que a pedagogia freireana, entretanto, o que nos interessava era pensar sobre a práxis na produção de conhecimento, para a geração de novas subjetividades, novos imaginários.

A montagem também não foi pensada, inicialmente, como *site specific*⁴; porém, naquele momento, buscamos um espaço que permitisse a necessária segurança sanitária, com o público acomodado fora de uma sala de teatro, na plataforma da estação. Na circulação de “Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus”, que sucedeu a primeira temporada⁵, as paredes dos teatros tornaram a delimitar pessoas sentadas na plateia, evidenciando um tipo de encontro com o público e o modo como "trocamos" com eles e elas bastante distinto das experiências tecidas nas performances. Além disso, com exceção da estreia no teatro Alfredo Mesquita, em que recebemos um grupo convidado de estudantes e professores e professoras de EJA – Educação de Jovens Adultos, nessas apresentações o público foi restrito aos frequentadores habituais do teatro.

Assim, salta aos olhos nesse processo o contraste entre os encontros nas performances originais e os "desencontros" que percebi acontecer nas poltronas dos teatros. Mas, como anuncia Eduardo Galeano, a historicidade se dá na carne, nas veias expostas. Aquela experiência inaugural, que se transformou ao longo das temporadas de “Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus”, deixou marcas profundas, pedindo continuidades. Daí, o interesse dessa pesquisa em torno da potência da performance no espaço urbano, que inclui tão vivamente a participação das e dos transeuntes.

No caso das ações performativas que estudo aqui, pretendeu-se produzir encontros que gerassem tensionamentos com o que se entende como “comum” nos usos da cidade e no "lugar" do teatro. Suspendendo o cotidiano ordinário no contato intensificado com a concretude da cidade, as performances não se apartavam dela. A partir da participação direta ou indireta dos e das transeuntes na ação, atingimos uma multiplicidade de correlações e compreensões, produzidas por cada um e cada uma. Foi ali, na instauração do diálogo com as pessoas no tecido social urbano, que estabelecemos reflexões sobre migração, memória e mercantilização de narrativas pessoais, em perspectiva crítica.

Desde a primeira ativação dos programas performativos, cujas bases estão cravadas nessa relação com o território, propusemos criticar o desenvolvimento como propulsor do

⁴ O termo é utilizado para designar a produção teatral contemporânea que faz uso de espaços não convencionais para suas apresentações e normalmente tem em suas temáticas relação com o local específico.

⁵ Seguimos em circulação por três teatros distritais da cidade, ainda obedecendo aos protocolos de saúde, mesmo com a vida cultural um pouco mais ativa naquele momento, mantendo a obrigatoriedade do uso de máscaras.

capital. Seja para quem tem no comércio seu modo de subsistência, seja para quem partiu de sua terra natal em busca de melhores condições de vida, esse aspecto é fundamental. Como pano de fundo, temos a formação colonial do Brasil, forjando zonas de superávits e déficits. E como é sabido, o excedente não foi criado para ser distribuído, porque se assim fosse, não existiria o acúmulo, basilar do capitalismo.

Em vista disso, o professor Milton Santos preconiza em seus estudos acerca da globalização uma revolução advinda das camadas subalternizadas, por meio da disseminação das novas tecnologias, muito mais acessíveis na contemporaneidade do que em outros períodos históricos. Já Paulo Freire aponta a importância do ato de ler o mundo para que se possa mudá-lo. A confluência do pensamento de ambos revela nosso trauma social, mas também que é possível fazer a revolução.

No entanto, uma revolução não se dá numa cena única, capaz de resolver todas as mazelas, com um final feliz e definitivo. Se as disputas são perenes, a revolução é contínua e, nem sempre, da ordem dos grandes eventos; ela pode ser microscópica, ou como diz Ana Pais, “[...] reflexões profundas disfarçadas de quase nada” (Pais, 2017, p. 13). Sim, é na ordem do ínfimo que estão as revoluções aqui estudadas. Vejo as performances “Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale” e “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.” como células mutantes, constituídas com a aspiração de restaurar (mesmo que apenas no átimo do presente) o desejo pela vida e a curiosidade sobre o mundo. São possibilidades de troca concretas e íntimas, na medida em que se materializam na inter-relação com as pessoas, o espaço e os modos de ocupá-los, sem perder de vista a ética e a estética.

Nesse sentido, performar lança sementes de reflexão crítica acerca do mundo, nos ajudando a ser, por meio do fazer-fruir artístico, sujeitos históricos em ação, que criam materialidades poéticas e, sobretudo, agem no tempo em que se vive. Entendo que tanto a presença inspiradora de Paulo Freire, quanto o interesse na revolução social colocam esta pesquisa no que chamo de “fluxo pedagógico”. Uma vez que temos em vista a potência de produção de conhecimentos da performance, tanto para quem a propõe quanto para quem dela participa, poderíamos concebê-la como aula? A rua, então, teria sido para nós, artistas do Barro 3, uma escola?

A pedagogia aqui evocada escapa daquela que se dá em espaços arquitetados para o processo de aprender e ensinar. Como essa pesquisa foi, dia a dia, apontando o quão fugidia é

a performance (cada tentativa de enquadramento nessa ou naquela moldura se transformava, rapidamente, em areia movediça), assumi que a movência da pesquisa convidava à desaprendizagem (Mignolo, 2008). Mas, é possível desaprender? Como fazê-lo? Para quê e por que desaprender? Talvez, essa capacidade de transmutação seja, justamente, a tal desaprendizagem... Como fomos ensinadas/os a aprender, acumular conhecimento e buscar certezas no que sabemos, duvidar torna-se um ato de valentia: ao duvidar de algo ou alguém, produzimos também uma dúvida sobre nós mesmos. Esse ponto é tão desolador quanto libertador, porque as lacunas geradas pelo não saber oxigenam e abrem possibilidades para o novo, mas não sem antes desorganizar, desabituar, desequilibrar.

Sabemos ainda, que se ampliamos nossa visão, englobando as epistemes afro-diaspóricas e ameríndias, o conhecimento muda de dimensão, se dando na relação, em comunidade, e convocando outras temporalidades. Seria esta uma referência para pensarmos os encontros aqui examinados, que são acontecimentos em espaço compartilhado, a céu aberto?

O tempo dessa investigação, sem dúvida, é circular, porque retorna aos programas performativos, a fim de revelar camadas não percebidas em suas primeiras feitura⁶, mas que alteram o tempo presente. Como nomeia a professora Leda Maria Martins (2023), estaríamos diante de uma temporalidade espiralar, em fluxos que vão, vêm e retornam. Noto como esta Dissertação me levou de volta ao início da minha formação, fincada nas culturas populares, onde se pratica (muito mais do que se teoriza) a sabedoria de que toda compreensão e criação passa pelo corpo. Por conta desse “nascimento”, entendo que onde e quando se aprende, também se ensina.

Para a composição de todos esses fios da pesquisa, além da revisão bibliográfica e da análise dos vestígios das performances realizadas em 2019, optamos por refazer essas ações performativas, convidando duas artistas para a tarefa e formando um grupo, denominado “Comunidade de discussão”. Após as “performances” (que nomeamos com o termo (re)performances), os e as participantes de cada ação foram convidados/as a dialogar sobre a experiência, utilizando o *WhatsApp* como meio de comunicação. O material coletado nas (re)performances e nos diálogos com os/as participantes integra o tecido investigativo que estrutura esta dissertação.

⁶ Também, quando se está imersa na realização de uma performance, não é possível capturar a experiência de todos os seus aspectos, que - para além de nossa capacidade perceptiva - são praticamente inesgotáveis.

A partir dessas curiosidades e do lugar de enunciação que ocupo, o trabalho está dividido em seis seções: a primeira corresponde à introdução; da segunda à quinta apresentamos o desenvolvimento da pesquisa; e, por fim, na sexta seção as considerações finais. Na segunda seção, traço um panorama geral acerca da performance, refletindo sobre suas possíveis origens e filiações. Tomando como base as reflexões de Diana Taylor, Lucio Agra e Renato Cohen, busco obter melhores contornos para a performance na Latinoamérica.

A terceira seção está dedicada às (re)performances e suas implicações práticas e teóricas, apoiando-se em perspectivas interdisciplinares. Assim, reúno Diana Taylor e Leda Maria Martins, para tratar do conceito de (re)performance, além de Márcio Seligmann-Silva (a partir da obra de Walter Benjamin), Paola Berenstein-Jacques e Ermínia Maricato, para avançar na compreensão sobre o espaço público como plataforma de disputas e produção de conhecimento.

Na seção 4, proponho aproximações e distanciamentos entre as performances aqui estudadas e o trabalho de quatro performers latinoamericanas — Eleonora Fabião, Anna Costa e Silva, Regina Galindo e Ana Luisa Santos. Essas artistas articulam questões semelhantes às nossas, ao mesmo tempo em que instauram divergências significativas. As relações são analisadas a partir do conceito de “denúncia e anúncio”, postulado por Paulo Freire, com vistas a compreender como a performance pode denunciar estruturas opressoras e anunciar possibilidades de transmutação.

Adiante, na seção 5, busco a articulação entre teoria e prática, a partir da análise das materialidades coletadas nas realizações das (re)performances, com a intenção de entender as potencialidades pedagógicas investigadas, especialmente voltadas para a noção de (des)aprendizagem, por meio dos pensamentos de Walter Mignolo, Zulma Palermo e Silvia Rivera Cusicanqui.

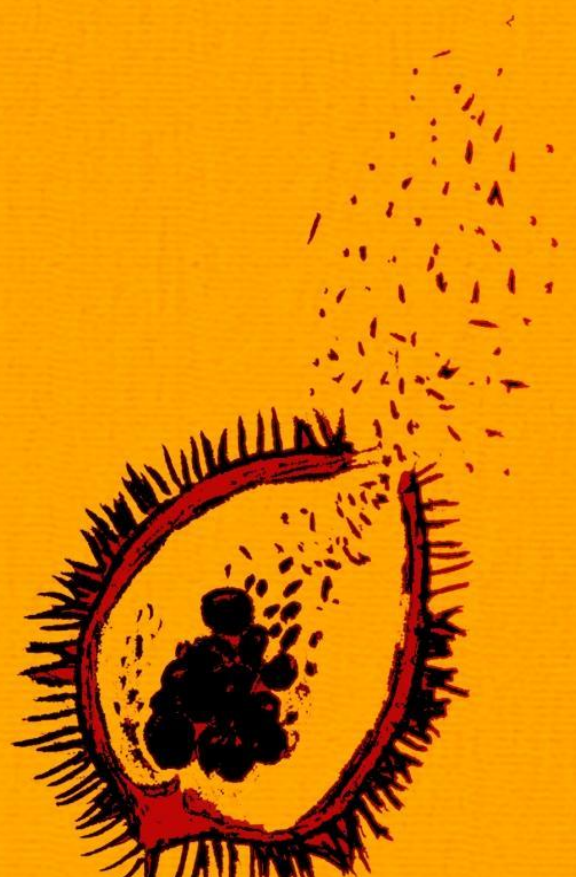
Por fim, espero que este trabalho possa ser uma contribuição para as discussões acerca da arte da performance e seus possíveis agenciamentos sócio-históricos, sobretudo em território latinoamericano. Anseio que sua leitura seja uma reafirmação sobre o direito inalienável de refletir criticamente sobre o tempo em que vivemos, sem perder o interesse pelas mudanças que desejamos e pela ativação de realidades e imaginários por meio da arte.

Talvez, o que trago aqui seja um exercício de pequenos impulsos subversivos. A ideia de heterotopia, postulada por Foucault, ajuda a compreender esse caminho enquanto se

caminha. De todo modo, não é possível entregar-se à distopia que, nos tempos em que vivemos, é a face do dia. Enfim, como diz o cantor e poeta Gilberto Gil “o consolo é saber que não tem fim”⁷.

⁷ Excerto da canção Serafim, de 1983, gravada em 1991, no álbum Parabolicamará.

2. “Soy América Latina,
un pueblo sin piernas,
pero que camiña”



2.1 Performance, algum chão histórico

Segundo o “Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos” (2009), o termo *performance* advém do grupo norte-americano Fluxus⁸, numa direção que “[...] acentua o caráter de atuação nas intervenções artísticas. Operando como na fronteira, a performance traz à cena uma série de ações transgressivas, políticas e existenciais.” (Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 266), destacam os autores. O nome do grupo, de origem latina (*fluxu*), significa fluxo, movimento e escoamento. Caracterizado por fundir linguagens artísticas, o grupo agregou artistas de diferentes países, traduzindo uma nova forma de pensar e produzir artisticamente (Enc. Itaú Cultural, s.d.).

De acordo com essa origem, a chamada arte da performance está inserida no contexto das artes plásticas e tem seu nascimento em meados da segunda metade do século XX. O curador e historiador Paul Schimmel endossa a tese da conexão entre performance e artes visuais e postula o seu surgimento entre os anos 1960-70, imbricado na ebulição da contracultura. Contrariamente, há quem defenda que ela se materializa a partir dos anos 1920-30, com as vanguardas surrealistas e dadaístas, como a historiadora da arte RoseLee Goldberg, que filia a performance às artes da presença:

Muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a se concentrar nos objetos de arte produzidos em cada um desses períodos, esses movimentos amiúde encontravam suas raízes e tentavam solucionar questões difíceis por meio da performance. Quando os membros desses grupos ainda estavam na faixa dos 20 ou 30 anos, foi na performance que eles testaram suas ideias, só mais tarde expressando-as em forma de objetos (Goldberg, 2006, p. 7).

Uma série de nomenclaturas circulam nas publicações, como tentativas de abarcar as novas experimentações que datam da primeira metade do século XX:

A *performance* nasce como arte híbrida, espetacular, *mixed-media* das artes plásticas, visuais e cênicas. Partindo da investigação de suporte, das *assemblages* do corpo (*body art*) dos *happenings* que enfatizam o acontecimento e do uso de multimídia, a *performance* propõe modos inventivos num movimento *anti establishment* e antiarte. Surge como *live art*, ao mesmo tempo arte ao vivo, sem representação e arte viva (Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 266).

A respeito das possíveis genealogias da performance, o pesquisador e performer brasileiro Renato Cohen formula uma análise interessante. Ele resume: “Poderíamos dizer,

⁸ O Fluxus está vinculado ao artista lituano, radicado nos Estados Unidos, George Maciunas, cuja primeira atuação data de 1962, no Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha.

numa classificação topológica, que a performance se coloca no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida **que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.**” (Cohen, 2013, p. 30, grifos nossos). Esse atravessamento entre as linguagens, sugerido pelo autor, caracteriza bem o largo território que a palavra pode abarcar.

Nessas acepções, há uma forte conexão entre as produções europeias e norte-americanas, em diálogo com os contextos socioculturais para além do campo meramente artístico. Os movimentos de contestação e ruptura com o poder dominante se desenham em meio a um século repleto de avanços científicos e tecnológicos. Uma nova configuração geopolítica está apresentada, especialmente pela ascensão econômica e bélica dos EUA, que se tornam a nova superpotência econômica, impulsionados pelos reflexos globais da Primeira e Segunda Guerra Mundial.

Em termos do espírito do tempo, o prenúncio da pós-modernidade mostra-se imperativo no questionamento acerca das verdades absolutas, do homem como centro do universo e suas formas destrutivas de relação com o mundo. A discussão das normas vigentes atinge a pauta dos costumes, com reivindicações que imprimem o desejo por novas experiências da sexualidade, do corpo como espaço de prazer, assim como a resistência ao consumismo e à regulação da vida social pelo trabalho.

Essa configuração social e política materializa produções artísticas que pretendem transgredir os modos de pensar e experienciar o mundo. O cotidiano passa a ser explorado pela linguagem da performance, numa aproximação entre vida e arte, rompendo padrões estéticos e sociais. Assim, se estabelece uma relação intrínseca entre performance e espaço-tempo, delineada pela fugacidade da presença, na fração de segundos do tempo presente; que reclama o ato matizado pelo contexto em que se constitui como linguagem. Cohen pondera:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de espaços mortos, como museus, galerias teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora (Cohen, 2011, p. 38).

O movimento de ruptura espalha-se em todas as esferas das artes da cena: na representação, no uso de espaços convencionais, na dramaturgia, na duração das apresentações,

no uso de recursos multimídias, na noção de unidade da obra e na recepção. Essa iconoclastia amplia a ideia de uma arte da performance contemporânea, para relacioná-la a outras manifestações, como descreve Cohen:

A rigor, antropológicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar (a performance é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural. Dessa forma, há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no cabaré do século XIX e na modernidade (Ibidem, 2011, p. 40 e 41).

A definição de um único momento inaugural para o tipo de performance que se faz hoje, desse modo, fica dificultado. Isso, entretanto, indica a vitalidade da linguagem da performance e a variedade do que pode caber sob seu signo. Por isso, conforme reitera Diana Taylor, o campo de estudos da performance deve ser pós-disciplinar, em suas palavras: “[...] no sentido de que resistem em se converter em uma disciplina com limites definíveis; é (para sempre) um campo ‘emergente’.” (Taylor, 2023, p. 180).

Pesquisadora importante para a configuração desse campo que relaciona arte, antropologia e estudos decoloniais, Taylor é reticente em localizar uma só origem, assim como uma única autoria à arte da performance. Ela resume:

Como nos lembra Rebecca Schneider, devemos sempre nos referir às *histórias* do surgimento da arte da performance no plural, a fim de⁹ fetichizar as noções de suas origens, práticas específicas, localizações e autorias. As práticas da performance mudam – sejam elas artísticas, políticas ou rituais – tanto quanto as obras que produzem. Embora se reconheça o poder inerente à nomeação e reivindicação, é importante ressaltar que o que foi chamado de “arte da performance” tem raízes em muitas formas artísticas. No entanto transcende, esses limites combinando muitos elementos de modo a criar algo inesperado (Taylor, 2023, p. 61).

⁹ É possível que haja, na tradução em português, uma variação na ideia que a autora quer expressar originalmente, uma vez que poderíamos dizer o oposto: demarcar diversas origens etc. **evita** a fetichização da performance.

2.2 Ainda sobre o termo performance: traduções e reivindicações

Diana Taylor recorda a dificuldade dos/as ativistas, pesquisadores/as e artistas que participaram do encontro do Instituto Hemisférico¹⁰, em 2003, em tentar definir o que é performance. O encontro, entretanto, mais do que colocar uma pedra fundamental na história dessa linguagem, objetivava examinar como ela vinha sendo usada para intervir nos cenários políticos que interessavam aos/as artistas e pesquisadores/as ali reunidos/as.

Após vinte anos do evento citado pela autora, é possível notar como essa incerteza de caráter ontológico torna-se mais complexa, se priorizarmos a arte da performance ao Sul do Equador. Nisso, a ausência de traduções em português, espanhol e francês que abarquem a ampla acepção do termo deve ser considerada. No livro “Arquivo e repertório” (2013) Taylor conjectura acerca do uso de palavras em idiomas de povos latino-americanos como uma alternativa à palavra performance. São reflexões interessantes, porque nos colocam diante da possibilidade de embaralhar os pressupostos alheios a esse novo território, relativos não apenas ao nome, mas ao público e à finalidade da performance.

Ainda assim, Taylor defende o uso do anglicismo, visto que o trunfo da palavra "performance" seria, justamente, sua indefinição e complexidade. As bordas borradas, para a autora, ampliam as possibilidades daquilo que a performance pode ser entre nós:

A negociação dos termos tem sido, por si só, um ato de tradução política e artística. À medida que o termo “performance” é cada vez mais aceito no português, com seus artigos de gênero, surgem novas questões sobre o seu “sexo”. É o performance ou a performance? Bi? Trans? Alguns diriam “ambos”, alguns diriam “depende” (em alguns casos o masculino é reservado para os negócios e o feminino para projetos artísticos; às vezes depende do país). É um debate fascinante, e alguns artistas brincam com isso. [...] A palavra “performance” nesse contexto transnacional, transdisciplinar e multilíngue tem uma ampla gama de significados. Elin Diamond defende performance no sentido mais amplo: um fazer, algo feito (Taylor, 2023, p. 27-28).

Uma tradução para "performance" em português seria "desempenho", amplamente utilizado no mundo dos esportes de competição. Essa acepção ajusta-se ao mundo do capitalismo neoliberal, sistema dentro do qual a palavra é adotada para mensurar e qualificar resultados, coisa importante para a lógica de produção de mercadorias.

¹⁰ O Instituto Hemisférico conecta artistas, acadêmicos e ativistas de todas as Américas e cria novas vias de colaboração e ação. Enfocando a justiça social, pesquisamos a performance politicamente engajada e ampliamos isto por meio de encontros, cursos, publicações e arquivos (Hemispheric Institute, s.d., n.p.).

Entretanto, em seu comportamento característico, "performance" designa uma potência de resistência e reação à cooptação pela Lei, em criações artísticas que recusam e desafiam as formas de poder. Assim, a performance pode ser concebida como uma síntese da experiência contemporânea, tanto aproximando-se de uma dimensão afeita ao emprego capitalista da vontade humana, quanto resistindo a ele.

Como aponta Taylor (2013), "performance" diz respeito a uma linguagem artística, mas remete a antecedentes históricos que não se restringem a uma suposta invenção artística europeia, consagrada no séc. XX. A questão de estudar a performance, segundo a autora, é relevante para pensarmos no seu destino: a performance auxilia a pensar os saberes incorporados, na dimensão da história da Latinoamérica, e que subjazem nas tradições nesse território. Ela escreve:

Estudo de PERparaQUÊ? Este livro, como o Instituto Hemisférico, propõe que os estudos da performance podem contribuir para a nossa compreensão das tradições de performance da América Latina – e do hemisfério – ao repensar as fronteiras disciplinares e nacionais do século XIX e focalizar comportamentos incorporados. De modo inverso, os debates que acontecem, desde o século XVI, acerca da natureza e função das práticas de performance nas Américas podem ampliar o âmbito de uma recém pós disciplina que devido ao seu contexto tem focalizado mais o futuro e os fins da performance do que sua prática histórica (Taylor, 2013, p. 26).

Taylor retoma e redimensiona a noção de performance social, de Richard Schechner¹¹ e Victor Turner¹². Nessa perspectiva, a performance seria um ato de transferência vital, transmitindo conhecimento, memória e sentido de identidade social, por meio de “comportamentos reiterados” (denominação que Richard Schechner difundiu). Expandindo sua importância, por fim, Taylor define a performance como metodologia, para que eventos sociais sejam analisados “como” performance. Ela conclui: “Performance é uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade e uma maneira de compreender o mundo.” (Taylor, 2023, p. 55).

¹¹ Richard Schechner é professor de Estudos da Performance na *Tich School of de Arts*, da Universidade de Nova Iorque. Fundador do *The Performance Group*, editor da *TRD: The Drama Review* e diretor da *East Coast Artists*.

¹² Victor Turner foi um antropólogo inglês, parceiro de Richard Schechner, cujo trabalho acerca de ritos de passagem, rituais e símbolos é notadamente reconhecido.

2.3 Irreprodutibilidade, precariedade e outros aspectos ontológicos da performance como linguagem

Para pensar a performance, conceber o tempo numa perspectiva linear – passado, presente e futuro – seria caminhar na areia movediça. Como uma arte viva, a performance pressupõe o corpo vivo, em ato presentificado. No entanto, ela também escapa a essa tentativa de enquadramento: inclinada ao uso de diferentes tecnologias, pode também incluir a repetição do evento, ou o acontecimento não-presencial. Em diversos estudos sobre a performance - inclusive neste - fotografias, registros audiovisuais, relatos escritos e desenhos originadas da ação podem ser tratados como resíduos do acontecimento, sendo fontes de análise. Mesmo já tendo acontecido, a performance segue, reverberando de outros modos e por meio de seus vestígios. O desaparecimento e a irreprodutibilidade, então, desafiam a presença e a reprodutibilidade da performance.

Peggy Phelan¹³, teórica e crítica da performance, insiste que os registros fotográfico e audiovisual, o comentário crítico (escrito ou não) e a reperformance serão sempre "diferentes" do evento primevo, e quando este é criado como uma videoperformance ou uma fotografia, estamos diante de uma experiência cuja contribuição é "outra", qual seja, um tipo singular de alusão à relação fundadora dessa linguagem: um corpo que metaforiza a condição de desaparecimento inerente à sua existência no mundo (Phelan, 2001). Os desdobramentos dessa condição original da performance, assim, se revelam como qualidade, segundo Diana Taylor (em diálogo com Phelan):

A tensão entre o fazer e o feito – presente e passado – é muito produtiva. A performance tendo sido muitas vezes considerada efêmera, significando que “dura somente um dia”. Teóricos como Peggy Phelan postularam que a performance “desaparece” mesmo quando passa a ser, que resiste “às leis da economia produtiva”. Não pode ser salva, ela argumenta, ou registrada ou documentada. Quando isso acontece, ela afirma, deixa de ser performance e passa a ser outra coisa. Isso obviamente é verdade se pensarmos na performance apenas como um ato descontínuo, singular. [...] a performance também opera ao longo do tempo de modos intrigantes e poderosos. Em vez do ato único, que irrompe em cena apenas para desaparecer, podemos igualmente pensar na performance como um repertório contínuo de gestos e comportamentos que são reencenados ou reativados repetidamente, muitas vezes sem que estejamos cientes deles final (Taylor, 2023, p. 30).

Conforme postula Phelan, a performance se distancia da sua noção fundadora quando deixa de prover aspectos performativos (que "fazem" acontecer coisas), conformando-se em atuar apenas nos elementos conativos (que descrevem coisas), na acepção dos "atos de fala", de

¹³ Pesquisadora norte-americana, uma das fundadoras do Performance Studies International.

Austin (Phelan, 2001, p. 149). No entanto, é desafiador pensar que os rastros por ela gerados materializam arquivos perenes, que embora não sejam a performance em ato (quando ela está voltada para si, sem precisar referenciar-se a algo externo a ela para sê-lo), seguem causando provocações e instabilidades.

Contrapondo-se à discussão da efemeridade da performance, Eleonora Fabião (performer, pesquisadora e professora brasileira) propõe o conceito de precariedade, a fim de reexaminar a ontologia da performance. Essa percepção está baseada em seus estudos sobre a produção de Lygia Clark, iniciada com a obra “Caminhando” (1964), em que a artista dilui o espaço entre arte e expectativa, uma vez que a obra necessita da experiência de quem a realiza para concretizar-se. Curioso que Clark tenha usado um verbo no gerúndio para nomear sua criação – caminhando –, o que dimensiona a fugacidade e a incompletude do ato. Ainda, é possível compreender esse “caminhando” como algo contínuo, que significa a própria existência humana, até o seu fim: cada instante é um novo presente, que se esvai tão rapidamente quanto chega, e é sucedido por inúmeros outros micro instantes, fadados a principiar e fenecer.

No uso corrente, o substantivo precário também denota a qualidade do que é precário; indicando pobreza, fragilidade e insuficiência. Por isso, quem performa confronta o senso comum, segundo Fabião, dando ao termo outras acepções:

Performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade do sentido (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do capital (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do corpo que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência e a precariedade da arte que se volta para o ato e para o corpo. Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende como ausência de valor, num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência, num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias (Fabião, 2011, p. 65).

Pelo ângulo da precariedade como um valor positivo, o tempo está em discussão, ao passo que a noção da experiência ganha centralidade e concretude, libertando-se das amarras da efemeridade, para afirmar-se na escolha e no fazer, segundo Lygia Clark:

O “Caminhando” tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito.

Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. [...] Cada “Caminhando” é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. [...] Em sendo a obra o ato de fazer, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis. Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o “Caminhando”. Nada existe e nada depois (Clark, s.d, n.p.).

Observando a proposição de Clark, compreende-se que a performance exige da/o artista uma espécie de decupagem refinada acerca daquilo que pretende realizar. Desse modo, para que uma performance seja possível, uma sequência de "instruções" irá organizar a experiência, antes de seu acontecimento, naquilo que Fabião (2013) denomina de "programa", um planejamento prévio que organiza e aquece a experiência. No programa performativo, além do que irá fazer, a/o artista prevê e providencia os materiais necessários; determina o tempo e o local de realização da ação e mapeia as condições da troca com o público. Fabião insiste que, apesar de imaginar, ou dar iniciativa à performance, o programa não se assemelha ao ensaiar, tampouco funciona como um “teste” de qualquer natureza:

Chamo este procedimento de “programa” inspirada pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. Programa é motor de experimentação porque *a prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hannah Arendt, programas são iniciativas (Fabião, 2013, p. 4).

Assim, apesar da performance ser constituída do tempo presente, dependendo de quem a realiza, ela exige uma construção previamente arquitetada. Seja pelo fato do programa ser anterior à sua realização; seja pela possibilidade da/o artista recorrer à sua vida pregressa; seja por recolher materiais já produzidos por outras(os), há sempre uma relação com o passado. Entretanto, tudo deve operar para o instante da realização e, assim, projetar-se como devir.

Apesar do programa, entretanto, não é possível prever todas as variáveis da ação, pois não se trata da experiência propriamente dita. Nesse sentido, o risco é um componente inerente à performance, não circunscrito apenas às ações em que a/o performer coloca sua integridade psíquica ou física em perigo. O risco pode ser de diversas naturezas, como poderemos perceber com maior aprofundamento na quarta seção em que algumas performances serão cotejadas.

Nos programas performativos, usualmente, inexistente uma narrativa obrigatória, tampouco as presenças de um/a dramaturgo/a ou diretor/a. Verônica Veloso, encenadora,

docente e pesquisadora, aponta essa característica do programa como uma dissolução da noção de encenação. Em diálogo com Fabião, ela resume:

No fazer teatral não há correspondentes para o programa; trata-se de um dispositivo para o artista organizar sua iniciativa e ordenar as ações que compõem sua performance. Nesse sentido, a cena está para o teatro, como a ação está para a performance. Por se tratar de uma proposição concisa – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – segundo consideração de Fabião – ela não poderia ser tomada como uma substituta da encenação, mas a prova de seu esfacelamento (Velo, 2021, p. 68).

Ao contrário do texto dramático, que tem como destino a encenação, o programa não pretende articular cenas numa espécie de unidade, mas disparar o fazer, que pode ser errático ou assertivo, mais improvisado ou mais programado, curto ou longo, individual ou coletivo. A sequência de ações que o programa aporta também evita a noção de personagem ficcional, em favor de personas, que se desdobram a partir da pessoalidade do/a performer/a. Ele/ela concretiza o programa em seu corpo, com base em sua história de vida, suas potências e deficiências. Essa proposição de aproximação entre arte e vida, ou de fricção entre o real e a produção de efeitos estéticos e afetações, contrasta com as condições necessárias para a representação dramática. De acordo com Taylor: “Embora em alguns casos a ênfase nos aspectos artificiais da performance como um fenômeno socialmente construído revele um preconceito antiteatral, leituras mais complexas reconhecem o construído como coparticipante do real.” (Taylor, 2023, p. 57).

O evento performativo, por fim, só se realiza em relação a alguém que, presencialmente ou não (uma vez que este pode ser filmado ou fotografado, para posterior compartilhamento), irá testemunhar a ação e implicar-se com ela, de modo distinto do que coube ao/a performer/a¹⁴.

2.4 Mirar o passado, desenhar o futuro

Numa passagem do primeiro capítulo do livro “O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas” (2013), Diana Taylor reflete a partir das análises de Victor Turner sobre a performance. Embora reconheça a importante contribuição do antropólogo aos Estudos da Performance, a autora destaca que o modo de pensar ocidentalizado de Turner (no caso, numa perspectiva aristotélica) prevalece sobre os “objetos” que analisa: “A lente, para ele

¹⁴ Na seção 5, aprofundaremos as relações entre público e performance.

como para qualquer um, revela seus (nossos) desejos e interesses.” (Taylor, 2013, p. 35), resume.

Aprofundando a observação de Taylor, Walter Mignolo, no artigo “Desobediência epistêmica: uma opção descolonial e o significado de identidade em política” (2007), afirma que o conhecimento precisa libertar-se das marcas da colonialidade. Em suas palavras:

[...] dessa maneira, por Ocidente eu não quero me referir à geografia por si só, mas à geopolítica do conhecimento. Consequentemente, a opção descolonial significa, entre outras coisas, *aprender a desaprender* [...], já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/colonial (Mignolo, 2007, p. 290).

Conforme o autor, nossos cérebros fixam padrões, o que significa que para desaprender é necessário romper com sistemas que sustentam nossos comportamentos, em face a um cotidiano veloz. Articulando as perspectivas de Taylor e Mignolo, apostamos na performance como um dos possíveis antídotos para que sejamos capazes de elaborar, mais do que respostas, perguntas. Assim, enfrentamos a lógica neoliberal, que se beneficia de respostas automatizadas. Daí, nosso interesse na noção de desaprendizagem, proposta por Mignolo: aprender a desaprender, mesmo que isso seja mais árduo do que as certezas de quem já sabe.

O jogo, então, é complexo: recusar lançar mão de subterfúgios para ocultar as lentes que escolhemos e, ao mesmo tempo, evitar olhar o mundo como quem impõe sua leitura sobre ele. Além disso, numa pesquisa em artes, essas lentes estarão inevitavelmente implicadas com nosso ser e estar no mundo. Assim, ao declarar o lugar de onde nos enunciamos, não reforçamos a pretensão (ilusória) de destacar-se da pesquisa que se propõe efetivar (Haraway, 2005). No meu caso, olho a performance como uma mulher latinoamericana migrante, branca, cisgênero. Artista, professora e capoeirista.

Tinha sete anos quando deixei minha cidade de origem, em Santa Catarina, junto minha mãe, meu pai e meus dois irmãos, rumo à cidade de São Paulo. Foi nas rodas de capoeira, no final da década de 1990, que me (re)batizaram Rosana Pimenta, e onde reconheci o lado do *front* em que gostaria de estar. A escolha gerou rupturas familiares que, ano após ano, foram se acentuando. E assim seguem, com o avanço da extrema-direita no Brasil, que tem no Sul do país um terreno fértil para suas investidas.

Por isso, nesta dissertação optamos por percorrer os caminhos da performance e suas pedagogias numa perspectiva latinoamericana. "Sou Latino América, um povo sem pernas, mas

que caminha", diz a canção "América Latina", do grupo porto riquenho Calle 13¹⁵. A frase sintetiza o ponto de partida deste percurso de investigação, mas não seu fim: como um organismo vivo, que se move e se renova a todo tempo, vemos aqui uma possibilidade de criar novos sentidos para nossa visada localizada de resistência.

Mirar o passado colonial é condição para que possamos avançar na compreensão de como fazemos (e refazemos) aquilo que se nomeia arte da performance. Nossos primeiros passos, então, serão dados para trás, porque sabemos que o tempo em que vivemos é uma equação de outros tempos, mesmo que não vividos por nós. No caso do território latinoamericano, cuja invasão foi capitaneada (num primeiro momento) por espanhóis e portugueses, esse passado espraia-se hoje, quinhentos e trinta e três anos depois da chegada de Américo Vespúcio em Abya Yala.

Abya Yala, na língua do povo Kuna, significa *Terra madura*, *Terra Viva* ou *Terra em florescimento* e é sinônimo de América. [...] Embora alguns intelectuais, como o sociólogo catalão-boliviano Xavier Albó, já houvessem utilizado a expressão Abya Yala como contraponto à designação consagrada de América, a primeira vez que a expressão foi explicitamente usada com esse sentido político foi na II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala, realizada em Quito, em 2004. [...] Pouco a pouco, nos diferentes encontros do movimento dos povos indígenas, o nome América vem sendo substituído por Abya Yala, indicando assim não só outro nome, mas também a presença de outro sujeito enunciador de discurso, até então calado e subalternizado em termos políticos: os povos originários (Porto-Gonçalves, 2009, p. 26).

Saber-se colonizado, embora assombre o que chamamos de presente, não intimida o revide futuro. Como lembra o escritor e geógrafo Carlos Porto-Gonçalves, Abya Yala é uma das palavras do léxico político das ex-colônias, inventado com expressões de auto-designação e formas expressivas de contraposição à linguagem eurocentrada, esse potente dispositivo de produção e manutenção de poder. Com Abya Yala, tensionamos o entendimento sobre o continente onde nascemos, questionando a própria invenção da ideia de uma América Latina.

O termo é vinculado a inúmeras origens, dentre as quais duas são as mais recorrentes. Na primeira delas, o termo "Amérique Latine" associa-se a Napoleão III, cujo objetivo consistia no domínio econômico e militar sobre os territórios mexicano e mais ao sul do continente, bem

¹⁵ Calle 13 é um trio de música urbana, rap alternativo e pop latino de Porto Rico. É composto por René Pérez, Eduardo Cabra e Ileana Cabra Joglar. A música América Latina tem a participação das cantoras Totó La Momposina (Colômbia), Susana Baca (Peru) e Maria Rita (Brasil).

como à intelectualidade francesa. Na segunda, a origem é latinoamericana, de acordo com o historiador inglês Leslie Bethell:

Existem três grandes candidatos ao primeiro uso do termo América-Latina: José María Torres Caicedo, jornalista, poeta e crítico colombiano nascido em 1830 em Bogotá e falecido em 1889 em Paris; Francisco Bilbao, intelectual socialista chileno (1823-1865), e Justo Arosemena, jurista, político, sociólogo e diplomata colombo-panamenho (1817 – 1896) (Bethell, 2009, p. 290).

O poeta José María Caicedo é autor do longo poema *Las dos Américas*, em que conclama a união dos povos latinoamericanos para a formação de uma confederação de resistência ao avanço predatório estadunidense. O termo América Latina aparece na nona estrofe, associado à ideia de uma raça: “La raza de la América Latina/ Al frente tiene la sajona raza/ Enemiga mortal que ya amenaza/ su libertad destruir y su pendón” (Bethell, 2009, p. 290).

Para Caicedo, a concepção de racialização, embora gestada no processo de dominação colonial, seguiu (e segue) sendo atualizada como uma reprodução desse sistema, pois o autor convoca uma integração em que não aparecem os povos originários, tampouco os povos africanos escravizados. A esse respeito, o sociólogo peruano Aníbal Quijano, em “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina” (2005), explica:

Um dos eixos fundamentais de padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo (Quijano, 2005, p. 117).

Duas décadas depois do alerta de Quijano, a globalização - que o autor via como a culminância do capitalismo colonial/moderno - é uma realidade, configurando uma espécie de progressão neocolonial. O conceito de universalidade ganha contornos contemporâneos, mantendo-se em oposição a um projeto territorial pluriverso, cuja defesa da diversidade segue sendo violentada por um pressuposto de unidade, mesmo que este mostre-se comprovadamente mal forjado. Associada aos novos dispositivos de poder, a identidade ideal – branco, heterossexual e do sexo masculino – continua a afirmar-se como central, de modo que tudo o que está fora deste esquadro será subalternizado e violentado.

A imagem da "chegada", presente no imaginário ao sul deste continente, constitui o que Diana Taylor chama de roteiros de descoberta. São inúmeros os roteiros que, remetendo a 1492, replicam a cena em que os/as ancestrais dos povos originários, com pés fincados no território, receberam navegadores quase moribundos, vindos em caravelas pelo Oceano Atlântico. A

invasão gerou esses roteiros, fundando consigo a ideia de América Latina e, com ela, as noções de raça, superioridade e submissão forçada. A autora questiona tal permanência reiterativa:

Os roteiros de descoberta, por exemplo, têm reaparecido constantemente ao longo dos últimos 500 anos nas Américas. Por que continuam tão atraentes? O que justifica seu poder explicativo e afetivo? Como eles podem ser parodiados e subvertidos? [...] O roteiro torna visível o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos. O descobridor, o conquistador, e o “selvagem”, a princesa nativa, por exemplo, podem ser personagens básicos em muitos roteiros ocidentais (Taylor, 2013, p. 60).

Voltando à canção do Calle 13, podemos dizer que foi no acontecimento traumático da invasão que nossas "pernas" receberam marcas brutais. Daí em diante, as relações mercantilizadas, de produção e escravização, passaram a determinar os modos de convivência entre os diferentes povos locais e destes com os invasores, bem como com a natureza e com o sagrado. Nessa interação, se estabelece uma subalternização, inventada pela colonização. Segundo Aníbal Quijano:

No processo que levou a esse resultado, os colonizadores exerceram diversas operações que dão conta das condições que levaram à configuração de um novo universo de relações intersubjetivas de dominação entre a Europa e o europeu e as demais regiões e populações do mundo, às quais estavam sendo atribuídas, no mesmo processo, novas identidades geoculturais. Em primeiro lugar, eles expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu (Quijano, 2005, p. 121).

Taylor concorda com Quijano que a invasão provocou a sobreposição de culturas - para ela, uma cultura de arquivo (a dos povos europeus) se impõe à força, subalternizando as culturas de repertório (as dos povos originários). Essa dominação compreende o avanço colonizador sobre o que a autora nomeia de performances autóctones, em favorecimento do "projeto performativo" trazido na bagagem das caravelas. Em suas palavras:

O momento inaugural do colonialismo nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para **desvalorizar a performance nativa**, mesmo enquanto os colonizadores estavam profundamente empenhados em seu próprio projeto performativo de criar uma “nova” Espanha a partir de uma imagem (idealizada) da antiga [...] (Taylor, 2013, p. 68, grifo nosso).

Também o corpo foi um território a ser conquistado e explorado à exaustão. Seja dos povos originários ou dos africanos escravizados, o corpo torna-se mercantilizado, útil e descartável, a serviço do grande empreendimento colonial. Para as populações nascidas desse contexto, a brutalidade forjou modos de percepção das coisas do mundo, quando as imposições do contrato colonial - sua objetividade de vida (ou de morte) - passa a atravessar ostensivamente a subjetividade humana, a produção de imaginários e o pertencimento social.

Os traumas engendrados por esse tipo de contrato transformam-se na própria manutenção das relações de superioridade e inferioridade, que carrega em seu bojo. Portanto, desqualificar tudo o que é "produzido" ou valorizado pelas populações exploradas é primordial para a instauração de uma nova ordem geopolítica e econômica. Ainda, em “Colonialidade do poder” (2005), Quijano acusa:

Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. A repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetiva. [...] Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma da cultura (Quijano, 2005, p. 121).

Além da submissão cultural, que afeta toda a dimensão de sentido da experiência dos povos e indivíduos, o controle do trabalho é crucial para sustentar a nova ordem tramada pela colonização. Quijano completa:

[...] todas as formas de controle e de exploração do trabalho e de controle da produção-apropriação-distribuição de produtos foram articuladas em torno da relação capital-salário (de agora em diante capital) e do mercado mundial. Incluíram-se a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, a reciprocidade e o salário (Quijano, 2005, p. 118).

A subalternidade, portanto, será sentida em todas as esferas da vida no território latinoamericano. Nessa configuração de mundo, forjada na esteira da colonização, nossa subjetividade foi delineada e transformada em capital. A disputa de narrativas implantada pela colonização visa a reprodução do modelo colonial, instaurando uma contínua sensação de atraso. O território conquistado é posicionado numa linha do tempo em que tudo o que precede à chegada das caravelas serve à afirmação de um só tipo de conhecimento. Segundo a noção de performance nas Américas, o objetivo do colonialismo é o controle. Taylor afirma:

O momento inaugural do colonialismo nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para desvalorizar a performance nativa, [...]: 1) a rejeição das tradições de performance indígena como episteme; e 2) a rejeição do “conteúdo” (crença religiosa) como sendo objetos maus ou idolatria. Esses discursos simultaneamente se contradizem e se sustentam um ao outro. O primeiro postula que as performances, como fenômenos efêmeros, não escritos, não podem servir para criar ou transmitir conhecimento. Portanto, todos os traços de povos sem “escrita” desapareceram. [...] O segundo discurso admite que a performance, na verdade transmite, conhecimento, mas, como esse conhecimento é idólatra e opaco, a própria performance precisa ser controlada ou eliminada (Taylor, 2013, p. 68).

Se tanto nossa produção de sentido quanto nossa força de trabalho estão atravessadas pela empreitada colonial, como essa herança caracteriza a arte da performance latinoamericana atual? Frente às investidas coloniais, as relações de subjugo não se dão numa via de mão única. O corpo-território ameaçado pela dominação não está em repouso ou passivo, ao contrário, reage e busca meios para produzir tecnologias de sobrevivência e encontrar sua plenitude. Por um lado, produzir e fruir arte nesse território não está apartado/a do processo de mercantilização, com suas variadas nuances de violência, em disputas permanentes. Por outro, a reação deve ser considerada como uma resposta inequívoca.

Assim, diante do cenário da colonialidade, a vocação política da performance ganha contornos mais aprofundados na Latinoamérica. No artigo “Rumo a um feminismo decolonial” (2014) Maria Lugones, professora, socióloga e ativista feminista argentina, reflete acerca dos movimentos de insubordinação, que forjam uma política opositiva, a qual se rebela, inclusive, contra as formas institucionalizadas de fazer política. Ela escreve a esse respeito:

A subjetividade que resiste com frequência expressasse infrapoliticamente, em vez de em uma política do público, a qual se situa facilmente na contestação pública. Legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade são negadas à subjetividade opositora. A infrapolítica marca a volta para o dentro, em uma política de resistência, rumo à libertação. Ela mostra o potencial que as comunidades dos/as oprimidos/as têm, entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder. Em nossas existências colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. Esta é uma vitória infrapolítica (Lugones, 2014, p. 940).

Por isso, apesar das investidas para o controle e supressão das performances autóctones, os ritos e festas considerados pagãos seguiram sendo praticados em Abya Ayala, à revelia dos poderes civis e eclesiásticos. A construção de uma narrativa religiosa e catequizadora, registrada numa sucessão de documentos proibitivos, editados ao longo de mais de trezentos anos (de 1539 a 1813), não suprimiu a resistência, tanto dos povos originários quanto das populações africanas escravizadas, ao longo do período colonial e após ele.

Essa renitência, todavia, não se configura sem embaraços. No artigo “Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações” (2016), Lúcio Agra, professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, chama atenção para um dos legados da invasão: “[...] a produção em continentes (América Central e do Sul) marcados pela colonização e, portanto, pela dificuldade de se reconhecerem a si próprios como matrizes possíveis e não apenas estações repetidoras das metrópoles.” (Agra, 2016, p. 136). Conquistar essa autonomia

da produção em arte da performance no Cone Sul, portanto, deve ser uma tarefa a mais para a existência e autorreconhecimento de um campo criativo nessa linguagem.

2.5 Artistas, público e contexto da arte da performance latinoamericana

Na experiência cultural latinoamericana, coexistem um projeto de poder, que impõe sanções, a serviço do *status quo*, e a vida que pulsa, inadvertidamente, desconhecendo limites impostos. Se deve obediência, desconhece, ou finge desconhecer. Lúcio Agra defende a "vantagem" da arte da performance em territórios onde realidade e ficção não são estatutos apartados, como comprovam artistas em diferentes momentos da produção cultural brasileira. Ele reflete:

Não teriam sido as periferias do mundo – onde mais prospera a arte da performance e onde a performance desde sempre existiu com inúmeras outras denominações – aquelas que já de partida não se deixam comover pela falsa oposição entre ficção e realidade? Não diziam G.G. Márquez ou Octavio Paz que, no mundo latino-americano, a realidade parece mais absurda que a própria ficção? Oswald de Andrade disse, com todas as letras, em seu Manifesto Antropofágico, que já tínhamos a psicanálise. Parece-me que, de contrabando, isso implica também o surrealismo, já que possuíamos em nossa história um renegado Qorpo-Santo (Agra, 2014, p. 65).

Atualizados no tempo presente, os processos violentos da colonialidade resultam numa constante expectativa de superação, para que se aviste um futuro mais próspero, mas que nunca chega. Uma dimensão de incompetência e atraso permanente se espalha, dominando a arte e as/os trabalhadores da cultura. Não por acaso, cultivamos uma tradição de subestimar o que se produz ao Sul global: o subdesenvolvimento nos coloca sempre em busca de algo afastado de nós, que tentamos alcançar, mas apontando nosso olhar para fora.

Lugones, ao contrário, ensina que a ação deve ser infrapolítica. Lúcio Agra (2012) segue nessa mesma mirada, reunindo uma série de artistas brasileiros precursores da arte da performance feita por aqui, como um "desrecalque" da herança colonial. Ele provoca:

[...] figuras como Zé Bonitinho – com uma participação intensa nos filmes mais experimentais do Sganzerla dos anos 70 – como artista fundamental da performance. O mesmo se pode dizer, indo mais longe, da longa atuação dos jurados de programas de calouros, como Pedro de Lara ou Elke Maravilha. [...] Tratar-se-ia, antes de mais nada, de produzir o desrecalque da nossa posição colonizada que nos impinge a ideia de que todos esses artistas nada teriam a nos dizer e pertencem tão somente ao ridículo transe da mídia (Agra, 2012, p. 81).

Elke Maravilha, citada por Agra, representa bem essa figura alegórica, que usa o despudor e o riso como recursos expressivos, para dialogar não apenas com um seletor público,

afeiçoado ao sistema de arte, mas com as massas. Agra parece reportar-se à iconoclastia modernista: Oswald Andrade foi um dos que ensinaram essa tática de resistência ao projeto colonial. No “Manifesto Antropófago”, ele proclama: “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. [...] A alegria é a prova dos nove.” (Andrade, 1928, p. 3-7).

No caso do Brasil, se presumirmos o séc. XX como marco inaugural da arte da performance, a concepção das primeiras ações performativas pode ser atribuída às vanguardas e ao modernismo, simbolizado pela Semana de Arte Moderna, em 1922, especialmente centrado em Flávio de Carvalho. A antropofagia e o interesse por uma arte genuinamente brasileira, ali sintetizados, serão os nutrientes para artistas posteriores, como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. Ou, conforme reclama Lúcio Agra, são inúmeros os nomes que fazem parte desse elenco, ainda que estejam fora do sistema formal das artes.

Considerando o amplo campo das culturas populares, esse marco inaugural ganha traços imemoriais, muito anteriores ao Modernismo nacional. Além da deglutição de diferentes culturas e de trazerem o prazer como estratégia, muitas das “brincadeiras” populares movimentam a crítica ao sistema colonial e ao modo como o capitalismo se desenvolveu por meio da submissão das populações indígenas, pretas, pobres e escravizadas. O roteiro, como modo de organização dessas manifestações, então, encontrará inúmeras conformações.

Tomemos as Congadas como exemplo. A narrativa se funda pelo encontro de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário no mar por pessoas pretas. A ascensão de reis negros no festejo maneja uma complexa rede de símbolos, operando um questionamento das hierarquizações estabelecidas, de raça e classe social. Por meio de uma liturgia popular, essa performance turva as fronteiras entre o sagrado colonial e o sagrado afro-ameríndio. Segundo a professora e pesquisadora Leda Maria Martins:

Há, basicamente, nas performances, três elementos que insistem na rede de enunciação e na construção de seu enunciado: 1º - a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravizado; 2º - a reversão simbólica dessa situação com a retirada da Santa das águas, sendo o canto e a dança regidos pelos tambores; 3º - a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico (Martins, 2023, p. 122-123).

Embora exista uma diferenciação de finalidades e processos entre a arte da performance e a performance ritual, é notável o quanto elas se retroalimentam. Essa perspectiva parece desenhar a performance latinoamericana de modo muito singular e diversificado. Também é

dessa maneira que Lúcio Agra observa o público da performance, num agrupamento múltiplo, que inclui desde aquelas pessoas que acessam os códigos da arte conceitual, por assim dizer, até os consumidores e as consumidoras da indústria de entretenimento. Ao considerarmos a performance ritual e social, abrimos espaço para outros perfis, que advém das manifestações populares (congadas, maracatus, capoeira etc.), mas também dos movimentos políticos organizados pela sociedade civil, onde são fomentados os ativismos¹⁶. Essa diversidade amplia a própria noção de público, para Taylor:

Durante uma marcha contra os feminicídios em curso no México, os organizadores solicitaram que os manifestantes colocassem uma flor no corpo da mulher “morta” e se comprometessem a lutar pela paz. Há performances que confundem o espectador, e outras que nos aterrorizam, nos cegam, nos transformam em pilares de sal. Outras, ainda como observa Jesús Martín Barbero (Colômbia), são como um golpe nos olhos: os espectadores não podem mais ver as coisas como as víamos antes (Taylor, 2023, p. 88- 89).

Ainda segundo Taylor, a performance latinoamericana é uma continuação da política, por outros meios. Certamente, essa afirmação não é absoluta, pois inexitem limites para as propostas de interferência no contexto. O que é possível garantir é que a performance como linguagem na Latinoamérica valoriza a relação intrínseca entre performers/as e público, configurando-se como um vetor de força nas disputas no campo do imaginário, dentro de regimes sociais, políticos e econômicos adversos. A pluralidade do subcontinente acentua a multiplicidade das performances nesse território, o que se contrapõe a uma definição única. De acordo com Agra:

Haveria, então, uma *performatividade latino-americana* a se representar como diferença em relação a outra, também americana, ou ainda outra, europeia? Decerto que o que se quer aqui é justamente flagrar alguma diferença, afirmá-la e, talvez, defendê-la. Mas bem se vê que, quando enunciado, o esquema soa igualmente falso e pomposo. Melhor seria, talvez, admitir de início a diversidade que se propaga em todas as direções – o que explica a imensa tarefa que se tem a frente [...] e o ponto de partida que começa por não se constituir em torno de nenhuma “origem” privilegiada, de nenhum “começo”, que já comece pelo meio, modificando fazeres que vieram de outras culturas, melhor, fazendo jus a própria noção de cultura como transformação permanente dos fazeres (Agra, 2016, p. 136).

As afirmativas de Lugones, Agra, Martins e Taylor nos ajudam a refletir sobre quem faz, para quem e por quais motivos a performance é criada no contexto da Latinoamérica. Renato Cohen (2013) defende também a hipótese que a performance no Brasil foi nutrida pela “carência” (Cohen, 2013, p. 26), o que a tornou um espaço de experimentação extenso, num campo fronteiro, rompendo limites e fazendo aglutinações inesperadas. Incorporando-se ao

¹⁶ Artistas (artistas-ativistas) usam a performance para intervir em contextos, lutas e debates políticos.

cenário das manifestações culturais das principais capitais brasileiras, a partir dos anos 1980 ela já faz parte dos eventos "da moda", institucionalizando-se, para o bem e para o mal. No caso brasileiro, insiste o pesquisador e professor, a arte da performance se integrará ao mundo cultural aproximando-se muito mais do teatro do que das artes plásticas. Ele conclui: "A performance se estrutura, portanto, numa linguagem "cênico-teatral" e é apresentada na forma de um *mixed-media* onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista." (Cohen, 2013, p. 57). Será mais eficaz, ele completa, se conseguir sustentar e ampliar seu topos artístico divergente, beneficiando-se de todo e qualquer suporte que quiser integrar.

Se há um consenso entre pesquisadoras e pesquisadores de que Flávio de Carvalho é quem inaugura a arte da performance no Brasil (Agra, 2015) por meio da “Experiência nº 2” (1931)¹⁷, torna-se fundamental analisar a conjuntura política no país no século XX para um possível contorno ao sentido de “carência” evocado por Cohen acima.

A Proclamação da República do Brasil aconteceu apenas no final do século XIX, um ano após a abolição da escravidão, por meio de um golpe “republicano”. Assim, o século XX irrompe como o primeiro período, desde a invasão das Américas, em que o país não esteve sob os domínios de uma monarquia, figurada por um regente português. Comemorando o centenário da Independência do Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 desenhou-se como a expressão do desejo pela ruptura com normas e padrões coloniais. Esse acontecimento foi fonte crucial para o “Experimento nº 2”, de Flávio de Carvalho.

Embora tenha sido frutífera a produção artística que sucedeu a esse período, a efervescência política da recém-República engendrou uma sucessão de novos golpes – a Revolução de 1930, que derrubou a República Velha e instaurou o Governo Provisório liderado por Getúlio Vargas; o Golpe do Estado Novo em 1937, que instaurou uma ditadura que durou até 1945 e, finalmente o golpe cívico-militar, já no início da segunda metade do século. O esfacelamento do frágil sistema democrático desdobrou-se em todos os setores, inclusive o das artes. Entre 1964 e 1985, o país viveu sob a orientação de um projeto político antidemocrático, verticalizado pelo ato institucional nº 5 o AI-5 (1968) com sanções em que militantes, artistas, intelectuais, políticos e professores foram perseguidos, presos e exilados. Com efeito, a arte

¹⁷ O programa performativo consistia em uma caminhada na contramão de uma procissão de *Corpus Christi*, cujo caminhante portava um chapéu nas mãos; ambas as atitudes consideradas desrespeitosas aos preceitos religiosos. Embora o performer tenha escapado de um linchamento pretendido pelos fiéis, terminou sua ação na delegacia.

produzida nos anos 1980 (década em que Renato Cohen lançou o livro, fruto de sua dissertação de mestrado “Performance como linguagem”) estava sob a égide da ruptura, assentada no clamor progressivo pelo fim da Ditadura e pela redemocratização do país.

Para Lúcio Agra (2020), esse contexto apresentou a reemergência da performance, voltada à produção de um novo mundo possível. A década configurou-se como um portal entre dois períodos diametralmente inversos: enquanto os ecos da Ditadura eram de proibição, os anúncios de uma reabertura democrática, associada às promessas da era digital, transformaram o período em um espaço para experimentações, mesmo que ainda nutridas por certa melancolia após o período de guerras e regimes totalitários. Segundo Cohen:

Se a passagem para os anos 80 está marcada, de uma parte, por um niilismo (que muitas vezes desaguou no silêncio ou no ruído), de outro, vai estar, também, marcada por uma grande efervescência em termos de produção artística. [...] Esse processo de simbiose, de fusão das várias influências, não se caracteriza porém pela integração. A composição das diversas formas e ideias não se fecha pela síntese, e sim, por justaposição por *collage*. Muitas vezes esse processo será desintegrado: a própria estética que espelha o movimento – o pós-modernismo – é definida como uma forma esquizofrênica de composição (Cohen, 2013, p. 146-147).

Cohen acentua que há na arte da performance a liberdade necessária para a manipulação de elementos em justaposição, o que favorece a criação de uma “expressão de resistência” (Cohen, 2013, p. 154), que marcará a trajetória da performance nas décadas seguintes.

Com o fim da Ditadura cívico-militar e a redemocratização do país, celebrada por meio da promulgação da Constituição de 1988, ampliam-se os espaços de experimentação para a arte da performance. No entanto, a queda da União Soviética e o esvaziamento das utopias socialistas marcam a ascensão do capitalismo e seu aprofundamento através da globalização e do neoliberalismo. Essa “abertura comercial” sem precedentes, intensificada pelos mercados globais, o acesso à tecnologia e a popularização da internet, irá forjar tanto a assimilação da performance como uma arte comercializável, de circulação internacional¹⁸, quanto novos modos de resistência já no início do século XXI. Nesse momento, inclusive, a performance passará a incorporar pautas de raça, classe e gênero sob perspectivas decoloniais, que são nosso assunto e discussão.

¹⁸ Para saber mais a esse respeito ver “Vanguarda conservadora” de Richard Schechner, disponível em: <[Vanguarda conservadora | Cadernos de Campo \(São Paulo - 1991\)](#)>. Acesso em: 30 de julho de 2025.

3. (Re)performance:
fazer mais uma vez
o que não pode ser reproduzido.



O que a memória ama fica eterno.
(Adélia Prado)

3.1 Recomposição e atualiz(ação), nas relações entre obra e memória e entre arquivo e repertório.

Se a presença e o ato que irrompe no tempo presente são quesitos fundamentais na ontologia da performance, como dialogam a memória, a história e a transformação dos roteiros da dominação? O que podemos recuperar e onde cabe a mudança, utilizando a linguagem da performance nas artes, mas também considerando a performance como forma de conhecimento e método de pesquisa socioantropológica, no contexto da Latinoamérica? Neste capítulo, seguiremos em investigação dessas questões, avaliando o que se nomeia como (re)performance.

Segundo o professor Artur Correia de Freitas, em seu artigo “Reperformance: a presença em questão”, a fugacidade da performance é uma das condicionantes provocadas pela experimentação em torno da (re)performance. Fazer mais uma vez, ele avalia, desafia as noções de tempo e espaço típicas do acontecimento performativo:

No campo dos estudos performáticos, é conhecida a argumentação da teórica norte-americana Peggy Phelan em favor da presença nas performances. Para a autora, uma performance, enquanto obra de arte, existe apenas em ato, no campo da experiência e do testemunho. O corpo em carne e osso, nessa perspectiva, deve estar em relação direta com seu público. Atributos estéticos como a imediatez e a efemeridade surgem como valores em si mesmos: a obra é criada para desaparecer. Ou como resume Phelan: “a única vida da performance está no presente (Phelan, 1993, p.146)” (Freitas, 2022, p. 7).

A incorporação dos meios digitais na produção na arte da performance, entretanto, já transformou as noções de presença, assim como de efemeridade e não-reprodutibilidade, antes fortemente associadas à linguagem. Na contemporaneidade, os inúmeros suportes estão cada vez mais acessíveis, transformando até mesmo experiências fugazes em arquivos perenes. A memória (uma tecnologia da carne), além disso, pode ser pensada como uma performance do tempo sobre o vivido.

A própria história acumulada da performance, desde seu surgimento no mundo das artes, passou a significar “algo” na apreensão das obras que são criadas atualmente, assim como na feitura dos e das artistas contemporâneas. O que dizer, então, do peso da história da arte da performance europeia e norte-americana sobre as produções na Latinoamérica? Desse modo, não há como recusar os rastros da performance, sejam eles produzidos pela memória (sempre singular) de quem esteve presente no ato de sua realização, seja pela notação do ato

performativo em programas, seja pelo registro fotográfico ou audiovisual de uma ação. Diana Taylor comenta esse “novo” contexto:

O vivo e o arquivado, acredito, interagem constantemente em muitas formas de interação. Qualquer dada performance pode ser efêmera, excedendo a capacidade do arquivo de capturar o “vivo”. Uma fotografia ou um vídeo de uma performance não é a performance. No entanto, isso não significa que o arquivo esteja “morto” ou que contenha materiais inanimados. O conteúdo do arquivo – os vídeos que vemos exibidos, as fotos, os artefatos e assim por diante – pode voltar à vida. Ele transmite uma noção do que as performances significavam em seu contexto e momento específicos e o que podem significar agora (Taylor, 2023, p. 169, grifo da autora).

Nesta pesquisa, por exemplo, para dialogar com as performances de diferentes artistas que trataremos adiante, pudemos contar apenas com seus arquivos: não estive presente em nenhuma delas; mas, as tecnologias de registro e a memória partilhada por meio de entrevistas, artigos de jornais e estudos acadêmicos sobre as performadoras geraram um arquivo vivo, referenciando as digressões traçadas entre elas e nós.

Porém, quais os limites entre a (re)performance, que atualiza o vivo, e uma reprodução que apenas extrai da obra sua vitalidade? Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin reflete sobre a reprodução técnica a partir da Revolução Industrial, avaliando como o avanço tecnológico incidiu sobre a produção e circulação das obras de arte. Sua análise mira a reprodução da arte em larga escala por meio da imprensa, da fotografia e do cinema de sua época, onde a repetição incessante anestesia o aparelho sensorial humano, pois nossa capacidade de processamento, a memorização e a retenção não acompanham a reprodutibilidade técnica. Benjamin pontua:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para difusão das obras, **e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro** (Benjamin, 1985, p. 166, grifo nosso).

Esse novo modelo de distribuição mercantil da arte contribui para uma (re)produção incessante, que engendra o esquecimento e incapacita a comoção. Nesse contexto, a obra de arte aproxima-se do conservadorismo e, como no fascismo (a estetização da política), promove o embelezamento da barbárie e a reproduz à exaustão, para a manipulação das massas. Dialeticamente, Benjamin toma como exemplo a obra cinematográfica de Charles Chaplin, para destacar que a tecnologia também pode promover o pensamento crítico, de caráter revolucionário, gerando o que o autor chama de politização da arte.

No campo da arte da performance, a explosão de (re)performances não deixa de atender ao apelo da mercantilização. Exemplarmente, entre 2000 e 2010, Marina Abramovic refaz performances de sua autoria, realizadas entre as décadas de 1970-80. Com forte apelo midiático e uso deliberado das mais variadas formas de virtualização da presença, esse movimento de interesse por lucro, antes apontado por Benjamin, é também notado por Diana Taylor:

Talvez o exemplo mais famoso de reperformance tenha ocorrido durante o espetáculo de sucesso de Marina Abramovic, *This Artist is present* (O Artista Está Presente), no MoMA, em 2010. O site do MoMA declarou a intenção das reperformances: “transmitir a presença da artista e fazer com que suas performances históricas sejam acessíveis a um público maior”. **Noções de autenticidade, originalidade, historicidade, o refazer preciso de grandes obras de marca registrada e ampla acessibilidade** constituem a base da reperformance (Taylor, 2023, p. 171, grifo nosso).

Num contexto pautado por premissas neoliberais, que produz uma avidez pelo novo (e o que já é velho precisa ser descartado), as reperformances de Abramovic oferecem uma “novidade” perversa, que é a captura do princípio rebelde da performance: uma ação de magnitude, envolvendo uma artista fundamental para a criação de obras marcantes, acontecendo a serviço da transmissão massiva e da circulação na grande mídia.

Todavia, assim como fez Benjamin sobre a tecnologia nos filmes de Chaplin, refazer uma ação pode ser um modo de conhecer mais uma vez, ou uma forma de resistência. Conforme Benjamin, é interessante lembrar que nosso aprender passa pela observação e reprodução daquilo que já foi realizado por outras pessoas. Segundo Leda Maria Martins, em “Performances do tempo espiralar”, essa dimensão está refletida nas epistemes negras, que encontram sentido em muitos nexos formados com o sufixo “re”. Ela resume:

As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos e dos povos indígenas ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via da diáspora circum-atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais. [...] Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram **reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados**, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias (Martins, 2023, p. 45, grifo nosso).

A noção de temporalidade, e não apenas da efemeridade, é central para a (re)performance. Se compreendemos o arquivo como algo morto, a dimensão temporal estará circunscrita entre momentos estanques - passado, presente e futuro -, inexistindo qualquer fluidez entre eles. Já a noção de temporalidade espiralar, proposta por Leda Maria Martins, que se pauta em saberes ancestrais, preconiza tempos que se entrecruzam e que, por isso mesmo,

atualizam-se a todo instante. Ao invés de uma linearidade, nos vemos diante de trânsitos entre tempos, mais permeáveis e tramados.

Assim, propomos uma separação, entre a reprodução (vista como a produção de cópias em massa, tal qual aponta Benjamin) e o refazer (uma ação singular, que se abre para a atualização do feito, conforme postula Martins). Nesse sentido, a (re)performance não perde a qualidade do aqui e agora, embora esteja relacionada ao pretérito, uma vez que o programa performativo já foi gestado e a ação já executada em outro tempo (e, no caso das performances aqui estudadas, por outra performadora). Ela não negligencia, além disso, os rastros, tais como as fotografias, os registros em áudio e vídeo etc.¹⁹; não concorre com eles e não reclama maior “originalidade”. A originalidade não é parte central, e é possível lançar mão de toda sorte de tecnologias para a criação de novos arquivamentos das ações.

A presença também é significativa para a (re)performance. Na realização do ato performativo, será a primeira vez que quem executa encontrará a reação de quem testemunha (como partícipe ou assistência). Todes irão experienciar juntas, de modo inaugural, seja habitando o mesmo tempo e espaço, seja assistindo o evento posteriormente, numa reprodução digital. Ainda que tenha existido um registro do programa, que pressupõe a realização de uma sequência de ações, a forma como essas ações se tornará tangíveis se dará na singularidade do seu manejo, no aqui e agora. Assim, renova-se o ineditismo, sem o qual não existe nada além de um documento, segundo Taylor:

A “reperformance”, como observa Abigail Levine, “deve, essencialmente, se converter em performance, uma troca no presente. Se as reperformances se tornam eficazes apenas em relação à performance ‘original’ do trabalho acabam por se transformar em uma forma fragmentária, em outro documento” (Taylor, 2023, p. 176).

A atualização do ato performático, então, deve reinstaurar o comportamento, que motiva a troca: a (re)performance tem “Tudo tem a ver com por que fazer, para quem fazer e quem decide.” (Taylor, 2023, p. 177), prossegue Taylor.

A (re)performance é também um recurso “narrativo”, ou um instrumento que constrói percursos entre obras de uma mesma artista. As performances da brasileira Eleonora Fabião são reperformadas por ela mesma, no local onde inaugurou a ação, ou em outros territórios, além de estarem associadas a outras ações, compondo uma série. Esse modo de trabalho da artista

¹⁹ Pensamos também nas cartas, escritas na realização de um dos programas estudados, conforme abordaremos adiante.

dialoga com o desejo de uma aproximação mais “íntima” com o território em que irá realizar a performance. Ela explica: “Eu preciso de uma série para dar conta de todas as dinâmicas que estou a fim de experimentar e de que aquele espaço experimente” (Fabião, 2016, n.p.)²⁰.

No artigo “Eu vou te contar minha vida e todas as variações são válidas” (2018) a atriz, performer, pesquisadora e docente da Universidade Federal de Uberlândia, Mara Leal, narra uma experiência de (re)performance de *Les voi contar a mi vida*, convocada pela artista espanhola Esther Ferrer na exposição *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, no Museu Reina de Sofia de Madri, em 2017. Segundo Leal:

Em nenhum momento do ensaio eu ouvi a palavra “reperformance”. Na programação do Museu dizia-se “ativar a obra”, em referência às ações que seriam realizadas durante a exposição. [...] Pude perceber uma tentativa do Museu em não ter uma exposição retrospectiva apenas centrada no arquivo, mas também transformando-o em repertório vivo, inclusive com a exposição de vários de seus roteiros, ou “partituras” como Esther prefere chamá-las, com instruções para que qualquer pessoa pudesse acioná-los. E o título da exposição já avisa que todas as variações são válidas (Leal, 2018, p. 194).

A noção de ativação, tal como proposta por Esther Ferrer, parece referir-se a algo que se encontra em estado de latência — uma pausa que não é silêncio, mas potência — e que pode, a qualquer momento e por qualquer pessoa, ser despertado. Essa concepção dialoga diretamente com a materialidade própria da (re)performance, cuja substância é a memória — seja ela real ou inventada. Como observa Mara Leal, a ação em *Les voi contar mi vida* se configura como uma verdadeira babel performática, composta por narrativas autobiográficas fragmentadas e pluriversas, contadas simultaneamente em diversos idiomas. A única exigência presente na convocatória publicada pelo Museu Reina Sofia era justamente essa: que os(as) participantes fossem fluentes em línguas distintas do espanhol, incluindo a Língua de Sinais.

Outras vezes, refazer o ato é praticamente insustentável, e a coincidência entre “primeira e última vez” ganha um valor fundamental. É o que exemplifica Regina José Galindo, que realiza suas ações apenas uma única vez, em performances que desafiam os limites físicos e emocionais da artista guatemalteca.

Essa diversidade de formas de trabalho aponta a pluralidade de possibilidades dentro do campo da arte da performance. Se a performer brasileira compõe seus programas em relação aos territórios em que pretende realizá-los, o que para ela exige uma exploração repetida dessa relação, a guatemalteca, por sua vez, relaciona-se a acontecimentos que atravessam a sociedade,

²⁰ Entrevista concedida a Aderbal Filho, no programa “Arte do artista”.

acusando seus modos de organização excludentes em um gesto de impacto. Já na proposta de Ferrer, a reunião de múltiplas vozes não apenas apresenta uma multitude linguística, mas também uma multiplicidade de subjetividades, deslocando o eixo da obra de um “original” fixo para um campo aberto de variações igualmente legítimas. Assim, a regra de não existir regra, característica à linguagem da performance, se aplica também aos questionamentos trazidos pela (re)performance.

3.2 Caminhando de ré: registros do processo do Núcleo Barro 3

As inquietações apresentadas nesta pesquisa partem de uma dupla de ações realizadas em 2019, na cidade de São Paulo, nos bairros de Santo Amaro e Brás, respectivamente nomeadas “Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale” e “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.” Ambos os programas performativos foram criados pela pesquisadora junto ao coletivo Núcleo Barro 3, como parte da pesquisa para a criação da peça teatral “Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus” (2021).

O Núcleo Barro 3 é um coletivo teatral fundado por Lucas França, em 2016, no Instituto de Artes da Unesp e constituído à época por Douglas Scaramussa, Gustavo Braunstein e Rosana Pimenta. Antes de “Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus”, o grupo criou a peça “Barro Homem Barra Mulher” e, posteriormente, o espetáculo “ERRANTES”. As temáticas do primeiro e do último trabalho, respectivamente, foram as tensões de gênero no século XXI e a relação entre monumentos que exaltam tiranos e a frágil democracia brasileira.

“Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus” está no meio dessa trajetória. O primeiro romance escrito por Rachel de Queiroz, “O Quinze”, de 1930, foi o ponto de partida para esse processo criativo. A seca vivida pelos cearenses em 1915 é pano de fundo sócio-histórico para a narrativa de Queiroz, numa obra cujo detalhamento acurado da progressiva precarização das vidas dos trabalhadores e trabalhadoras, para o grupo, mostrou-se em um exemplo pujante de como uma obra de arte pode denunciar projetos políticos perversos. Assim, embora nosso foco de interesse estivesse centrado na família de retirantes que, sem ter outra saída, deixa sua terra natal em busca de novas oportunidades e de sobrevivência, foi significativo que a história fosse narrada por uma professora (figura que acabou por estruturar a dramaturgia no monólogo que criamos).

Após longa travessia e perdas terríveis, a família de “O Quinze” chega a São Paulo. A chegada na capital foi a chave para a atualização da ficção: o que teria acontecido com a família, se tivessem chegado ao mesmo destino, na mesma cidade, no Brasil de 2019²¹? A pergunta nos levou ao Museu da Imigração para investigar quais os territórios da capital receberam a migração nordestina no início do século XX. A pesquisa iniciada no Museu sustentou a concepção de um tripé temático - democracia, educação e transformações históricas no Brasil contemporâneo pós 1964. Nos interessava refletir e criar a partir de questões fundamentais para a “arquitetura” do país; investigar as bases que sustentam e alternam o poder na esfera pública, em especial, o acesso à produção de conhecimento, e questionar como essas questões avançam, retrocedem ou se repetem no fluxo histórico.

“Aos professores, aos miseráveis, a Paulo, adeus” teve como modo de criação a busca por materialidades que pudessem ser compartilhadas ao longo da jornada criativa. Um conjunto de procedimentos, sugeridos por Lucas França, encenador do coletivo, foram distribuídos sequencialmente, variando entre derivas, criação de programas performativos e a realização dos programas no espaço público. Experimentamos também a escrita de cartas, utilizada como registro dos processos que se davam nas ruas, posteriormente às derivas e performances, além de registros audiovisuais. Ao longo do tempo, essas “pistas materiais” levantadas foram sendo transformadas em elementos para a composição da dramaturgia, encenação e atuação, num processo criativo de caráter teórico-prático e colaborativo.

A leitura da obra de Queiroz nos levou à seleção de nove capítulos que mais serviriam à pesquisa naquele momento. Dando um melhor contorno aos assuntos de nosso interesse, levantou-se uma bibliografia, reunindo publicações de diferentes áreas do conhecimento que pudessem dar suporte ao trabalho. Somamos às nossas leituras obras completas, artigos e variados modos de escrita, de Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Walter Benjamin, Eleonora Fabião, Gaston Bachelard, entre outros. Além disso, a realização de aulas públicas com professores e professoras da rede pública de São Paulo aprofundou conteúdos, identificou parcerias e promoveu diálogos²². Na série de quatro encontros, nomeados como “Sala dos professores”, debatemos as urgências encontradas no trabalho remoto em meio a pandemia e como essas

²¹ Nos inquietava em 2019 a ascensão da extrema direita, chegada ao poder em 2018 por meio da eleição do presidente Jair Bolsonaro, e as sucessivas perdas de direitos dos trabalhadores e trabalhadoras, retroagindo às conquistas da sociedade estabelecidas desde a redemocratização do país, em 1988.

²² As aulas públicas foram realizadas de modo remoto, com transmissão ao vivo.

questões, emergentes à época, estavam tramadas com a ausência ou a deficiência de políticas públicas para a Educação.

Todo o trajeto criativo vinha sendo registrado imagetivamente pela pesquisadora em um caderno de artista. Como um desdobramento desse modo de documentação, foi produzido um baralho com nove cartas, uma para cada capítulo selecionado, nomeadas e ilustradas com imagens que remetiam ao romance de Rachel de Queiroz, na face frontal, e recortes dos textos lidos, no verso: 1. Sol - Tirânico e devorador; 2. A carta amaldiçoada; 3. Incertezas; 4. Fome - a primeira; 5. Morte - a procura da curandeira; 6. A morte da dignidade; 7. Compadrio; 8. Duquinha e a grande mãe de sal; 9. A partida ou a chegada.

Imagem 1 - Frente das cartas do baralho produzidas pela pesquisadora, 2019



Fonte: elaborado pela autora, 2019.

A concepção do baralho se deu entre as leituras do romance e do referencial teórico e a investigação no Museu da Imigração. Nesse caminho, produzimos uma espécie de “fichamento” dos nove capítulos selecionados e dos outros materiais lidos em pequenos pedaços de papel, associando palavras-chave, excertos textuais, os títulos de cada um dos capítulos, referência de autores/as etc. Este modo de registro tinha num primeiro momento, um caráter provisório, no entanto, seguiu servindo ao processo, tornando-se referência para o processo criativo e, por isso, ao invés de ser anexado ao caderno de artista, as anotações acabaram sendo aprofundadas nas cartas de baralho, produzidas em papel A4.

Imagem 2 – Leitura da carta sorteada na deriva em Santo Amaro, 2019



Fonte: fotografia de Lucas França, 2019.

O baralho se tornou um guia para direcionar o olhar da pesquisadora, quando começaram as incursões pelas ruas da cidade. O percurso prático da criação não foi iniciado em sala de ensaio, mas por meio de derivas²³ em territórios previamente selecionados na primeira etapa da pesquisa (empreendida no Museu da Imigração). Antes de iniciar o percurso, uma carta do baralho era sorteada, e a contemplação da imagem e a leitura dos excertos serviam como suporte para direcionar o foco de atenção. Então, partíamos em deriva pelas ruas, instaurando uma experiência de caminhada e escuta ativa que se afasta da lógica capitalista de percorrer a cidade com um objetivo, uma meta (Veloso, 2021). Ao caminhar, abríamos espaço para outras formas de ver o que o território apresentava e levantávamos novas questões sobre o antes conhecido. Ao fim de cada deriva, uma carta era escrita pela pesquisadora e remetida ao dramaturgo.

Imagem 3 – Pesquisadora em deriva em São Amaro, 2019



Fonte: fotografia de Lucas França, 2019.

²³ Abordaremos com maior profundidade o tema das derivas na próxima subseção.

Imagem 4 - Trecho da carta da pesquisadora pós-deriva no bairro de Santo Amaro, em janeiro de 2019.

São Paulo, 17 de janeiro de 2019.

Querido Ju,

Agora 19h02, chove... Minha primeira imagem da pobreza tem mais ou menos 25 anos. Foi na escola, numa exposição fotográfica sobre meninos e meninas saqueados da África. Ali aconteceu: percebi que não tínhamos todos os mesmos direitos e uma imagem em especial um menino-esqueleto com barriga de bexiga, se fixou na minha memória feito criança grudada na barra da saia da mãe.

Pois foi para essa pobreza que o meu olhar foi direcionado hoje em Santo Amaro. A carta lideada foi "A Morte ou a procura da curandeira", a morte de uma política pública que olhe e atenda a todos e todas de forma equânime, justa. A procura da medicina ao alcance dessa "gente", a curandeira é a esperança de que menino-esqueleto não sucumba à miséria, à ausência de qualquer estrutura primária de sobrevivência. Paulo Freire, nome ainda guardião dos penamentos, aponta a miséria dos Desumanos... A inauguração do Desamor... e como ele se espalhou... junto da água suja na enchente e seu lixo e desamor é desaguado salobre, intragável; mar é enfiado pela

Esse percurso permitiu o levantamento de materiais, que resultaram na criação dos dois programas performativos, cujos elementos constitutivos foram estabelecidos unicamente com base na investigação empreendida até aquele momento. Instauramos que, necessariamente, os programas seriam realizados na região investigada, sendo concebidos em relação a cada um dos territórios, cuja seleção se deu em função dos fluxos migratórios nordestinos para o Sudeste.

No bairro de Santo Amaro, o ponto de observação foi selecionado em virtude da ênfase nas relações comerciais ali estabelecidas. Escolhemos ficar no calçadão do Largo 13, onde para que se possa ir ao banheiro, é necessário pagar. A razão de elegermos o Brás, por sua vez, foi por encontrarmos a preservação e reinvenção da cultura de origem da população Nordestina. Ali, os e as migrantes embarcam rumo a suas cidades de origem, cujo bilhete de embarque é vendido por empresas de transporte de passageiros, que têm seus pontos de partida e chegada fora dos grandes terminais rodoviários. Na rua Paulo Afonso, via importante do bairro, são inúmeras as agências que vendem passagens a preços bem mais acessíveis que os praticados pelas viações instaladas no Terminal Tietê. No mesmo bairro, as chamadas “Casas do Norte” dão o tom e o andamento de algumas das ruas, lado a lado com sinais de imigrações mais recentes, de venezuelanos e haitianos.

Imagem 5 - Rua Paulo Afonso no bairro do Brás.



Fonte: fotografia de Douglas Scaramussa, 2019.

Os programas performativos resultantes ganharam a seguinte feição:

Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale

Primeira realização: Calçadão do Largo Treze de Maio, Santo Amaro, São Paulo. 2019.

Mulher-placa compra histórias.

Descrição da ação: uma mulher veste uma placa com o enunciado "Compro sua história, pago quanto eu achar que ela vale. R\$ 2,00 - R\$ 5,00 - R\$10,00". Em meio aos transeuntes, as cédulas estão por entre os seus dedos. Ao ser abordada, explica a proposta e negocia com seu possível fornecedor(a). Se o contrato se efetivar, ela grava a história em seu aparelho celular e, ao final, decide quanto irá pagar pela história comprada.

Duração: até que o dinheiro acabe.



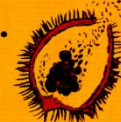
Ouçó histórias sobre suas chegadas e partidas. Grátis.

Primeira realização: Rua Paulo Afonso, Brás, São Paulo. 2019.

Escutar histórias, escrever cartas.

Descrição da ação: Uma mulher monta uma mesa com duas cadeiras. Sobre a mesa, dispõe uma máquina de escrever, folhas de papel, papel carbono e envelopes. Ao seu lado, uma placa com o anúncio "Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis". Ao partilhar a mesa com alguém, responde a possíveis dúvidas, pergunta se poderá manter consigo uma cópia da carta que irá escrever por meio do uso de papel carbono, escuta a história e escreve em sua máquina uma carta, cujo conteúdo será a história compartilhada, construída a partir de sua sensibilidade. Coloca a carta dentro do envelope e entrega para o(a) narrador(a).

Duração: duas horas.



Os programas foram seguidos, após a realização, de nova rodada de escrita automática ou de cartas, endereçadas pela pesquisadora a um ou mais integrantes do núcleo artístico da pesquisa.

Imagem 6 - Trecho da carta da pesquisadora pós-performance no bairro de Santo Amaro, em fevereiro de 2019.

Pago quanto pela sua história?
 É sua vida, quanto vale?
 Por metro, por peso, por litro?
 Reivindico lugar tranquilo e horas d
 conrosa pra contar minha história..
 Deixar diar, talvez mais.
 Sorriso. ahê. Sorriso. Fecha.
 Olha pro chão, não dê atenção.
 Homem placa → mulher
 Homem sanduíche → mulher
 É da Globo isso aí? Se passar na TV
 troca meu nome... Faia Eliane!

Paulo, 14 de fevereiro de 2019.

Fonte: elaborado pela autora, 2019.

O trabalho realizado coletivamente pelo Núcleo Barro 3 foi germinado no concreto da cidade de São Paulo, tendo o espaço público como adubo. Como performadora, passei a ter consciência das diferenças no meu jeito de atuar que essa territorialidade suscitava. Empenhava uma energia não de quem observa de longe o fluxo de vida, mas de quem age no e com o espaço, encontrando interações que provocavam a desnaturalização da maneira usual de ocupar aquele espaço, assim como de descondicionar as relações ali estabelecidas, determinadas pelas trocas financeiras e pelo valor atribuído às pessoas. Assumi, então, um agenciamento, de dimensão crítica, que se voltava para a cidade e a vida contemporânea, segundo Eleonora Fabião:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. **Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo** (Fabião, 2009, p. 237, grifo nosso).

O rompimento do hábito que vivenciei nas ações me conduziu à reflexão sobre que tipos de subjetividades são tecidas na urbe, ou ainda, quais subjetividades resistem a ela. Nas ruas por onde andamos, não havia como escapar da superexposição às diferentes demandas sociais. Miséria, descaso e escassez faziam parte da trama de artifícios do capital, que desenhavam a miragem de uma megalópole onde tudo é possível. Uma espécie de overdose de realidade nos atingia, em choque com painéis luminosos chamativos, manequins e restaurantes cinco estrelas. Era como se a urgência das sirenes de ambulâncias e viaturas policiais passasse a ecoar de modo permanente no imaginário das pessoas naquele território minado.

A experiência contemporânea urbana é uma performance em permanente estado de emergência. Assim, tomar as ruas como fonte de criação significa escavar um terreno infundo de possibilidades e impossibilidades ao mesmo tempo. A imersão na cidade, por fim, resulta numa percepção multissensorial, desordenada e caótica, que a linguagem da performance potencializa e interroga. Por isso, seu território próprio, como postula Leda Maria Martins, é o da encruzilhada. Ela resume:

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos plurais (Martins, 2023, p. 51).

Nas ruas-encruzilhadas, encontramos a nutrição para a composição dos dois programas performativos aqui estudados, que testemunham nossa maneira subversiva de ocupar a cidade. Em ambos, fazemos uma convocação das pessoas ao encontro, sendo o espaço público uma espécie de plataforma para receber e dar suporte a esse momento.

Sempre efêmeros, os encontros foram promovidos de diferentes modos: em “Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale”, a performadora carregava em seu corpo o enunciado-convite, trazendo nas mãos as cédulas que estabeleciam a relação. Já em “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.”, em que o espaço da ação era composto por uma mesa, uma cadeira ocupada pela performadora, uma máquina de escrever a sua frente, uma cadeira vazia e o enunciado-convite, era a “locação” que selava o convite.

Embora as duas performances tenham sido criadas no escopo do mesmo processo criativo, experimentamos alterações no que se explorava em cada uma das ações. No primeiro programa performativo, a referência para a criação foi o homem-placa, uma espécie de personagem da vida urbana, que carrega em seu corpo uma placa de anúncio. Conhecido também como plaqueiro, ou homem-sanduíche, esse trabalhador precarizado, de um modo geral, é do sexo masculino e empresta seu corpo como suporte, enquanto distribui folhetos para as pessoas que transitam, habitualmente, sobre a compra de ouro. Desse modo, em “Ouço sua história, pago quanto EU achar que ela vale”, parte-se da lógica mercantil, em que pela mediação explícita do dinheiro, se estabelece sem rodeios um contrato de compra e venda, cujo objetivo é a financeirização de narrativas pessoais.

Na outra proposição, “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.”, primeiro abre-se uma fresta para o compartilhamento de narrativas pessoais. Apenas no ato de contar a própria história, pode ocorrer uma fricção com contextos macroestruturais (como a falta de oportunidades de emprego no local de origem, por exemplo, conforme ocorreu em algumas conversas que travamos). Nesse caso, a relação dialógica adquire uma perspectiva confessional e, portanto, a realidade econômica não é o que media o laço entre performadora e participante, embora também estivesse presente como contingente e, não raro, tenha sido evocada. Assim, a relação humana, como o próprio tecido da vida, escapa da sua transformação em mercadoria.

Quando a ideia de que alguém pode comprar a história de outra pessoa foi potencializada, surgiram discussões em torno do que pode ou não ser comercializado, e qual o

valor da memória/relato de alguém. Tematizou-se no diálogo com os e as participantes os limites éticos dessa compra, no sentido do que seria feito posteriormente com a história comprada. Também, notamos tentativas declaradas de ficcionalizar a própria história, para que a venda alcançasse o maior valor possível.

Apesar das diferenças, ambas as propostas deram espaço à reflexão. Em “Ouço histórias e escrevo cartas”, ao ocuparem a cadeira, os e as participantes convocavam suas memórias, motivados/as pela vontade de partilhar. Recortes das trajetórias de vida eram revelados voluntariamente como confidências, sem o envolvimento de um valor de troca. Não que a convocação não tenha gerado ruído, ou sido enfrentada com pinceladas de romantização, porque a revisitação da própria história (ainda mais, com uma pessoa desconhecida) nem sempre é um trajeto fácil. No entanto, quando vinham à tona as motivações da migração, ou o que foi abandonado, ou os retornos e as novas partidas, surgiam também reflexões sobre como as histórias de vida atravessam o âmbito privado, tramando-se ao enfrentamento de questões sócio-históricas macroestruturais.

As reverberações também foram diversas. Em “Compro sua história” a reflexão espraiou-se para além daquelas e daqueles que participavam diretamente da performance: era possível ouvir as conversas entre outras pessoas do entorno acerca do que acontecia ali. Já em “Ouço histórias e escrevo cartas”, o diálogo ficou mais circunscrito. Embora a imagem chamasse a atenção de quem estava por perto, ela não pareceu suficientemente atrativa para que se formasse uma plateia de espectadores, por assim dizer. De certo modo, ainda que nossa “locação” estivesse plantada no meio das ruas da megalópole, foi respeitada a intimidade das conversações.

Nesse trajeto estive implicada como propositora, atravessada pelos encontros, pelo processo criativo, pelas burocracias a que estamos submetidas quando há fonte de recursos oriunda de fomento público. Muitas eram as responsabilidades, além é claro, dos desejos como artista, como alguém que pulsava pela realização de um projeto. Embora pudesse reconhecer que havia mais a descobrir, a proximidade dificultava o exercício de distanciamento necessário quando se intenta alcançar camadas mais profundas. Esse foi, portanto, o objetivo dessa pesquisa, observar para trazer à superfície um maior volume das potências dos encontros nascidos da performance.

Imagem 7 - Performance “Compro sua história pago quanto EU achar que ela vale” no bairro de Santo Amaro, em fevereiro de 2019.



Fonte: fotografia de Douglas Scaramussa, 2019.

Imagem 8 - Performance “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.” no bairro Brás, em fevereiro de 2019.



Fonte: fotografia de Douglas Scaramussa, 2019.

3.3 Comunidade de discussão na (re)performance – metodologias de investigação

Qual a distância necessária para enxergarmos melhor a experiência que vamos estudar? Se nosso “objeto” é algo que nos atravessa, que se compõe à nossa subjetividade e nossos afetos, o que muda no modo de analisá-lo? Enfrentando essas perguntas, instauramos a (re)performance como metodologia, a fim de trazer de novo para os campos sensível e reflexivo as ações performáticas que investigamos e, assim, observar mais uma vez suas implicações pedagógicas.

A realização inaugural das performances enquadradas aqui aconteceu em fevereiro de 2019. Ou seja, estamos separados dos eventos originais por um intervalo de seis anos. Após isso, refiz uma vez cada uma das performances, em duas oportunidades distintas, ambas em ambientes acadêmicos: na UNICAMP, em Campinas, ainda em 2019, (re)performedei “Ouço sua história, pago quanto EU achar que ela vale”; e em 2023, “Ouço histórias e escrevo cartas sobre chegadas e partidas. Grátis.”, na UFPA, em Belém do Pará. Embora tenham sido experiências interessantes, sobretudo pelo fato de compartilhá-las com pesquisadoras e pesquisadores de artes, as ações ocorreram fora do espaço público, eliminando o risco promovido pela rua e ocupando o espaço seguro da universidade, em presença de nossas e nossos pares.

Também, tendo em vista a distância temporal, como desenhar uma reaproximação das ações originais? Seria o caso de repetir o feito – eu mesma realizar, novamente, as ações nos mesmos territórios – ou investigar novas possibilidades? Para refazê-las, optamos por convidar duas artistas, uma para cada um dos programas. Assim, poderia manter certa distância dos acontecimentos e estudar suas variações. Dando início aos trabalhos, criamos uma comunidade de discussão, composta por cinco pessoas, Gabriela Flores, Jéssica Policastri (as duas, na posição de performadoras), Douglas Scaramussa (responsável pelos registros audiovisuais e pelo apoio à realização das ações originais) e Bianca Oliveira (como observadora), além de mim.

A comunidade de discussão teve acesso aos programas performativos por meio dos vídeos no canal do Barro 3 no Youtube, que são edições das ações. A pretensão inicial com os registros na íntegra era de que fossem documentos que pudessem ser consultados para a composição da dramaturgia do espetáculo; daí que a “presença” da câmera não era parte de nenhum dos programas. No entanto, o compartilhamento dos processos de pesquisa foi se

tornando parte da criação do coletivo, inclusive em função dos modos de trabalho exigidos pelo isolamento social, em consequência da pandemia.

Nos organizamos em um grupo de *WhatsApp* para as primeiras trocas e, posteriormente, nos encontramos em uma reunião remota, para que pudéssemos conversar sobre os procedimentos. Na ocasião, narrei as experiências pregressas, apresentando um panorama de como cada um dos programas foi criado e realizado. Esse foi o ponto de partida para propor que cada uma das artistas refletisse sobre os atravessamentos que os programas, potencialmente, geravam em suas trajetórias. A pretensão era de friccionar os pontos levantados pelos programas com questões pungentes para cada uma delas, promovendo a troca e a atualização dos programas. Também, entendemos que isso poderia levar a mudanças nos territórios que seriam selecionados para a realização das ações.

Então, ficou acordado que Jéssica Policastri iria realizar a performance “Compro sua história. Pago quanto EU achar que ela vale. R\$10,00 – R\$20,00 – R\$50,00”. Esses foram os valores atualizados - na primeira ação, os valores eram R\$2,00 – R\$5,00 – R\$10,00. Para a artista, interessava pensar sobre a possibilidade de comprar histórias de pessoas habituadas a serem compradoras, e não vendedoras. No mercado, há sempre aquelas pessoas ávidas por vender, e outras tantas ávidas por comprar; no entanto, o que ou quem define a transação? A partir dessas reflexões, o bairro de Higienópolis foi o selecionado, por seu *status* de bairro nobre, habitado majoritariamente por pessoas da classe média alta.

Para a (re)performance “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.”, a discussão girou em torno do significado das palavras “chegada” e “partida”, trazidas para outro contexto, que não aquele dos pontos de embarque para longas viagens rumo ao Nordeste do Brasil, como ocorrera na performance original. Quais seriam as fricções em outros territórios? O que, ou quem chegaria e partiria? Para Gabriela Flores, interessou aproximar a ação de sua pesquisa de doutorado, em que a atriz e pesquisadora parte da investigação vocal para relacionar-se com questões ancestrais femininas. Entre seus interesses, está o imaginário de mulheres que tecem e sustentam gerações, imbricadas à finitude da vida.

Naquele momento, dois territórios moviam a artista para a realização do programa: as cercanias do cemitério da Avenida Dr. Arnaldo e o Bom Retiro; o primeiro, pela localização do cemitério do Araçá, e o segundo, pela presença de mulheres trabalhadoras das grandes oficinas de costura que abastecem o comércio têxtil da região. Para evitar uma escolha prematura entre

os dois territórios levantados, optamos por realizar as derivas em ambos, de modo que a decisão sobre em qual deles a (re)performance seria realizada fosse tomada após as experiências de deriva.

Desse modo, a escolha de cada artista para a respectiva performance se deu em diálogo, buscando uma aproximação do programa original com seus interesses e suas pesquisas atuais. Essa condição mostrou-se essencial para que a (re)performance fosse não apenas uma repetição de formas, mas efetivamente uma atualização do feito, encarando suas especificidades e desafios no tempo presente.

3.4 Preparar sem ensaiar: formas de “aquecer” para deriva e performance

Uma pergunta feita por uma das artistas convidadas ecoou durante dias em minha cabeça: havia alguma preparação – um “combinado” de regras, ou mesmo um aquecimento – antes de realizar as derivas e performances? As ruas e avenidas de uma cidade como São Paulo não são muito convidativas para um exercício ou jogo de aquecimento, como fazemos antes de ensaiar ou entrar em cena, num espaço reservado. No entanto, a porosidade para a rua e suas surpresas, sejam boas ou ruins, é uma condição fundamental ao/à performer(a), tanto nas derivas quanto nas performances. Em análise acerca do trabalho de Eleonora Fabião, a pesquisadora Beth Lopes traz à superfície a questão: para realizar ações de intervenção artística na rua, o que se quer aquecer? Nas palavras da pesquisadora:

“Não uso estúdio ou sala de ensaio. Não faria sentido. A rua é o espaço de trabalho”, comenta Eleonora Fabião antes que lhe perguntem como se desenrolam os seus processos de criação. Existe, no entanto, uma aparição luminosa da artista que se destaca do fundo do panorama vivo das ruas. Ao mesmo tempo, a sutileza e a potência dos gestos contidos da artista revelam um processo coerente entre a preparação e a realização. Se o enunciado da performance, ou o que ela chama de “programa” contém ações que são previamente articuladas, e se a temporalidade do programa é muito diferente do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia, fica a questão, como se prepara a performer? (Lopes, s.d., n.p.).

A ocupação do espaço urbano pela performer, que atravessa a vida cotidiana, conforme destaca Beth Lopes, resulta de uma presença diferenciada, ou “luminosa”, perceptível nos gestos potentes e delicados, articulados na persecução do programa. Estaria no programa, então, essa articulação prévia, comparável a uma preparação, que dá condições ao devir? A esse respeito, expõe Fabião:

Será imprescindível lançar-se fora da temporalidade da improvisação, fora da moldura do ensaio e da repetição para então, na atualidade rítmica da experiência, conhecer os corpos de que somos capazes; os corpos (individuais e coletivos) que somos capazes de criar; os corpos que a precariedade da experiência e a experiência da precariedade criam e nos tornam capazes de criar. Em sua precariedade ontológica, performance é a arte de desmanche: desmontar estratos através do corpo politizado e para a politização do corpo. Desnaturalizar o corpo da arte para a criação de um mundo em experimentação política (Fabião, 2011, p. 77).

Uma vez que a noção de ensaio não se aplica à performance, o processo anterior à sua realização adquire importância curiosa. Como vimos anteriormente, o programa performativo, frequentemente, resulta de investigações aprofundadas a respeito do que cada artista pretende evidenciar com sua performance. Isso significa que, embora a ação aconteça no tempo presente, ela é gestada muito antes: vivências pessoais anteriores, repertórios, reflexões, outros trabalhos em arte e as ações eleitas acabam por constituir o substrato que nutre a qualidade da presença do(a) performer(a) na ação, - o que Richard Schechner nomeou como “protoperformance” (Schechner *apud* Agra, 2012, p. 1).

Nos dispositivos de preparação que criamos para as derivas, que geraram os programas performativos, localizo um instante de preparação no nosso jogo do baralho de cartas. As cartas foram elaboradas pela pesquisadora, com ilustrações a mão livre, inspiradas pela leitura de nove capítulos selecionados de “O Quinze”, romance de Rachel de Queiroz escrito em 1930, ao lado de excertos de diferentes textos e autores recolhidos nas leituras de bibliografias utilizadas na pesquisa do Núcleo Barro 3. O baralho era usado como um oráculo; no jogo que fazíamos, anterior ao início de uma deriva, era sorteada uma única carta, que oferecia uma espécie de “lupa” para olharmos a cidade. Em meio ao caos urbano, seria difícil estabelecer previamente o que e quem encontraríamos, ou restringir os elementos a imaginar ou descobrir. A carta, então, servia como um anteparo para as elucubrações experienciadas no espaço público, diversas a cada caminhada. Sobre esse tipo de disposição ativa, a pesquisadora Verônica Veloso destaca:

Paola Berenstein Jacques elencou uma série de autores que escreveram sobre Paris e cuja literatura tem uma relação direta com a cidade. [...] Independentemente do ineditismo do tema, é Charles Baudelaire quem atrai a atenção para essa figura e faz o termo [*flâneur*] ganhar projeção na Paris do final do século XIX, com “O pintor da vida moderna”. **O autor o associa a uma mobilidade dupla: física e psíquica, alguém capaz de se deslocar e de observar, ao mesmo tempo, o que se passa ao seu redor. Ele pode ser caracterizado por uma imaginação ativa, impulsionada pelo ato de olhar.** (Veloso, 2021, p. 129, grifo nosso)

A ação de ir em direção oposta ao que se espera do transeunte da cidade, herdeiro do ser humano moderno produtivo²⁴, que não deve ter tempo para observar o que se passa em seu

²⁴ A cidade como um projeto moderno, a serviço do progresso e da civilização, vai modelando os modos

entorno, gesta um estado de percepção aguçado para o instante presente. A dupla mobilidade, a que se refere Veloso, é uma atenção especial ao jogo que se estabelece entre as pessoas que transitam no espaço e a organização arquitetônica, concebida como um plano que determina as regras dessa relação.

No caso das derivas empreendidas na realização das (re)performances, também interessava a ampliação das nossas percepções para as relações estabelecidas entre pessoas e território. A tática para dar suporte ao olhar das performances foi replicada com as novas artistas, pelo fato de o baralho estar intimamente ligado ao processo criativo do Núcleo Barro 3. Ainda assim, para a nova etapa investigamos e desenhamos algumas outras possibilidades e dispositivos²⁵; mas, parecia que nada fazia sentido na relação com os programas performativos. Assim, retornamos ao baralho, percebendo o quanto as cartas criadas e sorteadas em 2019 se atualizavam, ajustando-se perfeitamente ao novo momento.

As cartas sorteadas antes das derivas realizadas em 2019 foram a “Morte, a procura da curandeira” - que gerou o programa “Compro sua história. Pago quanto EU achar que ela vale. R\$10,00 – R\$20,00 – R\$50,00” - e a carta “Duquinha e a grande mãe de sal” - que coube ao programa “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.”. Como esses programas haviam sido criados posteriormente às derivas junto ao Núcleo Barro 3 (e as cartas, sorteadas antes delas), somente no trajeto investigativo para as (re)performances pudemos investigar melhor a conexão entre os dispositivos, dando ao jogo de baralho um estatuto de pré-performance. Se no percurso pregresso a preparação ou aquecimento estava intimamente ligada ao processo cênico com um todo (ou seja, ao que se projetou, leu e escreveu, até que o encontro com e na rua acontecesse), foi nessa nova etapa que as cartas do baralho operaram como potencializadoras da presença, confluindo para a qualidade das corporeidades, as ações e os modos de interação do ato performático. As cartas, assim, sintetizaram o percurso anterior e re-arquitetaram a potência motivadora, diante dos novos interesses das artistas e as escolhas atualizadas dos respectivos territórios de “performance”.

A carta “Morte – a procura da curandeira” possui em sua face frontal uma senhora que carrega uma planta, e em seu verso está grafado um trecho do livro “Pedagogia do Oprimido” (2018). Nas palavras de Paulo Freire:

de uso dos seus espaços. Paris exemplifica esse pleno florescimento do ideário moderno, que acompanha as alterações das paisagens socioespaciais.

²⁵ Poemas, músicas e sequência de ações também foram experimentados.

Não haveria oprimido, se não houvesse uma relação de violência que os conforma como violentados, numa situação objetiva de opressão. Inauguram a violência os que oprimem, os que exploram, os que não se reconhecem nos outros; não os oprimidos, os explorados, os que não são reconhecidos pelos que os oprimem como *outro*. Inauguram o desamor, não os desamados, mas os que não amam, porque apenas *se* amam. Os que inauguram o terror não são os débeis, que a eles são submetidos, mas os violentos que, com seu poder, criam a situação concreta em que se geram os “demitidos da vida”, os esfarrapados do mundo. Quem inaugura a tirania não são os tiranizados, mas os tiranos. Quem inaugura o ódio não são os odiados, mas os que primeiro odiaram. Quem inaugura a negação dos homens não são os que tiveram a sua humanidade negada, mas os que a negaram, negando também a sua. Quem inaugura a força não são os que se tornaram fracos sob a robustez dos fortes, mas os fortes que os debilitaram. Para os opressores, porém, na hipocrisia de sua “generosidade” são sempre os oprimidos, que eles jamais obviamente chamam de oprimidos, mas, conforme se situem, interna ou externamente, de “essa gente” ou de “essa massa cega e invejosa” ou de “selvagens” ou de “nativos” ou de “subversivos”, são sempre os oprimidos os que desamam. São sempre eles os “violentos”, os “bárbaros”, os “malvados”, os “ferozes”, quando reagem à violência dos opressores (Freire, 2018, p. 58-59).

O trecho acima, reproduzido na íntegra, consta no verso da carta sorteada na performance original, e ajuda a compreender nossa filiação ao pensamento de Paulo Freire, pedagogo que direcionou suas ações formativas - cuja ênfase político-social é inexorável -, pela relação dialética entre opressor e oprimido, assim como pelo interesse de superação das marcas históricas das opressões estabelecidas e perpetuadas pela hierarquização entre o “eu” e o “outro”.

Imagem 9 – Carta do baralho “Morte – a procura da curandeira”.



Não haveria oprimidos, se não houvesse uma relação de violência que os conforma como violentados, numa situação objetiva de opressão.

Inauguram a violência os que oprimem, os que exploram, os que não se reconhecem nos outros; não os oprimidos, os explorados, os que não são reconhecidos pelos que os oprimem como *outro*.

Inauguram o desamor, não os desamados, mas os que não amam, porque apenas *se* amam.

Os que inauguram o terror não são os débeis, que a eles são submetidos, mas os violentos que, com seu poder, criam a situação concreta em que se geram os “demitidos da vida”, os esfarrapados do mundo.

Quem inaugura a tirania não são os tiranizados, mas os tiranos.

Quem inaugura o ódio não são os odiados, mas os que primeiro odiaram.

Quem inaugura a negação dos homens não são os que tiveram a sua humanidade negada, mas os que a negaram, negando também a sua.

Quem inaugura a força não são os que se tornaram fracos sob a robustez dos fortes, mas os fortes que os debilitaram.

Para os opressores, porém, na hipocrisia de sua “generosidade”, são sempre os oprimidos, que eles jamais obviamente chamam de oprimidos, mas, conforme se situem, interna ou externamente, de “essa gente” ou de “essa massa cega e invejosa”, ou de “selvagens”, ou de “nativos”, ou de “subversivos”, são sempre os oprimidos os que desamam. São sempre eles os “violentos”, os “bárbaros”, os “malvados”, os “ferozes”, quando reagem à violência dos opressores.

Viagem do oprimido 17.5.1971

Fonte: elaborado pela autora, 2019.

Já a carta “Duquinha e a grande mãe de sal” possui em sua face frontal a imagem de uma espécie de mulher-mar. Em seu verso, lê-se uma passagem do livro “Água e os sonhos” (2008), de Gaston Bachelard, e outra, do livro “Mulheres que correm com lobos” (2014), de Clarissa Pinkola Estés. Ambas as passagens se referem às diferentes formas de maternidade, tema recorrente em “O Quinze”. Na longa travessia empreendida pela família migrante, que se inspira na seca de 1915²⁶, Cordulina se vê diante da impossibilidade de assegurar alguma alimentação para seus filhos e para si mesma, o que resulta na perda de dois deles. Duquinha, o menor, padece tragicamente, ainda em fase de amamentação. A natureza é, então, aquela que provê e aquela que ceifa a vida.

É sobre a associação entre natureza e maternidade que se volta o filósofo e poeta Gaston Bachelard, quando escreve:

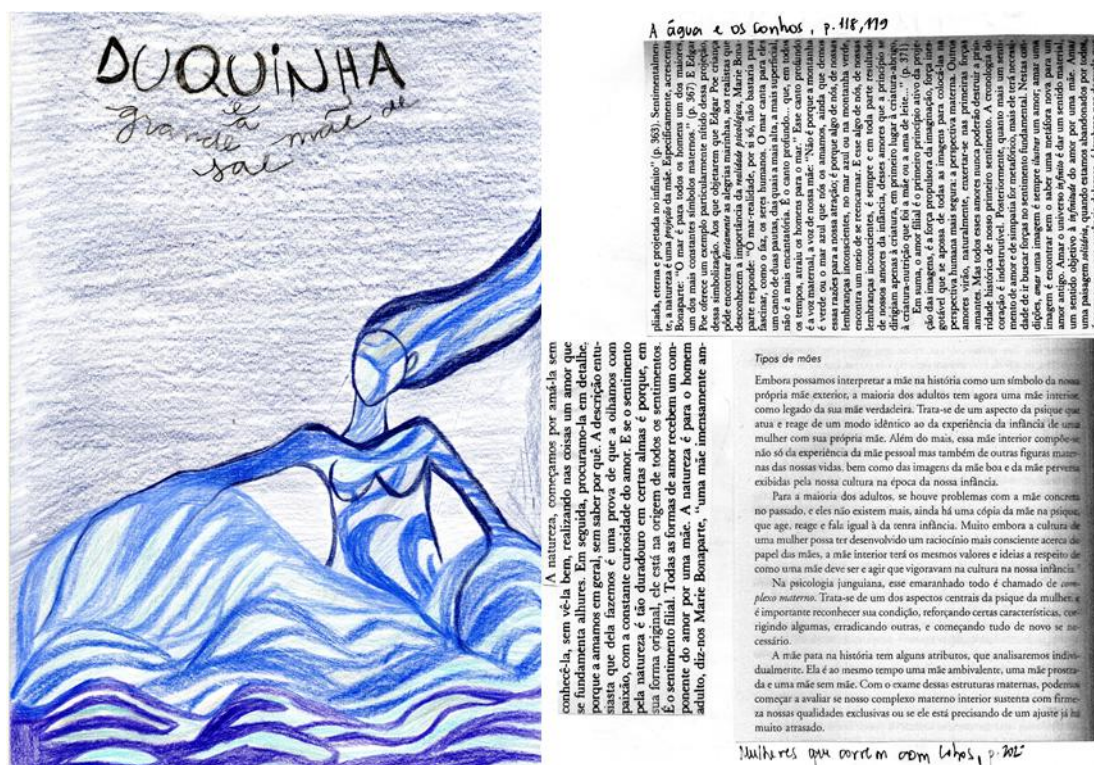
A natureza, começamos por amá-la sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas um amor que se fundamenta alhures. Em seguida, procuramo-la em detalhe, porque a amamos em geral, sem saber por quê. A descrição entusiasta que dela fazemos é uma prova de que a olhamos com paixão, com a constante curiosidade do amor. E se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial. Todas as formas de amor recebem um componente do amor por uma mãe. [...] Em suma, o amor filial é o princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes final mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento final a cronologia do coração é indestrutível [...] (Bachelard, 2008, p. 118-119).

Para Bachelard, o princípio da imaginação está filiado ao amor original, que ele atribui ao sentimento materno. Já Clarissa Pinkola Estés reflete sobre a maternidade num aspecto psíquico, versando sobre as projeções individuais incutidas nas e nos adultos, a partir de experiências maternas diversas. Ela resume:

Embora possamos interpretar a mãe na história como um símbolo da nossa própria mãe exterior, a maioria dos adultos tem agora uma mãe interior, como legado da sua mãe verdadeira. Trata-se de um aspecto da psique que atua e reage de um modo idêntico ao da experiência da infância de uma mulher com sua própria mãe. Além do mais, essa mãe interior compõe-se não só da experiência da mãe pessoal mas também de outras figuras maternas das nossas vidas, bem como das imagens da mãe boa e da mãe perversa exibidas pela nossa cultura na época da nossa infância [...] (Estés, 2014, p. 202).

²⁶ Mais sobre a seca e os resultados trágicos para a população empobrecida, ver em: [A grande seca de 1915: mortos de fome no caminho para os campos de concentração no Ceará \(Maio 2017\) — FUNDAJ](#).

Imagem 10 – Carta do baralho “Duquinha e a grande mãe de sal”.



Fonte: elaborado pela autora, 2019.

Nosso baralho gerou cartas muito distintas entre si, que foram evidenciadas no resultado da composição dos programas performativos. Enquanto a primeira é sustentada por uma perspectiva crítica aguda, a outra abre espaço para que a experiência seja atravessada pela dimensão poética, no acaso da aproximação com a outra pessoa. Em 2024, a opção foi reutilizar as cartas sorteadas na primeira realização (as derivas e performances nas ruas da cidade de São Paulo), em 2019. Assim, não fizemos um novo sorteio: marcado o ponto de encontro, antes do início da deriva, a carta foi apresentada às artistas convidadas.

Numa tentativa de garantir que o refazer produzisse efeitos, mas sem reproduzir o que acontecera antes, propus que as artistas também pudessem construir, cada uma à sua maneira, um aquecimento. Queria verificar também a potencialidade de atualização das ações performáticas, que começam antes mesmo da performance ser compartilhada com um público. Com isso em mente, recorri a um saber ancestral, que cria modos de conexão, fazendo uso de elementos que modulam a percepção. A utilização de folhas, flores, cascas e outros elementos da natureza está presente em muitas das culturas de matriz afro-ameríndia, que buscam fortalecer nossa relação com a natureza (porque dela somos parte), como um caminho para lidarmos com situações complexas. A magia; a mandinga alquimizada por meio do uso desses

elementos são táticas de cuidado e de fortalecimento, que se tramam à vida e agem sobre os momentos banais e as situações de crise.

O que melhor caberia para favorecer o nosso caminhar, numa situação em que a ação ganha intencionalidade intensificada, requerendo recursos extraordinários? Sabemos que caminhar é um processo humano e cultural. Sobre ele, Verônica Veloso pondera:

Caminhar é uma ação primária, embora não possa ser considerada uma ação simples, nem fácil. Caminhar envolve quase todos os músculos do corpo e só é possível caminhar quando conseguimos sustentar o peso da cabeça. Diz-se que o *homo sapiens* aprendeu a erguer a cabeça por necessidade de observar a paisagem. Do ponto de vista do olhar, os humanos se tornaram humanos à medida que se permitiram enxergar mais longe. Entre os 12 e 18 meses de vida, os filhotes humanos aprendem a andar e essa ação é tão esperada quanto a aprendizagem da fala. **Aprender a andar é uma conquista, uma forma de desvendar o mundo, de ir ao encontro, de explorar territórios, de ultrapassar obstáculos e de demonstrar interesse** (Veloso, 2022, p. 19, grifo nosso).

No entanto, atravessar e deixar-se atravessar durante e pelo caminhar não se dá sem que estejamos abertas(os) para isso. É necessário “resguardar-se”, pois o ato de caminhar em processo criativo acentua certa qualidade antagônica que o constitui, conforme Veloso, envolvendo elementos conhecidos e desconhecidos. Então, nos voltamos para o esalda pés.

Como um foco da deriva era a leitura da gramatologia urbana, o que demanda a ampliação da percepção e da concentração, preparei uma combinação de sal grosso, alecrim e óleo essencial de eucalipto, para ser usada antes da caminhada. Já para fechar os trabalhos, acalmar os pensamentos e produzir relaxamento, foi produzida uma outra fusão, de sal grosso, flores de camomila e jasmim e sementes de erva doce. O modo de usar indicado foi que, tanto antes de sair de casa para a deriva, quanto ao retornar, as performadoras realizassem o esalda pés em uma bacia com água quente e agradável, numa quantidade que cobrisse os tornozelos, seguida de uma massagem na sola dos pés (na partida, antes de calçar um tênis confortável de caminhada, e na volta, fazendo o processo logo antes de dormir). Assim, elas estariam preparadas para esse ato distintivo de humanidade, e atentas para reaprender o nunca sabido.

3.5 Corpo-encruzilhada - a rua como plataforma para implosões e transformações

A decisão de convidar outras artistas para a realização das (re)performances deslocou meu lugar de participação nas ações. Propor e acompanhar uma deriva são tarefas bastante diferentes de fazê-la. Não está com quem observa as decisões significativas, por exemplo, por quais ruas adentrar; onde parar ou por onde voltar; a velocidade empreendida no passo; se os olhos miram o que está acima ou abaixo. Nas três derivas realizadas acompanhei os movimentos das artistas, prestando atenção também em seus entornos. Não estabeleci um programa circunscrevendo o que eu deveria ou não fazer, me deixei guiar pelo olhar e movência de cada uma das artistas e suas relações com os territórios e as pessoas.

Nas (re)performances, formar um duplo com cada uma das performadoras foi um aspecto potencializador da relação com os territórios e suas territorialidades²⁷, que têm uma ordenação característica na lógica dos espaços urbanos. Nessa organização, sabemos que existe um modelo comportamental quanto aos modos como os e as transeuntes devem se portar. Quando saímos às ruas, nossos corpos se movem em conformidade com demandas específicas, confrontadas com as geografias do espaço, as ordenações do sistema (quem pode circular, onde, quando etc.) e os tensionamentos gerados pela convivência com materialidades, sensações e desejos.

No artigo “Coreopolítica e Coreopólicia” (2012), o curador de arte, coreógrafo, dramaturgo e professor André Lepecki afirma que a mobilidade urbana contemporânea é, literalmente e não alegoricamente, uma dança coreografada a serviço do sistema dominante:

Essa necessária antimetaforicidade²⁸ requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir (Lepecki, 2012, p. 46).

²⁷ Segundo Milton Santos território é produzido socialmente a partir dos modos de uso do espaço físico, nas suas diversas dimensões - laborais, espirituais, da moradia, de trocas etc. Logo, para o autor, território é sempre território usado. Já a territorialidade diz respeito às disputas de poder, controle ou influência sobre um território por pessoas, grupos ou instituições. Essa categoria, portanto, lança mão do jogo de relações existentes entre grupos sociais e os espaços.

²⁸ Antimetaforicidade se apresenta no texto de Lepecki como um conceito que articula estética e política, gerando um modelo analítico “essencialmente não metafórico e profundamente materialista”, nas palavras do autor.

Esse agenciamento para a execução da “dança coreopolítica” cunhada por Lepecki resulta em formas de se relacionar com o espaço público e com todos e todas que ali estão, na execução coral da ideologia, coercitivas e compulsórias. Qualquer movimento que seja diferente do esperado produz instabilidade nesse *modus operandi*, gerando desequilíbrio e desconfiança. Ao longo das derivas, pude observar o desconforto causado pela alteração do modo coreograficamente promulgado de se “dançar” na cidade.

Especialmente no Bom Retiro, onde o comércio determina os modos de relação, esse desconforto foi palpável. A sensação de mal-estar somou-se às diversas tensões sociais na região, que também são sintomas, adaptados em maior ou menor grau à “vida cotidiana”: as pessoas em situação de rua e as moradias precarizadas, em forma de cortiços (que garantem a mão de obra barata para o comércio têxtil) convivem com as intervenções arquitetônicas regidas pelo projeto de transformação do bairro numa *Koreatown* paulistana. Parar em frente a um estabelecimento comercial; observar sua arquitetura, ou quem está dentro e quem está fora; passar em frente; voltar e observar de novo; atravessar a rua para ampliar o campo de visão; ficar parado; não entrar, ou entrar e não comprar, revelaram modos de agir no espaço urbano destoantes do habitual e que, por isso, provocaram estranhamento.

Além da natureza da ação, existe ainda algo mais sutil e complexo de se definir, que motiva a reação do entorno. Talvez, seja um outro tônus corporal, ou uma qualidade distinta no corpo que se move, que denunciam que a presença do sujeito-corpo se deslocou para o campo da percepção crítica. Essa outra disposição deixa-se entrever na ação, em suas qualidades de tempo, espaço, força, direção etc. Conforme verificamos, esse corpo move-se num tempo mais lento, ou menos voltado ao tempo-do-trabalho, como postula o professor Milton Santos:

A cidade é o palco de atores os mais diversos: homens, firmas, instituições que nela trabalham conjuntamente. Alguns movimentam-se segundo tempos rápidos, outros, segundo tempos lentos, de tal maneira que a materialidade que possa aparecer como tendo a única indicação, na realidade não a tem, porque essa materialidade é atravessada por esses atores, por essa gente, segundo os tempos, que são lentos ou rápidos (Santos, 1989, p. 24-25).

Seria possível afirmar que a ação criativa das nossas performances reagiu ao trabalho de produção, estabelecendo outras regras para a ocupação da cidade? Qual seria, então, a especificidade do andar que promovemos, no caso das derivas? O descolamento dos padrões de comportamento em relação ao espaço público que comentamos aqui é tratado por Paola Berenstein Jacques sempre como uma experiência de alteridade. Em “Elogio aos errantes” (2014), a autora faz um mergulho profundo sobre o ato de caminhar como prática de errância

urbana, observando o verbo “errar” não como uma falha, mas como possibilidade. Numa sociedade que propaga a perfeição, sair em experiência errática, sem um destino definido (pois o sabor do encontro é a nutrição para a deriva), é agir em oposição ao acertado, ao previsível. Para quem performa, contudo, errar significa acertar nas margens do sistema em que estamos inseridas; debochar de sua suposta intransponibilidade; criar táticas subversivas de encontro com o “Outro” urbano (Berenstein, 2014).

Nas duas ações performáticas, as variações nas errâncias foram bastante determinadas pelo território e seus modos de ocupação. Nas derivas, a escolha dos territórios revelou camadas importantes do tecido social da megalópole, com suas políticas públicas, índices de desenvolvimento, processos de gentrificação e graus de interferência da especulação imobiliária. Ainda que a distância geográfica entre os bairros seja pequena - entre o Cemitério do Araçá e Higienópolis são apenas 3,5 km, e entre Higienópolis e o Bom Retiro, somente 4,2 km - as regiões diferem bastante entre si, quando analisadas à luz das disputas travadas no e pelo espaço público.

Fatores como escolaridade, raça, gênero e classe alteram o modo como as pessoas se aproximam ou se afastam dos acontecimentos. No livro “Walter Benjamin e a guerra das imagens” (2023), o professor Márcio Seligmann-Silva comenta as relações travadas por Benjamin pelas cidades por onde passou. Esse deslocamento, segundo Seligmann-Silva, foi um misto de paixão pelo diferente, e como um perseguido pelo nazismo, pela necessidade de encontrar locais onde pudesse sobreviver. Essas experiências em diferentes metrópoles, afirma o autor, fizeram com que Benjamin escrevesse sobre elas como distintos universos a serem “lidos”. Nas palavras do autor: “O universo da cidade também se revela como um cosmos gramatológico. Ele vê na cidade um livro e um mundo a ser lido.” (Seligmann-Silva, 2023, p. 78).

A professora Ermínia Maricato completa que, no caso brasileiro, as cidades constituídas sob a égide da Revolução Industrial mantiveram e aprofundaram as desigualdades. Predominantemente rural até o início do século XX, o abrupto processo de urbanização que o país atravessou manteve essas raízes coloniais. É curioso que, embora seja um objetivo do sistema dominante escamotear a pobreza decorrente da exploração capitalista, nas chamadas cidades globais (Sassen, 2000) as ruas transformaram-se em vitrines mórbidas, que exibem a céu aberto aquelas e aqueles que estão alheios à chamada cidadania: não há como enfiar gente sob o asfalto. Para uma grande parcela da população, que tenta a todo custo manter-se com

alguma dignidade de vida, o cosmos gramatológico faz emergir uma leitura diferente da cidade. Segundo Ermínia Maricato, em diálogo com Benjamin:

A cidade pode ser objeto de diversas abordagens: pode ser lida como um discurso (como querem os semiólogos e os semióticos); pode ser abordada pela estética – ambiente de alienação e dominação por meio da arquitetura e urbanismo do espetáculo; como manifestação de práticas culturais e artísticas mercadológicas ou rebeldes; como legado histórico; como palco de conflitos sociais; como espaço de reprodução do capital e da força de trabalho, entre outras. [...] A mídia do *mainstreaming* trata de cidades o tempo todo, entretanto raramente a toma como um produto, ou mercadoria que intermedia os conflitos entre as classes sociais. Afinal, o capital imobiliário é um grande anunciante, patrocinador da grande mídia (Maricato, 2015, p. 19).

O amplo panorama de formas de ver a cidade apresentado por Maricato nos posiciona frente à complexidade do exercício de leitura de uma cidade, como propõe Benjamin. São muitos os interesses que disputam o território urbano, permanentemente e em alternância, num contexto em que as políticas públicas não se consolidam, acabando por tornar-se efêmeras, ao bel prazer dos interesses privados e das relações de prevaricação²⁹. A depender do contexto histórico e do humor do mercado, as populações mais vulneráveis são jogadas de um canto a outro, sem nenhum compromisso do Estado em protegê-las.

No entanto, há resistência por parte de movimentos organizados, como o MTST³⁰, que ampara e dá sustentação para a ocupação de prédios ociosos, num confronto permanente com as corporações da área de construção civil e os proprietários do capital, tudo para fazer valer a Constituição de 1988³¹, que garante o direito à moradia para todos e todas. A resistência advém também daqueles que já estão à margem, por exemplo, das pessoas em condições fragilizadas e em situação de rua, em suas inúmeras complexidades, que resistem e se mantêm no centro da capital paulistana, uma das chamadas zonas opacas da cidade, na definição de Paola Berenstein Jacques (2014). A autora resume:

São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos “espaços do aproximativo e da criatividade”, como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas.

²⁹ Por meio de financiamento de campanhas eleitorais realizadas pela iniciativa privada, que será beneficiada em contratos com o setor público, caso o candidato seja eleito.

³⁰ O Movimento dos(as) Trabalhadores(as) Sem-Teto, o MTST, é um movimento social que nasceu em 1997 com o intuito de garantir o direito constitucional à moradia digna para todas e todos.

³¹ A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 é a lei fundamental e suprema do Brasil, servindo de parâmetro de validade a todas as demais espécies normativas, situando-se no topo do ordenamento jurídico.

Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa - resiste e sobrevive - no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual (Jacques, 2014, p. 23).

Vemos que a região central de uma megalópole como São Paulo, onde fizemos nossas derivas, não se desenha como um mapa de fácil desmonte. Não obstante, essa apreensão das diferentes leituras do tecido urbano é vital para quem deriva na urbe. Sendo um artifício de distanciamento do cotidiano, uma tática para que se possa mirar o que é aparentemente impossível, em meio ao modo ordinário da vida, ser “criativo” depende de não se anestesiarmos, como quer Berenstein (2014), ou ver o que já não nos é permitido conhecer.

Márcio Seligmann-Silva nos ajuda a refletir sobre esses paradigmas da visualidade, numa dialética onde se articulam a distância do que é cotidiano, para romper o hábito, que torna opaco o que precisa ser reconhecido. O autor alerta:

Alguns fragmentos [de Benjamin] desenvolvem o importante tema da dialética da proximidade/distância na visão da cidade: “O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cidade na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade. O hábito ainda não fez sua obra.” Essa formulação da chave para entendermos um pouco do procedimento desse escritor sobre as cidades: ele busca em seu andar/escrever reconquistar a força do primeiro olhar, ainda não embaçado pelo musgo do hábito ou costume, que nos torna cegos para o nosso meio (Seligmann-Silva, 2023, p. 80).

A retração da velocidade, como já vimos antes, permitiu às performadoras o encontro. A mim, como acompanhante das ações, frear o tempo trouxe a possibilidade de observar como o espaço público autoriza ou cerceia relações. Ao lado disso, atravessar o controle do campo visual, ou “retirar o musgo do costume”, foi prerrogativa para percebermos melhor os constrangimentos dos territórios sobre os que por ali circulavam.

Higienópolis, um dos nossos destinos nas derivas, é um bairro majoritariamente residencial. A tarde em que percorremos o bairro a pé estava fria; o céu, cinza, pesava sobre as nossas cabeças. Sob a minha perspectiva, o bairro pareceu também frio e cinza. Por todo lado, avistei muros, grades, sistemas de segurança e guaritas, de onde saíam e entravam trabalhadores e trabalhadoras; figuras que se tornavam minúsculas, quando observadas a partir da escala dos prédios. Se comparado ao Bom Retiro, o lugar é silencioso, como se o privado se sobrepusesse ao público. Mas, esse privado tinha também lugares que não alcançávamos, e quase não foi possível ver quem mora nos prédios: poucas eram as pessoas que saíam a pé.

Já nas garagens, com seus portões automáticos, veículos entravam e saíam a todo instante. Porém, percorrer a cidade de carro é muito diferente de caminhar nas calçadas... Sob o teto de um veículo, fica mais difícil acompanhar a suntuosidade da altura das torres, seus arabescos, arcos e outros atributos arquitetônicos, que dão o tom do território. É necessário não apenas diminuir a velocidade para enxergar, mas colocar-se em posição favorável. Só assim, percebemos a profusão de idiomas que são utilizados para dar nome aos prédios residenciais e empreendimentos comerciais. Só assim, observamos a diferença da cor da pele de quem ocupava postos de trabalho e de quem era morador ou moradora do bairro.

O Bom Retiro, ao contrário de Higienópolis, é altamente comercial e caótico visualmente. A disputa por clientes acontece entre trabalhadoras(es) formais e informais, constituindo para a(o) transeunte uma geografia sinuosa por entre barracas, lojas, pessoas e até carros, pois o meio fio se amplia. Embora existam prédios residenciais, ao lado de cortiços e outros tipos de moradia mais precarizadas, predominam prédios comerciais. São dois os maiores objetivos de quem está no Bom Retiro – comprar ou vender. A classe trabalhadora, em sua “qualificação” de mão de obra precarizada³², carrega suas marmitas, enquanto tenta realizar uma venda em meio às calçadas.

Nossa deriva ali aconteceu numa tarde de sol, e Gabriela quase corria em alguns momentos, buscando ativamente algo ou alguém. Seguindo seus passos, tive a sensação de estar também à procura. Ela se enfiava debaixo de guarda-sóis; parava; voltava e seguia adiante. Ali, é possível encontrar de tudo um pouco. Lojas e vendedores de rua se misturam, com o objetivo de alcançar a clientela.

Ainda assim, as relações humanas seguem em potência. Há brechas para os encontros. A vida pulsa em muitas das suas contradições. Diferentemente de Higienópolis, a presença humana não está escondida; ao contrário, é possível ver as interações entre pessoas (mesmo que violentas) em diferentes locais. Não há como apagar ou esconder as pessoas nas calçadas, submetidas a situações que nenhum ser humano deveria experimentar; imagens da miséria presente a cada esquina. Na perspectiva horizontal que domina a paisagem, é raro divisar a altura dos edifícios ou o céu, e mesmo nas fachadas dos prédios, a visão se perde entre corpos reais e manequins, que se misturam às mostras de roupas de todos os tipos, evocando as peles

³² Situação nossa contemporânea, mas não exatamente nova.

sobre peles de variadas gentes, que festejam, vão à praia, ao escritório, se agasalham e praticam esportes.

Entre as derivas em Higienópolis e no Bom Retiro, realizamos a segunda proposta de Gabriela Flores, em Pinheiros, nas cercanias do Cemitério do Araçá. Numa tarde quente de maio, acompanhadas por Bianca, caminhamos por entre automóveis e pessoas buscando por assistência médica no Instituto do Câncer do Estado de São Paulo. No percurso, a efemeridade da vida, apresentada pelo cemitério e suas barracas de flores. A arquitetura da região é suntuosa; o trânsito, intenso e veloz. É possível reconhecer médicos, enfermeiros, estudantes de medicina e enfermagem e pacientes, ao lado de transeuntes que apenas se deslocam pela região. Pessoas com fisionomias entristecidas e preocupadas entram e saem do prédio do ICESP.

Uma espécie de curiosidade “arredia” sobre o interior do cemitério pareceu-me prevalecer na busca de ambas as caminhanças, pois os espaços entre os muros e portões do cemitério foram ponto de observação e de registro com seus celulares. Circulamos o cemitério por completo, e notamos que o movimento de pessoas fica circunscrito à sua entrada principal. O entorno é incrivelmente silencioso e bastante arborizado. O final da deriva aconteceu dentro do Cemitério, no acompanhamento de um cortejo fúnebre.

Após a realização das duas derivas, Gabriela Flores elegeu o Bom Retiro para a realização da (re)performance. Optamos por não questionar sua decisão, tampouco forçar o recebimento de uma justificativa, pois compreendemos que a escolha foi fruto do campo sensível e intuitivo da artista após as experiências erráticas na cidade. Assim, não caberiam digressões analíticas.

Embora soubesse dos interesses das artistas pelos territórios previamente, e as cartas de baralho (nossas “bússolas”) tenham sido criadas por mim, foi só nas (re)performances que percebi um outro espaço, o interno, que é o da produção das subjetividades das performadoras. Singular e inacessível em sua inteireza para quem apenas observa a ação, ele se faz e refaz em tempo real, no aqui e agora. Contudo, para acessar melhor esse outro território, que é parte da experiência intensa de quem performa, era preciso encontrar uma nova estratégia, que nos permitisse - a mim e às performadoras - seguirmos juntas. Voltamos, então, ao recurso da escrita, tão fundamental nas duas performances originais que estudamos nesta pesquisa.

3.6 Escrever no papel o que ficou inscrito no corpo

A escrita acerca da experiência funciona como uma tática importante de acesso ao que foi vivenciado, além de dar contornos mais conscientes aos acontecimentos. A experiência, além disso, pode ser compartilhada entre os/as errantes, contribuindo para reconfigurar a anestesia dos desejos comuns. Ainda, segundo Paola Berenstein Jacques:

Assim, as narrativas urbanas resultantes dessas experiências realizadas pelos errantes, sua forma de transmissão e compartilhamento, podem operar como potente desestabilizador de algumas das partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos (Jacques, 2014, p. 19).

A escrita proposta nas (re)performances não antecedeu as experiências no espaço público urbano, mas foi usada como recurso mnemônico. Lançamos mão de dois modelos distintos, a escrita automática - de modo que a escritura servisse como ferramenta para registrar e compartilhar todas as imagens em fluxo, ressurgidas ao rever a experiência - e o exercício de narrar a experiência - contando a um(a) possível interlocutor(a) como se deu a relação com o espaço, com as pessoas e com os anteparos utilizados para a condução (o programa, o escalda pés e a carta do baralho).

Assim, a orientação proposta às artistas foi de que, após as derivas, realizassem a escrita automática (em fluxo contínuo), sem nenhum compromisso com a linearidade narrativa. Já após a realização da (re)performance, o convite foi para que lançassem mão de uma escrita mais estruturada, ainda que sem uma imposição de um gênero textual específico. Cada uma delas poderia escolher a forma mais aprazível para si, desde que o registro mantivesse o compromisso de permitir uma reconstrução mais detalhada da experiência.

O objetivo com a escrita (automática e de cartas) na realização das performances, ainda em 2019, era a composição de materialidades que pudessem servir à criação dos programas performativos e, em última instância, à criação dramática autoral que desejávamos. Nas escrituras, o olhar da pesquisadora para território e sua produção de subjetividades foi sendo tramado às singularidades trazidas pelo encenador e pelo dramaturgo que, além de receberem os materiais, criavam a partir dele, tecendo uma espécie de colagem multifacetada dos modos de apreender e traduzir a experiência urbana.

Todavia, a produção de rastros e vestígios de variadas ordens são características à deriva e à arte da performance, independente da ação estar ou não alinhada a outras criações, como no caso das proposições do Núcleo Barro 3. Verônica Veloso defende que a produção de

materialidades oriundas de uma performance “[...] não seja reduzida à função de registro, mas entendida como integrante do ato performativo.” (Veloso, 2021, p. 355). Como exemplo, lembramos o bloco de notas que era companheiro infalível de Hélio Oiticica em suas deambulações pelas ruas do Rio de Janeiro:

Hélio falava sobre o “Delirium Ambulatório”, uma espécie de movimento criativo, que ele desenvolvia em suas caminhadas pela cidade, principalmente pelo centro do Rio de Janeiro, passando pelo mangue, entre a Central do Brasil e o Morro da Mangueira, que o levava aos mais variados vislumbres sobre as formas de novas obras. Nessas caminhadas criativas, ele sempre levava um bloco de fichas, que chamava de *Index Cards* onde anotava os detalhes de seus projetos (Oiticica Filho *apud* Jacques, 2014, p. 174).

Essa leitura gramatológica, única de quem perambula pelas ruas em processo criativo, revela aspectos de si que emergem na relação com o “Outro” e com o território. Nas instalações e “Parangolés” de Oiticica, é notável o interesse pelas Culturas Populares, talvez, acentuado pelas caminhadas criativas em regiões especialmente ricas para seu olhar já aguçado pelo gosto. Se tomamos as escritas realizadas por Flores e PolICASTRI, também estão pulsantes seus interesses próprios, mencionados por cada uma delas ainda em nossa primeira reunião da “Comunidade de discussão”, acesos pelos programas performativos e atualizados na relação entre a carta do baralho e a deriva. Assim, as escritas tornaram as memórias perenes, mais resistentes ao tempo, configurando o registro como uma espécie de desobediência (criativa) frente à efemeridade do ato presentificado.

A seguir, estão as escritas automáticas produzidas pelas artistas, na ordem cronológica de realização: a deriva em Higienópolis foi vivenciada em 15 de maio; nas cercanias do Cemitério do Araçá, no dia 17 de maio; e no Bom Retiro, em 21 de maio.

Jávi sem rumo, partir, conexão se afeta. Afeta para o bem e afeta para o mal. Aberta, Explode. Na saída mil coisas, mil tretas, me abro tudo, expando. Tudo chevia ruído, e na parede de um restaurante "a felicidade está nas coisas simples". Mas nada ali é simples. Não como eu entendo pelo menos. Pra mim simples é gente simples. Gente que ri e chora na mesma frase, gente que tem acesso a boteco com café do almoço e mercado barato. Mas nada ali parece simples, a arquitetura sobe, sobe e sobe cada vez mais, nas poucas coisas que não é preciso olhar para cima, é preciso olhar duas vezes porque tem muito. Tudo ali é muito. Muito detalhe, muita altura, muita gente que recebe, muita gente que entra sem receber. Montáveis, motoboy, domésticas, porteiros, Marias, Josés, Joãos, eles destoam, eles quase conseguem me fazer ouvir da boca dos outros: sorry, eles não são daqui. A presença deles grita, numa casa "de cultura aulas para realocação no mercado de trabalho das domésticas - elas farão o curso ali? Ali ficarão, por eu não sei onde elas moram. Dentro dos apartamentos das casas, eu olho, mas quase não consigo ver. Não consigo imaginar o que eles fazem, o que eles comem, com quem convivem, convivem?, se amam, se não amam, porque eu já desumanizei eles há muito tempo. Que lembrança pode parecer. Mas sim. Vi apenas sucos Prios e Cuzões.

Suas câmeras me filmam, me seguem, em vários momentos
gritei foda-se bairrinho^{to} para mim. Fodam-se vocês e
suas mansões, fodam-se vocês e suas propriedades, fodam-se,
fodam-se, fodam-se.

Mesmo sabendo que no final sou eu que me fodo.

Sigo andando, não tenho vontade de parar. Para que?
Por quem? Enas não são, mais uma vez, as mesmas
histórias de sempre? Ao mesmo tempo, me chamam atenção,
a quantidade infinita de possibilidades de "ser feliz", rãs
macas, acenos, paisagens, comida cheirosa, casais bonitos.
No meio do caminho, uma casa feia. Feia e famosa.
E, finalmente, algo que me parece familiar ou + humano
talvez, uma praça.

Sento, observo, caminho e leio: Adote um banco,
ADOTE UM BANCO, ADOTE UM BANCO.

Essa frase vibra em mim com ódio.

Cheguei ao final.

Para que lado fica o mar? Não sei ao certo mas
se perguntar ao taxista ou for até o ponto final
de algum desses ônibus talvez chegue. Tem que ir,
ir, ir, ir, indo. Indo cada vez mais! Vá!
Siga! Uma sensação de espreita. O mar espreita!
Uma sensação de que que está descendo uma
rua. Atrás daqueles dois prédios semi-prontos!
Ou depois daquele morro, daquelas árvores.
Que morro é aquele gente? Tiro do farol? ¹
De repente não sei mais pra que lado fica.
Mas a frente do cemitério é a frente do
cemitério. E atrás. O atrás do cemitério, é
o atrás do cemitério. Aquela trilha de folhas
secas atrás do cemitério não deu em nada.
Fiquei até achando que quem sabe. Trilhas em
sua maioria podem começar ou terminar
no mar. Na trilha, naquela trilha nas
costas do cemitério a trilha nos levou à um
anfiteatro submerso? Mas porque será que
alguém pensou em construir um anfiteatro
na parte de trás, nas costas do cemitério,
pudesse garantir que as costas ficassem abando-
nadas, só pedaços da cidade que poucos
conhecem. Poucos pisam. A cidade hostil com
seus preditores. Os carros só privilegiados.
O filtro. A medicação. Fecha-se o vidro ¹
fuma. Põe os óculos escuros. Os óculos escuros
também uma espécie de filtro, uma espécie de

medicador entre meus olhos, com vontade de abraçar e olhos abertos na escuta, e esse oceano revolto, esse maremoto cotidiano chama do cidade. Nos fechamos para nos proteger? O maremoto cidade é caudaloso. A rua reptela de ondas caudalosas. Onde fica o atrás do mar? O mar tem frente e trás? Se nos há frente e trás como deve ser? dentro e fora? na superfície e ~~na~~ lá no fundo. Caminhar pelas ruas é mergulhar, sair da superfície, nos. nos vou entrar no cemitério nos! Estou com fome. Um pouco cansada, com a pressa um pouco baixa. Vou ficar por aqui na borda. Me senti pisando em bordas. E também invisível por vezes como se estivesse caminhando no passado, ou no futuro, decalcada da realidade mas auscultando seus ruídos, suas errâncias, desencontros, seus descarnos. Conheci árvores, flores, folhas secas. Conheci uma ilha invisível para a maioria. Conheci uma árvore que dava um fruto bem verdinho, guanandi. A moça da prefeitura quem cuida das árvores quem nos conteu. As árvores invadem o concreto, se esparramam. Sobre o que será que conversam? Tinha muitos sons inaudíveis mas os percebi. Junte morta faz som? Árvore faz som? Esse som opudodo no silêncio. De todas aquelas árvores... quem é mãe de quem? quem é filho de quem? E as ruas aquelas

coisas imensas estendidas no asfalto abertas
e disponíveis aos carros, ônibus, motor. O
túnel de concreto por onde passam seus
filhos que cospem gás carbônico. Os carros
são filhos das ruas. As ruas são mães. As
paredes são mães. Algumas senhoras que passaram
por mim serão mães? Os cantos das ruas
são mães acolhem os errantes os em fuga
o filho da rua. O monumento é apoio para
o teto, uma tentativa de abrigo, um útero de
concreto e plástico preto. Quem viu? Quem vê? E
na frente, bem na frente, do outro lado
da rua três grandes grandes grandes casas
absolutamente vazias, abandonadas, com placa
de aluga-se vende-se. E se quiser atravessar aqui
é arriscado. Não há faixa. Este pedaço da rua
é só para os carros? Atravessamos! As ondas,
o maremoto, a correnteza e encontramos
flores depois e poesia cantando letras
curiosas letras irmãs também um pouco
insígnias. A rua a grande mãe e seus
infinitos filhos e filhas detalhes e ombros
paudros. Pariu e ele já buzinava. Já morria.
Já vendia flores. Já fazia exames que os (3)
médicos mandam a gente fazer. O mais lento,
do tipo semente, botavam mas só eram reconhecidos
reconhecidas árvores muito tempo depois. E na

verdade às árvores são orfãs quem cuida mesmo
é a moça da prefeitura. Como chama uma
pessoa adulta que cuida de árvores para a
prefeitura?

O ponto de ônibus foi minha mãe cuidar de nós
por alguns instantes. Onde pensei que talvez
pudesse abrir a minha banca tinha uma
banca fechada. Na borda da entrada verde
do cemitério. A todo instante morre gente.
E nasce gente. E vem gente de um lado e
vai gente pro outro lado. Elas andam como
nós, em dupla, ou muitas vezes sozinhas.

Pedaços de conversa. Pedacos de um dia
na vida. Pedacos de olhares trocados. Me
lembrei e tenho certeza que vi. Foi na hora
que conheci uma ilha invisível avistei a Georgette
ela cruzou no semáforo com dois rapazes que
a olharam. Será que se reconheceram. Estavam
com uma roupa de quem estava fazendo alguma
arte marcial. Eu vi. Nessa vi tanto! Ouvi tanto!
O maremoto do dia ensolarado sem uma gota
d'água. Só a da garrafinha para hidratar.
~maremoto sem água. Maremoto de fios elétricos,
concreto, gases, olhares, pés que caminham sem
se descalçar, bocas e dedos para tomar o ônibus
ou o Torxi, ou fumar um cigarro. Tem lugar certo
para por a bifeuca, uma família de caixas. Quem é mãe
de quem? São gêmeas? São orfãs.

S T O O S S D deriva 2

bom retiro

21.05.24

onde estão as costureiras? as tecelãs? as tricoteiras? esperam
do alguém? esperam ulisses voltar? quase como pelas ruas
para tentar encontrá-los, surpreendê-los. se escondem?
estão abaixo do nível da rua, em porões? pelas festas,
pelos vitros da janela, o bairro de dentro, das trabalha-
deiras. umas que avistei me pareciam parar a ferro as
roupas. tem o lado da moda, das roupas. Tem o
lado dos tecidos, avamentos, e não sei mais o que.
botões, zíperes, máquinas de costura. fiquei feliz
quando a senhora que me falou pela voz, veio
jogar conversa fora comigo. hoje ela mora em itapaci-
rica da serra mas diz que morou quinze anos
no bom retiro. não sei seu nome. ia para a casa
do povo. fiquei curiosa para saber o que ela ia
fazer na casa do povo. mas não perguntei. ela não
sabia que o colômbiano fêchou e que a própria
oswald vai fechar, triste! como ouvir novas paisagens?
como não alterar tanto a paisagem? memórias,
arquivos, demelugas, mas fotos de se paulo antiga
ruas silenciosas respiram. na se paulo de hoje ruas
abrigam corpos corpos deitados corpos deitados corpos
deitados gente que vive ali na calçada no leito
da rua se banha na sarjeta!. de todas as
lojas de roupa que passei não vi nenhum vestidinho
que me desse vontade de comprar. vi rápido. não
entrei, quase corri para não perder as costureiras,
encontrar os imigrantes de todos os lados em suas
situações insalubres, perversas, de exploração. mas ao
virar a esquina nada, não encontrei nada. pelo
vitro não vi ter bem o que acontece dentro
dos estabelecimentos pelas ruas do

spiral

Femmina
lado de fora a vida segue calma
com seu horário comercial, seu dia-a-dia

seu dia a dia de loja, mercadinho, de igreja, de
museu, dia de ir à escola, de ir trabalhar,
de vender, vender, vender, contabilizar,
preparar, abrir o estabelecimento, quanto entrar,
como sair o caixa no fim do expediente de
uma terça-feira de maio? minha mãe tinha, mas
o sino tocou; as crianças fizeram brincadeiras
no recreio, as meninas - peruanas, colombianas,
bolivianas (não sei) - ensaiaram a dança típica
com parte do figurino; os merodores de rua
alguns, tiraram o dia para estender as roupas ao
sol e os passantes passam passantes passam
passantes passam, um deles que estava trabalhando
do recolhendo material no lixo me pediu um
por. nós temos por! disse percebendo que fiquei
em dúvida se seguiria adiante ou se voltaria
na esquina à esquerda. à direita. de disse
que à direita eram os italianos e seguindo
em frente os bolivianos. ando como quem
corre tentando encontrar o que está escondido?
o que não é visto, mostrado, no vazio. encontro
algumas brechas, vãos, portas semi abertas,
vãos de grade, vãos de batente. o batente
pegar no batente. sei muitos operários diários
no bom retiro bom retiro bom retiro.

3.7 Distanciamento e reaproximações: olhar de novo para enxergar melhor

Os programas performativos foram criados, feitos e refeitos como uma resposta estética-poética-política aos territórios percorridos. A realização do programa performativo no espaço urbano foi, desse modo, um dispositivo de compartilhamento da experiência de alteridade vivenciada nas derivas. A abertura do imaginário (Ribeiro, 2013)³³, numa perspectiva criativa, ampliou-se na produção artesanal sobre o material recolhido, com as imagens capturadas, o relato dos encontros e desencontros e a tentativa de atualização daquilo que saltara aos olhos (e ao coração) de quem se propôs a andar pela cidade de um modo disruptivo.

Antes mesmo da escrita, os modos de relação com a narrativa, em cada uma das performances revividas, são importantes pontos de reflexão. Numa primeira camada, podemos refletir sobre a função do enunciado de cada deriva, transmitido por mim, remetendo-se à proposta original. Adiante, na realização das performances, a dimensão narrativa ressurgiu uma segunda vez, no que vem anunciado nas placas (uma que induz à mediação monetizada, e outra que faz um convite ao diálogo). Numa terceira investida, temos a narrativa do corpo, na sequência das ações ocorridas e no modo como as performadoras ocuparam o espaço público: enquanto uma andava de um lado para o outro, de maneira livre, a outra permaneceu sentada, numa cadeira na calçada, tendo à sua frente uma mesa com uma máquina de escrever e uma segunda cadeira, desocupada.

Numa quarta camada, localizamos uma narrativa relacionada à temporalidade. Cada uma das ações inaugurou um tempo distinto, no espaço e na relação tecida junto às pessoas convidadas. Na realização das (re)performances, foi contundente a instauração de um tempo objetivo versus a composição de um tempo ancestral. A ação em Higienópolis durou em média trinta minutos, enquanto no Bom Retiro, durou as duas horas previstas, sendo que poderia seguir acontecendo, pois, a performadora seguiu sendo abordada enquanto desmontava seu espaço de ação. Ainda em diálogo com Martins:

A noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão da modernidade, ainda que a vivência e a experiência individual da temporalidade sejam problematizadas e arguidas por muitos filósofos do próprio ocidente. [...] A ancestralidade é clivada por um tempo curvo vivo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção, irreversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias

³³ Conceito que será aprofundado na quinta seção.

compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo uma de suas dádivas (Martins, 2023, p. 25 - 63).

Numa quinta camada, vemos a narrativa emergente da relação com o espaço físico, que também dialoga com a temporalidade e com as corporeidades: enquanto na primeira (re)performance a maioria das pessoas saíam ou entravam apressadamente num shopping, na segunda, dominava a atmosfera de uma praça, com uma bucólica paisagem em meio ao caos urbano, provocando um modo menos veloz de estar junto à performadora.

Numa sexta e última camada, temos uma narrativa comum, que opera como um tipo de “enlace”, atando quem conta e quem escuta, e que deriva do tipo de acontecimento propiciado (distinto em função dos objetivos e jeitos de operar que deram configuração a cada encontro): na primeira performance, compartilha-se uma história, inventada ou verídica, que é transformada em mercadoria; ao passo que na segunda, constrói-se uma história dialogada, no acumulado de memórias e afetos entrelaçados.

Ainda em relação a narrativa, é interessante como ambas as performances misturaram oralidade, palavra escrita e tecnologias. Os enunciados convocam os e as transeuntes a compartilharem suas histórias, para o que recebem algo em troca – o dinheiro, na primeira, e a escrita da própria história em formato de carta, na segunda. Nas duas, usamos o registro, o que aponta para modalidades futuras de transmissão da narração: na primeira, utilizamos o celular como modo de armazenamento (o que foi dito fica gravado na memória do aparelho, sem outro tipo de interferência da performadora); já na segunda, o processo da escuta leva à artesanaria da escrita (o que exige de quem escreve o exercício de interpretação do que foi dito, reformulado num registro em papel e máquina de escrever, sem o uso de tecnologias digitais).

Os trânsitos constituídos por essas narrativas diversas que apontamos aqui, multiplicam um fenômeno inerente ao ensejo de contar uma história para outra pessoa. Também, é transitiva a possibilidade do/a narrador/a desdobrar-se de si, quando revisita suas memórias e elabora uma maneira de comunicar a experiência; algo próximo ao que acontece com quem escuta. No texto “A escrita de si” (1992), Michel Foucault reflete sobre modos de elaboração da subjetividade a partir de falar-escrever-ouvir-ler. O filósofo francês postula:

[...] É que, recorda Sêneca, **quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exatamente do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que estamos a dizer**. A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe. [...] Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face (Foucault, 1992, p. 6-8, grifo nosso).

Para Foucault, falar e escrever são modos de elaborar a si mesmo/a na relação com um/a interlocutor/a, configurando nessa interação uma possibilidade para redimensionar os próprios afetos. Nesse sentido, cada performance assume certo grau particular dessa possível metamorfose. Em “Compro sua história”, a mediação se dá mais pragmaticamente, pois o que se pretende é comprar uma memória, o que poderíamos dizer que induz à manutenção da narrativa (se a performadora for confiável...). Já em “Ouço histórias e escrevo cartas”, a escuta da performadora, dentro do espaço criativo de que pode usufruir, absorve o que recebeu e devolve uma outra materialidade, mais poetizada, aproximando-se da proposta de Leda Maria Martins (2023), no capítulo “Evento-corpo e evento palavra”. Nesse trecho da obra “Performance do tempo espiralar” (2023), a professora e pesquisadora reflete acerca da linearidade temporal típica da episteme do Ocidente, em contraste com as epistemes afrocentradas. Defendendo a segunda maneira de experienciar e compreender o mundo, ela propõe que nos distanciemos do conceito de narrativa e nos aproximemos da poesia, para que prevaleça uma relação estética com a palavra:

A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade que é estrutural pois abraça retornos internos. O que também rompe a lógica da economia produtiva, na qual não se pode perder tempo, pois se “a economia procede mediante um jogo que alinha os mecanismos da produção, da oferta e da demanda, dispondo-os em séries, logo medindo-os (pois o tempo ‘vale’ produção que, por sua vez vale dinheiro), isto não significa que esta lógica seja a única regra interativa que aproxime estavelmente os homens em sociedade” (Martins, 2023, p. 31).

Concordamos com a autora que a escolha que fizemos mexeu tanto na dimensão temporal (pois passado, presente e futuro se dissolveram simbolicamente), quanto rompeu com a lógica que impõe uma relação produtiva e financeirizada com o tempo.

3.8 Escutar como modo de (des)aprender

Quando os programas performativos foram realizados pela primeira vez, em 2019, não houve uma conversa posterior com as pessoas que participaram das performances. Nesta pesquisa, além de observar a realização “ao vivo” das ações pelas artistas convidadas, a proposta consistiu também em abrir diálogos com as pessoas do público que aceitaram o convite para vivenciar cada performance. Assim, a cada finalização, a/o participante foi informada/o pela performadora de que a ação fazia parte de uma pesquisa acadêmica, e que gostaríamos de conversar sobre o vivenciado depois, no dia seguinte. A ideia de não conversar imediatamente após a performance teve o intuito de deixar a experiência reverberar, assegurando um intervalo para que cada pessoa pudesse voltar para sua vida, e se quisesse, conversar com outras, refletir, deixar decantar ou, simplesmente, esquecer detalhes do acontecido. Se concordassem, combinávamos que receberiam um contato da equipe no próximo dia.

Todas as pessoas aceitaram, deixando com a pesquisadora seus números de celular. Num primeiro momento, fiquei reticente: me peguei refletindo que, se fosse eu quem estivesse no lugar daquelas pessoas, é provável que não desse meu telefone. Pensei se aqueles números seriam mesmo reais... Eu me proporia a conversar com alguém que não conhecesse, como um prolongamento de uma inesperada experiência vivida numa rua da cidade? Mas, todos os números eram reais, de modo que o convite para o diálogo posterior acabou dilatando o tempo da experiência da performance em cerca de vinte e quatro horas, tempo que levei para realizar o novo contato.

Para a (re)performance “Compro sua história, pago quanto eu achar que ela vale”, realizada em Higienópolis, pairava uma dúvida perturbadora – será que conseguiríamos realizar a ação na calçada do shopping? Inúmeros funcionários e funcionárias auxiliam os clientes na saída de suas compras, para atravessar a faixa de saída do estacionamento, alcançar um táxi ou um Uber, e o que mais for solicitado. É uma área bastante vigiada e com um grande fluxo de pessoas. Diferentemente do calçadão de Santo Amaro, onde a performance ocorrera pela primeira vez, inexistiam homens-placa, que vendem e compram ouro, impossibilitando a performer de se diluir em uma paisagem já constituída. A placa vestida por ela era quase um luminoso escandaloso, piscando no meio da calçada.

Imagem 14 - Jéssica PolICASTRI em (re)performance no bairro de Higienópolis.



Fonte: fotografia de Douglas Scaramussa, 2024.

Essa tensão foi muito rapidamente transposta. Assim que a performadora pisou na calçada, uma senhora, junto a sua filha e um cachorro, interpelou a compradora de histórias. Um cliente após o outro, todos queriam vender histórias. Sem pausa ou tempo de espera para a compradora, quem esperava eram os vendedores e vendedoras! Quando a performer comprou a última história, após trinta minutos, uma segurança mulher, funcionária do shopping, fez a abordagem que imaginávamos que aconteceria nos primeiros minutos da nossa chegada. Com muita gentileza, pediu que a ação acabasse, embora soubesse que o espaço é público, segundo ela mesma.

O pronto aceite ao convite, nesse caso, foi evidentemente mediado pelo capital. Em nenhuma das compras, os vendedores (homens e mulheres) questionaram se suas histórias seriam ou não usadas, ou se fossem, como isso se daria. O fato desenhou uma diferença abissal em relação ao que aconteceu na primeira vez em que a ação foi realizada.

O grau de escolaridade e capacidade de consumo também se diferenciaram bastante em relação aos e às participantes de Santo Amaro. A faixa etária alcançada pela ação também foi

mais abrangente. Muitos jovens saem da escola e passam suas tardes naquele shopping, e no dia em que estávamos lá, alguns e algumas se tornaram vendedores e vendedoras de suas histórias. Ainda que a revelia, o programa aproximou-se de uma prática do mundo digital: desafios do TikTok. A plataforma digital chinesa, muito popular entre crianças e jovens, tem como objetivo a criação e compartilhamento de vídeos curtos. Jéssica, a performadora da ação, nos chamou a atenção para essa questão, antes mesmo do início da (re)performance. Enquanto nos preparávamos para começar, ela mencionou alguns vídeos que circulam nessa plataforma, em que as e os *influencers* usam dinheiro para pagar conteúdos criados em espaços públicos (como o local onde estávamos), junto a pessoas comuns (como as que víamos ali), com enunciados como “Prefere abrir a caixa, ou ganhar R\$100,00?”³⁴

Para mediar o diálogo com todas as pessoas, com o mínimo de variações, foi criado um conjunto de questões, que replicamos a seguir:

Nome:

Idade:

Profissão:

1. Já tinha participado de uma ação como essa antes? O que te motivou a participar da ação?
2. Quando você viu a performer, o que pensou?
3. Como foi vender sua história? Já tinha pensado que isso seria possível?
4. O que você achou sobre o valor pago à sua história?
5. Quais as reflexões que você fez, individual ou coletivamente depois que viveu a experiência?



³⁴ “Gostaria de comprar uma caixa misteriosa por R\$5,00?”, provoca o entrevistador, na “pegadinha”. Ver em: <https://www.tiktok.com/@nextleveldj/video/7160704675287747845>.

3.9 As gratas surpresas no encontro com o “Outro” urbano

A rua tem seus mistérios e nos surpreende a todo instante. Duas semanas antes da ação, fomos até o Bom Retiro para produzir a performance. Precisávamos de duas cadeiras e uma mesa para realizar a ação, e pela localização, entendemos que seria mais adequado alugar ou, quem sabe, emprestar os móveis de um estabelecimento próximo dali.

Entramos na última lanchonete antes da calçada do Arquivo Municipal de São Paulo, na esquina da Rua Afonso Pena com a Rua Três Rios. As mesas e cadeiras que ocupam a calçada eram perfeitas para a realização da ação. Procuramos quem pudesse nos ajudar e fomos apresentados ao gerente. Assim que iniciamos a explicação do que faríamos e o que precisávamos, ele respondeu: - “Pode passar aqui e pegar.”. Simples, sem rodeios. Perguntamos, então, se podíamos pegar seu telefone, para relembrá-lo do combinado no dia anterior, e ele foi, mais uma vez, categórico: - “Não precisa, estamos aqui todos os dias.”. Quando chegamos no dia combinado, perguntamos, meio inseguros: - “O senhor lembra de nós?”, e ele respondeu: - “Lembro, pode pegar aquela mesa ali!”

Nenhuma burocracia, nenhuma pergunta.

A (re)performance “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.” foi realizada na calçada do Arquivo Municipal de São Paulo, no bairro do Bom Retiro, no dia 12 de junho de 2024. Uma tarde ensolarada e agradável de outono, era também a data em que se comemora o Dia dos Namorados. Foi um acaso, não planejado, de que só nos demos conta disso quando já estávamos lá. A efeméride rendeu histórias para a performadora.

Imagem 15 - Gabriela Flores em (re)performance no bairro do Bom Retiro.



Fonte: fotografia de Douglas Scaramussa, 2024.

Refazer essa performance me tocou profundamente, e confesso que me perdi em meio aos procedimentos. Uma espécie de outro tempo-espço se instaurou, e nem bem terminávamos de organizar os materiais para a ação, uma senhora já se aproximou, sentando-se quase que imediatamente. Menos de cinco minutos após ela ter se sentado, um senhor se aproximou e interpelou a performadora, perguntando se poderia ser o próximo a se sentar diante dela. Um turbilhão de pensamentos, memórias, projeções tomou conta de mim, quando observei a prontidão do aceite ao convite, denunciando a potência da palavra, do encontro.

A ação estava acontecendo diante de mim, cinco anos depois, por uma outra pessoa. Mas a mesma carência de escuta e o desejo de falar, contar e reelaborar pareciam retornar. Tomada pela surpresa e emoção, foi que me perdi... Esqueci completamente de anotar os telefones dos dois primeiros interlocutores da performance, tentando lidar com o que sentia. Somente quando a terceira pessoa estava sentada, me dei conta do lapso. Tempos curvos da memória, como postula a professora Leda Maria Martins. Só recuperamos o telefone do segundo interlocutor pelo fato dele ter mencionado para a performadora que era funcionário do Arquivo Municipal. Já com a senhora, nossa primeira participante, a continuidade do diálogo se perdeu.

Seguindo o previsto, tanto em Higienópolis quanto no Bom Retiro, o roteiro dos diálogos foi o mesmo, conforme replicado abaixo:

Nome:

Idade:

1. Quando você viu a artista e o convite, o que pensou? O que motivou você a sentar na cadeira e contar sua história?
2. Você já tinha visto ou participado de uma ação como essa?
3. Como foi a experiência? Quais reflexões você fez depois dela? Conversou com outras pessoas sobre a experiência?
4. O que você pensa sobre ações como essa? Elas ensinam algo? Você aprendeu ou ensinou na experiência junto a artista?
5. Qual a sua relação com o bairro do Bom Retiro; costuma frequentar a praça? Conhece o Arquivo Municipal?



Tentei com que todas as pessoas que participaram da ação conversassem comigo por telefone, numa chamada de voz, via *WhatsApp*, gravada por meio de um aplicativo. Contudo, os e as adolescentes foram mais resistentes a esse modo de comunicação, e pediram que mandasse as perguntas por escrito, para que respondessem também por mensagem de texto. Por fim, trabalhamos com esses dois modos de registro das entrevistas. Imaginei que a conversa telefônica, em que escutamos uma pessoa a voz da outra, assustava mais, por parecer mais íntima. Foi possível, ainda, perceber que o diálogo ao telefone gerou mais margens para divagações, enquanto que a pergunta por meio de texto induziu a respostas mais pontuais e circunscritas ao que foi perguntado. Na quinta seção trataremos com maior profundidade dos desdobramentos desses diálogos.

4. Performances em dialogia:
traçados com outras performadoras
e seus programas performativos.



4.1 Performar no feminino?

O desejo de dialogar com outras performadoras, tentando compreender com maior profundidade a potência da performance no espaço público, veio acompanhado de um outro impulso de interlocução: estabelecer relações com programas performativos de outras artistas. Para isso, buscamos reunir exemplos de performances que se aproximam aos dois casos aqui estudados, seja em suas propostas (como o uso de diálogos e escritas), seja em seus elementos compositivos, em especial, derivados do corpo feminino em performance.

Na composição dos programas performativos, em 2019³⁵, a questão do corpo feminino não estava enfocada. No entanto, no contato com a rua, ele surgiu como inexorável, e não foi por acaso que os convites para as (re)performances foram feitos a duas mulheres. Contudo, os dilemas de gênero, que atravessam todas as interações que estabelecemos no mundo, não são percebidos isoladamente. Na nossa experiência de performar nas ruas da capital paulistana, três marcadores sociais surgiram com maior vivacidade, de um modo interseccionado: raça, classe e gênero. A esse respeito, Vanessa Biffon Lopes comenta, em “Movimento de um teatro interseccional: Alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas” (2024):

A noção de interseccionalidade adentra várias áreas de atuação social e política, dos direitos humanos, da economia, da saúde pública e do ambientalismo, da justiça, dos esportes, das artes... Por ter ampla abrangência e modos de utilização bastante diversificados, é possível afirmar que a interseccionalidade não é homogênea, embora quase sempre sirva de ferramenta analítica para resolver problemas que as pessoas têm que enfrentar em sociedade (Lopes, 2024, p. 35).

Nos afetos movidos pela ação das performances em quadro, passaram a interessar o fato das performadoras serem mulheres brancas cisgêneras. Suas ações, embora não designem uma classe social exata, as situa como mulheres letradas, que poderiam ser posicionadas na complexa fatia da pirâmide social nomeada de classe média. Suas ações, ainda, levantam questionamentos acerca do *status quo*, no qual estão inseridas como sujeitos sociais.

A luta de classes foi o gérmen que nutriu a concepção do programa performativo de “Ouço sua história, pago quanto EU achar que ela vale”. Embora tenhamos construído uma espécie de “alegoria” para a ação, inspirados na imagem de um/a trabalhador/a, nas conversas

³⁵ As reperformances ocorreram em territórios distintos aos de suas primeiras realizações. Assim, para que possamos saber acerca de qual realização estamos nos referindo, continuaremos usando “performance” para referenciar às realizações da pesquisadora e das artistas estudadas, e “(re)performance” para referenciar às performadoras convidadas para participarem nesta pesquisa.

entre os e as transeuntes que pudemos ouvir, o “peso” da compra recaiu sobre a performadora, pois era recorrente a afirmativa de que ela poderia enriquecer às custas da história de alguém, comprada por valores injustos. A teoria marxista, que alimentou a concepção da ação, foi materializada na relação com as pessoas que dela participavam (direta ou indiretamente), pois escutavam-se frases como “Minha história não tem preço!” ou “Pra eu contar minha história só por um milhão!” “Ela vai escrever um livro e ficar rica!”. Dessa forma, na percepção do público, a performadora não estaria a serviço de alguém, mas de si mesma. Podemos avaliar que o território escolhido para a realização foi responsável pela tensão bastante significativa sobre quem teria poder para, além de adquirir uma história, decidir o que seria feito com o “bem” comprado.

Já a questão de gênero, por diversas vezes, apareceu nas conversas travadas com as pessoas que se apresentavam como pertencentes ao gênero masculino. Fui convidada por alguns interlocutores a me afastar do espaço público, sugerindo que só assim, em um ambiente mais privado, suas histórias seriam reveladas. Os olhares masculinos eram bastante hostis e, embora meu corpo estivesse extremamente coberto, minha sensação era de altíssima vulnerabilidade, toda vez que homens sozinhos se aproximavam. Alguns deles, inclusive, tentaram forçar uma aproximação física excessiva, o que foi prontamente rejeitado. Interessante refletir o quanto a questão do dinheiro circulando nas mãos de uma mulher pode amplificar diferentes leituras do seu corpo na rua, evidenciando posturas sexistas e preconceitos dominantes sobre a sexualização e disponibilidade desse corpo.

Já na performance “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis”, a questão de classe foi mais determinante. Embora o enunciado da ação propusesse uma relação de escambo não monetizada (no sentido de que quem estivesse narrando sua história a receberia de volta, transformada em carta), a imprevisibilidade daquela oferta em meio a calçada gerava estranhamento, o que amplificava o questionamento sobre quem pode realizar esse tipo de doação na rua, e quais as condições econômicas a que estão submetidas. Essa questão apareceu explicitamente, quando um dos participantes sentenciou que, para que eu pudesse realizar uma coisa como aquela, só poderia ser “de classe média”. Inclusive, só foi a partir deste arbitramento que passei a refletir sobre a minha própria condição: tão ocupada estava em pensar o entorno, não havia ainda olhado para essa espécie de privilégio que é o ato de escrever “de graça” e, sobretudo, de performar.

Apostar na rua como plataforma criativa e na performance como linguagem é, para mim, a busca por modos de compartilhamento que não recusam a relação com a subjetividade. Ainda, significa lidar objetivamente com a restrição de recursos, pois são escassos ou quase inexistentes os mecanismos de incentivo à performance. Se compararmos o custo de produção de uma peça de teatro ao que gastamos para executar as performances aqui investigadas, percebe-se como a demanda financeira é quase mínima no caso das performances. No entanto, é bem verdade que sua circulação não gerou renda. Além disso, a quem interessaria financiar nossas performances no espaço público? Nesse sentido, o privilégio torna-se ambíguo, porque mesmo que o exercício criativo seja um luxo, diante da pobreza que habita a cidade de São Paulo, não é um meio de sobrevivência para quem o realiza. Então, qual seria o seu valor? Se no *modus operandi* em que vivemos, tempo é dinheiro, que deve ser tornado lucro, como seria mensurado o valor de um programa e da ação realizada a partir dele? Como remunerar um/a performer?

Essas constatações, acerca de quem pode ou não realizar ações artísticas no espaço público, puxam um fio da matéria profunda constituinte da performance, que nasce em oposição à cadeia produtiva capitalista no campo das artes, proclamando sua inutilidade, ou sua desconexão com a perspectiva de lucro. Processos criativos artísticos avessos aos modos de produção e distribuição capitalista, assim como pesquisas que se recusam a contribuir para a manutenção desse sistema de coisas, aproximam-se numa mesma disposição crítica. Uma questão interessante emana delas, para pensarmos melhor: o valor de algo não é, necessariamente, igual a sua financeirização.

No entanto, nas (re)performances, nenhuma das pessoas com quem as performadoras conversaram levantou qualquer questionamento sobre o que seria feito com suas histórias. Tampouco, quaisquer questões de gênero, classe e raça foram pautadas. Refletindo sobre os territórios escolhidos para a refação das ações, em comparação aos territórios selecionados para as performances, é possível afirmar que uma maior tensão social foi notada nos espaços onde a busca por sobrevivência era determinante. Ao mesmo tempo, enquanto em Santo Amaro jamais nos passou pela cabeça que pudéssemos ser convidados a nos retirar do calçadão, essa foi a maior preocupação que tivemos em Higienópolis. Apesar disso, diante de um dos shoppings mais ricos da cidade, fomos bem recebidos. O que isso significa para a disposição crítica que nos movimenta, é algo a se pensar.

No artigo *Performance y mujeres en Latinoamérica*, a socióloga Josefina Alcázar ressalta a imperatividade do corpo feminino na performance:

A artista performática incorpora seu corpo como meio físico e material do trabalho. O corpo da artista não pode ser separado de seu contexto, é um corpo simbólico que expressa problemas relacionados à identidade, à gênero e à política. Você não pode falar sobre "o corpo" em geral, sem mencionar os condicionamentos sociais e culturais que compõem a corporeidade humana. O corpo é socialmente construído, é uma estrutura simbólica e uma representação do imaginário (Alcázar, 2010, p. 175, tradução nossa).

La artista del performance incorpora su cuerpo como un medio físico y material de la obra. El cuerpo de la artista no se puede separar de su contexto social, es un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política. No se puede hablar de "el cuerpo" en general sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que conforman la corporeidad humana. El cuerpo se construye socialmente, es una estructura simbólica y una representación imaginaria.

Como mulheres performadoras, nos propusemos a ocupar a cidade e intervir nela de um modo não convencional; decisão que teve implicações sobre o modo como fomos "lidas" no espaço público. Essa dimensão, de como nos apresentamos e como somos vistas, nos leva a refletir sobre a noção de performance identitária. Vimos mais intensamente como a identidade é algo impresso, mas que não é "dado" ou "natural". Uma construção contínua e dinâmica, a identidade negociada e disputada (através de ações, discursos e representações) por diversas influências sociais, culturais e históricas. O corpo a corpo na cidade fez emergir expectativas e normas recortadas pelas questões de gênero e classe, em contraste com a possibilidade de, por meio da poética instaurada no espaço público, desafiar algumas das lógicas hegemônicas impostas a nós.

4.2 Traçados latinoamericanos

Desenhar um panorama da produção latinoamericana hoje seria um gesto hercúleo. Josefina Alcácer e Fernando Fuentes, em *Performance y arte-acción en América Latina* (2010) insistem que só é possível traçar uma cartografia "em processo", ou seja, nunca finalizada, que precisa envolver diferentes colaboradores, aptos a mostrar a variedade de artistas, temáticas trabalhadas e táticas criativas que povoam cada contexto. Lucio Agra é radical nesse aspecto, afirmando que a cartografia da história da performance ao Sul do Equador, nas Américas do

Sul e no Caribe, é uma tarefa sobre humana, tendo em vista sua multiplicidade e extensão. Em suas palavras:

O autor reconhece que desistiu de tentar fazer um “amplo panorama da performance latino-americana”. Confessa-se inábil para tal tarefa e desconfia de que se trata de uma missão impossível. [...] Seria preciso mencionar as diferenças também possíveis de perceber em uma certa fala comum dos hispânicos e o modo como o tema assume nuances diversas no caso brasileiro. Isso para ficar apenas no início do problema. Perceber as possíveis abordagens que cada um dos países faz da arte. Notar as naturais convergências, por exemplo, entre o Brasil, o Chile e a Argentina. Assinalar as distâncias consideráveis entre o primeiro e a Colômbia e a Venezuela, o Peru e a Bolívia, o Paraguai e o Uruguai (Agra, 2016, p. 137).

Assim, reconhecendo essa impossibilidade, mas sem abrir mão de tratar de uma teia onde esta pesquisa se insere, as aproximações que propomos nesta seção estão agrupadas em dois eixos – denúncia e anúncio –, conforme nos ensina Paulo Freire: “Para mim, ao repensar nos dados concretos da realidade, sendo vivida, o pensamento profético, que é também o utópico, implica a **denúncia** de como estamos vivendo e o **anúncio** de como poderíamos viver” (Freire, 2015, p. 137, grifo do autor). A partir de Freire, podemos afirmar que as construções discursivas das performances analisadas estão imbricadas, no entanto suas poéticas diferem: nas ações em que a denúncia se faz, o dinheiro se assenta como o principal símbolo; já nas ações em que o anúncio apresenta outros modos de ser/estar, o diálogo é convocado como basilar.

Na dimensão da denúncia, estão Regina José Galindo³⁶, guatemalteca de ascendência indígena, e a brasileira Ana Luisa Santos, mestre em Comunicação e artista visual e da performance. Já na dimensão do anúncio, localizamos Eleonora Fabião³⁷, brasileira e docente na Universidade do Rio de Janeiro, e a também carioca Anna Costa e Silva, artista visual graduada em cinema. Nesta via de análise, apostamos que “Compro sua história” esteja junto ao eixo da denúncia, enquanto “Ouço histórias” apresenta elementos de anúncio.

Todas as artistas aqui reunidas têm destaque e reconhecimento em suas trajetórias, tornando-se referências constantes nos estudos da performance latinoamericana. A maneira como circulam com seus corpos e pensamentos não determina nenhum tipo de hierarquia entre

³⁶ Regina José Galindo é artista visual e poeta que utiliza a performance como sua principal forma de atuação.

³⁷ Eleonora Fabião é performer e teórica da performance. Professora adjunta do curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro onde leciona desde 1997. É Doutora em Estudos da Performance/New York University e Mestre em História Social da Cultura/PUC-RJ (com financiamento CAPES)

suas criações, mas foi significativa para nossa forma de aproximação com suas obras e histórias pessoais, que se deu de maneiras distintas.

Conheci a teoria de Eleonora Fabião antes de sua produção artística; mais precisamente, num contato com seu conceito de programa performativo, por meio do artigo “Programa performativo: o corpo em experiência” (2013). Na trajetória junto ao Barro 3, o texto foi fundamental para a composição dos programas, naquele momento inicial de pesquisa e criação. Só vim a apreciar a performance “Converso sobre qualquer assunto”, depois da primeira realização por mim das performances aqui investigadas. Fabião tem vasta produção teórica e acadêmica acerca da performance e do ensino dessa linguagem

“Converso sobre qualquer assunto” é a primeira performance da artista de uma série, nomeada “Ações cariocas”. Seu livro “Ações” (2015) traz, entre outras indicações expressas na capa, a proposta que não seja comercializado, mas achado, dado de presente, ou esquecido – sem querer ou propositadamente – em um banco de praça, um ponto de ônibus. Ali estão apresentados os programas performativos dessa série, que têm a seguinte feição:

Ação Carioca # 1: converso sobre qualquer assunto Sentar numa cadeira. pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO. Exibir o chamado e esperar (Fabião, 2015, p. 12).

Imagem 16 - Eleonora Fabião em converso sobre qualquer assunto.



Fonte: fotografia de Felipe Ribeiro, 2008.

Em “Ouço e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis”, vemos uma aproximação com a proposta da artista carioca, na sugestão de uma conversa entre desconhecidos, estabelecida no espaço público. Esse choque entre a vida da pessoa comum e a vida da cidade está presente em ambas as proposições. Acerca do movimento gerado pela ação proposta por Fabião, escreve a pesquisadora Beth Lopes:

Na série de *Ações* “Converso sobre qualquer assunto” histórias de vida são contadas, intimidades são reveladas e trocadas em conversas soltas, sujeitas ao acaso. A iniciativa quer capturar “algo” nestes encontros, algo que acontece entre pessoas e objetos nos diferentes espaços da rua, que a performer atribui como sendo o lugar onde o imponderável acontece. Não se trata, evidentemente, de uma artista que quer vasculhar a intimidade alheia para dela extrair histórias representadas com a matéria da “vida real”, mas dramaturgias que constituem um campo de forças e que se fundem com as formas de vida. Para além do encontro entre sujeitos e egos, o corpo-a-corpo agencia utopicamente os processos de singularização, e coloca em xeque os hábitos que se sobrepõem na moldura fluída dos encontros. Talvez, o encontro das distintas realidades, ordinárias e estéticas, seja suficiente para produzir o ato criativo que transforma, sutil e inevitavelmente, o cotidiano da cidade e das pessoas (Lopes, s.d, n.p.).

A reflexão de Lopes sobre as formas de vida que se encontram e transformam pode também servir para analisar as ações performativas criadas por nós. Notamos ainda outra proximidade relevante, na espacialidade constituída por uma cadeira vazia, frente a outra cadeira, ocupada pela performadora, que espera por alguém disposto(a) a conversar. No caso da ação de Fabião, a conversa se dá entre dois falantes, no sentido de que ambas as pessoas falarão sobre o assunto que quiserem. Já na nossa ação, a narrativa tem um ponto de partida, um recorte a partir do mote trazido pela pessoa participante para a performadora. A expectativa da performadora, então, é mais a de ouvir do que falar, embora não esteja expresso no programa nenhum tipo de proibição quanto a isso.

Na ação de Fabião, além disso, não há nenhum tipo de registro escrito: o encontro permanecerá apenas na memória de quem participou. Em “Ouço e escrevo cartas”, a carta é uma tática de registro poético da experiência e, ainda, uma proposta de diálogo, que prossegue após o momento convivial. A performadora tem a responsabilidade de transformar sua escuta atenta em uma carta, que será oferecida a quem, generosamente, abriu seu baú de lembranças. As cartas foram, majoritariamente, abertas depois das despedidas, o que apontava para um contínuo da ação, ainda que não acompanhado pela performadora.

Em entrevista concedida em 2016 a Aderbal Filho, na TV Brasil, Eleonora Fabião conta que, na primeira vez que realizou “Ação Carioca #1: Converso sobre qualquer assunto” (2008), não tinha uma ideia exata do que transcorreria. No entanto, tão logo ergueu seu cartaz, alguém

se sentou. Para iniciar a conversa, Fabião explicava que não era uma psiquiatra, ou uma religiosa pronta a ouvir uma confissão, mas alguém disponível para conversar sobre o que ambas as pessoas desejassem. Essa resposta imediata também ocorreu em “Ouço e escrevo cartas”. Na nossa ação, o pacto tinha início com a máquina de escrever, numa relação selada pela prerrogativa da escrita de uma carta. Após, o que se desdobrava junto a quem se sentava para a experiência, era de se podíamos ou não manter uma cópia do que seria escrito, por meio do uso de papel carbono entre duas folhas.

A presença da máquina é também um elemento evocativo. Para as pessoas mais velhas, que utilizaram a máquina de escrever em seu cotidiano, a relação é com a memória; talvez, sugerindo um certo saudosismo. Já para a juventude, emerge uma curiosidade, um encantamento com um objeto que não faz parte de sua experiência de vida. A máquina³⁸, então, é personagem marcante para a nossa ação, o que contrasta com a performance de Fabião.

A série “Ação Carioca” é composta por nove programas performativos, todos executados pela performadora no Largo da Carioca, no centro do Rio de Janeiro. Considerado o “coração da cidade”, o local tem ampla circulação de pessoas e um forte comércio popular. No artigo “Afectos em performance: do encontro íntimo ao espaço público”, Ana Pais reflete acerca das ações de Fabião e suas relações com esse território:

O lugar mais radical e exposto para promover encontros com o outro é, sem dúvida, a rua. [...] A escolha do lugar não é casuística. No Largo da Carioca convergem diferentes fluxos de circulação, sobrepõem-se camadas temporais e simbólicas. Sendo uma das zonas mais movimentadas do centro da cidade, a interrupção não é apenas do cotidiano, é do próprio espaço público – local de passagem e cruzamento de atividades comerciais e financeiras com sistemas de transportes e transeuntes, além das camadas da sua imensa história e memória colonial – que se transforma (Pais, 2019, p. 103).

O que a performer quer tocar ao realizar sua performance? No caso da série proposta por Fabião, o território e a relação criada com os e as participantes são determinantes para os programas performativos. Ainda segundo Pais, em diálogo com a teórica feminista Teresa Brennan, a ação performativa de uma artista provoca afetos por meio de duas linhas:

Neste sentido, cada performance desenha uma linha do coração porosa – a transmissão de afectos entre público e performers no espaço e tempo da performance – que se entrelaça com a linha da história – o contexto pessoal, a experiência e expectativas de cada um sobre a tradição teatral. No cruzamento entre estas duas linhas, residem imprevisíveis constelações afetivas (Pais, 2019, p. 104).

³⁸ A obsolescência das tecnologias é sempre um ponto fundante, independente da faixa etária, de diferentes formas.

Esse duplo, via de regra, interessa à performance de rua, em busca de dar a ver e provocar tensionamento de múltiplas camadas submersas no tecido social urbano. No entanto, a arte da performance não impõe a ninguém a tarefa de determinar o modo como cada participante será afetado; sua poética abre brechas para que as (i)materialidades que maneja sejam vistas, experienciadas e refletidas de modo singular.

Fabião se relaciona com a questão da repetição na arte da performance de modo bastante estimulante. “Converso sobre qualquer assunto” foi realizado em sua primeira experiência no Largo da Carioca, e já previa repetições: aconteceria três vezes por semana, em média quatro ou cinco horas a cada dia, ao longo de um mês e meio. A performer afirma que uma única ação nunca é suficiente para dar conta das dinâmicas que deseja experimentar e que almeja que o território experimente; daí ser necessário um agrupamento de ações. Beth Lopes comenta a variedade de resultantes, a cada ocorrência:

O que Fabião não quer é “tornar o impossível possível, mas sim viver impossíveis”. Sobre isto, a artista lembra de um episódio quase quimérico quando fazia “Converso sobre qualquer assunto”, em Bogotá, em 2009. Conversando com um menino, que sai e volta com alguns alunos de uma escola próxima, curiosos, abrem uma roda de conversa com a artista. Depois de boas tagarelices, Fabião propõe dar um presente para quem adivinhar o nome da filha dela. A artista não esperou muito para ouvir de uma vizinha daquele grupo: “Valentina”. A artista, perplexa, jamais havia imaginado essa possibilidade do impossível acontecer. Mistérios à parte, o conceito de encontro ganha relevância para o contexto da arte contemporânea (Lopes, s.d, n.p.).

Na (re)performance realizada por Gabriela Flores, o encontro também foi atravessado pelo imponderável, em especial, na primeira e na última carta redigida. A primeira senhora (com quem não pude conversar, pois estava submersa em meus sentimentos) remeteu suas memórias à filha, com quem rompera relações há muitos anos. Já a professora Joana³⁹ dedicou sua partilha à mãe, uma retirante que veio para São Paulo num pau-de-arara, conforme suas próprias palavras, e que já fizera sua passagem, seguindo presente em suas recordações. As relações maternas, base da pesquisa de doutorado da performadora, foram ao seu encontro naquele dia, na realização da ação.

Qual a finalidade de oferecer companhia a alguém? Essa pergunta foi ouvida pela artista Anna Costa e Silva quando tentava publicar no jornal “O Globo” o anúncio de sua ação “Ofereço companhia”. Por vinte e um dias, a artista dedicou seu tempo integralmente como acompanhante de quem desejasse ter consigo a sua presença. No enunciado da ação, enumerava algumas possibilidades – resolver burocracias, apoio moral etc. -, finalizando com a frase: “Não

³⁹ Nome fictício.

envolve \$”. O anúncio da oferta na seção de serviços do jornal não foi publicado, pois por “[...] não haver finalidade para a proposta” (Costa e Silva, 2016, n.p), a atendente encerrou a chamada, sugerindo que a artista fosse à redação presencialmente para resolver o impasse.

Imagem 17 – Anúncio da ação “Ofereço companhia” de Anna Costa e Silva.

The image shows a collage of newspaper advertisements. On the left, there are several ads for 'Ana & Tereza' real estate consultancy, listing properties in areas like Barra, Grajaú, Tijuca, and Jardim Botânico. In the center, there is a small ad for 'TIJUÇA E ADJACENCIAS'. To the right, there are several other ads: 'Empregos' (Jobs) with a circled section for 'Profissionais se oferecem' (Professionals offer themselves); 'Negócios' (Business) with an ad for 'HÓTEIS' (Hotels); 'Aviso' (Notice) with a warning about child sexual abuse; and 'PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS' (Prohibited for minors under 18 years).

Fonte: Costa e Silva, 2016.

Meu encontro com a artista aconteceu por meio da leitura de seu artigo “Notas sobre o estado de encontro”, no livro “Arte relacional no Brasil: O que se faz – O que se come” (2021), organizado pelas artistas e pesquisadoras Fabiana Monsalú e Tania Alice. Costa e Silva apresenta no seu trabalho um interesse ancorado na fricção entre o real e o ficcional, a partir da intersecção entre linguagens - cinema, teatro e artes visuais. A performance “Ofereço companhia” compõe um modo de trabalho que a artista nomeia de “unidade mínima” (cujo

mote gira em torno de retirar tudo o que for possível de uma ideia até que reste apenas o mínimo) e, nessa investigação, surgem os encontros um a um. A artista e uma outra pessoa. Essa série teve início com encontros em seu ateliê, ou seja, num ambiente mais controlado, mas acabou se expandindo para outros formatos. “Ofereço companhia” é uma abertura dos encontros um a um para situações completamente fora do controle da artista, uma vez que quem decide o que será feito, onde será e por quanto tempo, é quem busca a companhia.

É justamente a falta de finalidade para os encontros que move a artista, pois segundo ela, seus trabalhos vão contra a lógica capitalista, já “[...] que demoram muito tempo para serem criados e produzem muito pouco” (Costa e Silva, 2019, n.p.). Em “Ofereço companhia”, a solidão é evidenciada como um dos inúmeros resultados sociais do capitalismo tardio. Essa dimensão da ausência, em intersecção com a arte, configura espaços para experiências estéticas da vida, numa proposta que, embora lance mão de atividades úteis - como segurar uma criança enquanto sua mãe resolve burocracias no Detran - abre fendas para outros modos de existência, conforme defende a artista:

Uma das possibilidades mais interessantes que esse projeto me apresentou foi encontrar devaneios ou o que poderíamos chamar de “experiências estéticas”, em contexto extremamente funcionais e quadrados. A realização de um trabalho de arte, de forma silenciosa e oculta, abria brechas para outras relações com esses espaços e seus agentes. Era muito claro, ali, como o estado de encontro poderia desafiar operações mecânicas e utilitárias do nosso dia a dia (Costa e Silva, 2021, p. 305).

Interessantes as oposições que a artista encontra entre utilidade, utilitarismo e usura. No artigo “Ensinar a distração: Walter Benjamin, técnica e performance em Ofereço companhia (2016-2017), de Anna Costa e Silva, Outra identidade (2003-), de Ana Teixeira, e Trabalho normal (2017), de Claudia Müller”, o pesquisador Renan Marcondes analisa as três obras que dão nome ao texto e que versam, de modos diversos, acerca da dimensão do trabalho. Sob a análise crítica do autor, a partir de Benjamin, as performances investigadas operam como uma lupa para observação sobre a maneira como as relações de trabalho se constituem socialmente, especialmente em tempos de individualismo, alta competição e precarização. Marcondes reflete sobre a transformação social perseguida pela chamada arte engajada e que, segundo o autor, nunca é alcançada, o que acentua as contradições do próprio labor artístico – baixa remuneração, inexistência de direitos como férias, 13º salário etc.

Ao ser questionada pela atendente do jornal “O Globo”, quando tentava anunciar sua ação com a finalidade de oferecer sua companhia, Costa e Silva respondeu que não se tratava de prostituição. Se assim fosse, inclusive, a remuneração do serviço prestado seria um fator determinante. Na ação proposta pela artista, contudo, há a explicitação de que sua companhia

não seria mediada por remuneração, e esse é um ponto de confluência com “Ouço história e escrevo cartas”, uma vez que em nosso enunciado há também o sinalizador de que a experiência não terá custo monetário para quem decidir sentar-se frente a frente com a performadora.

Guardadas as especificidades de cada ação, o encontro entre duas pessoas desconhecidas é também uma intersecção “sem custos” ou motivos financeiros. Analisar a ação de Costa e Silva sob a luz da reflexão de Marcondes revela também a dimensão laboral das nossas próprias ações performativas, tanto em relação ao trabalho executado pela performadora – que escreve uma carta a partir do que escuta –, quanto pela dimensão do “valor” do trabalho artístico evocado pela fala do participante, que definiu a qual classe social pertencíamos, a partir do que fazíamos. É possível destacar, ainda, o fato de termos lançado mão dos signos físicos de uma atividade laboral – a placa do homem-sanduíche – para a criação do programa performativo de “Compro sua história”, compondo um panorama mais abrangente nas possibilidades de interlocução encontradas em “Ofereço companhia”: ambas as ações oferecem um “serviço” por assim dizer, muito embora as relações constituídas a partir desse serviço sejam diametralmente opostas. Nesse caso, seria preciso refletir melhor sobre o fato de, na primeira realização em Santo Amaro, eu não ter sido vista como uma trabalhadora, que assim como fazem os homens-sanduíches, estaria a serviço de alguém. Mas, ao contrário, fui vista como alguém que compra e se apropria da “mercadoria”.

Diferentemente das nossas ações, em que a câmera esteve presente à distância, os encontros propostos por Costa e Silva não são registrados em vídeo, já que, de acordo com a artista, “O encontro seria muito prejudicado, porque tudo viraria sobre a câmera” (Costa e Silva, 2019, n.p.). No entanto, os encontros da artista geraram outros rastros, que foram utilizados para a composição de uma exposição:

O trabalho é documentado através de vestígios que gerou no mundo: os anúncios nos jornais e mídias sociais, a agenda da artista nos 21 dias com todos os encontros solicitados, os e-mails e mensagens que recebeu a partir do anúncio, uma foto por encontro e monóculos com histórias íntimas e reflexões que ouviu nos encontros. A imaterialidade e a escala 1 a 1 da experiência tornam a instalação uma dobra possível, que não pretende dar conta desses encontros, mas sim apontar caminhos (Costa e Silva, 2017, n.p.).

A utilização dos vestígios para a produção de uma instalação aponta também os modos diversos de partilha daquilo que se produz na performance. Enquanto para artistas ligados/as ao teatro ou a dança pode haver uma transposição ou inspiração para uma composição cênica, ou a produção de programas, livros, cadernos que contam a trajetória da pesquisa; artistas com

maior envolvimento nas artes visuais tendem a transformar os desdobramentos de suas ações em exposições em galerias e museus.

A companhia oferecida por Costa e Silva amplia também a dimensão espacial, pois segundo seus relatos, a artista esteve tanto em espaços públicos como privados. O modo de análise da sua ação também difere, no sentido de que não é possível saber onde e como cada “companhia” aconteceu exatamente. O que se pode saber, segundo os rastros produzidos pela experiência, são recortes que não produzem uma narrativa linear, apenas pistas:

As imagens oferecidas pela artista, desde sua tentativa fracassada de anúncio até os restos de cada encontro feito, conseguem apontar para fora de si mesmas, para aquilo que nelas não é visto, mas intuído (que duas pessoas tomaram o conteúdo de xícaras sobre uma mesa, ou que a telefonista a toma por uma prostituta), trazendo com a alegoria uma fragmentação dispersa daquilo que a obra parece significar (Marcondes, 2023, p. 156).

Chama atenção a artista não nomear os encontros propostos como performances. Em seus escritos e entrevistas, ela denomina a série com as palavras encontro, ação e experiência. Se pensarmos sob a lente de um programa performativo, por exemplo, sua ação é acompanhar e, nesse sentido, o que irá fazer, quais objetos, espaços e outros elementos ou pessoas que irão mediar seu ato são desconhecidos. A fricção entre vida e arte em seu caso opera num limite, pois não há o que chamamos de suspensão do cotidiano (pois é justamente no ordinário que a ação se apoia), além de não contar com um público (uma vez que a ação como parte deste cotidiano privado, torna-se, de certo modo, “invisível”). Na análise de Renan Marcondes, a obra de Costa e Silva propõe o aprendizado da distração, e por isso mesmo torna-se revolucionária:

Não podemos esquecer que, para Benjamin (1994b, p. 32), uma “política poética” significaria “mobilizar para a revolução as forças da embriaguez”, o que faz da distração fator central. Embriaguez poética, como coloca Didi-Huberman (Op. cit., p. 205), sendo “a maneira pela qual um sujeito empreende brincar com o mundo [...] experimentada diretamente nas coisas mais concretas, mais banais, de nosso mundo circundante”. Ao situarem seus públicos em experimentações de um trabalho distraído, cuja função não leva a nada exceto ao próprio gasto de tempo (carimbando RGs inúteis, catalogando sem referência, enxugando gelo, chorando, acompanhando), parecem dar forma à centralidade do corpo que Benjamin sempre sugeriu como necessária à revolução por vir (Marcondes, 2023, p. 159).

Nessa perspectiva, a distração como tática de subversão do sistema hegemônico é uma ação micropolítica, tramada no convívio entre duas pessoas que, naquele instante, se comprometem com a interrupção da lógica de produção que alimenta o sistema capitalista, abrindo-se à circulação de subjetividades e de afetos, como postula Ana Pais (2019).

Regina Galindo é uma artista autodidata e poetisa que reflete sobre suas obras fora do ambiente acadêmico e a partir da experiência direta, trazendo para seus relatos a vivacidade de

quem está absolutamente implicada naquilo que faz. Conheci Galindo por meio do livro “Performance” (2023), de Diana Taylor, no final de 2023, e minha aproximação à performadora aconteceu quando buscava por outras artistas que tivessem lançado mão do dinheiro como moeda de troca em suas ações. Na busca por referências, encontrei inúmeras entrevistas concedidas pela artista disponíveis na internet. Por isso, essa escrita toma por base os relatos e reflexões gerados no diálogo travado com seus entrevistadores, bem como suas performances, por meio de fotografias e registros em vídeo.

A performadora, que inicia sua carreira artística como poeta, declara que num determinado momento da sua trajetória a palavra passou a não ser suficiente, porque precisava de algo mais para dar conta da raiva que a animava (Galindo *apud* Taylor, 2023, p. 145). Galindo rememora que foi como trabalhadora de uma agência de publicidade que conheceu outras artistas, ao mesmo tempo em que um movimento artístico fértil tomava contas das ruas da Guatemala, em meados dos anos 1990, com o fim da Guerra Civil no país. Assim, iniciou sua trajetória recitando suas poesias em um encontro de artistas, e nesse turbilhão, alcançou o chamado sistema de arte.

Galindo recorda que não fazia ideia de que o que se propunha a fazer era nomeado como performance, mas quando conheceu Ana Mendieta⁴⁰, entendeu que havia um espaço para que toda sua raiva pudesse ser convertida em arte. Ainda assim, não se declara uma ativista e sim uma artista, porque reivindica o direito de refletir sobre questões que a atravessam de modo pessoal, idiossincrático (Taylor, 2023, p. 152). Mas, Diana Taylor provoca, e inclui Galindo no rol das artistas:

Incluo Regina José Galindo neste capítulo sobre ARTIVISTAS em parte para complicar ainda mais a diferenciação entre os dois termos - artista e ativista - que muitas vezes se entrelaçam. Não creio que haja uma resposta meramente política a uma situação política; todos nós respondemos de uma forma que é social (Taylor, 2023, p. 152).

A artista destaca que, com a passagem do tempo, acabou construindo uma relação "mais pacífica" com definições como as de ativista e feminista, embora para ela as nomenclaturas sejam ainda rótulos, e que essas definições têm muito mais a ver com os espaços de poder na arte: pelo fato de ser uma artista latinoamericana, as etiquetas são uma necessidade; isso porque quem detém o poder no chamado sistema da arte impõe classificações que determinarão os

⁴⁰ A cubana Ana Mendieta foi uma performer, escultora, pintora e vídeo-artista, conhecida por suas obras de arte “corpo-terra”.

espaços que podem ou não ser ocupados por aquele ou aquela artista. Segundo ela: “Essas etiquetas servem como uma aprovação e eu não necessito da aprovação de vocês, eu faço meu trabalho para seguir existindo e não porque vocês estão me aplaudindo” (Galindo, 2020, n.p., tradução nossa)⁴¹. Para Galindo, o mesmo não acontece com um artista europeu.

Essa reserva quanto ao sistema da arte internacional, contudo, não a impediu de receber o prêmio Leão de Ouro na Bienal de Veneza, pelo conjunto de três performances - *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003); *(279) golpes* (2005) e *Himenoplastia* (2004), uma performance em que faz uma cirurgia de reconstrução de hímem em uma clínica clandestina, com vistas a denunciar as condições precarizadas a que meninas e mulheres são submetidas para a realização de procedimentos ginecológicos. A contradição é ainda maior, se pensarmos que o prêmio teve grande repercussão na Guatemala, gerando uma investigação policial e fechamento de inúmeras clínicas no país.

Hoje, a artista credita à arte da performance a qualidade de ser a linguagem que mais se aproxima da vida. Embora seja planejada, com um roteiro de ações a ser seguido, não se sabe como as pessoas vão reagir; não há como prever todas as energias mobilizadas, e essa imprevisibilidade gera risco, tal e qual na vida cotidiana. Ela diz que suas performances partem sempre de algo que está lhe causando incômodo: “Quando eu faço um trabalho e toco em um tema particular é porque ele está me afetando e se eu não trabalhar com ele, seguirá fazendo barulho dentro de mim.” (Galindo, 2015, s.p., tradução nossa)⁴².

Galindo exemplifica com a performance *¿Quién puede borrar las Huellas?* (2003) (Quem pode apagar as pegadas), em que molha seus pés em sangue humano, para marcar suas pegadas na calçada entre a Corte Constitucional e o Palácio Nacional na cidade da Guatemala. O sangue como um elemento efêmero será apagado com a primeira chuva. A performance é um modo de denúncia acerca das mais de duzentas mil mortes de pessoas, em sua maioria indígenas maias, ao longo de trinta e seis anos da Guerra Civil da Guatemala; a impunidade de um dos principais responsáveis pelo conflito, o General Efraín Ríos Montt, que embora tenha sido condenado por seus crimes, voltou a ser candidato à presidência do país por meio de uma manobra política. Essa situação mobiliza a artista para a realização da performance como modo de chamar atenção para a manipulação da memória acerca dos fatos históricos e os seus

⁴¹ Acesse o original em: [REGINA JOSÉ GALINDO | El poder de la performance](#)

⁴² Acesse o original em: [REGINA JOSÉ GALINDO | El poder de la performance](#)

apagamentos compulsórios, deflagrados pela iminente possibilidade de retorno do General ao poder.

É realmente impressionante o volume de produção de Galindo e a contundência crítica de suas ações. A Guatemala, um país da América Central, equaciona heranças sombrias da colonização, da Ditadura e seus desdobramentos na Guerra Civil; além da recente predação de suas florestas, em função do sistema neoliberal. Como países irmãos, Guatemala e Brasil trazem heranças comuns, embora a situação de pobreza enfrentada pela população guatemalteca tenha atingido índices ainda mais assustadores que os nossos. Essa realidade é fundante para as ações de Galindo, conforme ela própria declara:

Sem as cenas de violência que presenciei quando criança, talvez eu fosse diferente... Sem os terremotos, os sustos, as bombas... Sem o tiro na janela da minha filha, sem os malditos tiros diários... Sem o desejo de partir, o desejo de ficar... Sem a vida que escolhi, ou a vida que me escolheu. Talvez teria feito outra coisa. Sem o que vi, vivi, ouvi, aprendi, talvez tudo fosse diferente. Mas eu vivi o que vivi. Joguei as cartas que recebi. Nasci onde nasci, fiz o que fiz, e agora faço o que faço. E o que faço é simples. Repenso, reinterpreto. Crio a partir de algo já criado. Transformo minhas próprias experiências e as alheias imagens em novas ações, em que a ordem dos fatores altera o produto. Um produto de arte, sim... mas não obstante, um produto (Galindo *apud* Taylor, 2023, p. 146).

Esse componente, de uma história de vida construída num contexto de desigualdades sociais marcantes e a consequente implicação política das ações performáticas que se cria, é um elo que estabeleci com a artista. Mais uma vez, a aproximação que localizo entre “Compro sua história” e *Plomo* (2006) é o valor monetário. Nas performances de Galindo, é recorrente o uso do dinheiro para comprar serviços de ordem distintas, o que constrói uma fricção crítica sobre as lógicas de mercado produzidas pelo capitalismo. Em *Plomo*, a performer contrata o serviço de um ex-militar para ter aulas de tiro com diferentes armas.

A verba utilizada para o pagamento das aulas de tiro em *Plomo* é proveniente de uma bolsa concedida por uma fundação estadunidense para que ela realizasse um projeto de performance. Assim, a ação acabou sendo também uma crítica incisiva do financiamento realizado pelos EUA para o treinamento de militares e a compra de armas na Guatemala. O programa performativo, expresso no sítio digital da artista:

Recebo um subsídio de \$5.000 dólares. Com este dinheiro contrato um ex-militar da República Dominicana e peço que me treine intensamente, me ensinando a manusear todos os tipos de armas de calibre curto e longo, como pistolas, revólveres e espingardas. (Galindo, 2006, n.p, tradução nossa).

Recibo una subvencion de 5,000 dólares. Con este dinero contrato a un ex militar en la República Dominicana y le pido que me entrene de manera intensiva, enseñándome a manejar todo tipo de armas de calibre corto y largo como pistolas, revólveres, escopetas.

Imagem 18 - Regina Galindo em “Plomo”.



Fonte: Galindo, 2006.

O contexto de violência extremada que emoldura a vivência da artista tem resultado em programas performativos muito fortes, que colocam seu próprio corpo em situações de risco e humilhação. Em entrevista concedida ao artista espanhol RallitoX, Galindo comenta essa disponibilidade:

Eu assumo o horror da vítima, mas o que você não está se dando conta é que eu assumo também o horror do perpetrador. Eu decidi desde o princípio do meu trabalho que eu também faria o trabalho sujo, portanto o trabalho difícil é encomendado por mim, a ordem, a execução, o planejamento, a ideia perversa por trás dele (Galindo, 2020, n.p., tradução nossa)⁴³.

A ideia de assunção dos horrores vivenciados pelas vítimas nas situações em que Galindo se inspira passa pelo fato de que é por meio do risco assumido que ela “empurra” o público à reflexão. Todavia, a artista salienta que todo acontecimento tem inúmeras camadas, como uma cebola, e que suas ações não podem ser reduzidas ao risco em que ela própria se coloca, porque ela não é de fato a vítima, mas uma artista.

Assim, como artista, ela pode expor essas camadas, a fim de denunciar os eventos e os vários pontos de vista, aparentes ou escamoteados, que o compõem. Para ela, é justamente na intersecção entre o que vemos e o que não vemos que se escondem os jogos de poder. Sua exposição, então, contém três camadas: a da vítima, do executor da ação e do ponto cego, que segundo ela, trata-se da pequena parcela da população que detém o capital e sustenta o sistema em que estamos todas e todos. Para Galindo, esse jogo de forças não vitimiza apenas quem sofre o ato de violência, mas manipula também o executor de uma ação atroz, sobre quem deveria recair a responsabilidade e culpa. Essa manipulação é, normalmente, regida sob a forma de um contrato, mediado pelo capital, e nesse sentido, o marcador de classe mostra-se atualizado. Por fim, enquanto o executor deve ser julgado e condenado (em tese, pois sabemos que nem sempre isso acontece pela própria força do sistema dominante), o “sistema” permanece invisível, e segue arquitetando e contratando intermediários para novos planos atroz, em benefício de sua própria manutenção.

Desse modo, ao executar suas ações performadas, Galindo expõe que o violador - guardadas as devidas proporções - é também vítima, pois não foi propriamente o único autor da ação. Por isso, os programas propostos por Galindo operam como amplificadores das complexidades geradas em uma sociedade estratificada e desigual, marcada pelo domínio patriarcal. Segundo ela, esse é o ponto onde deveríamos focar, pois é nele que se encontra a raiz do poder e seus desdobramentos. Ela acusa:

⁴³ Acesse o original em: [REGINA JOSÉ GALINDO | El poder de la performance](#)

Não importa se em uma peça, se em uma performance, meu corpo se encarrega de “afundar”, é um dano voluntário, eu estou lá e meu corpo é governado por mim. O que importa é passar por isso para poder expressar e dizer que o importante é falar sobre o que estamos falando e pensar de onde vem a violência, qual é a verdadeira entidade de poder que não vemos (Galindo, 2020, n.p., tradução nossa)⁴⁴.

“Melindrosa” é um substantivo feminino cujas definições na língua portuguesa, segundo o dicionário Michaelis são:

1. Mulher que se melindra, que se magoa com facilidade. 2. Nos 1920, moça faceira e elegante e afetada nos modos e no vestir. 3. Indumentária típica dessa época, caracterizada por vestido de cintura baixa coberto com muitas franjas, colares longos de pérolas e enfeite com penas nos cabelos.

Esse é também o nome da performance da artista Ana Luisa Santos, realizada pela primeira vez em 2014, na Praça Sete de Setembro, em Belo Horizonte. A ação é expressa no sítio digital da performadora não na forma de um programa performativo, mas como o que conceitua por “memorial descritivo”:

A performer realiza uma intervenção urbana em um local de grande circulação no espaço urbano. Trajando um vestido composto de notas de R\$ 10,00 verdadeiras, a performer cria um estado de contemplação ativa, em que estabelece um jogo com as pessoas que testemunham a ação. A partir da relação com a audiência que se forma em torno de sua presença, a performer acolhe os comentários e perguntas, mantendo a abertura, mas retornando alguns questionamentos sobre os limites da intervenção no corpo do outro (Santos, 2014, n.p.).

⁴⁴ Acesse o original em: [REGINA JOSÉ GALINDO | El poder de la performance.](#)

Imagem 19 - Ana Luisa Santos “Melindrosa”.



Fonte: fotografia de Luiza Palhares, 2014.

A partir da análise do registro audiovisual da ação, é possível notar que a presença da performadora no espaço público mobiliza, quase que instantaneamente, um número significativo de pessoas em seu entorno, formando um círculo no qual ela fica “presa”. Os olhares são curiosos e maliciosos, e com celulares nas mãos, a audiência filma e fotografa a ação. Se estabelece, então, um diálogo, em que as principais questões giram em torno do dinheiro e do gênero da artista. Em menos de quinze minutos, as notas serão retiradas pelo público e a performadora estará completamente nua.

A baixa qualidade da captação de áudio (a ambiência urbana se sobrepõe às falas individuais) permite compreender pouco das falas dos e das transeuntes, emitidas direta e indiretamente à performadora: “Quem descobrir o tanto que tem, leva tudo?”; “Se queria chamar a atenção, conseguiu!”; “Posso tirar uma? Você vai me bater?”; “É homem ou é mulher?”; “Tem trezentos e cinquenta, aí?”; “Hum mil e quinhentos? Você está valendo R\$1.500?”; “Você é menino ou menina?” e “O dinheiro compra tudo!” são algumas das reações faladas que distinguimos.

A performadora se movimenta dentro da área circunscrita pelo público e, ao ser questionada sobre a retirada das notas, responde com novas perguntas: “Você quer pegar? Vai me deixar nua? Vai fazer isso mesmo?”. Faz isso, contudo, de modo tranquilo, sem ironia ou agressividade, o que de fato devolve a questão, destacando a possível nudez em praça pública, caso alguém decida apanhar as notas que compõem o seu vestido. Embora o clima instaurado se alterne entre alguns momentos de humor, são mais prementes a tensão e o constrangimento; o que, no entanto, são insuficientes para que as pessoas que interagem diretamente com a artista deixem o círculo, ou desistam de elaborar novas perguntas, questionando-se acerca da ação. O público permanece ali, observando a rotatividade de interlocuções com as mesmas perguntas sendo feitas de diferentes modos.

A performance faz emergir uma espécie de preâmbulo que prepara o ataque, como numa corrida em que corredores aguardam o sinal para sair em disparada. De certo modo, é uma disputa que se estabelece na realização da ação em Belo Horizonte. Num primeiro momento, é possível acompanhar um homem jovem retirando duas notas da região do abdômen da performadora. Ele dobra as notas e faz menção de devolvê-las, mas acaba saindo com o dinheiro. A ação segue e, poucos segundos depois, alguém (não é possível ver quem) inicia a retirada das notas, seguido por todos que estão em seu entorno imediato, e em menos de um minuto Santos fica completamente nua. O foco é o dinheiro; o corpo da artista fica em segundo plano. A produção cobre a artista, que se retira do quadro de filmagem. É possível acompanhar ainda os rastros deixados pela ação: as pessoas se movem, gritam, conversam...

De acordo com matéria publicada no jornal “O Globo”, a ação também foi realizada no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, em 2017. Durante a (re)performance, uma mulher que participava da ação chorou e abraçou a artista: “Ela ficou tocada ao entender do que tratava o meu trabalho. Minha prática artística é um manifesto feminista. Mesmo quando não abordo a temática diretamente, minha presença provoca um debate sobre gênero.” (Santos, 2017, n.p.), a performer registra.

No caso de “Melindrosa”, o figurino utilizado na ação remete a uma época histórica reconhecível (os anos 1920), mas coloca no centro do debate “[...] relações entre o corpo-roupa e o valor pecuniário, entre o dinheiro disponível e a nudez, entre o erotismo e o poder” (Santos, 2014, n.p.) atualizadas, conforme explica Santos. Cabe destacar que a composição da aparência da performadora foi desenhada de modo bastante preciso, pois os elementos utilizados fazem alusão ao senso comum associado à “delicadeza feminina” – o cabelo preso, maquiagem suave e brincos pequenos, além de um sapato com salto baixo – contrastando com seu corpo pouco

coberto pelo vestido de notas de R\$10,00. A indumentária, aliás, é ponto de partida para muitas das performances realizadas pela artista⁴⁵:

Melindrosa é uma continuidade de minha pesquisa sobre os figurinos efêmeros como dispositivos performáticos. O vestido composto por notas verdadeiras de R\$ 10,00 é um convite para um jogo que se estabelece com as pessoas no espaço público (Santos, 2014, n.p.).

Em “Melindrosa”, o dinheiro nas mãos de um corpo lido como feminino que ocupa o espaço público deflagra uma relação direta com “Compro sua história”. No entanto, o jogo proposto por cada uma das ações é distinto, pois em “Melindrosa” não se efetiva uma transação de troca comercial, por assim dizer. Vemos semelhanças também quanto ao espaço escolhido por Ana Luísa Santos (praças com grande circulação de pessoas e alta concentração de trabalhadores e trabalhadoras precarizados) e quanto ao diálogo direto com as pessoas que participam da ação. Nota-se que muitas das pessoas que circundam Santos são os chamados homens-placa, fonte de inspiração para a criação do programa de “Compro sua história”.

A escassez para muitos, diante do obsceno excesso para outros, ascende a força motriz para diferentes modos de denúncia e, a partir dela, nutre-se o desejo pelo anúncio – seja pela invenção de algo que ainda não existe, seja pela transformação daquilo que conhecemos. Isso porque, conforme postula Paulo Freire, a denúncia não se propõe fatalista, como algo dado e imutável. “Compro sua história” e “Ouço histórias e escrevo cartas” compõe este duplo “freireano”: Enquanto a primeira denuncia a voracidade do capital a segunda propõe um outro modo de convivência, de relação com o tempo e com o espaço, de práticas de escuta e cuidado.

A dimensão de anúncio nas performances analisadas promove a reflexão sobre os modos de relação comunitários. Suas propostas provocam o estar junto, sem que o encontro pause-se em um contrato de serviços anterior; mas, ao contrário, promovem um “investimento” centrado nas relações subjetivas, pelo direito à reflexão e fruição da vida, ampliando a ciência de sua fugacidade, comum a todos e todas. Como ações poéticas, as performances instauram a possibilidade da impermanência do instante, fundadas na ética e na estética como experiências possíveis. Conversar sobre qualquer assunto ou ouvir suas histórias acerca daquilo que se entende como chegar e partir, com apenas uma pessoa por vez, gera tensionamentos sobre os modos de pensar, agir e ser no mundo. Acompanhar pessoas estranhas em suas atividades ordinárias abre brechas para relações de intimidade em meio a um sistema que distancia as pessoas, ao invés de aproximá-las. Conversar e conviver com estranhos é tarefa cada vez mais

⁴⁵ Alguns exemplos de outras performances da artista que tomam a indumentária como ponto de partida para sua criação: “Rota”, 2011, “Crisálida”, 2012 e “Pégasus”, 2014.

delicada no Brasil, em função da polarização política e da velocidade com que vivemos. Doar dinheiro, sem exigir nada em troca, é disruptivo e quase impossível de ocorrer. É justamente por isso que o gesto torna-se fundamental no campo das micropolíticas, como uma experiência convivial construída no menor.

As feridas sociais expostas por meio das ações de denúncia tendem a promover experiências mais agudas, pois escancaram as contradições daquilo que refletem e refratam. Galindo amplia o debate para o campo macropolítico, denunciando as assimetrias geradas pelo domínio do capitalismo neoliberal estadunidense sobre países da Latinoamérica, por exemplo, quando utiliza a verba recebida dos EUA e, na performance criada, escancara o imperialismo do país, que compra e vende, sem escrúpulos (inclusive, a produção intelectual e artística). Desse modo, a capacidade de denúncia de Galindo também ganha escala política global, desafiando o olhar estrangeiro acerca de sua produção, sem deixar de remeter-se aos acontecimentos de seu país de origem. Promover a mercantilização de narrativas pessoais, traceja deslocamentos acerca do que pode ou não ser comprado. A contundência do corpo nu em meio a uma praça pública resultante da ação de Silva, ao seu modo, incendeia com radicalidade a discussão acerca da financeirização da vida, seja de quem assume a nudez, seja de quem dela participa.

Voltamos, assim, à afirmativa de Taylor, quando destaca que “[...] o interessante sobre os estudos da performance não seja tanto o que “é”, mas o que nos permite **fazer**” (Taylor, 2023, p. 182, grifo da autora). Os programas performativos aqui selecionados, de Fabião, Costa e Silva, Galindo e Silva, nos permitem enxergar com um pouco mais de profundidade o que as artistas querem de suas proposições, e como fazem para atingir os possíveis desdobramentos. Seja na esfera íntima ou pública, a sede de movência diante de questões históricas e sociais injustas ou estratificadas fica explícita por meio da maneira como cada uma delas maneja suas ações.

5. Pedagogia decolonial e performance:
desaprendizagens para desenhar, em diálogo,
o direito de duvidar, perguntar e arquitetar outros mundos



5.1 Algumas pistas para embaralhar a falácia do saber universal

*“Nunca sei ao certo
se sou um menino de dúvidas
ou um homem de fé
certezas o vento leva
só dúvidas ficam de pé.”*
(Paulo Leminski)

Cogito, ergo sum, comumente traduzido em português como “Penso, logo existo”, é frase emblemática de René Descartes, considerado um dos mais importantes nomes da filosofia moderna e representante do racionalismo. As dicotomias entre razão e emoção e entre corpo e mente a ele atribuídas resultam de seu interesse nos estudos matemáticos e filosóficos, em busca do que nomeava “conhecimento verdadeiro”, ou seja, pautado na razão. Adotando a dúvida como método, o filósofo pretendia chegar a certezas absolutas, elegendo o ser humano como centro de seu projeto. Abandonar antigas tradições, em proveito de uma ciência verdadeira, é um dos pilares para a construção do pensamento cartesiano.

Sabemos que o aprendizado é inerente à experiência humana (caberia a não humana?), pois é por meio dele que nos constituímos. A valorização da razão como via legítima do conhecimento, proposta por Descartes, influenciou profundamente a construção dos sistemas educacionais modernos. No sistema educacional formal latinoamericano, herdado pela colonização e mantido na contemporaneidade, a escola exerce um papel fundamental nos processos de ensino-aprendizado, estreitamente vinculada ao conhecimento acumulado e a um tipo de experiência. A escola rege-se numa lógica de classificação progressiva e organizada por meio da subdivisão em ciclos – no Brasil, nos níveis fundamental, médio e superior. Quanto maior a progressão dentro dessa estrutura, maior o saber-poder, tendo em vista que nesse sistema “os vazios” devem ser preenchidos, segundo a meta do maior acúmulo. Esse modelo de ensino-aprendizagem descola-se do tecido da vida, uma vez que se ancora na teoria como *modus operandi*. Segundo as pesquisadoras Aline Kelly da Silva, Simone Maria Hüning e Jaqueline Tittoni, no artigo “Uma epistemologia feminista de corpo inteiro na pesquisa em psicologia social”:

Para a ciência moderna, a construção do conhecimento depende de um distanciamento entre cognoscente e cognoscível. Isso implica uma visão de mundo antropocêntrica, que aposta não somente na dicotomia entre sujeito e objeto, natureza e cultura – postulante da possibilidade de conhecer, dominar e explorar fenômenos de modo apartado de intervenções e implicações políticas que o ato de pesquisar engendra –, como também numa determinada concepção de humanidade, posto que a ciência hegemônica exclui cosmogonias de povos indígenas e africanos no afã de construir um conhecimento voltado à expansão do liberalismo como sistema de produção econômica e subjetiva utilitarista na relação com o planeta e com povos não europeus (Silva; Hüning; Tittoni, 2024, p. 2).

O acesso aos degraus superiores do saber-poder abre mais portas e pavimenta quem são as pessoas com mais direitos, numa distribuição intrínseca à chamada ascensão social. Nessa somatória, também a noção de cidadania é instaurada. Os deveres e direitos, embora urdidos sob o verniz de um projeto político democrático, não distribuem riqueza ou bem-estar social de modo equânime; ao contrário, em última instância esses alicerces de exclusão geram um modo de convivência baseado na dominação e exploração por meio do trabalho. A configuração desta espécie de “jogo” da suposta mobilidade social, a ser alcançada pelo “mérito”, segundo a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2021), torna o paradoxo – da promessa de ascensão social alcançada pela meritocracia – tolerável e encobre privilégios políticos e culturais, mantendo a reprodução das estruturas coloniais de opressão.

Produzir conhecimento, entretanto, é largamente diferente de reproduzi-lo. Podemos dizer que a produção pressupõe a implicação ativa dos sujeitos envolvidos, e não apenas a recepção do conhecimento como um ‘produto’ - ou, como diria Paulo Freire, como um depósito. No horizonte da produção de conhecimento, a noção de emancipação abre espaço para o questionamento (e transformação) da prerrogativa da reprodução, pelo sistema de depósitos, com a subordinação dos sujeitos e a consequente manutenção das estruturas de poder. Com efeito, numa perspectiva decolonial, arquitetar táticas para romper dentro e fora do espaço escolar os modos de produção, em relação ao saber-poder, converte-se em condição fundamental.

Todavia, as atualizações do “jogo” dentro do sistema capitalista neoliberal são meticulosas e sistemáticas, e seguem alcançando todas as dimensões da vida. Até mesmo quem pensa ser produtor/a de conhecimento pode estar reproduzindo modelos, alerta Cusicanqui (2021). A transformação em mercadoria das demandas oriundas das classes subalternizadas é a tônica do sistema capitalista neoliberal; e a linguagem é fundante na disputa pelas concepções e visões de mundo, pois imaginários (e, contemporaneamente, os desejos) são engendrados por aquilo que nomeamos. A socióloga reflete acerca do uso das palavras no projeto colonial,

apresentando uma compreensão em que a disputa pelas palavras não se dá para designar, mas para escamotear a subalternização:

As elites adotam uma estratégia de travestismo e articulam novos esquemas de cooptação e neutralização. Reproduz-se assim uma “inclusão condicionada”, uma cidadania recortada e de segunda classe, que molda imaginários e identidades subalternizadas no papel de ornamentos ou massas anônimas que teatralizam sua própria identidade (Cusicanqui, 2021, p. 99).

Em seu livro “A terra deu, a terra quer” (2023), o pensador quilombola Nego Bispo também discute o uso das palavras. No entanto, sua perspectiva é de que é necessário participar ativamente da disputa das denominações daquilo que julgamos importante, a partir de uma perspectiva contra colonial:

Em outros escritos em que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las. [...] “Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento” (Bispo, 2023, p. 3).

Como denuncia Nego Bispo, na Latinoamérica o repertório produzido pelos povos originários e, posteriormente, pelos povos da diáspora negra foi e segue sendo alvo de tentativas de apagamento sistemático em favor do arquivo (Taylor, 2013), pelo poder atribuído à palavra escrita, em detrimento da oralidade. No entanto, embora enfraquecidos, os modos de produção e transmissão de saberes oriundos dos povos colonizados não desapareceram, nem foram congelados num outro tempo sem que pudessem atravessar os séculos que se seguiram à primeira empreitada colonial, refazendo-se nesse trajeto.

A disputa pela memória, ou pela seleção do que deve ser lembrado, ensinado, fortalecido ou depauperado e esquecido, apresenta-se como um ponto de reflexão. No Brasil, é recorrente a ideia de que somos um povo sem memória - (des)memoriado -; uma constatação frequentemente proferida como crítica, que recai sobretudo nos ombros das classes que sustentam o país por meio da sua força de trabalho. Tanto Cusicanqui, ancorada na experiência boliviana, quanto Nego Bispo, fundamentado na vivência brasileira, nos levam a refletir os motivos pelos quais essa recusa de determinadas memórias se deu, não como uma opção individual, mas como um projeto político. A amnésia é um expediente, uma tecnologia de dominação das classes subalternizadas pelas elites. O resultado dessa devastação é o trauma,

ou o “quebranto”, como denomina o professor e capoeirista carioca Luiz Rufino (2021). Então, tomar de volta para si a decisão acerca do que esquecer (ou desaprender) e do que lembrar (ou aprender) é um desvio, uma insurreição, um modo de desfazer o “ebó”, rompendo o quebranto.

Como a subjetividade é um dos alvos de ataque, a arte se apresenta como um contragolpe, pois é justamente a partir da produção de imaginários que ela se enuncia.

5.2 Aprender a (de)saprender: performances para gestar perguntas

Ainda no início deste trabalho, lançamos as perguntas “É possível desaprender? Como fazê-lo? Para que e por que desaprender?”. Para que possamos delinear algumas respostas, tomaremos como bússola as palavras-chave (des)aprender > < memória > < pedagogias.

Como exercício de aprofundamento das implicações do encadeamento destas palavras, levando a outros modos de elaboração, apresentamos três mapas, cuja confecção teve por objetivo dar a ver um tecido de saberes pluriversos, que poderia nos conduzir a outras camadas de compreensão acerca dos processos de ensino aprendizagem, em especial, aqueles voltados para construções e aplicações sociais. São mapas regidos pelo estudo de pensadores e pensadoras decoloniais que, amiúde, provocam leitores e leitoras a praticarem o abandono das epistemologias canônicas, em benefício de outros modos de pensar. Respondendo ao convite deles e delas, concebemos os mapas como sínteses de referências contra hegemônicas.

INSTRUÇÕES:



1. CONECTE O FONE DE OUVIDO AO SEU COMPUTADOR

2. COLOQUE O FONE

3. CLIQUE NO LINK DO ÍCONE AO LADO

4. FECHER OS OLHOS (OU NÃO) E OUÇA ATÉ O FINAL

(Des)PRENDER

O verbo aprender se origina do latim *prae-*, “à frente”, mais *hendere*, relacionado a *hedera*, “hera”, planta trepadeira que se agarra, que se prende às paredes para poder crescer. *Prehendere* guarda o sentido de “levar para junto de si”, metaforicamente, “levar para junto da memória”. Já o prefixo “des” tem a função de negar, recusar uma ideia. Assim, a união entre “des” e aprender (em “desaprender”) seria a negação daquilo que foi aprendido.

No artigo “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade EM política” (2007), Walter Mignolo afirma que a desobediência civil sem a desobediência epistêmica nos manterá presos “[...] em jogos controlados pela teoria política e pela economia política eurocêntricas.” (Mignolo, 2007, p. 287). Para que essa desobediência acerca das bases do conhecimento se efetive, o autor propõe que aprendamos a desaprender, num caminho que passa pela seleção de outros modos de pensar-fazer não dominantes.

A Universidade Amawtay Wasi, localizada em Quito, capital do Equador, é mencionada por Mignolo como um espaço que sistematiza um projeto político-pedagógico sob esta prerrogativa. A instituição de ensino articula epistemes contra hegemônicas não apenas pela enunciação de seus paradigmas. É particularmente exemplar na escolha das palavras utilizadas para designar a produção acadêmica, bem como na oferta dos cursos de graduação, concretamente relacionados às questões contemporâneas, como “Gestão comunitária da água”. O curso é descrito como uma formação orientada por saberes pluriversos, retomando modos ancestrais, sem abrir mão da relação com as novas tecnologias. Os pilares apresentados para a concepção educacional da Universidade são: saber ser, saber conviver, saber fazer e, por fim, saber saber. Destacamos a definição deste último campo, o saber saber:

Destina-se a fortalecer conhecimentos diversos, plurais e críticos de diferentes *ethos* e epistemologias. É, em sua maioria, um conhecimento específico do campo de formação escolhido pela pessoa (a carreira ou programa, chamado em Kichwa de ñankuna), mas sempre de uma perspectiva intercultural. A questão norteadora do saber saber é: **em que sistema de pensamento (ethos) esse conhecimento foi concebido?** (Amawtay Wasi, s.d, n.p, grifos nossos)

Nessa orientação, a apreensão não se encerra no conhecimento em si, como um conteúdo a ser memorizado e inquestionável; o próprio ato de aprender será ampliado para a contextualização geográfica, social e política em que aquele pensamento foi gerado. Esse movimento de pesquisar acerca do que se estuda revela camadas submersas da produção de conhecimento, que não se dá isolada de disputas e conflitos de interesses. Assim, nessa linha de ensino-aprendizagem, o conhecimento será sempre colocado em relação, sendo friccionado criticamente.

Imagem 21 - Memória

Fonte: Andrade, 2025.

MEMORIA



A memória como componente da experiência humana é um tecido paradoxalmente delicado e robusto. Costurado nas dobras do tempo, também é ao mesmo tempo individual e coletivo, visível e invisível. A esse respeito, Cusicanqui apresenta um aforismo *qchua*, em que o passado está à frente: como já aconteceu, podemos olhar para ele, analisá-lo; ao passo que o futuro está atrás, porque não podemos vê-lo. Assim, a memória é um farol para que possamos seguir em frente, rumo ao que ainda não existe e que pode, portanto, ser inventado.

Como reconstituir memórias históricas suprimidas? Há alguns anos tenho provocado educandas e educandos com quem trabalho⁴⁶ com a pergunta: O Brasil foi descoberto ou invadido? A resposta imediata é a de que foi descoberto. Sigo a provocação, questionando se quando aportaram em terras brasileiras, os portugueses encontraram um território vazio. Claro que não, a turma responde, porque povos indígenas já estavam aqui. Sigo adiante: então, nesse caso, como podem ter descoberto algo, se esse algo já tinha sido encontrado e povoado por outras pessoas, antes? Quase sempre o caos se estabelece. Todos e todas falam ao mesmo tempo; sentem-se desafiados/as a refletir sobre essa informação, dada como certa. Desconfiados/as, alguns seguem afirmando que não importa; que o Brasil foi descoberto, porque assim é. Uma outra parte do grupo, normalmente menor (porque há também aqueles que se calam), sente-se estimulado a refletir sobre a questão, conjecturando hipóteses diversas à primeira explicação.

Quando o questionamento não tem continuidade junto ao grupo, porque o foco do trabalho pende para outros assuntos, não raramente, o ponto de vista do colonizador volta ao primeiro plano. A resposta segue sendo aquela entoada ao longo de séculos, porque negar o que foi absorvido é um enorme desafio. Nesse caso, desaprender não significa apenas esquecer aquilo que se aprendeu primeiro, mas duvidar do que se pensa saber para, a partir da dúvida, elaborar uma resposta mais coerente com a complexidade da situação histórica. Ou seja, nesse caso, desaprender significa manter as duas hipóteses, confrontá-las e, intencionalmente, optar por uma delas.

Na última oportunidade em que estabeleci esse diálogo com um grupo de meninos e meninas com idade entre dez e doze anos, um dos participantes elaborou uma hipótese bastante interessante, que compartilho a partir da minha lembrança: “Na verdade, eles descobriram e invadiram.” O restante da turma entrou em polvorosa; afinal, como poderiam ter feito as duas

⁴⁶ Há cerca de treze anos trabalho em uma organização não governamental na zona Oeste de São Paulo que presta um serviço de educação não formal voltado a populações em situação de vulnerabilidade social.

coisas ao mesmo tempo? Ele seguiu: “Quando eles chegaram, não sabiam que essa terra existia; então, para eles foi uma descoberta. Mas, quando perceberam que outras pessoas já estavam aqui e, mesmo assim, decidiram ocupar o espaço, eles invadiram.” Essa afirmação gerou um diálogo muito frutífero entre a turma. Não havia sido eu, a arte educadora quem formulou o nexos, mas o Jhonatan, um amigo com quem compartilhavam o dia a dia, dentro e fora do espaço educativo.

Assim, é possível afirmar que desaprender é um processo sofisticado, pois pressupõe o confronto entre ao menos duas formas de ver, pensar e saber a mesma coisa. Isso exige um esforço duplicado das funções cognitivas, em confronto a um mundo organizado para o automatismo. Não pensar, ou ainda, não aprofundar as experiências são respostas esperadas, e o sistema capitalista-neoliberal aposta nelas. A noção de desaprendizagem propõe o exercício da suspensão das certezas como um direito, para que se possa produzir outras hipóteses, sem a pretensão de apagar o que se nega, mas ao contrário, mantendo as premissas concorrentes em concomitância. Essa experiência de conhecer também difere da tecnologia colonial, que investiu na negação de culturas e saberes com vistas ao seu desaparecimento, em busca da manutenção de um projeto político que escolhe a dedo seus beneficiários.

Seguindo as pistas oferecidas pelo mestre Nego Bispo, e esgarçando os modos de designar as coisas do mundo, talvez o que se propõe nesta investigação possa ser refletido também pelo sufixo ‘re’ – reaprender que, no nosso caso até aqui, foi exercitado no (re)performar. Isso porque será necessário refazer percursos, utilizando o aprendizado pregresso como subsídio para a formação de uma nova ideia sobre aquilo que se questiona. E, nesse sistema, é possível refletir sobre o próprio processo de construção do conhecimento, o que pode ser o ponto de virada, ao saber-se produtor/a de conhecimentos acerca de si e do mundo.



Pedagogias

“o vulcão da anarquia”



Quem pode ou deve falar em uma sala de aula? E, caso ouse fazê-lo, o que deve ou não falar? Perguntas são, de fato, bem-vindas? Seria uma boa aula aquela em que, ao sair, não se leva nenhum questionamento, nenhuma dúvida, apenas respostas? Ou, seria aquela em que a/o estudante articula novas perguntas, em que novas dúvidas surgem e, desse modo, mantém-se o desejo pelo saber? Apenas uma pergunta a mais: na convocação das nossas memórias acerca de nossos processos de aprendizagem, a experiência foi monológica ou dialógica?

A epígrafe de abertura do livro “Por uma pedagogia decolonial” (2014), organizado por Zulma Palermo, é uma curta, porém fundamental, passagem do livro “Pedagogia do Oprimido” (2018), cujo teor define o conceito de “hospedagem”, cunhado por Paulo Freire:

O grande problema está em como poderão os oprimidos, que “hospedam” o opressor em si, participar da elaboração, como seres duplos, inautênticos, da pedagogia de sua libertação. Somente na medida em que se descubram “hospedeiros” do opressor poderão contribuir para o partejamento de sua pedagogia libertadora (Freire, 2018, p. 43).

As reflexões compartilhadas por Palermo nos direcionam a uma compreensão amplificada do conceito “freireano”: como povos colonizados, somos todas e todos oprimidos que hospedam opressores. Assim, a dificuldade de acesso à escolarização e o problema do analfabetismo, centrais nas empreitadas de Freire e comumente associados à questão de classe, expande-se para a tensão entre colonizador e colonizado. A própria forma de escolarização é posta em xeque, uma vez que, segundo Palermo, o modelo de escola que conhecemos tende a reproduzir os meios e modos de dominação do sistema colonial:

Esta matriz, concebida durante o período colonial, fica instalada depois dessa instância, pela colonização interna, e não apenas nas sociedades colonizadas, mas também nas sujeitas ao domínio dos impérios. Essas múltiplas formas de controle agem inter-relacionalmente, daí a sua efetividade. Isto é assim porque são operadas pelas instituições do Estado Moderno e, segundo a minha percepção, muito especialmente pelo sistema educacional em todos os seus níveis. É nesse lugar onde se institui e sistematiza completamente a diferença colonial que hierarquiza, gerando valores que atravessam toda a sociedade, sob a relação dicotômica de superioridade/inferioridade. (Palermo, 2019, p. 50)

Daí ser a proposta da concepção de pedagogias decoloniais uma tarefa colossal, pois como a autora anuncia, inexistem dimensões em que o discurso da modernidade/colonialidade não nos atinja (Palermo, 2014), ou conforme Silvia Rivera Cusicanqui diagnostica, estamos atravessados pela pedagogia colonial.

Todavia, essa tarefa não nos parece ser apenas da escola formal e de professoras e professores, embora não haja dúvidas quanto à importância dessa participação. É que numa

visão contra hegemônica, o aprender e ensinar estão para além do espaço escolar. Transformar a educação em uma tarefa individual, seja para quem ensina seja para quem aprende, desenha expectativas em torno de um único grupo de pessoas ou uma instituição, além de transformar o conhecimento em mercadoria a ser adquirida dentro de um tempo demarcado, o que permanece atado ao sistema colonial. Entretanto, o processo de aprender-ensinar é amplo e contínuo; não tem agentes únicos, nem data marcada para começar, tampouco para terminar. Além disso, há também que se considerar os inúmeros atravessamentos gerados no processo educativo, que extrapolam a racionalidade envolvida na aprendizagem, conclamando ao contexto social e político das pessoas envolvidas, suas aspirações, afetos, ideologias e assim por diante.

Experiências que são promovidas fora do contexto da educação formal podem respaldar a potência de ruptura com a lógica cartesiana de (re)produção do conhecimento. Em minha trajetória, aprender passou a ser também sinônimo de ensinar. Nas tradições populares em que estive e sigo estando implicada, a transmissão de um passo, uma cantiga ou um toque sempre se dá na relação com todas as pessoas envolvidas na experiência. Esse princípio está replicado nas metodologias envolvidas: ensinar um movimento de capoeira, por exemplo, requer um entrelace mente-corpo, via de regra, organizando-se em duas etapas. Inicialmente, dá-se de modo individual, para a apreensão do movimento demonstrado por quem ministra a aula; e sequencialmente, dá-se em duplas, para a aplicação do movimento, a fim de preparar os e as praticantes para o jogo. Nesse sentido, a aula transforma-se num espaço de trocas, que se amplia para além da figura do(a) mestre ou professor(a), pois a aplicação do movimento será matéria de descoberta entre a dupla que se formou, criando um espaço para descobrir-se a si e à outra pessoa, na realização do movimento. Nesse processo de ensino-aprendizagem, a conexão entre teoria e prática também é imediata, nutrindo-se da inter-relação.

Essa vivência pessoal junto às tradições populares transformou a maneira como me relacionava com o aprender e o ensinar, que na experiência escolar havia sido majoritariamente expositiva, capitaneada pela figura do/a professor/a que, sempre a frente, era o/a único/a responsável pela transmissão do conhecimento. Esse modo monológico de ensinar trata o conhecimento como utilidade, no sentido de que se destina, em última instância, à escolha e ao sucesso profissional.

A professora Dra. Denise Pereira Rachel, em sua dissertação de mestrado “Adote o artista, não deixe ele virar professor” (2014), reflete sobre o que se espera da docência, em comparação ao esperado de um/a artista da performance:

A procura por definições, a necessidade de ordenar, classificar, padronizar, ler, escrever, falar, significar, orientar, são parte de um ideário que costuma ser vinculado ao ofício do professor. Buscar incertezas, promover ações que deslocam, almejam discutir e desconstruir padrões, provocam, aparecem e logo desaparecem e muitas vezes parecem não fazer sentido, são parte de um ideário que costuma ser vinculado ao trabalho do artista da performance. Por este viés, educar e performar se apresentam como atividades quase que diametralmente opostas (Rachel, 2014, p. 19).

Como contraposição ao antagonismo (ironicamente) destacado por Denise Rachel, Paulo Freire, em “Professora, sim, tia, não!” (1997) versa sobre a ousadia necessária a quem ensina e quem aprende por intermédio da curiosidade, agenciadora do corpo em direção aos saberes que, por serem múltiplos, são também inacabados. Essa perspectiva não espera respostas únicas e não vê o conflito como problema; ao contrário, trata os saberes como possibilidades que desorganizam e desestabilizam o que se sabe (ou ainda não se sabe), porque não se encerram em si mesmos e deixam fios soltos para continuidades. Num pacto firmado entre educador(a) e educandos(as), são acentuadas as dimensões políticas, éticas e estéticas contidas na relação de ensino-aprendizagem.

Assim organizadas, as pedagogias críticas vão ao encontro dos princípios que produziram tanto a arte da performance quanto as performances culturais⁴⁷ como gramáticas que questionam e se opõem ao sistema hegemônico. Esse modelo hegemônico ao qual estamos todas e todos submetidos é absolutamente hierarquizante, visto que segue a serviço de um pequeno grupo, conforme problematiza o doutor em economia, Michael França:

Existe no país uma pedagogia do privilégio. Uma pedagogia que ensina, desde cedo, que o mundo é um espaço a ser explorado, não construído coletivamente. Ensina-se a liderar, mas não a escutar. Ensina-se a performar, mas não a refletir. E, não raramente, ensina-se uma arrogância disfarçada de competência, juntamente com um desprezo pelas dores e experiências do país real. Aquele que começa logo após os altos muros dos apartamentos e condomínios fechados. Mesmo nas franjas mais conscientes dessa elite, o problema não é o excesso de educação, mas a estreiteza com que ela é concebida. Ocorre uma formação instrumental, mas sem densidade moral. E, quando essa elite malformada ocupa os espaços de decisão, tende a perpetuar privilégios, naturalizar desigualdades e reforçar estruturas excludentes, muitas vezes com a convicção sincera de estar fazendo o melhor (França, 2025, n.p.).

Enquanto o modelo de educação canônico está pautado no letramento e no acúmulo progressivo de conhecimento, a performance convoca os e as participantes a uma presença integral, numa perspectiva incorporada e que considera a experiência pregressa de todas as pessoas envolvidas. Por isso, podemos dizer que a potência pedagógica da performance não

⁴⁷ Nos referimos às manifestações das culturas populares que desafiam o *status quo* no Brasil.

está comprometida com a retenção de conteúdo, mas com a memória corporificada, que se faz e refaz no ato da experiência. Tampouco, a performance emprega uma sequência didática, para ensinar um conteúdo específico. O corpo como lócus privilegiado para aprender e ensinar promove experiências que se conectam e desconectam, sem hierarquias.

5.3 Ainda sobre aprender e ensinar: análise das entrevistas pós-(re)performances

Refletir sobre a potência pedagógica da performance no espaço público é compor o coro de pessoas que seguem inconformadas, arquitetando modos de subversão. Paulo Bruscky questiona “O que é a arte? Para que serve?” (1978); ao passo que Carminda Mendes André interroga “Qual a necessidade do ensino do teatro?” (André, 2007, p. 91). Inspirado por Yoko Ono, Hélio Oiticica escreve: “Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas.” (Oiticica, 2019, p. 70). Inspirada por Ono e Oiticica, a performadora Eleonora Fabião afirma que “Assim, o que convencionalmente tem pequeno valor passará a ter grande valor e o que supostamente tem grande valor passará a ter pequeno valor.” (Fabião *apud* Pais, 2017, p. 91). O performer mexicano Guillermo Gómez-Peña, na série “Ativismo imaginário”, provoca “Por outras palavras, perante as dimensões da nossa crise, poderemos tornar-nos de novo úteis? Como?” (Gómez-Peña *apud* Pais, 2017, p. 211). Adentrando nessa trama, nós perguntamos: qual a potência da performance na promoção de desaprendizados?

Embora essas perguntas apresentem as inquietações éticas e políticas de artistas por meio de suas poéticas no e com o mundo, por outro lado, constata-se a distinção entre vida e arte (bem como entre educação e arte) própria do pensamento euro-ocidental. Numa perspectiva decolonial, a arte é parte da vida e sua qualidade estética não se aparta da dimensão política e, portanto, ética. Para Leda Maria Martins:

Em muitas culturas e sociedades, o deleite estético não se separa da funcionalidade de seus cantares e de suas danças, de sua artesanaria, de suas esculturas, de suas representações simbólicas, de suas ciências, de sua música, dos estilos de seus penteados, de sua arquitetura, de seus ritos e de seus manjares. [...] Ao prazer estético, no entanto, se agrega e não se dissocia uma compreensão ética fundamental, constitutiva de todas as qualidades do fazer. Ou seja, o estético não é percebido alheio à sua dimensão ética (Martins, 2023, p. 69-70).

Motivados pelo intuito de relacionar as dimensões arte-vida e estética-ética, não partimos em nosso questionamento do pressuposto de que se possa ensinar o/a espectador/a a

fruir arte, numa lógica verticalizada. Também, não estamos propondo refletir acerca da chamada “pedagogia da performance”, com a expectativa de organizar metodologias com o intuito de ensinar pessoas interessadas em propor performances, ou como fazê-las. Buscamos fomentar a produção de (des)aprendizados nascidos no ato da experiência, tanto para quem propõe quanto para quem dela participa, compreendendo a performance como um exercício para a desestabilização de saberes sedimentados, na relação entre participantes, performador(a) e o mundo.

Para isso, nos apoiamos em entrevistas realizadas em média vinte e quatro horas após a experiência das e dos participantes na (re)performance⁴⁸. Por se tratar de uma análise qualitativa, também será levado em consideração para a interpretação dos dados outras materialidades coletadas, entre áudios, fotos, vídeos, cartas e anotações da experiência direta da pesquisadora.

Lançamos mão de um questionário preparado previamente. Entretanto, todas as pessoas participantes foram convidadas a compartilhar outros pontos que julgassem importantes, mesmo que não estivessem abordados pelas perguntas. As conversas foram conduzidas com vistas a deixar as pessoas confortáveis para que, no ato da partilha, pudessem surgir camadas de reflexão inesperadas. Majoritariamente, a coleta se deu por meio de chamada de áudio, e seus registros foram preservados com o uso de aplicativo de gravação. Três pessoas optaram por responder ao questionário por meio de texto enviado pelo *whatsapp*. Há nesse ponto uma relação geracional interessante - as pessoas mais velhas optaram pelo diálogo, as mais jovens, pelas mensagens de texto.

O registro dos diálogos que serão compartilhados a seguir foram transcritos parcialmente, primando pela seleção dos principais pontos levantados por cada pessoa entrevistada. Ao todo, seis pessoas participaram da (re)performance em Higienópolis e cinco no Bom Retiro. No entanto, não serão transcritos os diálogos das pessoas menores de idade, visto que seus responsáveis não acompanharam a ação, tampouco o diálogo posterior. Desse modo, teremos acesso à transcrição de quatro entrevistas, duas de cada território. Os nomes reais das pessoas foram substituídos por pseudônimos, para preservar suas identidades.

Apesar das entrevistas terem sido realizadas à distância, é notório o quanto o diálogo em tempo real gerou uma maior riqueza nos depoimentos das e dos participantes. A ação de

⁴⁸ Conforme relatado no capítulo 2.

responder a um questionário pela escrita, sem interlocução, tornou as respostas mais objetivas, com menos possibilidade para pausas, dúvidas, retomadas...

Esta análise foi consubstanciada quase um ano após as realizações das reperformances. A distância temporal é também um fator interessante para refletirmos acerca da maturação que se faz sobre o material analisado depois de uma experiência intensa, ponderando sobre o que fica guardado na memória pessoal, o que pode ser recuperado pela retomada do material audiovisual e o que ficará esquecido nas dobras do tempo.

Higienópolis – “Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale”

Maria⁴⁹, 59 anos, é professora do ensino fundamental aposentada, natural de Passos, estado de Minas Gerais. Não mora em São Paulo, mas vem à capital regularmente a passeio, para visitar suas filhas, que moram nas imediações do Shopping Higienópolis, no bairro de Santa Cecília. Quando está em São Paulo, diz gostar de passear no shopping, para ir ao cinema.

Nunca havia participado ou mesmo visto uma ação como a que promovemos. O motivo pelo qual Maria decidiu participar foi o enunciado, segundo ela, “conte-me sua história”. Essa frase, destaca, tem uma importância muito grande em sua vida, pois passou por um câncer e seu diagnóstico era de morte; razão pela qual considera ser essencial contar sua história de cura. Religiosa, faz parte de uma congregação católica, no entanto alega acreditar também na ciência. Conta que teve um atendimento de excelência no Hospital de Câncer de Passos, referência nacional no tratamento da doença, além de muito apoio da família e do suporte emocional e psicológico na congregação católica da qual faz parte. Sua intenção, diz ela, é promover conhecimento acerca dos sinais e sintomas que o corpo envia às pessoas antes que a doença progrida. Ela enfatiza que seu foco são mulheres, que em sua visão são muito ocupadas, exercendo inúmeras funções em concomitância e que, normalmente, tendem a negligenciar os sinais que o corpo envia quando está em processo de adoecimento. Relata que usa suas redes sociais para falar sobre o assunto e que já concedeu entrevistas contando sua história, sendo esse seu maior objetivo, pois se conseguir ajudar uma pessoa, já estará cumprindo o papel de quem passou por um milagre por meio da ciência.

⁴⁹ Nome fictício.

Quando pergunto se ela já tinha pensado sobre a venda da própria história, ela diz que não, mas que contaria, com ou sem dinheiro. No entanto, insisto, mencionando o fato de que ela seria a pessoa que recebeu o maior valor que a performadora poderia pagar. Ela segue, contando que levou a questão monetária na brincadeira, que o valor recebido não foi algo importante, porque não prestou atenção nessa parte do enunciado. Conta que entendeu o dinheiro como um atrativo para que as pessoas participassem da ação. Ainda sobre a mercantilização da história de alguém, fala sobre a autobiografia de Sidney Magal, artista de quem é fã, e que sim, é possível vender a própria história. Sigo, mencionando o fato de que a negociação não estaria sob a tutela de quem vende a história, mas de quem compra. Então, ela conta que quando leu o enunciado e se aproximou da performadora, disse: “a minha história vale muito mais do que isso, mas eu vou te contar mesmo assim!”. Ressalta que gostou muito de participar da ação, porque: “Muitas vezes somos abordados por coisas ruins, como um assalto, ou mesmo alguém que esbarra e não tem o pensamento de pedir desculpas. Ser abordada para participar disso é muito bom, deveria acontecer sempre”.

Sobre seus possíveis aprendizados, diz que aprendeu sobre a importância das histórias pessoais, e que mesmo em São Paulo, não devemos ter medo das outras pessoas, do encontro com elas. Conta que recebeu um chamado para entregar à performadora o seu escapulário de Santa Terezinha, bordado por sua irmã, mas que “não faz isso o tempo todo, saí por aí tirando seus pertences e entregando para as pessoas na rua”, e que por isso mesmo acredita que tinha que se encontrar conosco. A finalização de nossa conversa se dá segundo as tradições mineiras, bem aos poucos, com muitas despedidas e retomadas. Maria se despediu me abençoando inúmeras vezes e desejando sucesso no meu mestrado.

João⁵⁰, 21 anos, estoquista, amazonense, começa nossa conversa nervoso. Me conta que aumentou um ponto em seu conto, ou seja, embora parte do que vendeu à performadora fosse de fato verdade, ele inventou algumas passagens, porque seu objetivo era receber o maior valor ofertado. Então, quando me atendeu, a primeira coisa que mencionou foi essa questão, pois ficou preocupado se o fato de ter floreado sua própria história poderia prejudicar a pesquisa.

⁵⁰ Nome fictício.

Trabalhador da Zara, loja localizada no shopping Higienópolis, menciona que nunca havia participado de uma performance. Porém, fez a mesma associação projetada por Jéssica: achou que fosse uma pegadinha do Tiktok, e que o vídeo poderia viralizar e, com isso, teria uma chance de ficar famoso. Assim, viu na sua participação - além do dinheiro que poderia ganhar - uma oportunidade para brilhar, segundo ele próprio. No entanto, ele menciona que pensou diversas vezes que se tratasse de uma pegadinha; que não receberia dinheiro de verdade e que, por isso, se surpreendeu quando recebeu. Nesse momento, João retoma o enunciado inicial do motivo de sua participação, e de como eu usaria a conversa que teríamos. Foi um ponto interessante da conversa, porque pude contar um pouco mais sobre a performance e o fato de que não é uma premissa para quem realiza um programa performativo levar às pessoas a pensarem isso ou aquilo; ao contrário, a performance tem como princípio assegurar a singularidade crítica de cada pessoa que dela participa.

Sobre a mercantilização da própria história, João fala que pensa sim ser possível vender a própria história, e que ele mesmo pensa em escrever uma autobiografia. Acrescenta que viu na ação também uma possibilidade de exercitar essa tarefa e que por isso mesmo “perfumou” um pouco sua narrativa, pois para que ela possa seguir com ineditismo, ele não poderia contá-la tal qual ela é. Pontua a agilidade do pensamento dele em meio a ação, e ele responde: “Meu amor, eu saí da região ribeirinha do Amazonas, eu não posso vacilar!”. Sobre o valor pago, ele pondera que pensou ainda que poderia não receber nada, por ser uma pegadinha, e diz: quem é que vai pagar por uma história de rua? E que então considera ter saído no lucro, pois o valor de R\$20,00 recebido por ele serviu para o pagamento de seu corte de cabelo.

Acerca de suas reflexões posteriores à performance, disse que o exercício de pensar rapidamente sobre sua própria história gerou uma imersão em passagens da sua vida que estavam escondidas em cantos bem profundos da sua memória.

Quando pergunto se ele aprendeu alguma coisa com a experiência, ele volta a falar sobre sua história, e essa porta abre um caminho mais alongado de reflexão. Menciona o fato de ter se surpreendido com a veracidade da ação; que a performadora realmente cumpriu o que prometia no enunciado e que por isso foi importante ter ficcionalizado sua própria história, e que ele precisa, portanto, estar pronto para tudo. Sigo na provocação sobre a transformação da história pessoal em mercadoria, e ele afirma que sim, tudo pode virar mercadoria. Sua reflexão faz com que ele chegue às questões de classe: da necessidade que alguns têm de buscar por melhores condições de vida, e de outras pessoas que jamais venderiam sua história por R\$20,00,

porque não precisam. Terminamos com ele dizendo que quer ler a dissertação do mestrado; então, combinamos que ele será convidado para estar presente na defesa.

Bom Retiro – “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.”

Joana⁵¹, 60 anos, professora na ETEC do Bom Retiro. Iniciou a conversa contando que passou, num primeiro momento, junto a um colega professor e a “cena” que viu reavivou memórias de infância para ambos; especialmente, pela máquina de escrever, e que por muito tempo cultivou o desejo de ser escritora. No entanto, não parou e seguiu em direção ao trabalho. Posteriormente, já a caminho de sua casa (ela reside nas proximidades da Praça), leu o enunciado e com isso se lembrou de uma outra performance em que a artista ouve histórias de amor enquanto tricota. A semelhança foi a força motriz para que ela tomasse a decisão de sentar-se à mesa. Pelo fato de trabalhar e morar no bairro, relata que tem uma relação de proximidade com a equipe do Arquivo Municipal, e pontua que aquele espaço é palco de inúmeras intervenções, sejam elas promovidas pelo Arquivo ou não.

Esse repertório pregresso fez com que suas divagações caminhassem por questões bastante interessantes, como a ocupação do espaço público e a importância da escuta - segundo ela, ao narrar a própria história a pessoa reconta para si mesma e se reorganiza a partir de suas experiências. Falou sobre o fato de que na nossa ação há o registro do diálogo por meio da carta escrita pela performadora, e que ela achou isso muito bonito. Disse, ainda, que sua participação foi muito especial.

Sobre os desdobramentos da ação, retoma a performance que foi referência para sua decisão de participar da nossa, relatando não ter visto a ação em tempo real, mas em vídeos e depoimentos da performadora em espaço museológico, realizada - ela recorda - não apenas no Brasil, mas também em diversos outros países. Em meio a sua participação, um outro colega professor se aproximou e acompanhou o final da experiência. Joana conta que os dois seguiram juntos, conversando, e que acabaram parando em um café para conversar, pois a ação despertou no professor o desejo de fazer confidências acerca de suas memórias, e ela acabou por se tornar sua ouvinte. Disse que mandou uma fotografia da carta aos seus filhos e que iria encontrar com sua irmã no final de semana e contaria para ela o ocorrido, pois foi muito especial falar sobre

⁵¹ Nome fictício.

sua mãe, uma mulher migrante que veio para São Paulo em um pau-de-arara. Uma retirante, segundo ela.

Quando questionada sobre o que teria aprendido ou ensinado na experiência, Joana tece elucubrações muito ricas. Por ser professora, menciona a previsibilidade do espaço escolar e que ações como essa transformam o espaço público em lugar de experiência, de modo surpreendente. Faz uma distinção bastante contundente acerca da diferença entre o aprendizado na escola e a multiplicidade de atravessamentos que a participação em uma ação como essa pode trazer, bastante diferente da escola, diz ela. A conversa terminou com ela me dizendo que seria muito interessante que eu entrasse em contato com o Arquivo Municipal, porque a ação tem muita relação com o trabalho que eles executam.

Mário⁵², 67 anos, trabalhador aposentado que atua no prédio do Arquivo Municipal, num programa chamado POT (Programa Operação Trabalho), de preparação para o retorno ao mercado de trabalho, voltado às pessoas em situação de vulnerabilidade social. Quando perguntado sobre o motivo pelo qual decidiu participar da ação, menciona duas questões relacionadas à passagem do tempo – sua juventude e início de carreira profissional, remetido pela máquina de escrever, e o momento atual, acionado pelo dia dos namorados e sua recém relação estável, selada com a divisão da mesma casa com uma mulher que conheceu em 2023 e por quem se declarou apaixonado. Disse que quando viu Gabriela (ele se refere à performadora pelo nome) sentada em meio aquele cenário da Praça, decidiu que gostaria de participar. A performadora já estava junto a outra pessoa, mas Mário pediu licença, perguntando se ela poderia fazer uma dedicatória para sua namorada e, com o aceno positivo, esperou pela sua vez, sentado nas escadas do Arquivo.

Nunca havia participado de uma ação como essa, disse que foi sua primeira vez. Sobre os desdobramentos e reflexões após a performance, disse que conversou bastante com sua esposa e o modo de comunicação via carta foi o assunto predominante. Seguiu refletindo sobre o tempo em que se esperava para receber uma correspondência; a ansiedade pela surpresa e que hoje não há mais surpresa, porque estamos na era da informação e o celular dominou esse campo; hoje não há mais surpresa, tudo é previsível.

⁵² Nome fictício.

A respeito dos aprendizados, respondeu categoricamente que sim, que aprendeu, e seguiu relatando a emoção vivida por sua esposa ao receber a carta, que o fez lembrar de seus pais, irmãos e amigos. Enfatizou que ações como essas são maravilhosas; que isso é Cultura e gostaria que a juventude tomasse gosto por isso também. Finaliza fazendo um agradecimento muito afetivo à performadora pela escuta paciente e desejando que sigamos realizando a ação, para que mais pessoas possam viver a experiência que ele viveu.

Diante das conversas acima, fica evidente como ambas as performances aqui estudadas esgarçam a relação monetária - seja pela gratuidade de uma, seja pela remuneração prometida pela outra - destacada em seus enunciados. No entanto, o que a experiência materializa no espaço público é um ato de transgressão em torno do tempo e da memória, alvos de disputa e mercantilização pelo sistema neoliberal. As performances realizadas tomaram a rua como plataforma não para otimizar o tempo, mas para “perdê-lo”; visam a produção de novas subjetividades e não de mercadorias a serem comercializadas, para que o poder de decisão acerca do que se queira lembrar e esquecer possa ser exercido como um direito pessoal e inalienável. De acordo com Leda Maria Martins:

As práticas culturais que têm o corpo como seu agenciador privilegiado o corpo vivo do sujeito, **nos permitem assegurar que toda arte, assim como toda performance**, traduz um estilo significativo singularizador da cultura e das pessoas que a vivificam e respondem a idiomas cognitivos e filosóficos, assim como a uma pletora de referências estéticas e de modos de estilização complexos (Martins, 2023, p. 67, grifo nosso).⁵³

Interpretar o mundo e pertencer a ele são movimentos contínuos que germinam em relação, suscitando perguntas e respostas que podem ser transitórias ou definitivas. É arte? É uma cena para a televisão? As referências individuais apoiam o entendimento de quem observa, mobilizando repertórios, contaminados por eventos os mais próximos possíveis do que se apresenta ali. E as questões não cessam. Por que aquela moça está com dinheiro na mão querendo comprar histórias? Quanto vale a história de alguém ou a minha? Ela escreve cartas em uma máquina de escrever? Por que faz isso? Qual o interesse dela sobre minhas memórias? Será que me sento frente a ela? O que ela vai escrever para mim? A performance na rua engaja o questionamento; convida à dúvida, porque não é esperada naquele contexto; ela desestabiliza a paisagem e a coreografia social.

⁵³ Propomos uma aproximação entre as performances culturais a que se refere Martins e a arte da performance.

O questionário pós-(re)performance, que serviu como ponto de partida para nossos diálogos, abriu portas e janelas para o deságue das individualidades, em fricção com a experiência. Esse espaço de circulação livre de ideias gerou um primeiro dado importante: a alegria do encontro. Todas as pessoas com as quais pudemos conversar depois da ação relataram o contentamento de terem participado da experiência, das trocas que tiveram junto às performadoras.

Nossa pergunta fundamental, embora a performance não fosse nomeada como aula, é se seu acontecimento na rua seria capaz de promover (des)aprendizados. A partir da caminhada empreendida em nossa pesquisa, se faz mister refletir criticamente sobre quais os parâmetros nos apoiaremos para mensurar os resultados. O aprendizado, num contexto de ensino, deve ser demonstrado por meio de uma avaliação em que às perguntas objetivas serão dadas as respostas assertivas. Estas, servirão como fonte de dados quantificáveis. Em nosso caso, já temos aqui uma divergência relevante: a possibilidade de (des)aprender algo não circunscrevia um conteúdo específico, tampouco esperava-se uma resposta única.

No capítulo “Oralidade, olhar e memórias do corpo nos Andes”, Cusicanqui (2024) reflete sobre “[...] as vivências e emoções que acompanham o ato de pensar” (Cusicanqui, 2024, p. 155). Para isso, nos apresenta duas significações da palavra conhecer em aimará, idioma indígena falado principalmente nas regiões andinas da Bolívia, Chile e Peru. A primeira é mais aproximada da compreensão cartesiana dessa habilidade; já a segunda tem outro contorno:

A outra, que é a que aqui me interessa, é o *amuyt'aña*, um modo de pensar que não reside na cabeça, mas sim no *chuyma*, que costuma ser traduzido como coração, ainda que não seja exatamente isso. *Chuyma* são os órgãos superiores, que incluem o coração, mas também os pulmões e o fígado, ou seja, as funções de absorção e purificação que o nosso corpo exerce em intercâmbio com o cosmos. [...] Falamos do pensar em caminhada, o pensar do ritual, o pensar da canção e o da dança (Cusicanqui, 2024, p. 155).

Embora os programas performativos tomem como fonte inicial de suas abordagens a oralidade, é possível dizer que as experiências foram plasmadas por outras qualidades do ato de saber, emergidas dos afetos⁵⁴ nascidos no instante da ação. Reconhecer este “pensar com os órgãos superiores” como outro modo de produção de conhecimentos pode nos auxiliar à compreensão mais ampla da pedagogia produzida nos encontros, onde os assombros gerados pela experiência foram motores para acionar a troca e a reflexão agenciados entre as pessoas

⁵⁴ Utilizamos a palavra afeto conforme conceitua Ana Pais: “[...] num sentido mais contemporâneo do afeto como força intensificadora ou como partícula, carga sensível que circula e se transmite em espaços sociais” (Pais, 2019, p. 104).

enlaçadas na ação. Assim, os (des)aprendizados decorrentes desse tipo de experiência devem ser considerados singulares, pois dependem de como cada uma das pessoas participantes conecta fios intangíveis, a partir das suas experiências e possibilidades de articulação, que não cessam quando a ação acaba, pois, a experiência passa a fazer parte de seu memorial, ficando disponível para inúmeras novas conexões.

Tal reconhecimento contribui, ainda, para aprofundarmos a reflexão acerca da alegria, mencionada pelas pessoas com quem conversamos após as (re)performances, como parte constitutiva deste modo de (des)aprendizado, que se dá pela abertura sensível à escuta e ao encontro. Contudo, é necessário destacar que esta abertura sensível não está dissociada de ruídos e conflitos, visto que a performance funciona apenas como um ponto de onde se partir.

As conversas realizadas com quem participou das (re)performances compuseram uma tática para tangenciar as pistas desses possíveis (des)aprendizados. Já para analisar as experiências de Jéssica Policastri e Gabriela Flores, nosso meio de aproximação foi proposto por meio de uma escrita analítica, produzida após as (re)performances em 2024. Reproduzimos na íntegra o que cada uma delas registrou:

Por Jéssica Policastri

Estar no tempo presente para uma performance, num momento, num único momento. Quando você tem vivido há dias de passado ou de futuro, o exercício de estar, apenas estar, é difícil, por vezes dolorido, mas impressionantemente e artisticamente necessário. Nada será como antes no segundo seguinte. É preciso estar.

Eu estive, em um dia ensolarado, mais quente do que o habitual para um mês de junho.

Eu estive presente, mas não neutra. É sabido, conhecido, natural e desejável que a gente não esteja neutra perante a vida, e mesmo que - artisticamente - a gente tente, é impossível, somos sujeitos que modificam o mundo e por ele são modificados, logo a neutralidade é uma mentira. Eu estava presente, mas não neutra. Coloquei-me naquele espaço - a calçada na frente do Shopping Higienópolis - pronta para comprar história que, nos meus pré-conceitos, não valeriam nada, mais histórias de ricos sendo ricos na sociedade paulista, em frente a um dos Shoppings mais caros da cidade, essa era minha única certeza, de resto, só haviam dúvidas. Essa performance vai acontecer? Vai flopar? Alguém vai falar comigo? Vão me expulsar?

Qual não foi a minha surpresa em perceber que o corpo que se coloca presente é um corpo que se coloca presente e ele desloca tudo que o rodeia quando se coloca em provocação. Para mim, bastou minha cara, uma placa no corpo e algumas notas em dinheiro. Em poucos minutos, a primeira pessoa se aproxima, uma senhora, sua filha e um cachorro. A filha tinha pressa, a senhora não, ela afirmava e “discutia” com a filha que ela precisava falar, ela precisava contar. A filha foi chamando táxi, caos, a senhora insistiu e me contou com lágrimas nos olhos que havia superado um câncer terminal, com muita fé na ciência, e em Santa Terezinha. Não aguentei, “burlei” o sistema e respondi, também com lágrimas nos olhos, que minha sogra era muito devota de Santa Terezinha. Qual não foi minha surpresa quando ela tirou um terço lindo e feito a mão, do próprio pescoço, e me entregou dizendo: para cuidar sempre de você. Entreguei 50 reais naquelas mãos e todo o meu chão. PERDI O CHÃO. Todos os meus conceitos e ideias do que eu ia ouvir, foram embora naquele táxi apressado com uma mãe, uma filha e um cachorro.

Mais alguns minutos andando, aparentemente passando despercebida pelos seguranças, Mais um garoto se aproxima, parecia jovem. Ele já se aproxima decidido: quero te contar minha história, meu corpo se abre junto a escuta e ele começa uma saga épica de uma cidade do interior do nordeste, uma homossexualidade não aceita pela família, expulsão de casa,

situações de rua, casamento, separação e termina: mais uma vez, estou eu aqui, agora em São Paulo, começando a vida do zero, acreditando que tudo vai dar certo. Ele sabia que a história dele valia muito, eu também sabia, pois mais uma vez, eu me desfazia em milhões de ideias erradas sobre tudo e todes. Dei a segunda nota mais alta que tinha, 20 reais.

Nesse momento, eu não era mais a estranha, eles eram. Eu achava que sabia tudo sobre aquele espaço e aquelas pessoas, mas não sabia, uma série de estranhos me traspassaram e eu me animava, eu que achava que naquele dia, em todas aquelas circunstâncias, talvez não conseguisse “estar”, agora só queria estar mais e mais. Nessas frações de minutos, pensamentos, pessoas indo, voltando, grupos de adolescentes se aproximam e começam a querer contar suas histórias, eu tinha mais três notas. Vamos lá!

O primeiro me conta uma história de uma estrada, um pneu furado, uma mãe com três filhos, um pai logo atrás que passa despercebido, as horas na estrada no meio fio, a troca de pneu, o hotel e o retorno. Uma história de uma emoção de um adolescente rico. Tudo bem, foi criativo, sorridente, entregue e lá se foi ele com 10 reais.

O segundo, me entrega um conto elaborado, de sua solidariedade com uma criança sozinha num hotel fazenda, o quanto ele entregou sua amizade e bondade e recebeu de volta uma mensagem dizendo: era tudo mentira, eu só gosto de me fazer de coitado. Eu quase achei que a história era inventada e isso me deu ainda mais ânimo, ele barganhou, ele criou, ele se colocou e ele levou, mais 10 reais.

Por fim, um grupo de três adolescentes, levam meus últimos 10 reais com uma histórica num teleférico no Rio de Janeiro, regada a muito Brasil, com bandidos armados e muita confusão.

Pera, JÁ ACABOU? Eu queria mais, eu queria muito mais. Eu só queria estar por mais tempo, andar por mais tempo, ouvir por mais tempo, encontrar por mais tempo. Que loucura é transformar e ser transformado.

Uma segurança, FINALMENTE, se aproxima, com delicadeza e muita doçura (certamente conquistada com a minha cara de patricinha) sugere se eu não posso fazer isso na outra calçada para não gerar incomodo, eu sorri (pois encontrei a tão imaginada barreira) e respondi também

com doçura: tudo bem, já acabamos. Ao que ela retruca: que pena, queria contar minha história! Sorrio novamente, agora sem graça, agradecendo a passabilidade que ela me deu e que eu sei, no fundo, foi só por conta do meu corpo branco.

É o fim da ação, mas não da minha ação interna, aquilo me remexeu de todas as formas possíveis. Milhares de coisas passavam na minha cabeça. O será que uma boa performance não é aquela que suscita mais perguntas do que respostas? Não sei. Será que se eu fosse negra duraria tanto naquele espaço? Quais histórias mais haviam para ser compradas? Porque ninguém perguntou o que eu ia fazer com as histórias? Porque eu não encontrei as histórias de ricos que achei que ia encontrar? Mas porque, no final, eu encontrei sim? Será que pensaram que eu era blogueira? Será que acharam que acharam que era uma ação do TIK TOK? Será que meu corpo em outro espaço e território desta cidade causaria outras questões? Será que era sobre isso?

Não, não era sobre isso... E tá tudo bem!

Por Gabriela Flores

São Paulo, 16 de junho de 2024.

Sobre o processo de aprendizagem e desaprendizagem na reperformance *escuto e escrevo histórias de chegadas partidas, grátis.*

Quando fui convidada a participar, minha resposta interna e silenciosa foi: isso não é pra mim! Primeiro por ser uma ação na rua. Estou mais acostumada ao escuro das salas de espetáculo. Segundo por exigir um corpo a corpo com pessoas transeuntes, um diálogo cara a cara com desconhecidos. Desde a pandemia do coronavírus e todo aquele isolamento tem sido um processo lento esse da retomada da interação social e do conviver junto à multidão. Além disso, a rua é território livre, arriscado, repleto de todas as contradições sociais e políticas do nosso país. *Artistar* na rua é estar em contato direto com a nervura do real, sem filtro, sem proteção, uma relação direta, imediata, crua. Estava sensível a tudo isso e me sentia despreparada, vulnerável e cheia de receios.

Começamos a conversar e organizar tudo no início de abril. Conheci o enunciado da performance que faria. Conversamos se era isso mesmo.

a rua

uma aventura

o arriscar se

a cidade

as pessoas na cidade

suas singularidades, subjetividades, seus afetos

qual o espaço para o afeto na cidade?

o encontro com o desconhecido

o fazer mesmo sem tanto preparo

por outras estéticas e outros parâmetros

sobre poesia

sobre escutar, ouvir, conversar e poemar

a linguagem

os afetos

as subjetividades

as desaprendizagens

a liberdade ou estar para além de todas as expectativas do que significa fazer arte

a pragmática do viver

São Paulo, 10 de julho de 2024.

O percurso ficou bem tramado na delicadeza. Conversas com uma escuta sensível e apesar de uma experiência anterior a ideia de Reperformance pressupõe uma porosidade por parte da performer que inicialmente realizou o enunciado e a ação propriamente dita. Havia sim nessas conversas uma estrutura cheia de espaços vazios a serem preenchidos por nós agora nesta nova vivência da performance com mesmo enunciado mas tudo novo de novo.

A aventura da deriva foi o preparatório para acalmar receios e ansiedades de ir chegando aos poucos, preparar-se, organizar, planejar, estudar, derivar, se perder, se achar, andar, caminhar, atravessar ruas, olhar as pessoas, os detalhes, a imensidão, o volume excessivo de informações, ruídos, barulhos e silêncios. A cidade é insana!

Andar pelas ruas!

Mas antes uma carta sorteada do baralho já existente. Com imagens e textos. E isso fez toda a diferença. Uma moldura para olhar a imensidão.

Me lembrei da famosa microcrônica do escritor uruguaio Eduardo Galeano - do Livro dos Abraços:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ensina a olhar!

e também de uma frase do cineasta alemão Win Wenders no documentário Janela da Alma de João Jardim e Walter Carvalho:

https://www.youtube.com/watch?v=idELmgNh_j8

ver demais

a carta foi um colo

um acolhimento

um guia

um dar às mãos

um ensinar a ver

Mas ainda assim a aventura estava dada

Foi um prazer

o medo e o receio estavam minimizados

e o entusiasmo aceso para o dia da Reperformance

de se expor

de ir pro cru

pro sem filtro

do tete a tete

o ao vivo

o enfrentamento

a escuta

o estar ali presente

exposta e à espera da conversa

O dia em si

não imaginava que seria tão impactante

antes de começar estava me sentindo como quando damos uma festa e está tudo arrumado e sobe aquele frio na barriga e aquele medo e certa certeza meio insana de que não virá ninguém

A mesa estava lá, a placa com o enunciado da performance, a máquina de escrever ali e eu ali, disposta à espera. Quem irá sentar?

Muito expectativa.

Mas foi tudo tão rápido e de repente olhares se cruzam e pronto já está lá sentada minha primeira convidada

e ela fala e eu tento datilografar como quem digita

como é diferente

o tempo da máquina é outro

escuto escrevo depois escrevo enquanto escuto

peço para ela esperar

deixo ela falar

um turbilhão na minha cabeça

mas de repente simplesmente me abro para o jogo dessa experiência se abrir para escutar

e sim ela conta e me indica o que quer que eu escreva

inevitável não lembrar de Central do Brasil e me sentir um pouco Fernanda Montenegro

hahahahahaha

ela envia uma carta para a filha que mora em outra cidade e faz aniversário

há uma distância e conflito entre mãe e filha

e agora sou testemunha de afetos e desafetos

fico um pouco sem jeito de estar agora adentrando a intimidade dessa relação

e foi assim um convidado depois do outro sem nem pausa

acho que a festa foi um sucesso

me emocionei de verdade

chorei lágrimas que procurei conter em alguma medida

pois não podia me perder e não terminar a carta

meu intento principal

quanta responsabilidade

mas meus convidados e convidadas ficaram tão felizes e gratificados com o que consegui escrever

fiquei também tão feliz em ter em alguma medida

contribuído com poesia estas trocas de afetos, memórias e histórias

através destas cartas

será que seus destinatários realmente receberam as cartas???

A leitura dos registros realizados pelas performadoras circunscreve algo que já se mostrava na transcrição analítica dos diálogos junto às/aos participantes da (re)performance: a inviabilidade de mensurar “resultados”. Justamente por não haver uma resposta única, abre-se um universo de possibilidades, diante do que só nos resta tangenciar rastros, desenhando conexões com as propostas.

Acerca da importância da deriva e, especialmente da carta do baralho utilizada como modo de guiar o olhar de quem caminha, Gabriela menciona uma frase do cineasta alemão Win Wenders, que tem em seus óculos uma moldura para enxergar o mundo, pois sem ela diz “enxergar demais”. No mesmo documentário, “Janela da Alma”, Wenders reflete sobre o excesso de imagens a que estamos todas e todos submetidos e aponta que, no mundo contemporâneo, para que uma história possa ganhar algum destaque tem de ser necessariamente extraordinária. Realizar ações nas ruas em que as histórias de pessoas comuns são a materialidade para o encontro, em alguma medida, contrapõe em parte a afirmação do cineasta. Em parte, porque a mediatização espetacularizada de histórias não permite de fato que a dimensão do encontro se faça; já em ações em que o corpo a corpo é convocado, torna-se possível reaver o quão extraordinário é o ordinário; conforme podemos ler tanto nas escritas de Jéssica quanto Gabriela.

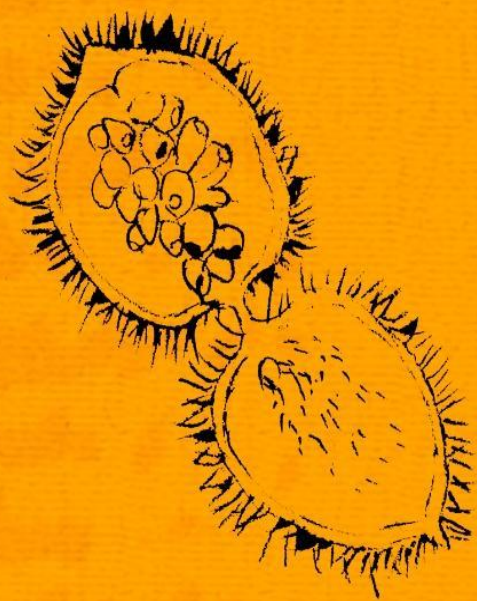
Embora as convidadas sejam atrizes, nenhuma das duas tinha uma relação prática pregressa com a performance. Incertezas e certezas aparecem de modo bastante interessante em suas reflexões e, ao mesmo tempo que singularizam as experiências, deflagram pontos de convergência. Interessante também perceber o quanto os territórios afetaram suas percepções tanto nas derivas quanto na (re)performance. Enquanto no Bom Retiro há um excesso de sonoridade, cheiros, visualidades, gente; comparativamente é possível afirmar que Higienópolis é silenciosa e organizada. Essa diferença produziu experiências bastante individuais nas derivas, pois de certo modo, na relação com a cidade enquanto caminhava, Jéssica “confirmou” suas hipóteses sobre o que encontraria na ação, ao passo que, imersa no caos, Gabriela pôde observar algumas pistas mais adensadas acerca da diversidade que um espaço como esse pode produzir. Todavia, no ato presentificado de comprar histórias, Jéssica foi surpreendida e pôde (des)aprender novas camadas daquele território a partir do encontro. Já o receio de Gabriela sobre a “nervura do real” foi substituída pela alegria das relações estabelecidas com seus interlocutores/as.

Os encontros com os quais estivemos implicadas/os, voltados à abertura dos imaginários, nutriram a plasticidade dos processos de (des)aprendizagem: fluídos, estes se interconectam e desconectam a todo instante, criando uma dança infundável de adesões diversas. Essa movência é um campo livre para que possamos tornar parte de nós aquilo que nos for imprescindível, confirmando a potência da (des)aprendizagem. Cada passo se torna, a partir das nossas escolhas, as bases sobre as quais seguiremos, movendo adiante nossas (des)aprendizagens.

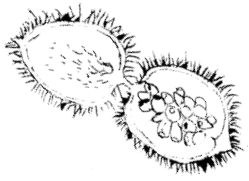
Nesse sentido, alcançamos, a “preservação da palavra” em escala micropolítica, conforme provoca a cientista social Ana Clara Torres Ribeiro:

É difícil combater imagens com o verbo, um verbo que é cada vez mais fragilizado pela propaganda. É difícil recuperar conceitos e trabalhá-los num momento em que os próprios conceitos estão sendo absorvidos por outras práticas, voltadas sobretudo para alavancar mercadorias. [...] **Como preservar a palavra de maneira ao mesmo tempo conectada e livre que nos permita pensar futuros alternativos?** [...] Como vamos destrinçar as palavras, para que elas sejam de fato conceitos, e possam ferir os consensos até certo ponto, abrindo para a reflexão. É um trabalho que precisa ser feito, mas é extremamente difícil por causa das novas linguagens, que são muito mais rápidas, sedutoras e brilhantes do que as nossas. [...] Estamos sendo ativados o tempo todo, mas não somos ativos o tempo todo. [...] Não concordamos em que atividade e ação sejam a mesma coisa; não são. A atividade reitera o que já existe, **a ação descobre o que ainda não existe**; são coisas extremamente diversas entre si. Só há potencial libertário na ação, e não na atividade (Ribeiro, 2012, p. 7, grifos nossos).

Foi a partir da ação que também constatamos a máxima (já mencionada nesse trabalho): a alegria é mesmo “a prova dos 9”. Os relatos das performadoras, ainda que singulares, revelam conexões, dúvidas, certezas, possibilidades, e assim por diante, arregimentados na dimensão comunal de compartilhamento com o “Outro urbano” (Jacques, 2014). A evocação de Galeano feita por Gabriela, para vermos a imensidão da rua e das pessoas que nela habitam, é outra metáfora que atribuo tanto à ação das performadoras convidadas, quanto das pessoas que se engajaram nas propostas - desde os encontros na rua, até aos contatos telefônico e por texto. Essa atenção nos co-moveu em direção à construção de inúmeros (des)aprendizados, e como disse bem Jéssica em seu registro, “Nada será como antes no segundo seguinte”.



6. Considerações finais.



A tentativa de dar contornos finais para uma pesquisa nos impele a revisitar o percurso, recolher seus rastros e organizá-los num pretenso ponto final. No entanto, a temporalidade espiralar, como propõe Leda Maria Martins, impõe-se como irrefutável: não há linearidade nessa busca, pois a organização se desfaz e se refaz incessantemente.

Nesse entrelaçamento entre passado-presente-futuro, o encontro emerge como parte fundante da empreitada. Ressaltamos, então, o encontro com as pessoas que participaram da primeira realização das performances, movendo nosso desejo à descoberta de outras camadas das ações que, naquele momento, não eram visíveis, mas que se insinuavam e pediam passagem, provocando a materialização dessa pesquisa ainda como um projeto.

Com o início deste processo de investigação, constitui-se a possibilidade de aprofundar leituras e conhecer diferentes pontos de vista acerca da arte da performance, por meio das produções de intelectuais e artistas, compondo outra série de encontros. Após, um novo ciclo de encontros (estes, presenciais) foi materializado, tanto por meio da “Comunidade de discussão”, como da troca com as pessoas que, em meio ao fluxo de suas vidas, participaram das (re)performances e que, a seguir, se dispuseram a continuá-lo (via chamada de áudio ou por meio de mensagens de texto), respondendo às perguntas pós-experiência. Este último conjunto de encontros confirmou a importância do diálogo como motor dessa pesquisa.

A proposição de uma “Comunidade de discussão” aqui, talvez, tenha se fundado no princípio de que as ações estudadas foram criadas em comunhão, num processo de investigação coletivo. Não seria equivocado, também, afirmar que as matrizes teóricas desta pesquisa estão voltadas para saberes que se fundamentam em coletividades. Uma outra pista plausível advém do isolamento a que pesquisadores/as ficam submetidos/as, já que ler, refletir e escrever são atos que se dão quase sempre na individualidade, um paradoxo a ser enfrentado quando o que se pesquisa toma como fonte primeva o encontro.

De todo modo, a constituição de coletivos é um constante desafio, um embate em relação à lógica neoliberal em que estamos inseridos. No caso da constituição da nossa “Comunidade de discussão”, não partimos de um desejo coletivo de pesquisar, mas de um convite feito pela pesquisadora para pessoas que, segundo sua perspectiva e por diferentes motivos, poderiam ter interesse pelas ações a serem realizadas como parte da investigação. Assim, as pessoas convidadas se aproximaram da pesquisa em uma etapa determinada e com atribuições pré-definidas, com exceção da Bianca Oliveira. A iniciativa teve por objetivo principal a realização da (re)performance, mas o modo dessa realização abria novos precedentes, capazes de tensionar

diferentes perspectivas sobre todos os elementos que constituíam essa empreitada. Por isso, convidei, além de Gabriela, Jéssica e Douglas, outras pessoas que pudessem ampliar as discussões e, a adesão de Bianca se deu por essa via. Contudo, sua participação acabou sendo mais tímida e, deste modo, não foi possível recolher materialidades por ela produzidas que pudessem compor a investigação, o que também não acarretou nenhum prejuízo ao percurso. Portanto, a constituição deste pequeno grupo de trabalho foi fundamental para a realização desta pesquisa, contribuindo de maneira significativa para as observações e análises realizadas pela pesquisadora.

Um aspecto bastante inquietante no estudo das referências norte-americanas e eurocêntricas sobre a performance foi a percepção de uma espécie de conjunção histórica, entre a ascensão econômica e a dimensão de desaparecimento atribuída a esse modo artístico de refletir e refratar o tempo em que se vive. A efemeridade, reivindicada ao longo de décadas por artistas expoentes da arte da performance localizados/as no Norte global, revela significativas divergências, quando confrontada com as realidades latino-americanas. Essas divergências deságuam em assimetrias socioeconômicas abissais e numa busca incessante por autonomia e identidade, assim como em disputas de narrativas, entre tantas outras urgências derivadas do processo colonizatório. Ainda que essa análise não tenha a pretensão de esvaziar o sentido da impermanência, quer refletir sobre o quanto essa condição de existência, fundante para a noção de arte da performance, acabou sendo cooptada pelo sistema capitalista, materializada na ideia de que uma ação performativa não pode (ou não deve) ser repetida (e que, portanto, ela será única). Trata-se também de questionar se a impermanência como conceito nos processos criativos não seria ilusória, uma vez que as criações estão sempre amalgamadas com aquilo que veio antes, constituindo um continuum, de maneira que mesmo que não sejam refeitas a priori, ações performativas seguirão como constitutivas de criações posteriores.

No território latino-americano, as soluções encontradas nas artes estão, não raro, na reutilização, repetição, restauração e subversão de materiais e de modos de produzir. Isso, à revelia de uma estrutura que opera numa espécie de estímulo à desistência de todo e qualquer tipo de inventividade. Todavia, o resultado dessa equação é, justamente, o oposto do esperado - vasta produção e notória criatividade. Nesse sentido, refazer torna-se um ato de rebeldia diante da descartabilidade da cultura do consumo, e serve ainda como um modo de conexão com saberes oriundos por outras epistemologias que nos constituem como povo: recorrer ao passado, como já nos provocou Cusicanqui, é um modo de compreender o presente e desenhar o futuro.

Embora não tenhamos refeito as ações das artistas latino-americanas que estudamos, analisar os rastros produzidos em seus processos e acontecimentos foi fundamental para uma compreensão mais aprofundada dos nossos próprios programas. Isso porque analisar “de dentro” traz desafios importantes, ao passo que tomar certa distância permite enxergar para além das zonas mais evidentes. Além disso, descobrir camadas mais submersas, sem desconsiderar as pistas que foram colhidas de modo intuitivo no decorrer do processo criativo, requer rigor. Esse ponto nos leva a refletir sobre meandros mais delicados da criação, onde existem soluções que não são encontradas pela via da racionalidade, mas a partir de outros modos de percepção e produção de conhecimento. Foi assim que encontramos tópicos convergentes e que se repetem em modos de trabalho na arte da performance, ao lado de outros constituídos a partir da singularidade do tempo, espaço e das especificidades dos e das artistas envolvidos/as. São essas reflexões que nos levam a reiterar a importância do compartilhamento desses materiais, apontando a (re)performance como um caminho fértil de pesquisa e de nutrição para novas criações.

O processo desta pesquisa apontou também um interesse antes desconhecido por mim: construir o trabalho a partir de epistemologias mais coerentes com minha trajetória pessoal e formativa. No entanto, essa busca não proveu receitas ou modelos prontos, tampouco consensos. Nos estudos decoloniais, por exemplo, deparei-me com dissensos significativos, especialmente, na voz dissonante de Silvia Rivera Cusicanqui, em contraste com o grupo de intelectuais que, atuando fora de seus países de origem, são mais reconhecidos que a autora. As críticas da ativista e socióloga, especialmente dirigidas a Walter Dignolo e Anibal Quijano, evidenciam um distanciamento entre teoria e prática, entre outros pontos. Segundo Cusicanqui, a decolonialidade reivindicaria uma lida diária, um corpo a corpo no território, uma vez que a tarefa de tecer outros modos de existência ao Sul global só pode acontecer por meio do envolvimento com a ação.

Em consonância com as aspirações de Cusicanqui, percebemos que realizar performances como dispositivos para pensar e produzir conhecimento crítico entremeadado ao tecido social urbano constitui um pacto ético-estético-político de natureza micropolítica. Se o pacto colonial e a concepção moderna de mundo se colocam na esteira da dominação, por meio de uma política que aniquila a vida, a arte como resposta propõe seu reencantamento, acionando possibilidades de experimentar o tempo e a condição da existência arregimentadas pela perspectiva de mudança, pelo prazer e pelo desejo.

Diante disso, a retroalimentação entre “pensar-fazer” mostrou-se um princípio orientador. O conceito de (des)aprendizagem potencializou esse binômio: as páginas dos livros misturaram-se às experiências vividas; dançaram e trepidaram aquilo que se pensava saber, dissolvendo a ideia de conhecimento acumulado e materializando a movência do processo infindo de (des)aprender as coisas do mundo, forjadas pela ação de tudo e todos que nele coabitam. Essa dimensão da (des)aprendizagem serviu também à alegria: a seriedade - característica da aprendizagem por acúmulo - foi sendo substituída por um jogo dinâmico, que estimulou o desejo de saber melhor e diferente, sem que esse “qualitativo” possa ser mensurado, pesado, ou contabilizado como um atributo singular do objeto. Paradoxalmente, se há uma calculação viável, são as de divisão e multiplicação, que se dão em relação à/ao outra(o) e ao mundo.

A fricção entre os inúmeros encontros com autores e autoras e suas teorias e os encontros pessoais foram fundamentais para que os programas performativos pudessem ser aqui analisados, buscando suas potências e deficiências específicas. A aproximação de uma primeira camada performativa, uma vez colocada em relação à que se constituiu a partir das outras performadoras e suas produções, redimensionou o acontecimento, ao mesmo tempo que alterou nossa capacidade de trazer para a superfície alguma parte do que ainda não tinha sido visto (isso, porque se seguirmos pesquisando, possivelmente muitas outras irão emergir).

Assim, essa espécie de mediação, proposta como um campo expandido das (re)performances, indicou um expediente promissor: as reverberações da experiência ganharam novos contornos, tanto pela ação do tempo, que assentou o vivido, quanto pelo diálogo, que provocou novas conexões. Vale dizer que tal mobilidade não prejudicou o entendimento do acontecimento inicial, uma vez que manteve seus interesses e modos de operação. Essa percepção, por fim, não se deu apenas para as pessoas que participaram da ação, mas também (e especialmente) para quem a propôs. Ouvir, perguntar, responder, e respirar junto, a partir da memória de uma experiência estética por mim vivenciada, emergiu como uma pedagogia, ou um sistema de transmissão e aprendizado tecido em partilha. Trata-se de uma pedagogia potencialmente interessante também para a alimentação de processos criativos, pois é capaz de gerar tanto ajustes em programas performativos já concebidos, como precipitar novas ideias. Esse aspecto duplo - nem reprodução, nem invenção a partir do vazio - pode aproximar as pessoas participantes das ações como colaboradoras para novos agenciamentos e realizações no espaço urbano.

A presente jornada de pesquisa engendrou ainda o anseio pela construção de um novo programa performativo, sua realização e posterior refeição por mim mesma (estimulada pela análise das obras das performadoras de quem nos aproximamos), mas, o tempo foi insuficiente. Essa etapa poderia ter aberto novas perspectivas para investigação. De todo modo, essa pode ser uma das portas abertas para continuidades...

Roteiro para (des)aprender

Troco conselhos herdados pelos meus/seus mais velhos!

Material necessário: duas cadeiras, um bule de chá e duas xícaras e uma placa com o enunciado da ação.

Ação: A/o performador/a senta-se em uma das cadeiras e aguarda seu interlocutor/a, que ao chegar será servido/a com uma xícara de chá e a troca de conselhos terá início.

Tempo de duração: até que acabe o chá



7 - Referências bibliográficas

ACTION ART. **Performance y arte-acción en América Latina**. Disponível em: <[ActionArt: Arte de la Acción](#)> Acesso em: 8 de novembro de 2024.

AGRA, Lucio. **Contra o adestramento: a performance e outros modos de existência**. Revista do Lume, nº 2, 2012. Disponível em: <[CONTRA O ADESTRAMENTO: A PERFORMANCE E OUTROS MODOS DE EXISTÊNCIA | ILINX - Revista do LUME](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

AGRA, Lúcio. **Estudos da Performance: segunda temporada: Performance nos anos 80: Primeira Parte**. Canal Arte ao vivo, 11 de setembro de 2020. 1 vídeo (1:38:03 segundos). Disponível em: <[Estudos da Performance - segunda temporada - Performance nos anos 80 - Primeira Parte](#)> Acesso em: 24 julho de 2025.

AGRA, Lúcio. **Estudos da Performance: segunda temporada: Performance nos anos 80 – Segunda Parte**. Canal Arte ao vivo, 25 de setembro de 2020. 1 vídeo (1:38:53 segundos). Disponível em: <[Estudos da Performance - temporada 2 - Performance nos anos 80, segunda parte](#)> Acesso em: 24 julho de 2025.

AGRA, Lucio. Fora do Mapa, o Mapa: Performance na América Latina em dez anotações. **ARS**, São Paulo, n. 14, v. 27, 134-147. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117627> . Acesso em: 28 de julho de 2025.

AGRA, Lucio. O Que Chamamos de Performance? **Conceição/Conception**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 75–85, 2012. Disponível em: <DOI:[10.20396/conce.v1i1.8647728](https://doi.org/10.20396/conce.v1i1.8647728)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

AGRA, Lucio. Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes? Poéticas e Políticas da Performance, **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, n. 4, v.1, Abr 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-26604193>>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

ALCÁZAR, Josefina. **ARTEA, UTOPIÁS de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica** / coordinador, Óscar Cornago. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.

AMAWTAY WASI. **Quiénes somos**. Disponível em: <[Quiénes somos - Universidad Amawtay Wasi](#)> Acesso em: 23 jul. 2025.

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, Editora da Revista de Antropofagia, 1928. Disponível em: <[oandrade](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

ANDRÉ, Carminda Mendes. **O teatro pós-dramático na escola**. Tese (Doutorado em Linguagem e Educação), Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BETHEL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, julho-dezembro de 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-2186200900020000>>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CEVALES, Renan. Marcondes. Ensinar a distração: Walter Benjamin, técnica e performance em Ofereço companhia (2016-2017), de Anna Costa e Silva, Outra identidade (2003-), de Ana Teixeira, e Trabalho normal (2017), de Claudia Müller. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 22, v. 3, p. 137-162, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v22i3p137-162>>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

CLARK, Lygia. **Caminhando**. [S.l.: s.n], 1964. Disponível em: <[Caminhando \(061.3.8.1\) \[Texto\] | Acervo | Lygia Clark](#)> Acesso em: 17 de setembro de 2024.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA E SILVA, Anna. **Anna Costa e Silva – Residência Artística Setor Público**. Canal Automática Produtora, 16 de agosto de 2023. 1 vídeo (12:38 min). Disponível em: <[Anna Costa e Silva \(Residência Artística Setor Público\)](#)> Acesso em: 23 de julho de 2025.

COSTA E SILVA, Anna. **Entrevista com Anna Costa e Silva**. Canal Auroras, 30 de julho de 2019. 1 vídeo (31:16 min). Disponível em: <[Entrevista com Anna Costa e Silva](#)> Acesso em: 23 de julho de 2025.

COSTA E SILVA, Anna. **Ofereço companhia**. 1 fotografia. Disponível em: <[Ofereço companhia | I offer company - Anna Costa e Silva](#)> Acesso em: 23 de julho de 2025.

COSTA E SILVA, Anna. **Ofereço companhia**, Rio de Janeiro. 2016. 1 recorte de jornal. Disponível em: [Ofereço companhia | I offer company - Anna Costa e Silva](#). Acesso em 02 de dezembro de 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakak utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Um mundo ch'ixi é possível: ensaios de um presente em crise**. São Paulo: Elefante, 2024.

DW, Español. **Regina José Galindo, artista guatemalteca | Alemanha con acento**. Youtube, 20 de fevereiro de 2014. Disponível em: <[Regina José Galindo, artista guatemalteca | Alemanha con acento](#)> Acesso em: 9 de novembro de 2024.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. São Paulo: Ipsis, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Entrevista cedida à EBC, TV Brasil. **Eleonora Fabião e a dramaturgia Experimental**. [S.l.], 5 de maio de 2016. Disponível em: <[Eleonora Fabião e a dramaturgia experimental | Arte do Artista | TV Brasil | Cultura](#)> Acesso em: 9 de novembro de 2024.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: O corpo-em-experiência. **ILNX: Revista do Lume**, n.4, dez. 2013, p. 1-9. Disponível em: <[PROGRAMA PERFORMATIVO: O CORPO-EM-EXPERIÊNCIA | ILINX - Revista do LUME](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

FABIÃO, Eleonora; Alcure, Adriana Schneider Alcure. **Janelas abertas**: conversas sobre arte, política e vida. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

FERRER, Esther. **Je vais vous raconter m avie**. Canal Esther Ferrer, 5 de novembro de 2021. 1 vídeo (04:50 min). Disponível em: <[Je vais vous raconter ma vie - 2017 no Vimeo](#)> Acesso em: 24 de julho de 2025.

FERRER, Esther. **Todas las variaciones son válidas incluida esta**. Disponível em: <[Museo Reina Sofia 2017](#)> Acesso em: 24 de julho de 2025.

FLUXUS. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 12 setembro de 2024. Verbetes da Enciclopédia.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992, p. 129-160.

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

FRANÇA, Lucas Resende. **Pesquisadora em deriva em Santo Amaro/SP**. 2019. 1 fotografia. Acervo do projeto.

FRANÇA, Lucas Resende. **Pesquisadora lendo a carta sorteada em Santo Amaro/SP**. 2019. 1 fotografia. Acervo do projeto.

FRANÇA, Michael. **Uma elite que sabe muito, mas entende pouco**. Disponível em <[Uma elite que sabe muito, mas entende pouco - Geledés](#)> Acesso em: 24 de julho de 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FREIRE, Paulo. **Professora sim, tia não**: cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Editora Olho d 'água, 1997.

FREITAS, Artur Correia de. Reperformance: a presença em questão. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1 n. 43, p. 1-28, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1414573101432022e0203>>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Porto Alegre, RS: L&PM, 1994.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2024.

GALINDO, Regina José. **Plomo**. República Dominicana, 2006. 1 fotografia. Disponível em: [regina josé galindo](#). Acesso em 02 de dezembro de 2025.

GALINDO, Regina José. **Regina José Galindo**. Disponível em: < [regina josé galindo \(regina josé galindo.com\)](#)> Acesso em: 13 de outubro de 2024.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do Futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GUGGENHEIM, Museum. **Artist Video: Regina José Galindo, La víctima y el victimario**. Canal Guggenheim Museum, 4 de agosto de 2015. 1 vídeo (10:06 min). Disponível em: <[Artist Video: Regina José Galindo, La víctima y el victimario \(English captioned\)](#)> Acesso em: 9 de novembro de 2024.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Org.) **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: < [Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial | Cadernos Pagu](#)> Acesso em: 12 de agosto de 2025.

HEMISPHERIC, Institute. **Ações de Eleonora Fabião**. Disponível em: <[***em***Ações***em*** de Eleonora Fabião \(hemisphericinstitute.org\)](#)> Acesso em: 22 de setembro de 2024.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

JUNIOR, Wellington de Oliveira. A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. In: FABIÃO, Eleonora (org.). **Performance e precariedade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 65 – 87.

LACERDA, Marcos, COHN, Sergio. **Experimentar o experimental**. Oca: Lisboa, Portugal, 2019.

LEAL, Mara Lucia. Eu vou te contar minha vida e todas as variações são válidas. **Vazantes: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 190-197, 2018. Disponível em: <[Repositório Institucional UFC: Eu vou te contar minha vida e todas as variações são válidas](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>> Acesso em: 28 de julho de 2025.

LIMA, Andréa Moreira. Epistemologias feministas, psicologia social e pós-colonialismo: aproximações e desafios. **Psicol. Am. Lat.**, México, n. 36, p. 251-263, dez. 2021. Disponível em <[Epistemologias feministas, psicologia social e pós-colonialismo: aproximações e desafios](#)>. Acesso em: 5 de agosto de 2025.

LOPES, Vanessa Biffon. **Movimentos de um teatro interseccional: Alguns expedientes interseccionais da cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - PPGA do Instituto de Artes da Unesp. São Paulo: IA/Unesp, 2024.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 320, p. 935-952, setembro-dezembro 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

MARICATO, Ermínia. **Para entender a crise urbana**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <[Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

MONSALÚ, Fabiana; TÂNIA, Alice (Org.). **Arte Relacional no Brasil: O que se faz - O que se come**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco. 2021.

NUNES. Gabriela Flores. **Carta pós-deriva em Pinheiros/SP**. 2024. 1 carta. Acervo do projeto.

NUNES. Gabriela Flores. **Carta pós-deriva no Bom Retiro/SP**. 2024. 1 carta. Acervo do projeto.

PAIS, Ana (Org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

PAIS, Ana. Afectos em performance: do encontro íntimo ao espaço público. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 10 n. 2, jun-dez/2019, p. 99-106. Disponível em: <[AFECTOS EM PERFORMANCE | MORINGA - Artes do Espetáculo](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

PALERMO, Zulma. (Org.) **Para uma pedagogia decolonial**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.

PALERMO, Zulma. Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outro de pensamento. **Epistemologias do Sul**, v. 3 n. 2 (2019): Giro decolonial II: Gênero, raça, classe e geopolítica do conhecimento, p. 44-56. Disponível em: <[Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outro de pensamento | Revista Epistemologias do Sul](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

PEREIRA. Douglas Scaramussa. **(Re)performance em Higienópolis/SP**. 2024. 1 fotografia. Acervo do projeto.

PEREIRA. Douglas Scaramussa. **(Re)performance no Bom Retiro/SP**. 2024. 1 fotografia. Acervo do projeto.

PEREIRA. Douglas Scaramussa. **Performance “Compro sua história, pago quanto EU achar que ela vale”**. 2019. 1 fotografia. Acervo do projeto.

PEREIRA. Douglas Scaramussa. **Performance “Ouço histórias e escrevo cartas sobre suas chegadas e partidas. Grátis.”**. 2019. 1 fotografia. Acervo do projeto.

PEREIRA. Douglas Scaramussa. **Rua Paulo Afonso, Brás/SP**. 2019. 1 fotografia. Acervo do projeto.

PHELAN, Peggy. **Art and Feminism. London: Phaidon Press**. Google Scholar. Phelan, Peggy (1997) Mourning Sex: Performing Public Memories. London, 2001.

POLICASTRI. Jéssica. **Carta pós-deriva em Higienópolis/SP**. 2024. 1 carta. Acervo do projeto.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009. Disponível em: <[Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades | Desenvolvimento e Meio Ambiente](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas *In*: Buenos Aires Lugar CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor 2005. Disponível em: <[12_ Quijano.pdf](#)>. Acesso em: 28 de julho de 2025.

RALLITOX. **Regina José Galindo: el poder dela performance**. Canal RallitoX, 18 de abril de 2020. 1 vídeo (1:15:56 segundos). Disponível em: <[REGINA JOSÉ GALINDO | El poder de la performance](#)> Acesso em: 9 novembro de 2024.

RAQUEL, Denise Pereira. **Adote o artista, não deixe ele virar professor: reflexões entorno do híbrido professor-performer**. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014.

RIBEIRO, Ana Clara Torres Ribeiro. Territórios da sociedade, impulsos globais e pensamento analítico: por uma cartografia da ação. **Revista Tamoios**, São Gonçalo (RJ), ano 08, n. 1, p. 03-12, jan/jun. 2012. Disponível em: <[TERRITÓRIOS DA SOCIEDADE, IMPULSOS GLOBAIS E PENSAMENTO ANALÍTICO: POR UMA CARTOGRAFIA DA AÇÃO | Revista Tamoios](#)>. Acesso em: 31 de julho de 2025.

RIBEIRO, Felipe. **Converso sobre qualquer assunto**, Rio de Janeiro. 2008. 1 fotografia. Disponível em: [Cidade Educativa - RJ: Arte na rua - performance "Ação carioca"](#). Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda: educação e descolonização**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.

SALA DOS PROFESSORES. Canal Núcleo Barro 3. Playlist Youtube, 2021. Disponível em: [<SALA DOS PROFESSORES - 14/05 \(youtube.com\)>](#). Acesso em: 15 de julho de 2024.

SANTOS, Ana Luisa. **Melindrosa**. Canal Ana Luisa Santos, 3 de novembro de 2014. 1 vídeo (15:37 min). Disponível em: [<Melindrosa - Ana Luisa Santos no Vimeo>](#) Acesso em: 23 de julho de 2025.

SANTOS, Ana Luisa. **Melindrosa**. Disponível em: [<MELINDROSA - ANA LUISA SANTOS>](#) Acesso em: 23 de julho de 2025

SANTOS, Milton. **Estudos sobre o Tempo: O Tempo na Filosofia e na História**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo: 1989. p. 19 - 25. Disponível em: [<Estudos sobre o Tempo: O Tempo na Filosofia e na História — Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo>](#). Acesso em: 28 de julho de 2025.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SASSEN, Saskia. **Sociologia da globalização**. Porto Alegre: Artemed Editora, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a Guerra de imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

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

TAYLOR, Diana. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

URBIM, Emiliano. Artista cria formas de "conhecer o outro". **O Globo**, junho de 2017. Disponível em: [<Artista cria formas de "conhecer o outro" - Jornal O Globo>](#) Acesso em: 23 de julho de 2025.

VANINE, Eduardo. **Feminismo mantém influência sobre a performance nas artes visuais**. **O Globo**, 2021. Disponível em: [<Feminismo mantém influência sobre a performance nas artes visuais - Jornal O Globo>](#) Acesso em: 23 de julho de 2025.

VELLOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano**. Curitiba: Appris, 2021.