

*habitando o espaço entre corpo e palavra*  
Júlia vicente

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Escola de Belas Artes – Artes Visuais-Escultura

JÚLIA RIBEIRO VICENTE

**HABITANDO O ESPAÇO ENTRE CORPO E PALAVRA**

RIO DE JANEIRO

2021

## CIP - Catalogação na Publicação

VV632h Vicente, Júlia Ribeiro  
Habitando o espaço entre corpo e palavra / Júlia  
Ribeiro Vicente. -- Rio de Janeiro, 2021.  
92 f.

Orientador: Dinah de Oliveira.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em Artes Visuais: Escultura,  
2021.

1. performance. 2. instruções performáticas. 3.  
palavra. 4. rubrica. 5. corpo. I. Oliveira, Dinah,  
orient. II. Título.

**JÚLIA RIBEIRO VICENTE**  
**HABITANDO O ESPAÇO ENTRE CORPO E PALAVRA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais-Escultura.

Data de aprovação: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Dinah de Oliveira (orientadora - Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

Profa. Dra. Liliane Benetti (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

---

Dra. Luiza Leite (Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO)



## AGRADECIMENTOS

agradeço à minha mãe e ao meu pai pelo apoio incondicional. ao meu irmão, meus avós e às crianças pelas conversas inspiradoras. aos meus amigos de Minas e do Rio pela presença insaciável, pelas trocas e afeto.

a todas/os/es que compartilharam comigo o percurso da graduação de Artes Visuais-Escultura da EBA, colegas e professores, em especial ao Gabriel, pela companhia e pelos registros, à minha orientadora Dinah, Clarisse, Liliane, Adelson, João, G. Mureb, Nadam, Thais, Jimson, Allan, Paulo, Isadora e Carlos. também aos professores das outras escolas pelas quais passei, por fazerem e serem o ensino público em sua qualidade, e em especial à Escola de Teatro Martins Penna. ao meu grupo de teatro, meu primeiro espaço de criação, que recebeu as oficinas nas quais consolidei esta pesquisa, à nossa professora e diretora Isabel. ao maracatu Baque Mulher por ser lugar de força, e à nossa regente e professora Tenily Guian.

agradeço a cada pessoa que cruzou por mim nas ruas e participou dos trabalhos. e por fim agradeço a todas as pessoas que seguem fazendo teatro, música, artes visuais, performance, artesanato, dança, toda forma de arte, pelo seus trabalhos.

**“Quem: uma voz.**

**Onde: um corpo de uma mulher.”**

(PASSÔ, 2018)

*rubrica inicial de Vaga Carne, peça de Grace Passô*



## RESUMO

esta pesquisa é circunscrita por um recorte teórico e prático de três trabalhos de performance produzidos durante o curso de Graduação em Artes Visuais-Escultura na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro: *rubrica* (2019), *deslocamento zero* (2019-20) e *como atravessar um mata-burro* (2021). os trabalhos são abordados por meio de uma escrita teórico-poética, pela qual são desenvolvidos os temas que orientam este estudo acerca das instruções performáticas que projetam ação por meio da palavra. junto à noção de instrução é delineado o conceito de rubrica, elemento do texto teatral que opera, neste estudo, no sentido de conceituar procedimento, experiência prática e discurso nos trabalhos aqui tratados, assim como os trabalhos de artistas, dramaturgos/as/es, performers, escritores/as e teóricas/es/os com os/as/es quais esta pesquisa traça interlocução. pela inserção destes três trabalhos no mundo, investigo ainda os modos de subverter o domínio branco hegemônico sobre as produções de saber, entre elas a artística, e a consequente produção de imaginário ordenada pelo entendimento ocidental, no âmbito do que grafa o corpo por fala, escrita, bem como as demais grafias que transbordam os sentidos.

**palavras – chave:** performance; instruções performáticas; palavra; rubrica; corpo.

## SUMÁRIO

*INTRODUÇÃO / a língua que aqui se fala* ----- 10

*UMA CARTA OU UM PRELÚDIO OU INTRODUÇÃO AO TEXTO DENTRO DO TEXTO /  
palavra lançada no ar* ----- 13

### *CAPÍTULO UM*

**1.1 - a palavra endereçada ao corpo** ----- 18

**1.2 - invadindo os ouvidos – um convite à cena** ----- 22

**1.3 - criando imagens que já existem** ----- 26

### *CAPÍTULO DOIS*

**2.1 - deslocamento zero: é impossível não chegar a lugar nenhum** ----- 40

**2.2 - balizas: entre o percurso e a cena** ----- 45

**2.3 - acionando as rubricas – relato de oficinas de performance** ----- 54

### *CAPÍTULO TRÊS*

**3.1 - uma ponte: criando coragem** ----- 66

**3.2 - como atravessar um mata-burro** ----- 71

**3.3 - para maleabilidade e desobediência** ----- 76

**3.4 - para saber querer** ----- 79

**3.5 - para chegar lá** ----- 80

**3.6 - para recomeçar** ----- 83

*CONSIDERAÇÕES FINAIS* ----- 89

*BIBLIOGRAFIA* ----- 91

## INTRODUÇÃO

### a língua que aqui se fala

quanto mais corpo se tem, mais apreensível se é. na busca por estratégias de escape, sobrevivência, passagem, que constroem a narrativa desta pesquisa, encontro nos trabalhos artísticos nos quais me aprofundo, performances que antes do corpo ocupam palavras. com a rubrica, elemento da dramaturgia teatral que abordo pela perspectiva da arte contemporânea, além de dar nome ao trabalho que desenvolvo no *CAPÍTULO UM, rubrica (2019)*, com esta noção elaboro a operação conceitual que trama a pesquisa. o trajeto do ato performático que conduz esta monografia tem início nas ruas, transportado pela voz, ocupa a massa de corpos. quanto mais corpo se tem, menos apreensível se é. transitando em mão dupla, vai e volta, corpo em direção à palavra e palavra em direção ao corpo, em *deslocamento zero (2019-20)*, segundo trabalho comentado no *CAPÍTULO DOIS*, desenvolvo uma série de áudios de percursos conduzidos a serem executados pela/o/e ouvinte. a palavra volante cai aqui desenrolada em texto, estudo, para, por fim, tomar corpo e impregnar-se de matéria em *como atravessar um mata-burro (2021)*, um tapete-circuito de exercícios poéticos, terceiro trabalho e sobre o qual versa o *CAPÍTULO TRÊS*, que encerra este percurso que acompanha parte da minha formação em Artes Visuais-Escultura através da minha produção. assim, pela palavra veiculada por diferentes meios, sopro, som, plástico, metal, lama, corpo, busco a prática de performance.

durante minha passagem pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro comecei a entender o funcionamento do meu processo de criação, o que compreendeu (e ainda compreende) também entender suas variáveis. passadas as aulas estruturais de desenho, começo a sentir meu traço mais interessado em virar letra, por entre as salas e os ateliês – muitas vezes salas-ateliês funcionando simultaneamente, resultado de processos de sucateamento da universidade pública e espaços onde o ensino resiste –, identifico que o modo como penso meus

trabalhos se inicia na escrita. surgem como ficções, pequenas histórias, poemas pílula, enunciados. ao passo que cenas resvalam em performances e performances se confundem com suas descrições, a escrita pela qual comento o que produzo, por sua vez, se encontra e se estrutura como teórico-poética. em alguns momentos do texto estão inseridas entre parênteses e em itálico instruções destinadas à quem lê, são ações incorporadas ao texto que acompanham a leitura, ou cenas que compõem o imaginário que o sustenta. por vezes escrevo como se contasse uma história, desvio do tempo cronológico, experimentando modos diversos de escrita, de como informar os processos em suas dimensões práticas e sensíveis. através das minhas percepções, do retorno das pessoas que fruíram com as performances e dos processos criativos, conto os trabalhos.

considero que os trabalhos de arte em si não terminam quando inicio este estudo sobre eles, aqui eles continuam, a produção artística e a teórica se invadem e se fundem, principalmente nas zonas em que são constituídas da mesma matéria verbal. com esta prática de escrita penso e dou continuidade à uma experiência que é outra, mas que se mantém rastreando formas de falar, de moldar a língua. para que conseguisse fluir neste ambiente composto de massas de palavras, precisei tomar e ocupar as normas, dançar com elas, abrir espaço, fazer respirar, ficar à vontade e habitar harmonicamente, atingir um mutualismo entre investigação artística e teórica. no teatro falamos sobre fazer o texto caber na boca e gosto muito desta ideia, de esculpir a matéria palavra com os dentes, com a língua. com isso, deixo aqui compartilhadas algumas palavras de bell hooks, nas quais me encontro e ecoam no cerne da minha proposta que concebo a partir da escrita, do capítulo *A língua: Ensinando novos mundos/novas palavras* (2013):

proponho que não necessariamente tenhamos de ouvir e conhecer tudo o que é dito, que não precisamos 'dominar' ou conquistar a narrativa como um todo, que possamos conhecer em fragmentos. Proponho que possamos aprender não só com os espaços de fala, mas também com os espaços de silêncio; que, no ato de ouvir pacientemente outra língua, possamos subverter a cultura do frenesi e do consumo capitalistas que exigem que todos os desejos sejam satisfeitos imediatamente; que possamos perturbar o imperialismo cultural segundo o qual só merece ser ouvido aquele que fala em inglês padrão (HOOKS, 2013, p. 232).

pensando o “inglês padrão”, naturalmente, como o português padrão, convoco bell hooks para nos auxiliar a falar e ouvir todas as línguas que constituem nossa construção de saber, assim como as que não se falam nem se escrevem, uma vez que habitamos um país e língua colonizados,

em processo de descolonização. quero introduzir isso, de como acredito que devo escrever e falar, habitar as palavras, porque penso que algumas mudanças, como repensar gênero, por exemplo, alcançarão um estado maior de legitimação - logo, garantia de respeito e segurança para os/as/es indivíduos/as/es pelos quais falam - quando assimiladas pela língua. a língua é, portanto, uma via essencial pela qual não só construímos conhecimento, mas afirmamos nossas existências, coletiva ou individual. nesse sentido, o modo como emprego gênero nesse texto é fluido, esta é uma das formas pela qual a minha língua fala, utilizo os gêneros masculino, feminino e neutro justapostos e em alguns momentos prefiro utilizar apenas o feminino, quando desejo demarcar deliberadamente um lugar-palavra a ser ocupado por este gênero. busco utilizar os pronomes neutros, de final 'e', nos verbos em conjugações que soem mais naturais, que caibam melhor na boca, pois enquanto não dispomos de um acordo que desvie do verbo masculino dominante e do binarismo, esta é também uma construção-experimentação. seguindo no que toca a estrutura do texto, mantenho nele uma lembrança do meu caderno de poesia, para não esquecer de voltar lá, para não perder o caminho da criação, assim deixo as letras em sua forma minúscula, exceto pelos nomes próprios, como faço quando escrevo poesia, conservada como trechos, sempre aberta a outro início e a outro fim, nunca estática. dessa maneira eu evito começar de um começo, com o peso de um começo, que é o lugar mais difícil para mim, e assim me engano para que possa continuar, pois é preciso, e de tal maneira que o fim também não carregue a rigidez de um fim, sempre aberto a uma continuação. isso não é um começo, nem um fim, depois eu volto, quem sabe.

## *UMA CARTA OU UM PRELÚDIO OU INTRODUÇÃO AO TEXTO DENTRO DO TEXTO*

### **palavra lançada no ar**

mergulhada nesse recipiente de substância densa, a realidade, desenvolvo estratégias para tornar habitável esse meio e transitar dentro dele. é aconselhável saber a densidade de onde você se enfia. para descobrir a densidade podemos utilizar água. água é aquela coisa que forma em média 60% do corpo humano, não deve ser difícil de encontrar. água pode ser potável ou não, se potável, ela deve ser inodora, incolor e insípida. atenção.

parece que é cada vez mais difícil movimentar - apesar de inventarmos velocidades em direção a um tempo que ainda não confirmou sua vinda, se vier, estaremos aqui - o ar tem sido modificado, tornando-se cada vez mais resistente à alguns movimentos. algumas coisas, como esta que está tentando criar corpo aqui, algo de artístico, tem entrado em conflitos cada vez maiores com a resistência do ar que sai de alguns pulmões furiosos junto com palavras que demarcam limites. mas é preciso que isso aqui aconteça. e, sem demora, existem dois locais possíveis – o público e o privado.

deve-se escolher um local onde aconteça. depois de definir o local é bom que se pense sobre o deslocamento, independente da distância, para que esse acontecimento se realize. existem duas maneiras também: ou quem propõe o ato artístico vai até as pessoas ou as pessoas vão até o local- pessoa(s) onde o ato artístico acontecerá. pronto.

tudo absolutamente simples se ignorarmos todo o mundo  
embolado em que vivemos que se esforça em distanciar pessoas impedidas  
de promover a redução das desigualdades  
para a verdadeira concentração de renda  
e o reforço das pressões

escrevo enquanto empreendemos esforços para alargar a acessibilidade aos espaços privados para todos e descentralizar os locais de arte e troca de conhecimento, assim como dar visibilidade e também legitimar como espaços de produção de conhecimento os eixos que desviam de espaços tidos como centrais. enquanto esses esforços para transpor barreiras acontecerem no espaço físico-político que temos e que, com sua densidade, contém os movimentos-desenvolvimentos para que avancem mais lentos que nossas vontades, enquanto tentamos transpor essa matéria densa, eu vou te mandar uma carta.

uma carta mesmo, correio, carta simples, no máximo um pacote com materiais compactos e leves, apenas o essencial. melhor, nada de material, vou te enviar um e-mail, apenas a palavra, a linguagem armada da maior potência de produção de realidade, a imaginação. o importante é chegar, se você não tem e-mail eu vou gritar daqui, melhor, eu vou sussurrar, que o sussurro por ser leve atravessa o espaço mais rápido e atravessa paredes. como os espaços privados têm tesão por paredes, por bloquear com blocos de concreto o alcance da visãoaudiçãoolfato vou vazar essa carta-palavra soprada por baixo da sua porta, pelas frestas das janelas, para adentrar seus buracos. todas as casas possuem esse corte na sua pele de concreto por onde vazam as cartas, é por lá que eu vou entrar.

grifando as relações imateriais, inapreensíveis, sem deixar rastro e sem que se possa transformar em propriedade, a palavra (ideia) é o objeto e o local original desta proposta. “o conhecimento se grifa por vários outros meios para além da escrita, dentre eles, o performático”, foi o que ouvi de Leda Maria Martins (em entrevista para o programa *Espelho*, de Lázaro Ramos), poeta, ensaísta e dramaturga com quem conversei no decorrer deste projeto, vivendo em seu tempo espiralar e grafando junto à sua *oralitura*, conceito cunhado por ela. o produto artístico se grifa, então, para além da matéria, a infiltração do ato artístico pelos meios impossíveis de conter, pelo som, pelo ar, pelo cheiro, pela educação não é nenhuma novidade, é uma ideia antiga, ideal para momentos de pouca mobilidade. até que retomemos a posse integral de nossos corpos e outros espaços que nos pertencem.

local - espaço público com grande movimentação de pessoas

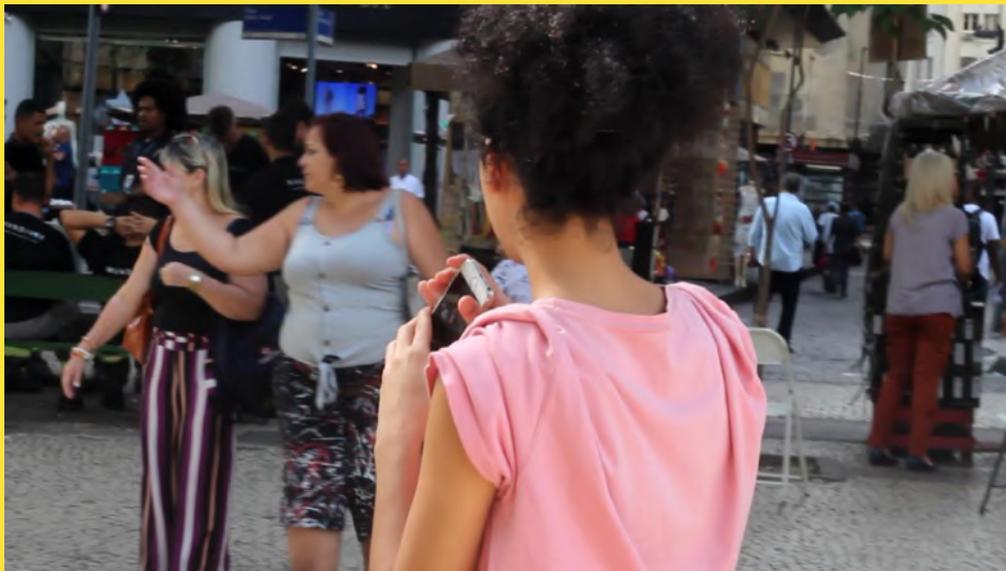
material - caixa de som e microfone

*colocar-se no espaço e narrar a cena em que se encontra. o cenário, as personagens e suas ações, suas características de andar, a luz, as texturas. atenção: muito cuidado para não fazer julgamentos durante a narração descritiva. comece narrando sua própria ação:*

**'uma mulher, (descreva-se. pode não ser uma mulher, descreva suas características físicas, roupas, acessórios, etc) segurando um microfone, acompanhada de uma caixa de som, se coloca (descreva o local: "no centro da praça", por ex.) e começa a narrar tudo a sua volta,'**

*começa a narrar. ao fim:*

**'a mulher, (ou não. descreva-se, como no início) segurando um microfone, acompanhada de uma caixa de som, se dirige até a caixa, desliga o som e sai' (faça isso)**



rubrica, 2019 / performance / duração variável / frames do vídeo da primeira experiência da performance/  
imagens: Gabriel Vieira

a palavra endereçada ao corpo

ontem mesmo eu descobri um aplicativo gratuito que transforma celulares em microfones. é preciso uma caixa para amplificar o som. munido da caixa de som, seu celular vai enviar até a caixa sua voz, por *bluetooth*, a caixa amplificará sua voz, ela será gigante. uma voz mecânica com uma potência que suas cordas vocais jamais alcançarão, mas ainda será o seu registro de fala. é como um super poder, principalmente nos momentos da microfonia, ela sempre vem, perturbadora. este som amplificado que é sua voz irá penetrar nos ouvidos, a caixa será colocada na rua e quem estiver passando por ali não terá como evitar ouvir a palavra endereçada ao corpo.

a palavra que se dirige ao corpo sugere ações, posições, mudanças, outro corpo, outro espaço para esse corpo. palavra fadada ao desaparecimento, à transmutação em gesto, em matéria. ela surge entre as linhas e as entrelinhas, às vezes em itálico já se inclinando, querendo fugir, querendo não ser linha, mas não está implícita, tem contorno, é legível. a rubrica é o texto que sublinha o que não é texto.

a rubrica, também conhecida como didascália, mas usarei rubrica. didascália tem sua origem etimológica no radical que também constrói a palavra didática, são as instruções que projetam uma cena a partir do papel. rubrica era terra vermelha usada para estancar o sangue, palavras de um texto escritas em vermelho para serem destacadas, também é assinatura sucinta, a menor combinação de letras que representam um indivíduo. uso rubrica pois me parece que é melhor sintonizada pelo corpo, é tinta vermelha que corta o papel, evento que o corpo não estranha.

nos textos teatrais, as rubricas são as instruções para a construção de uma cena, desde o cenário, luz, disposição de objetos, até as entradas das personagens, movimentações, aspectos físicos e psicológicos de uma personagem. pode ser poesia pra não ser feita ou milimetricamente pensada para ser transportada do virtual para o espaço concreto da cena. são endereçadas ao corpo e à matéria pela voz do criador e onipotente autor, sempre podendo ser absolutamente ignorada

na hora da montagem (com exceção dos textos compostos apenas por elas, caso deseje ignorar, melhor nem começar a ler). pois bem, disse autor, o onipotente, não foi um deslize que passou despercebido na revisão deste texto que se pretende desviante das normas gramaticais de gênero. existe um motivo para eu querer fazer rubricas, querer experimentar essa a autoridade - ou a ilusão de ter autoridade, que penso que é o que forma a maior parte de uma autoridade. falo desse autor, e contra esse autor, de gênero definido, ele que tem narrado a maioria das cenas até então e a cada vez nem tanto, nem só.

esta proposta é um exercício de tomada de narrativa, de retomada de narrativa, de ampliação de uma voz que faz uma narrativa, de ampliação de uma voz que sempre fez uma narrativa, de ocupação de um silêncio com uma voz. um exercício-jogo por meio de aparelhos que projetam uma voz mecânica e gigante de forma a sobrepôr as outras que habitam o mesmo espaço, interferindo em conversas, chamando atenção para si, podendo silenciar pelo excesso de volume, podendo ser silenciada por um conjunto de cordas vocais. é um treinamento para a produção de rubricas, ou seja, para instruir, treinar a linguagem no modo imperativo. imperativo pode ser ordem, mas também poder ser convite, você é quem decide. é um exercício para vozes pouco estimuladas a assinar autorias, é prática de narrativa. como Yhuri Cruz, artista visual e escritor, que desenvolve em sua pesquisa o conceito de *pretofagia*, uma “denúncia contra uma branquitude etnocêntrica, devoradora e moderna” (CRUZ, 2019). reverbero aqui as palavras projetadas na parede da sala da exposição onde Cruz apresenta sua cena *Pretofagia* (2019): “narrar é poder”.

a voz que pratica o programa para a realização da performance *rubrica* (2019) narra um acontecimento urbano qualquer, descrevendo situações que são construídas pelas relações que se estabelecem entre elementos arquitetônicos e naturais, os automóveis, os animais e os passantes. lança o cotidiano à condição de acontecimento cênico, a voz circunscreve um perímetro escolhido, uma cena banal, e a projeta amplificada como dramaturgia de um espetáculo. a voz narradora ativa o texto que mora nas ações, numa tradução simultânea gesto-palavra dos acontecimentos. o sentido de funcionamento da rubrica é, no entanto, invertido, quem cria as ações-instruções é a cidade e o coletivo, as relações interpessoais, os tropeços, as trombadas, os cumprimentos, os sorrisos, a impaciência. a narradora não tem, inicialmente, nenhuma participação na criação da

cena. é uma autoria de narração de cena forjada, não há um único criador. por uma diferença de segundos, o que acontece é narrado e não o contrário. a narração não faz nada além de descrever a cena criada pelo coletivo, quem detém o microfone apenas assina, joga na caixa de som, amplifica a ação, transforma em palavras, e logo, oficializa. é isso o que as palavras podem fazer com as ações, oficializá-las. é um plágio realizado em plena luz do dia. um roubo de autoria gritado no meio da praça e da multidão.

a voz que produz narrativa ao mesmo tempo exerce a função arbitrária de descrever o outro. afeta e é afetada nas dinâmicas que se estabelecem com os passantes que, por sua vez, ao perceberem suas ações e corpos sendo evidenciados pelo som que ocupa o espaço, alguns se incomodam, alguns riem e outros começam a realizar ações para serem narradas, a responderem com o corpo, a indicar coisas que querem que sejam narradas - e a denunciar a presença da narradora. então, a narrativa é tomada de volta para os corpos, a narradora está a serviço da cena. ninguém detém a autoria, todo percurso é um percurso a ser narrado, contra as narrativas únicas, aqui se realiza narração ordinária de qualquer acontecimento que cruze o perímetro que a narração abarca.

antes de continuar, gostaria de delimitar alguns aspectos desta questão do autor, pois como já foi dito, falo contra este autor dominante e funciono por meio do roubo de autoria. acesso a autoria em alguns momentos no texto, principalmente neste exercício pelo qual estruturei algumas bases que estudo, e junto dela também desenvolvo a noção de apropriação no que diz respeito à criação de imagens pela ação do/a/e outro/a/e apropriada em *rubrica* (2019). não vou me demorar no que tange à apropriação dentro da história e crítica da arte, pois ela já se encontra bem demarcada e acredito que é possível passar por esta noção sem que seja necessário localizar meu trabalho dentro das narrativas mestras da história da arte, não é esta minha intenção aqui. minhas referências se voltam, na maioria das vezes, para fatos menos visíveis, mais ordinários, que nem mesmo dizem respeito à produção artística, e será neles onde localizarei meu trabalho, o que acredito ser também um exercício de deslocamento de referências contra-hegemônico, acessar e aproximar procedimentos que movem estes acontecimentos banais da discussão de um fazer pensado artisticamente.

no entanto, voltando ao autor cuja pretensa autoridade busco defrontar, trago a pergunta *O que é um autor?* (2001), feita por Foucault, em conferência assim intitulada, e a resposta decorrente com a qual ele desenvolve o assunto, e que se inicia com uma frase emprestada de Samuel Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (FOUCAULT, 2001, p. 267). Foucault discorre acerca da função-autor observando que certos autores que ele percebe surgirem no século XIX (na Europa) se diferenciam do entendimento tradicional de autor por serem o que ele define como “fundadores de discursividade”. o que caracteriza tais autores é que “eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (*Ibidem*, p. 280). acho curioso que em um trecho desta conferência em questão, Foucault descreve ao que se opõe a ideia tradicional de autor e me parece se aproximar bastante do que proponho neste exercício em que há uma composição coletiva do trabalho:

o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (*Ibidem*, p. 274).

Foucault se volta exatamente para investigar a função-autor, no que ela se mostra, em sua potência, bastante diversa de sua definição tradicional, a qual ele propõe que deva ser subvertida, pois se trata de uma ideia na qual o autor significa “o princípio de economia na proliferação do sentido” (*Ibidem*, p. 287). concepção com a qual a operação realizada em *rubrica* (2019) encontra-se em consonância, uma vez que quem detém a fala no exercício possui uma posição forjada de autoria e na realidade cumpre uma função não do autor que encerra, mas que fomenta discursos estabelecidos em fala e corporeidade a partir do exercício. o propósito através deste exercício funciona por meio da livre circulação do que grafa o corpo, e para Foucault o autor é o “princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção” (*Ibidem*, p. 288). um papel regulador que ele identifica como “característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada” (*Ibidem*), que acredita que não deve permanecer em “sua forma ou em sua complexidade ou em sua existência” nas

“modificações históricas em curso” (*Ibidem*), é nessa direção que aproximo a minha compreensão da questão da autoria neste e nos próximos trabalhos.

### **invadindo os ouvidos – um convite à cena**

é indispensável a presença da/do/de outra/o/e para firmar a ação e para isso é preciso estabelecer uma conexão. uma vez que tomemos como meio e matéria o som, seria inútil impedir de invadir os ouvidos, o ouvido é o receptáculo e é, portanto, necessária a presença dos demais corpos que apreendam as vibrações sonoras que se criam durante a narrativa. antes de continuar, acredito ser importante tratar da acessibilidade, fundamental em qualquer espaço e forma de expressão, artística ou não. uma vez que se trata de um exercício de observação e escuta, pessoas com deficiência auditiva podem executar o exercício narrando em linguagem de sinais para outras pessoas que compreendam a linguagem ou não (pois existem outros modos de entendimento e de fala que são inclusive muito bem-vindos em propostas artísticas), ou poderão narrar para intérpretes ao microfone, o que adicionaria mais uma camada de transmutação/tradução que já é característica tanto desta comunicação quanto desta proposta; à uma pessoa portadora de deficiência visual será possível narrar sua apreensão do mundo a partir de outros sentidos.

quando falo de corpos decodificadores me refiro especificamente ao processo de apreensão e entendimento de uma palavra e sua conversão em imagem ou sensação que ocorre no imaginário (que dependendo da perspectiva pode ser entendido como cérebro, mente, intelecto, etc.), que é a base deste exercício. a proposição é um movimento que dá início à ação, com o corpo-voz que se aproxima de outros corpos-receptáculos, no entanto, a invasão dos corpos que rodeiam ou passam pelo espaço dominado pela voz não é garantia do estabelecimento de uma conexão. a matéria que o/a artista lança aos outros corpos tem como intenção estabelecer o que Tania Rivera em *Por uma*

*ética do estranho* (RIVERA, 2015) chama de “encontro poético”, termo que utiliza para definir o que acontece nas ações da performer Eleonora Fabião: “quando acontece, pois aí não há garantias, mas apenas convites, apostas, endereçamentos” (*Ibidem*, p. 295). pois bem, o que teremos então é uma aposta. a aposta é esse projétil semântico, verbal, sonoro que atravessa o ar, líquidos, corpos, sentidos, que pode tanto atingir em cheio um corpo ou se desfazer como um floco de poeira ao tocar a pele. será necessário, ainda, entender como convidar, afetar de algum modo o outro corpo para que aceite entrar no jogo.

para esta prática inicialmente é estabelecido um programa performativo – descrito no início do capítulo. o termo programa performativo trago a partir do contato com o trabalho de Eleonora Fabião, seus escritos e as performances reunidas em *Ações* (FABIÃO, 2015). sob a forma de programas, Fabião apresenta no livro performances formuladas e acionadas por ela em espaços majoritariamente públicos durante oito anos de pesquisa, os trabalhos são acompanhados de escritas de artista e de textos de outros teóricos, entre eles o ensaio supracitado de Tania Rivera. o programa, apesar do nome indicar o oposto, será um dos modos de acessar esse espaço-projétil entre nós, segundo Eleonora Fabião “através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio”(FABIÃO, 2013, p.5), o programa portanto organiza uma saída possível. Tania traz ainda um conceito com o qual flerto há algum tempo, genuinamente estratégico, a isca. para Rivera, “o projeto de ação é, assim, uma espécie de isca para chegar a outra coisa ainda mais importante: aquilo que Fabião chama “‘circulações afetivas’. Entre palavras e corpos, gestos e sonhos, elas levariam a uma passagem” (RIVERA, 2015, p. 295). a isca sempre pressupõe a aposta, nunca é jogada despreziosamente, mas poderá ser fisgada por um outro imprevisível, coloca em risco também quem lança. toda isca é uma força de atração, se tensionada, repuxada, se aceito o convite, faz circular afetos. “a agudez e a força desse encontro poético talvez dependa justamente de uma certa anonimidade e uma heterotopia” (*Ibidem*), estes mergulhos pactuados por acordos de descompromisso e deslocamento das normas que tentam fechar os corpos aos fluxos que os transpassam. condições essas, como a do ser anônimo, tensionam a linha para acessar esse local entre onde se ativa o encontro, onde se aceita o convite e se realiza uma conversa sobre um vocabulário confidencial, fundado entre dois corpos.

é possível encontrar outros formatos semelhantes ao trabalho de Fabião sob os moldes de programas ou instruções, como *Grapefruit: o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono* (ONO, 2009) publicado pela primeira vez em 1964, que contém instruções extremamente poéticas. ao passo que as ações de Eleonora se voltam, em sua maioria, objetivamente para o espaço público e físico, Yoko chega a propor peças que só podem acontecer quando imaginadas. escrita-leitura e ação estão entrelaçadas nas peças, assim como os espaços vazios. ler as propostas de *Grapefruit* é permitir-se inflar, abrir espaço para acomodar ideias. a força que conduz a proposição ao ato percorre caminhos sutis em muitas das peças presentes no livro. poderia chamar talvez de magnetismo essa força verbal que convoca o corpo por meio das instruções no trabalho de Ono. quem lê as peças de impossível realização ou que dançam com a morte se vê, ao fim, atacado rapidamente, sem tempo de se defender, pelo projétil, pela ideia de se lançar. Yoko Ono propõe atos em poucas linhas, quando não consiste em três ou quatro palavras, não há tempo de prever o ataque. por fim, resta um pensamento, a possibilidade de realizar um ato que, literalmente, só termina quando acaba, quando tudo se acaba, levando junto quem o faz. é quase impossível não realizar essas instruções impossíveis, pois ser tocado por elas, pensar em sua possibilidade, é realizá-las. não há maneira melhor de demonstrar o efeito de tal magnetismo do que transcrevendo:

PEÇA LINEAR III

Desenhe uma linha para você mesmo.

Siga desenhando até que você desapareça.

Primavera de 1964

(ONO, 2009)

sejam mais ou menos palpáveis, os programas performativos, exercícios poéticos ou instruções performativas se aproximam, num modo geral, pela utilização de uma linguagem que tem como finalidade convocar a/o/e outra/o/e à ação. são empregados tempos verbais comumente usados para instruir, ordenar, aconselhar, solicitar e convidar, em seu modo imperativo, ou no modo natural do verbo, infinitivo, que estabelecem uma ideia de ação ou um estado, ao passo que nas rubricas é mais comum encontrarmos verbos conjugados no tempo presente. a dimensão temporal que se estabelece entre a instrução do programa e a execução da rubrica é demonstrada pela

linguagem e também pela ação. pela rubrica o intervalo entre palavra e ação é encurtado, o estado da rubrica é o da instrução que pretende se realizar no plano virtual e concreto simultaneamente, pois o verbo está intrínseco ao gesto, o que pode ser notado principalmente em rubricas objetivas, que descrevem com detalhes as movimentações de personagens. este estado de rubrica pode ser experimentado ao se realizar este programa, algo semelhante acontece nas peças para serem imaginadas, uma vez que sua leitura já configura sua realização. a narrativa rubricada aqui proposta pretende acessar esse lugar e tempo, o corpo que aciona o tempo na palavra e vice-versa.

no fim das contas, em *rubrica* (2019), é por meio dessas conjugações verbais que se acessam os corpos que compartilham das mesmas línguas, corpos que recebem as palavras e acionam diferentes estados de acordo com a forma que lhes são enviadas. o primeiro corpo, corpo-voz, que narra é instruído pelo programa e depende dele a iniciativa para o início do jogo, enquanto o segundo corpo, corpo-ação, atingido pela palavra conjugada no presente, é convocado no momento em que o programa acontece. a ação se apoia na linguagem, como um animal que pula entre galhos de árvore, há momentos em que se apoia no mundo sensível (o programa escrito/digitado, os corpos das pessoas e objetos do mundo físico, o microfone e caixa que ampliam a voz que atinge os corpos) alternados com momentos de salto desprendidos da matéria, em que passa pelas vias inapreensíveis (som transmitido e recebido). esse local de transmissão entre o espaço físico e o virtual, conduz tanto a realização de programas em performance como a de rubricas nas dramaturgias.

no entanto, dentro de um programa para a produção de programas, de instruções, que é o que se pretende a prática proposta em *rubrica* (2019), a ideia de ordem não passa de ficção, pois a realização do exercício no eixo rubricar-acionar não depende do consentimento do outro em realizar as instruções e sim do modo como quem narra se coloca e descreve a ação criada pelo corpo que observa. o que é possível, neste caso é alargar a relação no jogo de instruir e realizar, o corpo que recebe a palavra tem sempre a opção de passar direto ou entrar no jogo, e entrando, várias combinações e trocas entre instrutor e instruído poderão acontecer, até que se dissolvam no ponto em que não se saberá mais quem ordena e quem realiza, ação e palavra serão uma coisa só.

## criando imagens que já existem

*(apontar com o dedo o que você quer ver transmutado)*

em seu significado mais usual, no fim das páginas, rabiscos que firmam documentos, rubricar é assinar. dos papéis impregnados de realidade burocrática para a cena narrada regida pelas instruções estético-poéticas pouca coisa se altera no significado do verbo, rubricar é assinar. a autoria de uma cena urbana coletiva que se estabelece diariamente no espaço público e seus recortes passam de mão em mão, de boca em boca. quem detém sua autoria é quem conta, isso eu posso falar com certeza porque eu vi, eu 'tô' te falando. eu vi salva-vidas em seus postos elevados preverem acontecimentos, seguranças de shoppings andarem e falarem com seus rádios comunicadores cobrindo tudo o que se passava em suas áreas de salvaguarda, narradores de futebol em cabines de visão panorâmica que, rubricando pelas ondas dos rádios movimentos mais rápidos que a capacidade de leitura média de uma população inteira, treinam semanalmente as imaginações dos ouvintes que visualizam dezenas de movimentos por minuto, vendedores de bancas no melhor estilo *google maps* instruem turistas e, muito provavelmente as mais antigas praticantes das rubricas, que apesar da idade conservam sua pele lisa em barro ou gesso, apoiadas nos peitoris das janelas, voltadas para a rua, as namoradeiras de janela tomam conta e dão conta de tudo que passa em sua frente. o treinamento para a produção das rubricas já é realizado há anos e amplamente difundido, o que torna esse programa altamente viável, pois convoca, por fim, nada mais do que a tomada de consciência da sua prática já incessante. as modalidades das rubricas possuem diferentes aspectos e finalidades, seja sob a forma de informação noticiada ou realizando a função importantíssima de manter a força que conduz a vida nas cidades do interior, a fofoca. quem realiza imagens por meio de palavras assina sua autoria ao reproduzir as ações que ocorrem na matéria corpo em outra mídia, sonora e verbal.

ato descritivo, elaborar cena em palavra é o primeiro passo para a tomada de narrativa. ter um ponto fixo pode ser interessante. garante maior credibilidade a quem narra pois se torna também referência para as/os/es demais narradoras/es. é um clássico caso de ponto de vista, empiricamente provado pela experiência popular que quanto mais altitude você dispor para a observação, melhor.

*(procure um local que tenha uma visão boa e de preferência elevada do perímetro que deseja tomar para seu exercício)*

criar imagens que já existem não tem mistério, é um exercício de seleção. pode ser que apareçam dúvidas sobre qual cena escolher, mas já adianto que quanto mais profundo se mergulha nos cantos mais mal iluminados, debaixo dos tapetes, no meio da multidão, corpo gigante engolidor de individualidades, melhor. lá, como se voltasse para dentro de si, a voz narradora irá transmutar matéria em ideia, lançando no ar como material sonoro a ideia de um movimento, irá traduzir em palavras o que os corpos traçam.

para a seleção, pode-se utilizar uma técnica ancestral, tão antiga que provavelmente foi inventada logo após a conquista do polegar opositor: apontar com o dedo. apontar a imagem que se quer vista ou apontar recortando uma cena do conjunto de imagens que compõem uma multidão. apontar o dedo, solução fácil, em uma composição coletiva é gesto que acusa, de reputação já prejudicada, é portanto necessário ter sempre cuidado, pois é nele que está talvez o ato mínimo que diferencia a tomada de narrativa insurgente da narrativa dominante. numa experiência da performance que realizei na rua, alguns homens vestidos com uniformes iguais, ao ouvirem suas presenças narradas na caixa de som apontaram seus amigos que vinham logo atrás, uma atitude de brincadeira com os colegas. neste caso, apontar com os dedos tem como finalidade retirar, por um breve momento, o objeto/pessoa apontado/a/e e narrado/a/e do anonimato. no entanto, todos ocupam o mesmo espaço, dividem a cena e quem tem sua presença narrada tem ciência da transmutação de sua imagem em anúncio. uma diferença espacial entre apontar/falar pela frente ou pelas costas, o corpo narrado é chamado a comungar da narrativa, é reconhecida a presença do/a/e outro/a/e. neste programa, os instrumentos pelos quais é realizado, o microfone e a caixa de som, já trazem consigo a garantia que automaticamente informa ao produtor da ação

que sua presença está sendo transmutada em palavra, a narração é microfonada, reproduzida e instantaneamente dividida com quem mais ocupar o perímetro. lançar a narrativa ao alcance dos ouvidos é a tomada de narrativa que nega o tomar para si, é tomar para todos, composição coletiva, lançada no ar à vontade do vento, de modo que não pode ser agarrada e impregnada de matéria que a prenda no papel, ou qualquer outra superfície de registro, produção de efemeridade.

em busca de uma produção salutar de imagens, se realiza o agenciamento de fatos e conexões, historiografia do anonimato, composição e tradução. retirar uma cena da condição de acontecimento ordinário e lançá-la no plano artístico ou qualquer outro que a desorienta por um momento ou séculos de seu estado anônimo – mais pelo simples fato da rubrica assinar/demarkar a presença do objeto/corpo do que por qualquer grande alcance potencial que um trabalho de arte possua - é investir na realização de desejos do que se quer ver ou, mais ainda, do que se cansou de ver como referência formatadora. é uma prática de desorganização de prioridades, ao reler e recontar corpos retirados de suas rotas cotidianas de acontecimentos muitas vezes pouco marcantes e repetitivos. se nega, assim, a ansiedade não tanto contemporânea, mas obstinadamente presente na contemporaneidade da criação compulsiva de imagens. aqui não se criam imagens que vão além do programa, a criação de imaginário ocorre no micro movimento de rubricar através da seleção, seja do dedo ou do olhar ou o que mais no corpo ou ele todo que interfira na escolha das imagens de que se apropria.

logo, transubstanciação de corpo em palavra é também um modo de apropriação. uma vez que a transubstanciação ocorre no corpo de quem produz a narrativa, mais especificamente na voz, materializada palpável e vibrátil nas cordas vocais - é nelas onde mora a transubstanciação -, o ato de apropriação pela transubstanciação borra a fronteira entre os corpos, pelo jogo-exercício que revela o corpo narrado através do corpo narrador e o corpo narrador através do corpo narrado. o que narra e o que é narrado revezam e confundem suas funções dentro do jogo da performance.

sem estancar o fluxo do coletivo, a ação interfere minimamente no movimento alheio, por pouco mais que alguns segundos. feito pesca esportiva, que pega o peixe e devolve para o rio, toma as ações para si sem deter, no entanto, o corpo é marcado assim como acontece com o peixe que ao voltar para a água leva consigo o furo do anzol. como acontece com o peixe, fígado para um

ambiente em outro estado da matéria, o ar, o corpo é por alguns segundos inserido em uma nova dimensão do real ao se perceber narrado. desse modo, a palavra solta, se não capturada em gravação vira ideia e é quando o rastro se perde e, como o peixe, será difícil voltar a identificar qual indivíduo foi marcado. a ideia permanece então como marca apenas no corpo de quem narra-pesca, local onde se transubstanciam os elementos. através da transubstanciação o corpo-voz narradore passa a se apropriar da experiência que também é sua, pois, por algum motivo escolhe olhar para a/o/e outra/o/e, notar sua presença e revelar também sua própria presença e ação. narradore então mergulha junto do peixe, porque a cena, tão trivial quanto a água, é comum a si próprio, e não menos singular por isso.

as ações e imagens narradas, triviais porque repetidas, já foram vistas em algum lugar. a repetição de imagens e ações codifica tanto o cotidiano quanto o ritual, e dissolução de autoria, dentro de uma composição coletiva, é domínio público. sobre a performance ritual que reelabora, Leda Maria Martins: “performar, neste sentido, significa escrever, grafar, repetir transcriando, revisando” (MARTINS, 2002, p. 89) e ainda, sobre os rituais de linguagem Martins entende que “a narração é pois, sempre movediça, ponte entre o individual e o coletivo” (MARTINS, 1997, p. 63). esse é um dos (não) lugares que se ocupa ao tomar para si a posição de narradore que cria imagens que já existem num corpo construído em coletividade, refazendo os percursos, corpos e ações em um outro material plástico sonoro. é inserir a/o/e narradora/o/e como parte do todo, comungar da narrativa da criação, criar uma narrativa conjunta, criar imagens que já existem pois pertencem a todos. as experiências de quem realiza a ação e de quem a observa e faz sua conversão em som se fundem no corpo que narra, pois a cena rotineira faz parte do vocabulário do corpo narradore, que está voltado para a/o/e outra/o/e, reflexo de si, a presença do corpo-voz de hoje é a presença do corpo-ação de ontem ou de amanhã.

repetir imagens é, entre outras coisas, realizar a manutenção de uma cultura, uma vez que não estamos imersos num rio e sim em ambientes imagetivamente poluídos, onde através das imagens muito se faz e muito se vende. ir contra a produção de novas imagens é, portanto, também uma forma de frustrar o sistema. repetir imagens desinteressantes para as narrativas dominantes atrapalha o foco das imagens que vendem, reforçam e repetem as cenas e corpos que não representam a real maioria de uma população. uma vez que a matéria pela qual o trabalho se veicula

e onde estas imagens são construídas em palavra é a sonora, me parece que é possível também alcançar de algum modo uma descolonização da escuta. Jota Mombaça abarca esta ideia com a noção do ruído, “as falas subalternas, para a escuta dominante, vibram como os infra e ultrasons para a escuta humana, fora do campo de audibilidade” (MOMBAÇA, 2015) e entendo que tais imagens-fala produzidas no exercício funcionem de maneira semelhante. “a harmonia sobreposta silencia os sons sem inscrição, bem como as epistemologias dominantes operam em relação aos saberes subalternos” (*Ibidem*), juntamente há o apagamento das imagens destes corpos produtores de sons e saberes. nem que seja por um instante, a narração contínua de cenas ordinárias desloca os olhos das telas e redireciona para a/o/e outra/o/e e para si. é tomada de consciência do que nos rodeia em nossos caminhos e lugares que ocupamos, e se olharmos com atenção, é possível perceber que o que se passa ao rolar um feed de *instagram*, *twitter* ou *facebook* talvez não seja de maior contribuição para o intelecto (e bem-estar) do que se ocupar dos assuntos que rolam numa rua pouco movimentada no interior de Minas Gerais, por exemplo, vista do enquadramento de uma janela.

rubricar é uma prática que compartilha e ao mesmo tempo desvia do exercício dos artistas que, já faz tempo, acessaram a condição de agenciadores de imagens e não mais criadores restritos. colocando no mundo imagens que desejamos ver, a produção artística carrega a potência de realizar desejos e construir imaginários. hoje observamos trabalhos de arte que vêm de corpos e ambientes marginalizados sendo convertidos em objetos de luxo - sobre a extração de valor dentro do mercado de arte, Jota Mombaça nos apresenta *A plantação cognitiva* (MOMBAÇA, 2020), pois é sempre bom lembrar que o fato de que artistas antes marginalizados estarem alcançando seu devido reconhecimento como produtores de imagens que retratam novos-velhos desejos para que sejam impregnados nos imaginários ainda vai ao encontro e depende dos interesse de quem detém o poder de manejar os holofotes. rubricar por apropriação é operação que funciona de maneira divergente à que acostumamos ver nas histórias da arte. não pelo procedimento, que pode ser inclusive exatamente o mesmo, mas a operação se torna outra ao ser realizada por outros corpos, corpos que historicamente tiveram suas imagens e saberes desapropriados, agora convocados a se apropriar e não do outro, mas de suas próprias imagem e saberes, faz coro ao processo de retomada.

Paulo Nazareth, em seu projeto *Imagens que já existem no mundo* seleciona imagens de jornais e as reproduz, desenhando e/ou pintando em papel. São em sua maioria acontecimentos políticos relevantes que retratam impactos dos processos geopolíticos na vida de povos de diferentes países. acontecimentos nos quais pessoas em situações de vulnerabilidade têm suas dinâmicas modificadas, sendo obrigadas a se deslocarem de suas regiões de origem, organizar manifestações, pegar em armas, entre outros impactos sentidos mesmo por povos que habitam as regiões mais distantes dos grandes centros de poder onde decisões que geram tais consequências são tomadas por razões maiores que suas vontades e existências. Na mesma série também são reproduzidas notícias e cenas de líderes em encontros diplomáticos. Paulo Nazareth descola imagens de uma realidade que se desenrola em relações de poder absurdas e as repete em suportes artísticos sem nenhuma romantização ou edição das imagens. rouba a atmosfera e as camadas que se desejam experimentar quem se dirige a um trabalho ou espaço de arte, a experiência artística é substituída pela realidade nua reproduzida em meios e materiais que se permitem camuflar nos círculos de arte. a quem vê o trabalho não restam muitas saídas, interpretações ou outras lacunas nas quais lançamos nossas percepções ao ter contato com um objeto artístico, o/a/e observador/a/e é lançado de volta à situações urgentes que deveriam preceder qualquer outra ocupação aos que vivem no mesmo mundo globalizado. é negado o desejo, o futuro, a elaboração artística, se cria um estado de emergência, pois antes de tudo, é preciso estar vivo. desorganizando as prioridades, Paulo Nazareth empresta a importância do objeto artístico às questões humanitárias, ou seria o contrário?

além de produzir e criar imagedicamente, acredito que será também quem ocupa(va) tais corpos e grupos subjugados, que nos ensinará outros modos de ver, hoje nos voltamos às cosmologias ancestrais, aos saberes tradicionais combinados à novas invenções de futuro como práticas de presente. nem mesmo a luz que garantia a visibilidade será mais a mesma, o quanto antes percebamos que o modo como compreendemos o mundo a nossa volta, como nos compreendemos, se trata apenas de uma ilusão da visibilidade. Denise Ferreira da Silva, filósofa brasileira, professora e diretora do Instituto de Justiça Social (GRSJ) da Universidade de British, tem como um dos pilares do seu trabalho o interesse em “dissolver as formas abstratas do entendimento” (DA SILVA, 2019, p. 47) moderno para “*des-pensar* este mundo com vista a seu fim

– isto é, sua decolonização, ou o retorno do valor total expropriado de terras conquistadas e corpos escravizados” (*Ibidem*, p. 46). Da Silva se utiliza do conceito da luz negra, aquela que “age através daquilo que ela faz brilhar” (*Ibidem*, p. 47), uma abordagem do objeto de arte que ela chama de uma interpretação *poética negra feminista*. Em *estado bruto*, conceito que desenvolve em texto de mesmo nome, ela se volta para a matéria bruta do trabalho de arte e nos indica modos de entendê-lo como uma “peça *poética*, ou como uma composição que é, sempre e a princípio, uma recomposição e uma decomposição de composições prévias e posteriores” (*Ibidem*, p. 55). por meio desta luz negra ela aborda o trabalho de arte, uma luz que não ilumina diretamente, mas reflete do objeto, de sua matéria, com o intuito de dissolver o que temos como algo dado sobre nossos modos de compreensão do mundo. ela nos proporciona “a possibilidade de considerar o pensamento por outro viés: e se o que interessa no trabalho de arte ultrapassa a representação não por conta de seu ‘por quê’, ou de seu ‘quando’ ou de seu ‘onde’, mas em razão de seu ‘como’ e seu ‘o quê?’” (*Ibidem*, p. 54). com isso, Da Silva tem por finalidade a “dissolução de um modo de conhecimento que sustenta o estado-capital, isto é, que fundamenta uma imagem do mundo como aquilo que deve ser conquistado (ocupado, dominado e subjugado)” (*Ibidem*, p. 55). o que a concepção de Denise Ferreira da Silva aponta é fundamental para olhar para a crescente produção de artistas negres, indígenas e não-brancas/es/os dos últimos anos, assim como receber as que virão.

quando corpos que fogem dos padrões estabelecidos se colocam a recriar o imaginário de seus grupos ou perturbar a ordem do que é repetido e desorganizar práticas tradicionais, nos deparamos com imagens que parecem recém saídas dos sonhos de reparação, como os trabalhos de Mulambö, Maxwell Alexandre, Max Willà Moraes, todas as artistas visuais e curadoras do levante Nacional Trovoa, Denilson Baniwa, Fudidasilk, Aline Besouro, Diambe, Castiel Vitorino Brasileiro, Agrippina R. Manhattan, Arissana Pataxó, Jaider Esbell, Davi de Jesus do Nascimento, Yhuri Cruz (artistas que conheci durante minha passagem pelo curso de artes visuais, dentro e fora de aula, alguns pessoalmente, assim como meus colegas de turma, outros acompanhando de longe, pelos vínculos de amigos e redes sociais), trabalhos de artistas populares, de artistas estudantes, de artesãos, de artistas de rua que desde sempre movem estruturas, etc., etc., etc. desde trabalhos mais figurativos que dão contorno e criam cenas que retratam futuros-passados até trabalhos não figurativos, cujos artistas, por seus próprios corpos criadores realizam ações revolucionárias que

ampliam os sentidos. o corpo “novo” ocupando este espaço com sua voz demarca a dissemelhança, é toda a dissemelhança, é produção da novidade, produção de diferença que tanto se busca nas terras da criatividade. e o corpo recém chegado nas zonas que se iluminam pela luz desta visibilidade direta, lido como ingênuo, atrai os olhares extrativistas, mas ele, o corpo, nega as referências que querem formatá-lo, ele derruba monumentos e cria criticamente, finge aceitar a dominação para infiltrar e ocupar novos lugares, pois sabe que será necessário também ruir as estruturas de dentro (nota sobre trabalhar em troca de visibilidade: me parece que não passa de uma versão revisitada desta ficção brasil a nós contada sobre os espelhos oferecidos pelos colonizadores aos nativos desta terra em troca de riquezas naturais). assim, enquanto novos corpos trabalham no reabastecimento imagético para dar folga às velhas imagens já cansadas das ficções que carregam e que se veem cada vez mais contestadas, outros trabalham na desorganização e repetição das imagens como forma de enfraquecê-las, como é o caso do meme, democrática produção agenciadora de imagens. estratégias de recomposição paisagística de um cenário erguido por ações exploratórias que, inundando as várias redes, seja com enorme visibilidade ou atuando micro politicamente, reelaboram visões de mundo.



**LEVE SEU CORPO PARA PASSEAR** olá, este é um áudio para um percurso conduzido. e deve ser experimentado em um lugar público para uma melhor experiência. vamos lá. comece a andar pelo espaço observando tudo ao seu redor. escolha dois corpos, podem ser pessoas ou coisas. trace uma linha reta imaginária entre os dois e tente se manter num ponto que seria o meio dessa linha, numa distância igual entre um e outro corpo. caso não seja possível uma linha reta, quebre a linha como num triângulo de forma que você seja a quina entre os corpos, sempre tentando estar igualmente distante dos dois, se eles se moverem você também se move. agora escolha um elemento da arquitetura que você possa se encostar. se não houver, pode ser o chão mesmo, um poste ou uma árvore por exemplo. se posicione de alguma maneira em relação ao elemento escolhido. imagine você e o elemento como uma coisa só e observe o novo contorno que se dá da união do seu corpo com o elemento. se afaste para um local extremamente distante ou oposto a esse elemento. observe uma pessoa ou animal que se mexe. escolha um gesto que essa pessoa ou animal fizer e reproduza como se fosse naturalmente seu. você pode repetir mais vezes ou fazer mais de um gesto se quiser. agora caminhe de maneira que seu deslocamento desenhe a primeira letra do seu nome. pode ser num espaço curto ou bem grande e quase imperceptível pra quem vê de fora. você tem 40 segundos para fazer isso. escolha algo ou alguém que se move. siga essa coisa. agora aumente sua velocidade e a ultrapasse. se não for possível apenas aumente sua velocidade em direção à coisa que se move. pare. observe ao seu redor se há alguma textura ou cor que você deseja tocar. se for possível, toque. volte para o lugar de onde começou o trajeto. deslocamento zero é quando você dá toda uma volta e não chega a lugar nenhum. **MANTENHA OS PÉS NO CHÃO** olá, este é um áudio para um percurso conduzido de pés no chão, use fones de ouvido para uma melhor experiência, se prepare, pois vamos começar. tire os sapatos e meias se tiver usando. deixe seus sapatos no local onde está. caso não seja possível carregue com você. dobre seu pé esquerdo, encostando as unhas no chão e sinta o peito do pé se esticar. repita com o pé direito. espalhe bem os dedos no chão separando uns dos outros. levante a cabeça olhando para frente, comece a andar pelo espaço onde você está sentindo a temperatura do chão. vá além da sua zona de conforto, se estiver em local fechado, saia para corredores ou áreas comuns onde você não costuma ficar sem os sapatos. se estiver em local público experimente atravessar uma rua, por exemplo. ande nas pontas dos pés. ande colocando seu peso nos calcanhares. agora tente andar com as bordas externas dos seus pés. aproveite esse momento para massagear as bordas dos pés enquanto anda. transfira seu peso para as bordas internas dos seus pés. ande com leveza, como se você pesasse ¼ do seu peso. agora pise com força. pare em algum local com alguma textura no chão. pode ser um rejunte de pisos, ou uma rachadura. examine essa textura com seus dedos. procure alguma textura diferente que você ainda não pisou e experimente pisá-la. se houver algum espaço com terra, seria ótimo pisar nela. volte ao lugar onde começou seu deslocamento e calce os sapatos, ou continue sem. **PERCURSO INTERIOR** olá, este é um áudio para um percurso conduzido em um ambiente fechado, se alguma das instruções não forem possíveis de realizar por segurança ou por algum outro motivo, fique livre para adaptar para o seu espaço. coloque-se no centro do cômodo e perceba todo o espaço ao seu redor. escolha um objeto que possua um local fixo, leve ele a outro lado do cômodo que ele nunca foi e apresente esse lado para ele. encontre outro local fixo para o objeto. tente correr dentro desse espaço, se for um espaço muito pequeno corra com mini passinhos. procure alguma entrada de luz nesse cômodo, sinta o cheiro da luz entrando. faça um círculo com seu dedo em volta dos pontos de interruptor e tomadas, você não precisa encostar, pode fazer o círculo no ar. vá para uma extremidade do cômodo onde você consegue ter uma visão melhor dele. observe ao seu redor materiais semelhantes e junte mentalmente em grupos, papel com papel, plástico com plástico, vidro com vidro, metal com metal, tecido com tecido ou outro material que existir ao seu redor, tente fazer isso de modo que tudo o que você vê neste momento tenha um grupo. vá até uma superfície fria e encoste seu nariz nela, agora mexa a cabeça encostando todo o seu rosto na superfície. escute o chão. escolha um móvel, objeto ou superfície que você deseja escutar, aproxime o ouvido e escute. percorra o espaço tocando nas extremidades do cômodo, as quinas onde as paredes se encontram, até voltar na primeira. se houver algum móvel ou alguma outra coisa que te impeça de encostar na quina das paredes encoste no ponto que mais se aproxima da quina, você pode abrir um guarda roupa e encostar na quina interna dele, por exemplo. sinta os encontros.

# LEVE SEU CORPO PARA PASSEAR

FAÇA AGORA UM PERCURSO CONDUZIDO



para acessar o áudio, baixe um leitor  
QR code e leia o código com a  
câmera do seu celular

# MANTENHA OS PÉS NO CHÃO

FAÇA AGORA UM PERCURSO CONDUZIDO



para acessar o áudio, baixe um leitor  
QR code e leia o código com a  
câmera do seu celular

# PERCURSO INTERIOR

FAÇA AGORA UM PERCURSO CONDUZIDO



para acessar o áudio, baixe um leitor  
QR code e leia o código com a  
câmera do seu celular

transcrição dos três áudios que compõem o *deslocamento zero*

deslocamento zero, 2019-2020/ áudios (5'40", 4'53", 4'50")/ cartazes (40 cm x 40 cm)

também disponíveis em [soundcloud.com/deslocamentozero](https://soundcloud.com/deslocamentozero)

**deslocamento zero: é impossível não chegar a lugar nenhum**

*(uma jovem caminha pelo centro da cidade do rio de janeiro. ela usa calça jeans, tênis, uma blusa estampada, bolsa de lado e fones de ouvido. caminha. para. observa. encosta num corrimão da entrada de um prédio. senta. levanta. vai e volta. repara. pedestres, bicicletas, cachorros, pessoas, crianças cruzam seu caminho. uns passam apressados para sair logo dali, uns sentam para descansar. a jovem parece estar perdida, parece andar em círculos, parece olhar demais. de repente para, tira os fones, guarda na bolsa e vai embora)*

o grito da caixa de som que anuncia as rubricas alheias foi considerado invasivo e contido. invasivo porque denunciava a presença de coisas que não queriam ser apresentadas, coisas que reagiam fechando a cara, e contido porque as ondas sonoras da caixa, por mais abrangentes que fossem não cobriam a extensão concreta deste espaço que é o Brasil - e também porque não havia necessidade, tratava de um assunto mais particular que pertencia apenas ao grupo de pessoas que passasse pela cena. saí em busca de outro assunto, mais universal, resolvi criar rubricas que conversassem mais diretamente com o corpo. o assunto, na verdade, deve ser o mesmo, a ordem que foi alterada. o que é narrado acontece, não o contrário

sussurrando se vai mais longe pois vai mais leve. adentrei o fio silencioso das redes, o fio metálico dos eletrônicos portáteis. é som eletrônico como o que corre nos microfones e megafones sussurrado pelos fones como segredos nos ouvidos, a ação se passa quase despercebida. a voz convida o corpo à uma condução orientada por suas palavras-frequências sonoras. o fone sussurra uma partitura que conduz o corpo pela escuta a experimentar o espaço através do tempo. a série

se chama *deslocamento zero*, é uma série aberta. os percursos estão disponíveis nas plataformas, é possível acessar de qualquer lugar.

deslocamento zero é um deslocamento no qual o ponto de chegada é também o ponto de partida, o que pode ser entendido como uma trajetória cíclica. mas ciclo também caminha no tempo e vira espiral. é caminho que se avança no imperceptível. o trajeto, à medida que é percorrido esculpe quem o percorre e traça o deslocamento. é impossível voltar para casa a mesma pessoa que saiu, por mais que os dias pareçam eternamente os mesmos, estamos sempre correndo o risco do desvio, do corte. e alguns sempre em busca dele.

*(percorra o tempo, percorra o corpo, percorra o espaço)*

a pessoa ouvinte pode realizar os percursos enquanto faz seu trajeto rotineiro, camuflando-se com passantes e suas rotas definidas. os áudios reorientam o corpo infiltrando um novo percurso dentro do percurso que o corpo já sabe fazer sozinho. ao fim de sua realização, se tem um produto que não se pode vender, é um percurso que produz experiências sem valor de mercado, corta caminhos, vai de encontro a impossibilidade de se andar na cidade sem objetivo, consome tempo e espaço, mais nada. atravessa a cidade provocando atritos à lógica produtiva que é compulsoriamente reproduzida pelos caminhantes. reorienta o corpo para que se desloque descalço ou que defina sua rota pelas cores da paisagem, por estímulos sensoriais, interesses sem utilidade econômica, tornando a experiência, por fim, um pequeno inconveniente ao *cistema*.

**deslocamento** - em um trajeto, deslocamento é a diferença entre a posição final e a inicial

em física, o deslocamento zero é uma condição do deslocamento escalar que acontece quando uma pessoa ou coisa percorre uma certa distância e ao fim do percurso termina no mesmo o ponto de partida. então essa pessoa ou coisa, que se movimenta, quer seja caminhando, correndo, de ônibus, avião, engatinhando, por 1 metro, 100 km, 10000 km, gastando um ano ou mil, se ela ou algo/alguém define que em um determinado momento acabou seu percurso e por acaso, ou não, essa pessoa ou coisa estiver no mesmo lugar de partida, seu deslocamento foi zero. ela pode até

voltar com uma perna a menos ou a mais, pode ter saído mulher, voltado homem, com um filho na barriga, não interessa o que perdeu ou ganhou enquanto caminhava. seu deslocamento foi zero.

o deslocamento zero revela as incompatibilidades entre os valores contábeis e os valores sensíveis.

**ponto inicial** - o ponto de partida pode ser um local, um acontecimento, uma pessoa, como a sua mãe, por exemplo, esse costuma ser um ponto de partida universal, de onde inevitavelmente saímos, mesmo que nunca voltemos a ver esse ponto. pode ser também a batida do seu coração, sua respiração, coisas que têm um fim que são elas próprias; pode ser sua cidade de origem

**ponto final** - dificilmente é o ponto planejado

proponho um trajeto ditado e sugerido, que tem seus valores de deslocamento escalar zerados pois termina no mesmo ponto onde começa. deste modo, a improdutividade de uma atividade sensível que é zerada na esfera física resulta em sua anulação. é produção de ilusão, de um movimento imaginário. uma fenda no espaço dos enunciados. a seguir uma situação hipotética gerada pela execução de um percurso conduzido de deslocamento zero:

**situação O** - o atestado de atraso

às 7h45 o chefe de **A** a vê no ponto **y**, caminhando em direção ao escritório e acena de seu carro. o ponto **y** está a 15 min do escritório. **A** mantém sua velocidade média até chegar ao escritório às 8:05, sendo que seu deslocamento escalar foi 1,2 km, o deslocamento exato do ponto **y** até o escritório na velocidade média mantida por **A**. no entanto, **A** entrou com 5 min de atraso.

às 7h45 **A** inicia seu deslocamento zero e ao fim, às 7h50, se encontra **A** alegou que os relógios do escritório estavam adiantados. a situação se repetiu nos dois dias que se seguiram. no quarto dia, todos os relógios do escritório foram atrasados 5 minutos.

no mesmo ponto em direção ao escritório que estava às 7h45. mas não foi vista às 7h50.

e como se nada tivesse acontecido, voltemos ao que acontece no corpo neste espaço anulado. as faixas dos áudios duram em média o tempo de uma música (entre 4 e 6 minutos) e podem ser acessadas através de QRcodes espalhados pela cidade ou diretamente em plataformas de música como *SoundCloud* e *Spotify*. até então os deslocamentos são três: **deslocamento zero**, **pés no chão** e **percurso interior**. um percurso traçado pelos estímulos sensoriais e arquitetônicos de uma cidade, um percurso para experimentar as texturas do chão com pés descalços e um percurso para ser realizado num ambiente fechado, respectivamente.

a série de percursos foi pensada a partir da sistematização de tempo-espaço desenvolvida na técnica de composição cênica dos *viewpoints*, originalmente criada na década de 1970 pela artista e educadora de teatro Mary Overlie, e desenvolvida por Anne Bogart. além do contato com a prática dos *viewpoints* que tive em cursos e processos teatrais, também foi usada como base para desenvolver os áudios dos percursos a tese da atriz, professora e pesquisadora Miriam Rinaldi (GOLDBAUM, 2016). Rinaldi compreende a prática e a história dos *viewpoints* por uma perspectiva ao mesmo tempo aproximada da fonte, uma vez que a autora morou em Nova Iorque e participou de *workshops* com as diretoras criadoras da técnica e também por meio das experiências de montagem e aplicação da técnica no Brasil. com os *viewpoints* se trabalha a decomposição da cena por sua decupagem em elementos que são divididos em dois grandes grupos, tempo e espaço, sendo os *viewpoints* de tempo: tempo, duração, repetição e resposta cinestésica; e os *viewpoints* de espaço: forma, espaço relacional, gesto (divididos em comportamentais, sociais e expressivos), arquitetura e topografia (GOLDBAUM, 2016). em sua prática são realizados exercícios por meio do entrelaçamento destes elementos no jogo das associações entre as pessoas e elementos componentes da cena, podendo ser ela composta apenas de paredes, chão e corpos jogadores. a prática dos *viewpoints* age na ampliação da percepção e as capacidades cinestésicas do corpo são convocadas a guiarem a presença no momento do jogo.

em minha investigação pude perceber que, para quem assiste a uma sessão de improvisação de *viewpoints*, o que se alcança por meio dos exercícios é algo parecido com o que ocorre numa cena urbana, a cena se organiza-desorganiza-reorganiza a todo tempo e em todo espaço onde há corpos em movimento. no entanto, há uma diferença elementar entre os corpos que é dada pela

consciência de si, diferença que busco ocupar na construção da proposta do *deslocamento zero* (2019-2020). o corpo cotidiano, que comumente respeita as formatações do corpo definido como civilizado, percebe o meio em que está inserido através dos sentidos dominantes, tem como estímulos e objetivos para suas ações as tarefas do dia-a-dia. enquanto o corpo de quem pratica uma sessão de *viewpoints* está consciente de outros elementos que compõem o tempo e espaço por meios que fogem aos sentidos dominantes e são acessados pelas proposições de quem conduz o jogo, orientando as diferentes composições (podendo ser conduzido pelas/os/es jogadores mesmos). e para quem vê a cena de fora e a lê, relações de sentido podem surgir.

a partir desses pontos de vista (*viewpoints* em português), orientados pelas sensações previamente testadas em meu corpo, foram escritas as instruções que compõem os áudios. é possível atingir tais qualidades sensíveis por outros meios além da prática de *viewpoints*, qualquer curso livre de teatro de nível iniciante oferecerá alguns exercícios básicos de sensibilização (*ande pelo espaço*) através dos quais se desenvolve uma noção mínima de estar neste corpo, no tempo e no espaço. pelo menos uma maior intimidade com seu próprio espaço-corpo é garantida. isso me parece realmente uma coisa importante para uma pessoa dotada de um corpo. ser íntima dele, praticar a presença. para isso foram pensados os percursos. aos corpos abandonados em cadeiras, aos corpos que se trombam nas calçadas, que se curvam ao peso da gravidade, que se negam a se curvar a outros pesos além da gravidade, que se negam a se dobrar em outros ângulos a não ser os formatados ângulos retos das cadeiras, que se negam a tocar o mundo com outras partes do corpo além das mãos, negam a olhar em volta. esse sussurro eletrônico sugere uma ruptura, um outro grau de intimidade com as calçadas, paredes ou peles que nos rodeiam.

com tudo o que foi experimentado nas ações na rua e aqui como escrita, me parece importante dar um nome que sirva, para mim pelo menos, ao que eu busco compreender com as diferentes maneiras pelas quais palavras orientam corpos. entre programas performativos, instruções, rubricas e *viewpoints*, cada operação/técnica funciona por meio de elementos que demarcam limites ao passo que induzem uma ação, permitindo maior ou menor flexibilidade dentro do próprio programa, a esses elementos condutores da ação chamarei de balizas. percebi, no que se refere às balizas constituídas de matéria verbal, que algumas funcionarão mais como dispositivos que dão partida a um espaço de experimentação e criação que pode gerar ações totalmente variadas entre si, como acontece com os *viewpoints*; enquanto em outros procedimentos serão extremamente rígidas, sem dar margem para desvios, resultando em ações muito similares, como as rubricas de Beckett, que veremos adiante; algumas, ainda, possibilitarão pontos de fuga que podem se revelar ou passar despercebidos durante a realização das ações, o que pode ser experimentado na leitura-execução das instruções de Yoko Ono.

no que tange à matéria artística, todo tipo de assunto será bem-vindo e quando moldada pela performance, cabe destacar como uma das grandezas que pode ser aplicada à essa diversidade de temas a intensidade. dentro de uma escala de intensidade, considerarei em um pólo a performance de teor mais dramático, e no outro uma proximidade maior com o real (real no sentido de não interpretado, da arte que se aproxima e até se camufla na vida). assim, ao aplicar a si e ao meio certas balizas, o performer irá construir o que Eleonora Fabião chama de “corpo performativo”, por meio das “injeções de prudência”, recomendadas por Deleuze e Guattari para a construção do *corpo sem órgãos*, à qual Fabião remonta: “da mesma forma, não se atinge o **corpo performativo** grosseiramente. O corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece.” (FABIÃO, 2013:6). enquanto Jerzy Grotowski, no texto *Performer* (GROTOWSKI, 2015), concebe este agente performer não como o “que faz o papel de outro”, mas como “o atuante, o sacerdote, o guerreiro”,

para alcançar este estado e prática que ele toma como ritual, esboça um modo de presença que é dupla, o Eu-eu. o primeiro é o que está na vida, em ação, o segundo, “é quase virtual”, olha o primeiro. sem a consciência do Eu-eu “há o perigo de existir apenas dentro do tempo e, de modo algum, fora do tempo. [...] é como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e isso é tudo” (Ibidem, p. 4). isso me faz lembrar um professor, no primeiro semestre na escola de teatro, que ao se referir a uma apresentação de teatro balinês comentava sobre o títere e o titeriteiro, imagino que seja como ter em si estes dois estados, um que realiza, e neste caso, um que manipula. ao ter contato com o Eu-eu do texto de Grotowski automaticamente associei a esta memória, com a diferença de que o segundo ‘eu’ de Grotowski não toma as decisões como o titeriteiro, o que manipula a marionete, o segundo ‘eu’ apenas observa, é uma consciência extracorpórea. mas é uma consciência de si essencial à prática, de tal modo que “o processo só pode ser realizado no contexto dessa presença imóvel”(Ibidem). pela fusão destes entendimentos percebo a construção da minha performer, ainda que fugindo da representação, trilho os caminhos do teatro que levam à performance e vice-versa, procuro transitar nestas escalas de intensidade e suas nuances, em cujas práticas artista da cena se confunde com artista da vida.

transitando entre palco e rua, a performatividade invade os mais variados espaços e tem uma atração especial, eu diria, por aqueles mais envolvidos por regras. dando uma volta pela cidade é possível perceber o efeito de inúmeras balizas escritas, desenhadas, faladas, sabidas, refletindo nos procedimentos da vida cotidiana, como por exemplo os protocolos bastante conhecidos dos usuários dos variados meios de transporte público. o performer recifense Elilson poderá nos conduzir por zonas de mobilidade balizadas em concreto e fumaça de escapamento, sua produção nos serve tanto para assuntos de deslocamento quanto de performance. Elilson desenvolve em sua pesquisa programas performativos que se voltam para a questão da mobilidade urbana, em seu trabalho os “enunciados não se restringem ao plano verbal” suas performances respondem e são balizadas pelos mecanismos “implícitos na cenografia do controle” (NASCIMENTO, 2017:20). o corpo que Elilson programa se baliza entre as estruturas, tarifas e interesses políticos que definem a dinâmica dos trens, BRT’s, metrô e ônibus do Rio de Janeiro, cidade onde viveu nos anos em que desenvolveu sua pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ. na esteira de experiências do corpo organizado pelas balizas da conduta urbana, convoco também

os trabalhos de Isadora Aventureira, artista com quem pude dividir esta formação em artes visuais na UFRJ e acompanhar de perto a construção da performer que se aventura pelas estações e vagões de trem do ramal de Japeri, que liga o centro da capital ao município de Japeri, região metropolitana do Rio de Janeiro de onde Isadora é natural. assim como os programas e performances da dupla Amador e Jr. Segurança Patrimonial LTDA, formada pelos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr. (que também têm passagem pela Escola de Belas Artes da UFRJ), acerca do ambiente institucional de arte e sua salvaguarda. enquanto o trem é suporte para as ações da Aventureira, os seguranças se ocupam da estrutura das instituições de arte com ações que respondem às balizas que ordenam estes espaços, desorganizando de maneira irônica os protocolos. com suas ações performáticas denunciam como esses modos de funcionamento já se encontram inscritos em nosso corpos e no corpo da cidade. Elilson chamará de “práticas de transvaloração”, para ele, “o artista da performance, ao executar suas ações performativas, pode mudar o valor das coisas, transvalorando a cidade em movimento ao praticar novas maneiras de socialização” (Ibidem, p. 10). transvaloração que é realizada, por exemplo, por Isadora Aventureira ao pendurar uma rede no trem e aproveitar a demorada viagem até sua estação de desembarque em Japeri, na videoperformance *Tem coisas que só acontecem no Japeri* (2019), quando, em *Vigilante* (2016), os seguranças da Amador e Jr. Segurança Patrimonial LTDA se colocam à postos no espaço expositivo com os olhos fechados para cumprir suas funções de vigilância, ou em *Cartão de Visita* (2021), proposta performática na qual distribuem aos visitantes seus cartões nos quais oferecem serviços diferentes dos de segurança patrimonial. por meio dessas práticas, o que esses trabalhos revelam e que aqui aproximo da minha pesquisa é a evidência da presença invisível porém onipresente de quem opera tais balizas, tanto em ambientes públicos quanto privados. uma presença invisível porém operante que ecoa nos corpos que transitam entre essas esferas, uma vez que seus protocolos já se encontra assimilados em nós. é interessante perceber como, nos trabalhos de Elilson e Amador e Jr. Segurança Patrimonial LTDA, as apresentações das performances feitas sob a forma de programas também parecem reagir a tais procedimentos de formatação e controle que atingem seres e coisas desde o plano mais substancial ao mais sutil. é o programa que desprograma de Fabião, ao realizar seus trabalhos de performance, ao manipularem e se apropriarem das normas, emprestam à elas suas imagens e com seus corpos dão contorno à presença invisível reguladora.

*(observe por onde seu corpo transborda da cadeira ou espaço em que está acomodado)*

a/e/o performer então dá corpo, respiro e suor aos protocolos, vomita as normas que habitam os inconscientes e dançam com elas, traz à percepção essas balizas, verbais ou materiais que nos cercam e nos (des)orientam sem que percebamos nos nossos percursos diários. para assumir as funções dos objetos aos quais se volta, transmutar seus programas em agentes, a/e/o performer poderá valer-se de um arquétipo, manifesto ou latente, segurança ou aventureira. observando minha produção, percebi que algumas operações eram constantes, aparecendo direta ou indiretamente. uma delas é a função que chamo de cerimonialista e se manifesta de diferentes formas em cada trabalho. cerimonialista é por definição uma pessoa que segue um protocolo para a realização de um evento. essa função pode ser identificada, por exemplo, na voz que instrui as rubricas em performance, no corpo que realiza as instruções para que essa ação seja feita. essa função cerimonial funciona, a meu ver, como uma espécie de veste que pode ser preenchida por um corpo ou substituir um corpo, como nas instruções endereçadas por meio de áudios nos percursos, por exemplo, uma função cerimonial desassociada do corpo, mas que carrega um resíduo de corpo, a voz. as balizas verbais são parte dessa veste, se realizam quando algo ou alguém aplicam-nas. a cerimonialista é um arquétipo que, como tantos outros, se revelará à/ao performer e conduzirá ao plano da ação.

esta ideia da/o/e cerimonialista atravessa a própria origem das rubricas que, “na idade média, surgem nos textos dramáticos religiosos apresentando os aspectos materiais e simbólicos do rito” (RAMOS, 2001:10). do mesmo modo, essa perspectiva do corpo em performance pode resvalar em um ato performático mimético, remetendo ou reproduzindo protocolos de rituais que pertencem a um saber coletivo ou a uma determinada doutrina. a transcrição de ação em texto ou de texto em ação, por meio de instruções, servirá então para revestir quem vier em seguida a ocupar a mesma posição num ritual, montagem teatral ou performance, de um estado cerimonial, enquanto reproduz os movimentos que se destinam ao cargo. essa função esteve muito presente em um trabalho meu anterior, a ação *namoro* (2018), na qual preparo um banho de assento de barbatimão para duas pessoas, o chá e o banho são preparados por mim no momento da ação, com

todos os vasilhames e ervas em ebulição expostos, funcionando assim, ao mesmo tempo como o momento da preparação e construção e a realização da ação/cena em si. sou atraída pelas estruturas das cenas fictícias e reais, desde as experiências nas diversas funções técnicas que demandam um espetáculo teatral das quais já participei, até o momento em que, também conceitualmente, me volto a uma pesquisa sobre os locais que servem de bastidores e aos corpos que neles se escondem e que, naturalmente, como bastidores das cenas, são seus locais de sustentação, seus pilares. lugares físicos e significantes que revelam diálogos entre o que se mostra e o que se esconde, público e privado. a construção da figura da/o/e cerimonialista é, portanto, um dos pontos de sustentação que viabilizam tais experiências, pois realizam ao mesmo tempo as balizas e as aplicam, performer e instruções entram em ação um através da outra ao mesmo tempo no mesmo corpo.

a/o/e cerimonialista pode pertencer, então, tanto ao âmbito ritual quanto pragmático, tende a habitar uma via de mão dupla, uma vez que é possível percorrer as instruções no sentido da ação ao texto e do texto à ação. o mesmo atinge as rubricas, segundo Luiz Fernando Ramos (2001), Issacharoff concebe a rubrica como “um território privilegiado de convívio entre duas dimensões do fenômeno teatral em princípio incomunicáveis” (RAMOS, 2001:9), e por vias da comunicabilidade aproximo as operações da rubrica e da cerimonialista à da tradução. uma vez que há que se fazer o transporte de uma dimensão para outra, convoco a compreensão do tradutor-feiticeiro que Tiganá Santana nos apresenta em *Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria* (2018), texto em que trata de sua experiência na tradução de sentenças em linguagem proverbial (*kingana*) dos *bantu-kongo* a partir de uma perspectiva afro-brasileira. cantor, compositor, filósofo e pesquisador, Santana define o tradutor-feiticeiro *ndoki* como aquele que “está nas dobradiças, entre os mundos, à escuta do que dizem. é um intérprete a serviço da transmutação; um removedor de elementos” (SANTANA, 2018:12-13). correlaciono minha pesquisa às dimensões da prática tradutória no que “extrapola o intralinguístico”, pretendendo acessar o que, para Santana, consiste o traduzir *kingana*, um “outro pensar-dizer possível (tão distanciado quanto estruturante da nossa cultura basilar)” (*Ibidem*, p. 12). quem se coloca, portanto, a serviço da tradução de epistemologias relegadas dos interesses hegemônicos, ocupa um lugar e estado que é uma fresta, local de reconexão, de devolução, de movimento, “entre o visível e o invisível;

habitando esse arriscado lugar, que também está fora dos corpos, das letras, das palavras” (*Ibidem*, p. 13). trata-se, portanto, de um fazer que refaz laços, reorienta entendimentos, esse lugar dobradiça que é ponto de força mediadora. o *ndoki* nos orienta ao exercício do/da/de tradutor/a/e “que deixa os lugares falarem, não tem à mão as ferramentas de mediação; em contrapartida, ele entrega-se à mediação de cada circunstância tradutória a lhe solicitar auscultação” (*Ibidem*, p. 13-14). será mais uma vez e sempre pela escuta que se fará possível tornar-se esse local de fruição, que compreende as falas que nem sempre se convertem em palavras, ou que converte em palavra os silêncios, consciente de que para haver tradução deve haver a conexão entre duas vozes, é preciso, antes de tudo o encontro, local onde habita o *ndoki*, “ele mora no encontro com o outro e deve disso cuidar” (*Ibidem*, p. 13).

tradutore que percorre os mundos num sentido e no outro, como uma dobradiça, vai e volta, não há um lado que seja prioritário ou uma relação de emissor e receptor fixos. concebendo as transmutações como conversas, e com tudo que foi colocado até aqui, junto de Tiganá Santana, compreendo que para fazer o mundo habitável devemos dismantelar as relações hierárquicas entre línguas e linguagens, como o texto e a ação. se tomarmos a construção de rubricas por esse prisma há de se perceber que a partir do que é considerado teatro moderno, certos métodos foram considerados inversões, uma vez que se tinha um entendimento de que a rubrica assessorava o texto. tratarei a seguir justamente disso que se chamou de inversão sem tratar como uma inversão, pois para algo ser dado como uma inversão é necessário haver um padrão, e ao revestir este estudo-prática da função do tradutor-feiticeiro, acredito que o domínio de uma linguagem sobre a outra deve ser abolido para possibilitar o movimento que faz a comunicação.

de acordo com cada metodologia e/ou processo de construção de cenas, dramaturgias ou performances, artistas e autores elaborarão as rubricas e/ou instruções em diferentes sentidos. há as/os/es que partem da experiência prática, ou seja, a partir da experimentação, de modo que os resultados que mais funcionarem na prática são selecionados e transmutados em rubricas. enquanto outres projetarão através do texto suas concepções da cena, enviando as coordenadas por meio das rubricas, logo, palavra induzindo ação. as duas direções foram trilhadas nos trabalhos pelos quais passamos até aqui, sendo a primeira na performance *rubrica* (2019) e a segunda nos percursos conduzidos em *deslocamento zero* (2019-2020). Luis Fernando Ramos, num estudo das

rubricas como literatura, contrapõe opiniões teóricas divergentes sobre o lugar ocupado por ela na dramaturgia e apresenta as rupturas nos paradigmas de uso destas por quem vem realizando nas últimas décadas diferentes modos de escritura no teatro. se volta, então, para Samuel Beckett, cujo teatro desarranja as funções mais basilares do tradicional fazer teatral, tanto na forma quanto no conteúdo, uma vez que Ramos entende a dramaturgia de Beckett como um “constante desvendar dos mecanismos de apresentação dramática”(RAMOS, 2001:13). e é por meio das rubricas que Ramos identifica as transformações que Beckett inaugura no teatro:

Beckett realiza, em sua prática criativa como autor dramático, uma inversão em termos da *teknê* habitualmente atribuída ao dramaturgo – constituir primordialmente uma trama – aproximando-a da *teknê* identificada com as atribuições do “fazedor de máscaras” – cuidar da visualidade e dos elementos externos à trama, entre os quais “o menos importante”, o espetáculo. Beckett escreve já de um ponto de vista novo, o do “fazedor de máscaras”, mas utiliza ainda os instrumentos do dramaturgo tradicional, as palavras (*Ibidem*, p. 16).

a manipulação do corpo em cena através dos mecanismos já comentados anteriormente como a linguagem utilizada na criação de rubricas, a técnica de *viewpoints*, as funções da/o/e cerimonialista e tradutor/a/e feiticeiro/a/e, fazem alusão também a este lugar que Beckett amplia em seu teatro, um lugar de dupla função, que ao esculpir as estruturas cria narrativa, é o próprio acontecimento. a importância que é dada a essas balizas que orientam a visualidade nas rubricas de Beckett é tamanha que irá compor a ficção, chegando a ser tão relevante quanto as falas. pelas rubricas Beckett manipula e estabelece limites na cena, produz significado ao coordenar as milimétricas movimentações dos personagens, além de garantir que as montagens resultem muito similares ao que foi pensado por ele, uma vez que suas rubricas interferem diretamente nas escolhas do encenador. a produção beckettiana inaugurou ainda experimentos que ultrapassaram os limites do palco e do texto dramático, com peças feitas para a TV ou sem diálogos, compostas apenas por rubricas.

para Ramos, “a partir de *Esperando Godot*, a ambiguidade e a indeterminação dos temas e tramas só aumentou, ao mesmo tempo em que as ações físicas e as rubricas que as descrevem foram se tornando cada vez mais exatas.” (*Ibidem*, p. 14). em *Ato Sem Palavras I* (1957), Beckett abandona completamente o texto e restam apenas as rubricas, que ficam responsáveis por construir

a narrativa. as rubricas beckettianas acionam também outros elementos componentes da cena para que interfiram diretamente na trama, como acontece com as personagens em relação à luz cênica na peça *Dias Felizes* (1961), “é a luz que as autoriza a falar e que as suprime” (*Ibidem*). Beckett suprime ainda corpos de suas cabeças, rostos e suas expressões, e à medida que o faz, revela os mecanismos estruturantes do teatro. em *Quadrat I+II* (1981), peça feita para a TV alemã *Sueddeutscher Rundfunk*, texto e rubrica são substituídos por um diagrama das movimentações a serem realizadas pelos 4 jogadores (no diagrama é utilizado o termo *players*). trata-se de um deslocamento em um quadrado pensado para o enquadramento da TV e para quatro músicos. a dramaturgia é composta pelo jogo e pelos elementos visuais, os mantos que ocultam os quatro corpos em quatro cores (branco e as três cores primárias azul, vermelho e amarelo), o som da percussão que acompanha a caminhada, os trajetos que evitam o centro e nunca colidem. as entradas e saídas dos jogadores são realizadas em intervalos marcados por uma volta completa em relação ao jogador anterior, cada volta completa é composta por quatro atravessamentos diagonais e quatro atravessamentos pelas bordas do quadrado. desse modo, dentro da peça os jogadores realizam deslocamento cíclicos, que se repetem a todo momento, esgotando a regra do percurso. dinâmica similar pode ser observada nas peças de Beckett dotadas de textos e diálogos, ações e narrativas repetitivas, improdutivas, que têm fim em si mesmas, o aprisionamento das personagens dentro de ações sem sentido, a restrição de partes do corpo que gera novas qualidades de movimentos. algo similar acontece no trabalho *deslocamento zero* (2019-2020), se aproximados pelos temas e pequenos jogos que se estabelecem dentro da literatura dramática beckettiana, há uma afinidade pela incompatibilidade entre o tanto que se caminha e o pouco ou nada que se desloca, a volta ao início de uma equação zerada. por vias de uma aparente improdutividade é produzido um outro estado e qualidade das coisas, e serão as rubricas as principais responsáveis por induzi-los.



## acionando as rubricas – relato de oficinas de performance

em julho de 2019 e janeiro de 2020 ministrei duas oficinas de performance na minha cidade natal, Pará de Minas, ambas foram realizadas em parceria com o *Grupo de Teatro Iluminartt*, grupo no qual comecei a fazer teatro, e aconteceram no Teatro Municipal Geraldina Campos de Almeida. enquanto corria atrás de um método para organizar o programa das oficinas, e corria atrás pois acreditava ser uma falha na minha formação ou mais um episódio da minha dificuldade de assimilar os processos pelos quais passei de forma sistematizada, descobri que teria que criar os exercícios a partir da minha própria experiência. na vivência de tentar ensinar foi quando mais aprendi sobre performance e sobre minha produção, isso provavelmente não será novidade para professoras/es ou qualquer pessoa que tenha passado pela experiência de ensinar algo a alguém, mas até então os meus planos não passavam muito perto desta possibilidade. nessa ocasião, percebi que em cada oficina e disciplina por mim cursada, cada processo criativo que havia participado e leituras realizadas sobre performance que haviam me formado até então, quanto mais perto parecia que eu chegaria de compreender um método ou até mesmo uma maneira de definir a performance arte, maior eu descobria ser o campo de estudo e a caminhada rumo à pretensa compreensão de um método estruturado para a produção de performances. no estudo teórico, as histórias sobre como cada movimento, artista ou trabalho foi realizado (que é o conteúdo da maioria dos textos, livros e vídeos sobre performance que encontrei) trazia consigo seu próprio método. é um campo tão diverso quanto as individualidades de pessoas e interesses de estudo que povoam a terra, é possível captar sim uma ou outra noção, um ou outro exercício, mas estabelecer metodologias fixas irá contra os fundamentos da performance, acredito eu. será esse o provável motivo pelo qual a performance tem sido um dos poucos objetos de estudo dos quais eu não me distancio à medida que me aprofundo, pois carrega consigo os atributos que mais à frente descobri pertencerem também, ou antes de tudo, à arte contemporânea: não há horizontes aos quais se almeja chegar em termos de criação ou técnica, o que significa que qualquer teoria que se pretenda totalizante ou normas que queiram determinar como deve ser feita uma performance podem - e devem - ser ignoradas, sendo assim, a ruptura já está incorporada e não gastamos tanto tempo nos recuperando

do impacto ou rejeição às novas experiências. quem se aventura a produzir performance é, então, lançado em uma liberdade que pode ser bastante intimidadora, todo tipo de linguagem artística pode ser executada como performance, a abrangência do termo performance e sua aplicação nas mais diferentes áreas do fazer humano já anunciam seu potencial de infiltração. assim como usamos o termo arte para tratar de algo que se faz com maestria não só no campo artístico, penso que o termo performance também envolve as demais matérias acionando tudo o que toca, invadindo materialidades, execuções, existências, expandindo, contraindo, alterando o estado das coisas às quais insufla de vida.

mas os desafios de organizar a oficina não se resumiram na minha própria dificuldade de sistematização, havia um obstáculo que me assustava por eu ter convivido intimamente com ele: a tendência dramática. a prática performática me encanta por permitir abrir espaços democráticos, por ser possível inclusive para pessoas sem nenhum tipo de habilidade ou treinamento artístico prévio, no entanto, me parece ser o treinamento teatral uma ameaça mais provável à experimentação performática do que a ausência de qualquer treinamento, pela tendência de quem faz teatro de construir personagens e criar narrativas. e era exatamente o que me esperava, em ambas oficinas, uma turma de curso livre de teatro cuja maioria nunca havia tido contato com performance, pois nas cidades do interior ainda não é tão comum a produção, estudo e/ou realização de performances. eu precisaria guiar, de algum modo, numa oficina de poucas horas, este corpo em performance que realiza ações e não as interpreta. para desassociar do corpo preparado para o palco alguns fundamentos muito marcados pela prática teatral já realizada pela turma, passamos por alguns jogos que colocavam o corpo em um estado de presença sem se ancorar em personagens. uma tendência muito recorrente era, por exemplo, o emprego de objetos imaginários, e à medida que estas tendências teatrais apareciam como forma de solucionar os exercícios, eu tentava induzir para um trabalho com o real e a expansão do real para um estado performático por vias do esgotamento, por exemplo.

na primeira oficina, trabalhamos com grandezas bastante físicas como duração do tempo de uma ação, repetição, alteração da velocidade, intensidade das ações, níveis de dificuldade de realização de uma ação. extraí e disponibilizei para a turma um trecho da publicação Almanaque

Rebolado intitulado *olha só! passa a mão! você tem um corpo* (ASSIS, 2017: 160), resultado de uma experiência da Oficina Experimental de Poesia e assinada em coletivo, a publicação artístico-pedagógica é um guia de ferramentas de criação e escrita. este trecho que levei para a oficina resume conceito, história e algumas noções práticas recorrentes em trabalhos performáticos de maneira bastante didática, e foi esta última seção do texto que utilizamos para auxiliar neste primeiro contato por meio dos exercícios. iniciamos a primeira oficina executando performances já existentes, o que serviu também como complemento da parte teórica, que eu havia introduzido antes de irmos para a prática, como muitas informações eram novas, fomos apreender no corpo.

tendo experimentado alguns caminhos possíveis para se encontrar um corpo performático ou induzir um corpo performático, percebi que seria necessário também indicar acessos para desconstruir o corpo teatral que sempre aparecia, desse modo, tentei retirar algumas barreiras vindas da teatralidade. o corpo em performance pode surgir como uma força magnética em direção à ação a qual se pretende realizar, pode tomar forma à medida que se impõem pontos de contenção ou até mesmo frente à condições de liberdade, como o descompromisso com alguns princípios que regulam certas práticas artísticas. tais pontos ou condições podem acontecer no plano da fisicalidade ou por meio de acordos/protocolos firmados entre artista e público ou até mesmo por acordos íntimos do/a/e performer que o/e/a regem durante a performance. e para que pudéssemos nos despir dos fundamentos teatrais, sem cair numa liberdade paralisante, ainda artística, trabalhamos com a criação de instruções, uma atividade conjunta de elaboração de jogos performáticos, na qual cada grupo criava e dava as instruções para o resto da turma e performavam juntos.

nesta primeira oficina que ministrei, apenas realizada por mim e voltada totalmente para performance, consegui desassociar bastante do teatro, tratando da arte contemporânea de fato. nossa cidade se encontra próxima de Brumadinho, onde há o Instituto Inhotim, e dessa forma, além de levar referências de artistas do estado e de buscar evidenciar a riqueza cultural da região, procurei também associar o conteúdo às oportunidades de acesso aos grandes centros culturais próximos. além disso, nesta primeira oportunidade, na semana em que a oficina aconteceu, última semana de julho de 2019, faziam exatamente seis meses desde o rompimento da barragem em

Brumadinho, evento que tocou diretamente a cidade pois, além de todo o impacto ambiental e humano, o Rio atingido pelos rejeitos de minério, o Paraopeba, também abastecia a nossa cidade. levei para a oficina baldes e terra e juntas criamos e realizamos uma performance na praça em frente ao teatro onde a oficina foi realizada (imagens abaixo/ julho de 2019/ arquivo pessoal).



esta primeira oficina ministrada em 2019 foi mais extensa, se chamava *Oficina Duvidosa de Performance*, nela foi possível passarmos por um momento inicial de conversa no qual apresentei resumidamente o contexto histórico do surgimento da performance no ocidente, junto às vanguardas modernistas e seus desdobramentos até os dias atuais, passando por alguns exemplos voltados, sobretudo, para a performance de artistas brasileiras/es/os. já a segunda oficina, que foi quando identifiquei uma primeira estruturação da pesquisa com as rubricas que desenvolvi até aqui, foi realizada numa iniciativa conjunta, formada por quatro oficinas no total. cada módulo aconteceu separadamente durante um fim de semana, sendo elas teoria e interpretação no sábado, improvisação e performance no domingo, com Guilherme Diniz, Higor Duarte, Erick Garcia e eu, respectivamente. demos à oficina o nome de *Oficina Tempos Absurdos* e apesar de correrem independentes, partimos de um tema central, o teatro do absurdo. a escolha deste tema se deu pela turma ser predominantemente composta por integrantes de um grupo de teatro que estava caminhando com os estudos teóricos e nossa intenção era propor uma prática atrelada à teoria e

levar um conteúdo novo para a turma. além disso, o teatro do absurdo nos permitia tocar em questões políticas e sociais e refletir o momento que estávamos vivendo. a oficina de performance, no entanto, era um pouco discrepante das demais, mais voltadas para o teatro de fato, exceto pela ponte feita com a primeira oficina teórica, que abrangeu as vanguardas modernistas e mencionou a produção performática da época. e após um dia trabalhando interpretação, improviso e texto, chegou a minha vez de guiar a oficina. ao fim dos dois dias de oficinas percebemos que poderia ter sido mais proveitoso trabalhar com a performance logo após a aula teórica, pois como era de se esperar, a turma chegou no último módulo com as ideias teatrais fervilhando, e como eu não teria muito tempo para a conversa teórica, como havia feito na minha primeira oficina, estas estariam mais frescas em decorrência da introdução feita à performance ao fim da linha histórica percorrida na primeira oficina.



(roda de conversa inicial na Oficina Tempos Absurdos / janeiro de 2020/arquivo pessoal)

como eu sabia que haveria uma mudança mais brusca em relação ao que seria trabalhado nos três módulos anteriores, resolvi então orientar a oficina de performance pelo trabalho com as rubricas de peças do teatro do absurdo. na época eu estava iniciando minha pesquisa, tinha acabado

de realizar os trabalhos *rubrica* (2019) e *deslocamento zero* (2019-20) e além disso, tinha ao meu favor as peças de Beckett, compreendidas dentro do teatro do absurdo, e suas luxuosas rubricas. aproveitei então as obras de Beckett e de outros autores trabalhados nas oficinas anteriores à minha para a desenvolver os exercícios. as rubricas nos meus trabalhos são utilizadas como um recurso importado do teatro para a performance e também como operação, e de modo semelhante foram utilizada na oficina. desassociadas do texto dramático, encontramos um corpo teatral destituído da narrativa cênica e/ou racional, o qual compreendo como um corpo em performance já contido no texto teatral. buscamos durante a oficina alternativas à posição hierárquica comumente atribuída ao texto na tradição teatral, o que performers e integrantes de vários movimentos já realizam ao longo da história do teatro e da performance, mas nos mantivemos exercitando a linguagem, descobrindo modos de codificar cenas, experimentar as ideias de formas não dramáticas, sintetizar e traduzir texto em imagem.

cabe dizer que esta experiência também passa pelo meu ponto de partida, conferindo para mim mais um deslocamento zero. este ponto, na minha cidade natal, é o grupo e escola de teatro onde iniciei minha prática teatral, cujos atuais integrantes e estudantes compuseram a maioria da turma das oficinas que ministrei. e assim como eu, os três outros colegas que ministraram os outros módulos da segunda oficina, que juntos compartilhamos a criação da oficina, também integraram o grupo *Grupo e Escola de Teatro Iluminartt* na mesma época que eu, também saíram de nossa cidade ao concluir o ensino médio rumo às capitais para estudar artes e teatro e ter acesso à tudo que raramente chegava no interior. a oficina foi a primeira vez que retornávamos a trabalhar juntos nesta formação e função. ao retornar, portanto, a esse lugar do qual já fiz parte integralmente e construí junto, eu retornava com a memória e conhecimento de algumas questões que fazem parte de uma produção teatral distanciada dos grandes centros acadêmicos e culturais. não digo que é uma produção teatral amadora, pois ao chegar no Rio de Janeiro em 2013, onde cursei a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, me surpreendi com a quantidade de experiências que já possuía e pelas quais tive a oportunidade de passar exatamente por ter produzido teatro no interior, mas é inegável que muitas coisas demoram um tempo bem maior pra entrar pra dentro do país. a dramaturgia era uma dessas coisas que me marcava bastante, nos anos em que integrei a escola e o grupo de teatro em Pará de Minas, entre 2008 e 2013, convivíamos com a dificuldade recorrente

de encontrar textos para encenar, nós não conhecíamos muitos autores e frequentemente acabávamos adaptando textos literários ou criando nossas próprias peças, sendo que a maioria eram peças infantis e/ou comédias. e foi na Martins Penna onde tive meu primeiro contato com a teoria teatral e descobri textos, autores e estilos teatrais.

deste modo, pensei minha oficina não num sentido de desconstruir o texto a ponto de abandoná-lo totalmente, mas também pensar sobre ele, tratar de teatro através da performance. o trabalho de investigação com as rubricas acabou se revelando também um modo de construção das cenas sem as preocupações que normalmente trazemos de decorar e falar o texto, seguir as ordens da encenação, de forma que muitas vezes a ação fica em segundo plano, acredito que foi possível indicar outras perspectivas pelas quais podemos pensar a cena. como exemplo, chamei a atenção para experiências que vêm sendo realizadas com performance no teatro nos trabalhos do *Grupo Galpão* junto com o diretor Márcio Abreu. é relativamente acessível para quem mora em minha cidade natal assistir às peças do grupo belorizontino que é referência nacional, e ainda mais forte em Minas Gerais, devido a pequena distância entre Pará de Minas e a capital mineira. a seguir, relato três exercícios realizados nesta segunda oficina, que aconteceu seis meses após a primeira, e foi conduzida pelo fio do teatro do absurdo.

\* \* \*

um dos primeiros exercícios que realizamos remetia ao “teatro futurista sintético” (GOLDBERG, 2006 p.16), propus que apresentassem em 30-60 segundos o texto cuja leitura prévia havia sido solicitada para o fim de semana de oficinas, a peça *O Rinoceronte* (1960), de Ionesco. orientei que não deveriam realizar o exercício narrando a história aceleradamente ou resumida, mas trabalhar a síntese, escolher uma ou mais imagens/ações que simbolizassem o tema principal ou as questões levantadas na peça. poderia ser encarada como uma espécie de metáfora, poderiam trabalhar as sensações causadas pelo texto, traduzi-las em ações que provocassem as mesmas sensações no resto da turma que assistiria ao exercício, uma vez que a turma havia sido dividida em três grupos. aos grupos que tiveram mais dificuldade de iniciar o exercício, sugeri que sintetizassem em uma frase ou poucas palavras o que era a peça e que realizassem essa frase em ação. foi muito

interessante perceber como as restrições de pontos-chave pelos quais costumavam agir, principalmente a impossibilidade de trabalhar com o tempo linear, gerou uma enorme trava inicial e conseqüentemente experimentações para alguns inéditas, às quais cada um contribuía com suas vivências.

em muitos exercícios dividi a turma, que era composta de vinte pessoas entre 14 e 65 anos, para que pudessem se ver de fora e perceber os resultados da ruptura com elementos básicos do teatro. num outro exercício, alguns livros foram distribuídos e se criaram rodas de conversas, cujas falas deveriam ser apenas retiradas dos livros, alguns participantes ficaram de fora passando entre as rodas e assistindo às conversas sem sentido dos colegas ou às eventuais novas coerências que surgiam. aos que assistiam era possível também entrar nas rodas de conversa trocando de lugar com alguém que estivesse realizando a ação por um toque no ombro.



(aquecimento da oficina / janeiro de 2020/ arquivo pessoal)

o último exercício da oficina foi a realização de rubricas desconectadas de seus respectivos textos. recortei rubricas de algumas peças compreendidas no teatro do absurdo de forma que não

era possível saber o contexto em que eram originalmente empregadas, deste modo, a história das peças não influenciaria no modo como as rubricas seriam realizadas. algumas rubricas eram destinadas a serem realizadas por uma pessoa, outras por duas ou três. avisei que faríamos o exercício por um tempo indeterminado e que, caso terminassem antes do tempo e, no caso de ações curtas, deveriam ser repetidas até que o exercício fosse interrompido e que independente do que acontecesse, pois não sabiam as ações uns dos outros, que se concentrassem na realização de suas ações. cada ação era inserida e retirada ao meu sinal, ficamos algum tempo até que todos tivessem passado pelo palco. muitas ações ocorreram simultaneamente estabelecendo dinâmicas entre si e por fim conversamos em grupo para saber as impressões de dentro e de fora da cena.

percebemos que foi obtido como resultado do exercício um contato direto com a fisicalidade da cena, experimentamos uma composição com diversas ações simultâneas, todas extraídas de textos teatrais, mas sem o componente dramático. quem assistia de fora às experimentações naturalmente estabelecia novas relações e novos sentidos, que já se encontravam totalmente distanciados de suas histórias e personagens. as rubricas escolhidas consistiam por si próprias em ações bastante performáticas, carregadas do símbolos que suas peças de origem possuem, o que realizamos foi então um mergulho nestas imagens e signos. dois integrantes realizaram, por exemplo, uma rubrica extraída da peça *Fim de Partida* (1957) de Samuel Beckett, “*Entra Cov com o despertador. Aproxima-o do ouvido de Hamm, dispara o alarme. Eles o escutam tocar até o fim*”, os integrantes que realizaram esta ação permaneceram durante todo o exercício concentrados apenas em ouvir um alarme tocar. enquanto um outro, que havia recebido uma rubrica extraída da peça *Mateus e Mateusa* (1866) de Qorpo Santo, realizava a seguinte ação: “*o sorriso não lhe sai dos lábios; os olhos são ternos; a face se franze de prazer; quer falar, e apenas diz: ‘Meu Deus! Eu sou; eu sou tão feliz! que... Sim, sou; sou muito feliz!’*”. a fala de expressa alegria foi repetida tantas vezes que o rosto do performer que sorria ininterruptamente começou a doer, a felicidade aos poucos era convertida em sofrimento a cada vez que era repetida, esgotando tanto a ação, quem realizava e quem assistia. esta experiência foi primeira - e até o momento em que escrevo esse relato, a única - em que realizei este exercício em grupo, percebi que com essa prática foi possível aproximar a performance dos horizontes dos integrantes da oficina habituados a trabalhar com teatro e acredito que foi possível compreender, ao realizar rubricas provenientes da literatura dramática como

instruções performáticas, alguns pontos que conferem a determinada ação um caráter dramático ou performático. modelamos a plasticidade da cena, deslocando situações de suas histórias, alterando ritmos, significados e, por fim, linguagem.



(janeiro de 2020/ arquivo pessoal)



**criar coragem**

limpar o espaço no peito  
onde irá deitá-la para dormir

**tomar coragem**

abrir o frasco  
virar de uma vez

## CAPÍTULO TRÊS

### uma ponte: criando coragem

atravessamos uma ponte. um mata-burro é uma ponte e aqui estamos.

neste capítulo tratarei de um trabalho que se apoia em narrativas ficcionais e vividas, *como atravessar um mata-burro* (2021), o trabalho em sua concretude corresponde à manifestação dessas narrativas no mundo. o processo para a construção deste trabalho é diferente dos procedimentos que realizei na construção dos trabalhos anteriores, que foram gerados e desenvolvidos suleados em grande parte pela minha prática teatral, a partir de técnicas que levaram à pesquisa e às operações organizadas pelas rubricas. neste trabalho, as ficções que o fundamentam não foram criadas para circunscrevê-lo, mas são preexistentes a ele como escritos, coincidências, sonhos, lembranças.

as rubricas e as instruções se mantêm presentes no trabalho a seguir e muito do que foi desenvolvido teoricamente nos capítulos um e dois continua a ser experimentado aqui. entendo a escrita-pensamento feita anteriormente também como uma forma de ensaio, um treinamento para a apresentação desta ficção. como propus no trabalho *rubrica* (2019), um treinamento da linguagem no modo imperativo, linguagem falada que aqui agora desemboca em prática de escrita, pois é preciso coragem para registrar. o treinamento ao qual me refiro foi iniciado pelas palavras emprestadas-roubadas-apropriadas de outros corpos em *rubrica* (2019), passou pela vocalização das palavras que o corpo queria dizer em *deslocamento zero* (2019-2020) e segue agora para a palavra grafada pelas minhas histórias.

no trabalho tratado a seguir, poesia e ação viram instruções de um mapa-jogo que amplia a experiência de atravessar um mata-burro. como eu disse, é uma ponte. permaneço, portanto, em movimento. sigo percorrendo o percurso. e retomo ao propósito inicial que me colocou a escrever este projeto e o conduziu: construir estratégias de deslizamento dos lugares hegemônicos de construção de saber com vista à tomada de narrativa. considero o que apresentarei a seguir os

primeiros resultados de um treinamento de linguagem que antes de propor, realizei em mim mesma. adentro portanto agora em uma prática também escrita, ainda narrativa, também poética. o que penso sobre o trabalho é sua experiência e não seria sincero tratá-lo de outra maneira.

no momento em que finalizo a escrita deste projeto participo como ouvinte da disciplina *Intelectuais Negras: saberes transgressores, 'escritas de si' e práticas educativas de mulheres negras*, ofertada pela Professora Giovana Xavier na Faculdade de Educação da UFRJ. comecei a pensar sobre como escrever o que eu queria escrever em relação ao próximo trabalho após ler um texto passado em aula para leitura, de autoria da própria professora, que trata das narrativas em primeira pessoa dentro da produção acadêmica de mulheres negras, a partir das experiências do *Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras (UFRJ)*. por esta perspectiva, entre a retomada da leitura de teóricas negras que já conhecia e de outras que conheci acompanhando a disciplina, passei a perceber como seus modos de produção se encontravam refletidos na minha própria escrita e pensamento. isto me fez atentar para autoras e pensadoras com as quais constituo saber como bell hooks, Audre Lorde, Tatiana Nascimento, Sobonfu Somé, de uma nova maneira, que já se encontrava por aqui, mas não assumida, e me fez também perceber suas caminhadas como caminhos possíveis. me atentei que para além do conteúdo, os procedimentos de escrita dessas mulheres em primeira pessoa eram também, ou antes de tudo, responsáveis por me aproximar da leitura. faz tempo eu desejo experimentar outros modos de escrita que falem melhor por mim, e apesar de ter esses exemplos bem presentes na minha bibliografia de vida, não sabia exatamente como começar, e compreender que estes caminhos já se encontram abertos tem sido uma chave que vem me dando coragem para tentar também.

“um dos principais mecanismos de produção intelectual de mulheres negras é o contar histórias” (XAVIER, 2020, p. 235), ainda que caminhemos mais lentamente com a inserção das narrativas em primeira pessoa na produção acadêmica por aqui no Brasil (XAVIER, 2020), é fato que ela já se faz por aqui há muitas gerações. percebo minha pesquisa fortemente delineada pela literatura, seja pela forma dramática como nas peças de Grace Passô, ou pelas “escrivências” de Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, pelas poesias de Natasha Félix, que andam me acompanhando, e por outras ou todas as formas de ficção ou não, que consumo diariamente em

música, mensagens, conversas, posts, vídeos, podcasts, nas quais nunca sozinha construo conhecimento.

portanto, abordar o próximo trabalho a partir da minha narrativa será um experimento margeado por essas muitas influências, percorrendo uma escrita teórica e ficcional. não sei se sei exatamente como fazer e antes de começar penso sobre o conselho da professora diante da insegurança comum entre estudantes à produção científica em primeira pessoa, à qual Giovana assim responde: *“Sim, você pode e deve escrever na primeira pessoa. Faça isso consciente de que falar cientificamente por nós mesmas é uma invenção que demanda tempo, paciência, habilidade para criar estratégias e ferramentas próprias”* (Ibidem, p. 236). pois bem, uma invenção. a seguir, passarei pelos lugares onde o trabalho surgiu, contarei suas histórias, que é minha história, suas teorias, que é minha prática, extraíndo das ficções o que deu a elas forma física e técnica, trabalho de arte.

COMO ATRAVESSAR UM MATA-BURRO

INSTRUÇÕES DE USO: ESTENDA A PEÇA NO CHÃO, UNZE ESTA PEÇA COMO MODELO E REALIZE OS EXERCÍCIOS. PARA MELHOR E MAIS RÁPIDO, PODE SER APLICADO NA TROFEU.

**EXERCÍCIO PARA SABER QUERER**

coloque-se em uma extremidade da linha e peça para outra pessoa ficar na outra extremidade

entrem sobre a linha, um em direção a outro para olhar nos olhos, estique a linha no chão

5

este é um ponto final coloque-se sobre ele saia dele recomegando

EXERCÍCIO PARA RECOMEÇAR

4

**EXERCÍCIO PARA CHEGAR LÁ**

segure o troféu pode ser também uma taça, garrafa, ou qualquer outro objeto que lembre um troféu

faça seus agradecimentos



3

mantenho-se nesta posição para sempre

1

**EXERCÍCIO PARA MALEABILIDADE E DESOBIEDIÊNCIA**

ocupe os pontos 1, 2, 3, 4 e 5 com partes do seu corpo experimente aumentar ou diminuir as distâncias entre os pontos

nenhum ponto deve ficar desocupado nenhuma outra parte do seu corpo deve encostar no chão

2

coloca-se em uma extremidade da linha e pede para outra pessoa ficar na outra extremidade

EXERCÍCIO PARA MALEABILIDADE E DESOBIEDIÊNCIA

ocupe os pontos 1, 2, 3, 4 e 5 com partes do seu corpo experimente aumentar ou diminuir as distâncias entre os pontos

nenhum ponto deve ficar desocupado nenhuma outra parte do seu corpo deve encostar no chão



COMO ATRAVESSAR UM MATA-BURRO

como atravessar um mata-burro, 2021 / circuito de exercícios poéticos / 118 cm x 84 cm /  
foto: Gabriel Vieira

## como atravessar um mata-burro

*(um silêncio ensurdecedor me toma de repente, o asfalto lentamente começa a rachar em pequenas porções, as porções viraram pedras que cobrem a rua num calçamento, e antes que eu possa acomodar meus pés, as pedras se esfarelaram até cessarem em terra. olho ao redor e não há mais cidade, estou mais uma vez na estrada e meus pés já não são mais os mesmos, não sentia esta estabilidade desde que aprendi a ficar de pé. com a coluna paralela ao chão, curvada, noto que meus pés já tomaram a forma bipartida. a paisagem de mato alto e pequenos arbustos, com uma ou outra árvore espaçada, corre ao lado da estrada de terra. eu havia me tornado um quadrúpede, à minha frente, um mata-burro)*

carrego no meu corpo o sentimento de atravessar um mata-burro. a instabilidade, a concentração, o equilíbrio, o chinelo que escorrega e o metal que queima no pé descalço - quando você decide que é melhor tirar os chinelos do que atravessar com eles. eu sei o que fazer, desde pequena aprendi a atravessá-lo e parece até bobo depois que passa. mata-burros são antigas pontes de estrados de madeira, e atualmente de aço ou concreto, instaladas acima de valas em estradas rurais para desencorajar os animais a transpassarem a estrada, mesmo com a porteira aberta, evitando fugas. para as pessoas que caminham por essas estradas também é um exercício desconfortável, podendo resultar em acidentes fatais com veículos e com animais, como o próprio nome indica. sou tomada por esse sentimento novamente muitos anos depois de experimentá-lo pela primeira vez, na minha vida já meio adulta, morando no Rio de Janeiro, longe daquelas estradas por onde costumava andar, e é provável que havia ocorrido muitas vezes antes, mas houve um dia em que eu soube reconhecê-lo. a sensação gerada frente a um mata-burro voltava conservada

naquela mesma potência aumentada que eu sentia quando criança, em meu corpo de criança que passava quase inteiro no vão entre uma ripa e a próxima, erguida a alguns metro de altura.

compreendo algumas coisas mas ainda não tudo. uma delas é que essa sensação me toma em momentos de instabilidade e medo, mas por vezes se dissipava por se apresentar em um contexto totalmente diferente. cidade grande, muita gente e informação, eu tentando me sintonizar enquanto todo mundo parece ter alguma coisa a dizer sobre como viver nesse cenário, conselhos baseados em astros, terapias, livros, espiritualidade, saúde, beleza. eu tento absorver todas as instruções, praticar, lembrar, fazer, acumulando a cada dia um belo arsenal de informações desorganizadas. até que chega um determinado momento em que eu preciso acessar qualquer uma dessas informações para resolver qualquer nova crise que se instala e sou lançada num apagão, e como resposta à essa busca sou invadida pela mesma tensão que sentia frente o mata-burro. logo percebo que os conhecimentos e sabedoria de experiências aparentemente ingênuas e inúteis do interior que eu havia ignorado pra poder guardar tanta coisa nova em mim finalmente começavam a reivindicar seu espaço e a vazar. no episódio em que pela primeira vez identifiquei o sentimento do mata-burro, resolvi enfrentar os dias que se seguiram com aquela sensação, afinal ela não ia embora. e a melhor notícia sobre ela é que eu sei como passar, como começa e como termina. não é coisa pra se fazer de olhos fechados não, mas é só prestar atenção que eu sei o que fazer. e obviamente eu soube atravessar aqueles dias com muito mais malemolência.

comecei a desconfiar que muito daquilo que eu corria atrás para aprender, eu já sabia, de um outro modo, mas sabia. uma vez que eu já sabia, eu poderia então seguir, e aparentemente eu estava perdendo tempo dando volta em mata-burro. o mata-burro é um lugar crítico, que assim como outros lugares e momentos críticos requer atenção e passagem, não parada. passo a compreender o mata-burro como um dispositivo de treinamento e penso que como ele deve haver muitos outros, disfarçados nas paisagens urbanas e rurais, em nós e nas outras pessoas, registrados em nossos corpos, nos treinando sem que percebamos. há os corpos que rodam em catracas de ônibus e os que rodam em portas giratórias de bancos, os que transitam enfileirados em corredores de cercas metálicas e os que, solitários em meio à paisagem rural, ondulam sua carne em passagens vai-e-vem de cercas de madeira e arame farpado. pisando e repisando os mesmos caminhos diariamente cada corpo se molda, traçando trajetões até chegar nos pontos de encontro de

cruzamento com outros corpos que trazem consigo diferentes vocabulários, sabedorias, modos de compreensão do mundo para troca ou atrito.

partindo da compreensão destes dispositivos de treinamento, em *como atravessar um mata-burro* (2021) converto em exercícios algumas habilidades e situações concedidas pela travessia do mata-burro para que sejam acionados em outras experiências de mundo. convido a uma mirada de tais mecanismos que atravessam nossos percursos rotineiros – aqui um episódio comum para quem costuma andar ou vive no interior- como momentos-lugares de onde podemos extrair, destrinchar e elaborar ações que nos fortaleçam. e uma vez que esse circuito poético é gerado entre-sobre deslocamentos, o materializo como um mapa, que não leva a lugar algum, um mapa para dentro, para adquirir habilidades sem grandes feitos aparentes além de sua realização. é feito de papel ou lona, sendo lona, pode tomar chuva, pode servir de apoio para se sentar, deitar, como um tapete ou uma espécie de canga. já em papel, pode ser dobrado e ocupar um espaço pequeno numa bolsa ou mochila. preserva ainda uma terceira possibilidade, enquanto arquivo digital, pode ser enviado como imagem e transcrito ou impresso, num deslocamento ainda mais rápido.

por ser constituído de movimento, manter-se portátil foi uma questão que conduziu sua solução em objeto artístico desde o início. além disso, o trabalho revelou-se diante do risco da incomunicabilidade que atinge as coisas em movimento, dado que ao percorrer lugares com vocabulários novos, corremos o risco de demorar a nos fazer entender e, pior ainda, voltar ao nosso lugar de origem ininteligíveis, tomados pela nova linguagem aprendida. organizo, portanto as palavras em instruções que falem como poesia, que permitam a conversa do corpo, do olhar e da voz. numa nota que pode ser lida em uma das laterais da peça, junto das instruções de uso, sugiro que os exercícios sejam adaptados às brincadeiras para que possam ser jogados também por crianças. aponto assim caminhos para essa segunda propriedade que venho buscando inserir quando penso na produção de algo artístico, a comunicabilidade. tenho para mim que um perfeito termômetro para me manter comunicável é conseguir chegar até uma criança, ainda que seja uma conexão de outra ordem. se é possível a uma criança fruir com o trabalho, sinto que sua potência se alarga, e com ela as chances do trabalho funcionar. comunicabilidade é uma propriedade que também contribui em questões de deslocamento, seja por poesia ou ironia, há inúmeras maneiras

de conservar as ideias em formas simples e que ainda vibrem, qualidade que eu tento conservar, para além da minha produção, na minha vida, em fala e escrita. dito isso, entendidas portabilidade e comunicabilidade como pilares desta invenção, passarei a seguir por cada um dos quatros exercícios que compõem o circuito do trabalho: *exercício para saber querer, exercício para chegar lá, exercício para maleabilidade e desobediência e exercício para recomeçar.*



*frames de vídeo disponível em [youtube.com/watch?v=XUOEAzI3CAE](https://www.youtube.com/watch?v=XUOEAzI3CAE). acesso em 02/06/21.*

me imagino um quadrúpede que aprende a atravessar o mata-burro e foge.

volto agora a pensar sobre as balizas, porque o mata-burro pode ser entendido como uma baliza, pela leitura de baliza em performance que desenvolvi anteriormente, mas também por condizer diretamente com alguns significados de baliza, que não são poucos. mecanismo de controle de uma propriedade animal, que além de bicho também impacta gente, o mata-burro é uma ameaça, não impede a travessia humana, mas controla o corpo, pode machucar e, dependendo do acidente, pode até matar. não convém, por exemplo, passar por ele correndo, para veículos com rodas estreitas como bicicletas e motos poderá ser um grande problema. como uma esteira de ferro perfurando o chão, alavanca estados de instabilidade, desacelera a matéria, instaura no corpo uma atenção ampliada, para alguns manifesta-se em medo e, dependendo da condição física de uma pessoa, pode acabar por negar a passagem de fato.

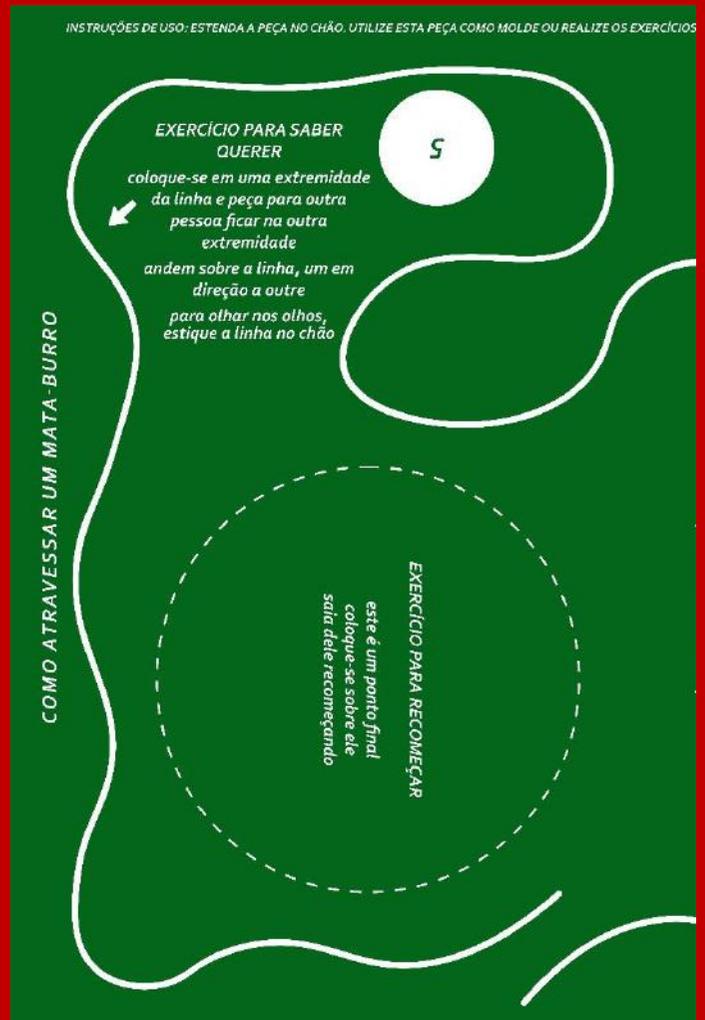
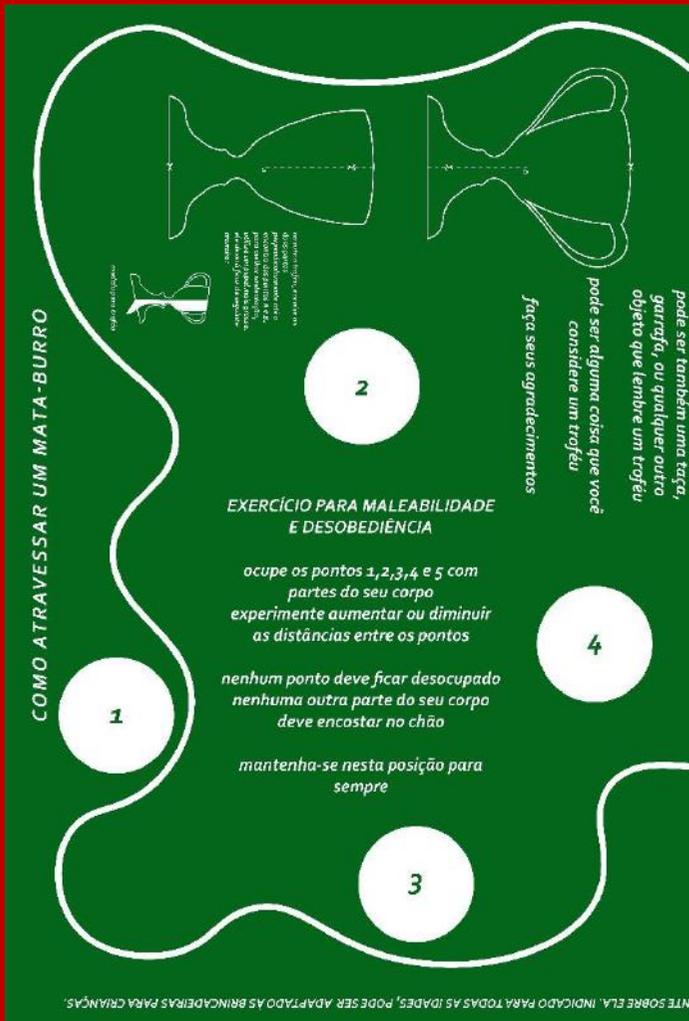
busco nessas implicações do mata-burro os instantes em que animal e humano sintonizam-se, para além de uma alegoria dos obstáculos pelos quais passamos, me interesso pelas alterações da humanidade causadas por tais mecanismos de controle que operam para garantir a manutenção de uma propriedade em detrimento dos demais agentes que coabitam o mesmo espaço. e tendo identificado pontos de alteração por meio da animalização ou de condições menos humanas às quais alguns mecanismos nos submetem, tratei de encontrar neles saídas afirmativas, saídas em que identifiquei no arquétipo animal quadrúpede qualidades, poderes, artifícios que sirvam à experiência humana. quando passamos por processos em que somos por vezes preteridos, massificados, bestializados, poderemos lançar mão deste repertório de estratégias animais para responder na mesma intensidade, aprenderemos a fazer a travessia de modo a sair o mais ileses possível e, também, saber a hora de desobedecer.

instalado no chão, para poder ser lido, o circuito faz com que o corpo se dobre, cada exercício se volta para uma das faces do retângulo onde o jogo se fecha, de modo que é necessário rodar em volta dele para lê-lo. para que se cumpra o *exercício para maleabilidade e desobediência*, o corpo curva-se cada vez mais, seguindo a instrução para se apoiar em cinco pontos no chão, se distancia

de vez da postura ereta, cuja quebra se torna incontornável. a instrução que finaliza o exercício, carregada de impossibilidade, indica o desconforto como zona a ser evitada, onde não devemos nos demorar, cumprindo assim o exercício de desobediência. feito de ironia, é um anti-treino.

no mata-burro sinto a carne do meu pé se moldar para garantir equilíbrio na fenda criada entre uma ripa e a próxima, reorganizando todo meu corpo a partir da planta do pé. investigo neste exercício modos de reorganização da estrutura física, que elaboro como os cinco pontos (1, 2, 3, 4 e 5), que se propõem a rearranjar as bases e ativar a maleabilidade no corpo. este é o exercício que despende maior disponibilidade física dentro do circuito e pode ser ampliado se seguida a sugestão que o acompanha de que se experimente aumentar ou diminuir as distâncias entre os pontos, inserindo no jogo novos níveis de dificuldade. à medida que esta reorganização acontece, nos aproximamos da forma quadrúpede, voltada para o chão.

o chão é lugar de experiência, por onde muita coisa se passou, passará e de onde muito podemos extrair. enquanto desenvolvo os exercícios – experienciados inicialmente como episódios de percursos que, compreendidos como treino, reproduzo como ação poética no trabalho - adquiro uma sabedoria que fica gravada na matéria corpórea e que, tendo sorte, saberá conservar-se e renovar-se para se adaptar a outras circunstâncias. já a desobediência, por sua vez, nem sempre é uma opção, para mim sempre foi difícil entender quando a desobediência é a saída mais coerente, e na maioria dos casos ela deve ser uma saída estudada com cuidado. olhar de frente o animal, sentir os efeitos do mecanismo de dominação reverberar também em minha estrutura de forma consciente, me levam a reavaliar minha condição, se quero estar onde estou, se aceito, por onde escapar. lugar pra ir de vez em quando, não ir despreparado, estar aberto.



detalhe de exercício para maleabilidade e obediência e exercício para saber querer

mata-burro é também um ponto de referência, ponto de encontro.

corta o caminho em vãos, em fendas, alguns irão cruzar o sentido da estrada, outros irão cortá-la paralelamente, seja um ou outro, tensionará o caminho, demandará energia, é uma trava a ser destravada. como corte, divide lados, é preciso saber querer. aos que andam sem destino será um ótimo lugar para decidir voltar, desistir de seguir. como ponto de referência, imanta a descoberta, os pontos de referência sempre servem a quem busca alguém ou algo, é preciso saber o que se quer. como ponto de encontro, é preciso, mais ainda, saber o que se quer.

nesse exercício, *para saber querer* é exercitado um encontro. é pensado para ser executado em dupla, numa parceria. eu acho muito bonita essa imagem, de duas pessoas que vão uma ao encontro da outra, cientes disso, pois sempre haverá mais coisas envolvidas nesse percurso que uma simples caminhada. a tensão que se cria, qual o motivo que faz com que se dirijam uma à outra, qual sentimento as conduz, pois há muitas coisas às quais podemos nos dirigir, existem muitas pessoas às quais podemos ir ao encontro, penso no que move essas duas pessoas que se convidem para este encontro, porquê escolhem ir uma à outra. o exercício apenas orienta que andem sobre a linha uma em direção à outra, logo, em algum ponto da linha irão se encontrar e o que ocorre após o encontro diz respeito às duas pessoas envolvidas.

dentre uma infinidade de coisas que poderiam ser escolhidas como estímulo para ir ao encontro, para querer, decidi pelo exercício do encontro quem vem de ambos os lados, de duas pessoas que caminham para um momento em comum. duas pessoas que dividem o percurso, que partilham do espaço e decidem juntas o que querem. este exercício foi pensado inicialmente para que se olhassem nos olhos, por isso sugiro que se estique a linha, mas vale experimentar uma abordagem não tão direta dos corpos. acredito que dos quatro exercícios que formam o circuito, *saber querer* se figura inicialmente apenas como um conselho que gostaria de deixar registrado em um trabalho e que fez muito sentido que estivesse neste. saber querer para mim é não dissipar minha energia nos muitos estímulos e caminhos possíveis. compreender as possibilidades sim, mas não tentar dar conta de tudo e, frente à situações que demandam atenção e tempo, saber porque

estou ali. saber querer é acreditar em alguma coisa, acreditar em si, pois quem acredita não entra em qualquer lugar. é preciso que nos manter sempre querendo para que possamos nos manter em movimento. dividir um percurso e realizar o encontro é compreender o caminho como via de mão dupla, e quem vem na direção oposta e nos olha nos lembra isso, da mesma maneira que somos garantia para quem vem em nossa direção de que há algo do lado de cá. seguimos, portanto, em direção ao desconhecido sabendo que é possível voltar.

### **para chegar lá**

*o exercício para chegar lá* é voltado para tudo menos para “lá”. é um exercício para treinar os agradecimentos, rever tudo por onde você passou, ver tudo o que te constrói agora. na verdade, é voltado para o agora como o lugar a se chegar, pois pelo ato de nos colocarmos a pensar sobre o que e a quem agradecer, automaticamente damos ao presente o *status* de um momento ápice. é então um exercício para estar no presente, tornar os dias menos complicados. tem início na experiência concreta do mata-burro, uma travessia que se esforça a alcançar o outro lado, e termina voltado para o processo como parte de maior relevância. acredito que junto do exercício do qual tratarei em seguida, sobre recomeçar, este disputa em leituras mais lineares do circuito a última posição, e sobre isso falarei mais adiante, no entanto, acho interessante pensar esse exercício como um possível lugar para se iniciar o circuito.

*como atravessar um mata-burro* (2021) é um trabalho que segue, na minha produção e imaginário, ao trabalho *deslocamento zero* (2019-2020), por vezes são o mesmo trabalho, reverberam um no outro. a palavra que havia sido soprada lá percorre distâncias e tempos, adentra o território, se impregna de poeira, pesa e cai aqui, toma forma e fala como poesia. neste exercício em especial volto ao tema da incompatibilidade dos valores sensíveis e contáveis num percurso, vistos em *deslocamento zero*, ideia resumida na frase que encerra o primeiro áudio de percurso

conduzido da série, *leve seu corpo para passear* (2019): “deslocamento zero é quando você dá toda uma volta e não chega a lugar nenhum”. neste *exercício para chegar lá*, volto a pensar sobre um percurso não como um ponto final e inicial, mas sobre os ganhos e perdas que nos constroem, sobre as pessoas que nos acompanham em cada momento e histórias vividos.

tecnicamente, o exercício pode tomar dois rumos diferentes. no primeiro, como suas instruções indicam, algum outro troféu, algo que lembre por sua forma um troféu ou simbolize um troféu, uma conquista, pode ser utilizado para realizar o exercício que consiste em fazer os agradecimentos. a segunda maneira de realizá-lo se dá pela construção do seu próprio troféu a partir do molde que acompanha o exercício, trata-se de um molde que desenvolvi de um troféu 3D simples, a ser reproduzido de preferência em papel grosso. as instruções para a montagem e um desenho esquemático de como deve parecer o troféu final acompanham o molde. este troféu de matéria frágil e facilmente replicável empresta sua vulnerabilidade ao lugar de desejo que simboliza, ao triunfo, à conquista e ao sucesso, noções hegemônicas que acabam se tornando pesos dos quais vez ou outra precisamos nos livrar para fazer nossa caminhada mais leve. é um exercício para qualquer momento, uma vez que ele denuncia o “lá”, esse lugar-comum moldado sobre expectativas coletivas de sucesso como um lugar impossível de se controlar, um fim trágico. abre espaço para a destruição destes lugares carregados de expectativas, é uma sátira de um momento de glória, conversão de qualquer agora em um momento igualmente digno de eternização.

**EXERCÍCIO PARA CHEGAR LÁ**

segure o troféu  
pode ser também uma taça,  
garrafa, ou qualquer outro  
objeto que lembre um troféu

pode ser alguma coisa que você  
considere um troféu

faça seus agradecimentos

2

3

4

**EXERCÍCIO PARA MALEABILIDADE  
E DESOBEDIÊNCIA**

ocupe os pontos 1, 2, 3, 4 e 5 com  
partes do seu corpo  
experimente aumentar ou diminuir  
as distâncias entre os pontos

não um ponto deve ficar desocupado  
em nenhuma outra parte do seu corpo  
deve encostar no chão

mantenha-se nesta posição para  
sempre

5

recorte o troféu, coloque as  
duas partes  
sobre uma superfície plana e  
aperte as partes 4 e 5,  
para maior sustentação,  
colide um papel mais grosso.

**EXERCÍCIO PARA SABER  
QUERER**

coloque-se em uma extremidade  
da linha e peça para outra  
pessoa ficar na outra  
extremidade  
andem sobre a linha, um em  
direção a outro  
para olhar nos olhos,  
estique a linha no chão

**EXERCÍCIO PARA RECOMEÇAR**

este é um ponto final  
coloque-se sobre ele  
saia dele recomeçando

5

COMO ATRAVESSAR UM MATA-BURRO

detalhe de exercício para chegar lá e exercício para recomeçar

## para recomeçar

esse texto que escrevo está abrigado e delimitado em páginas sequenciadas, de forma que precisei escolher uma ordem para apresentar aqui cada exercício, mas os exercícios não foram pensados seguindo uma ordem, e isso está evidente no contato com o trabalho em si. não há uma orientação oficial para sua leitura, cada enunciado se volta para uma margem, de modo que quem se coloca a realizar sua ativação define seu próprio percurso. me refiro à ele como circuito, pois pode ser compreendido como tal, como um ciclo, e muito de sua natureza cíclica encontra-se concentrada no *exercício para recomeçar*.

um ponto de recomeço encerra, no mesmo momento e lugar, um ponto final e um ponto inicial e, ao passo que não há início nem fim nem ordem no circuito, este é um ponto coringa. é sempre bom tê-lo por perto, assim ofereço esse ponto de recomeço no trabalho como uma forma de consubstanciar momentos de mudança de rota, de encruzilhada, de término, lugares pelos quais passamos e repassamos e que comumente ficam registrados em nós como lugares de difícil passagem, mas que poderiam ser encarados de maneira mais simples por serem acontecimentos previsíveis em qualquer percurso. seja por cansaço, desistência, mudanças de planos, maturação, impossibilidade ou possibilidade, sempre passaremos por pontos finais que são pontos de recomeço. para torná-lo algo mais natural, algo de levar consigo para evitar grandes imprevistos, é possível recortar este círculo do circuito e andar com ele no bolso para lançá-lo sempre que for necessário, por exemplo.

me utilizo do pensamento da encruzilhada como um dos modos de compreensão possíveis para o trabalho pela leitura de Leda Maria Martins, que também utiliza a encruzilhada como “operador conceitual, oferecendo-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico” (MARTINS, 1997, p. 28). desde sua estrutura primeira - ser um evento que corta uma estrada, o mata-burro, ou um ponto de tomada de decisão - até suas significações decupadas no circuito, nega uma trajetória linear pelas forças que o compõem. esse ponto de recomeço talvez seja um ponto que trava ou que aciona o percurso, pois enquanto os demais exercícios possuem

metas mais delineadas dentro do próprio circuito, este, por sua vez, pode reverberar na pessoa jogadora como um ponto final de uma situação externa ao jogo. o que quero dizer é que este é um ponto ao qual alguém pode querer recorrer ao passar por alguma situação externa na qual identifica um ponto final/de recomeço e esta situação levar ao desejo de iniciar ou retomar o jogo. o contrário também pode ocorrer, ser um exercício que em determinados momentos não fará sentido para alguém realizá-lo, por não se fazer refletido em nenhuma situação da vida, e assim ser evitado ou nele encerrada uma sessão do percurso.

compreendo então esse lugar que é um ponto final e de recomeço através da encruzilhada porque ambos significam em mim como lugares subjetivos alternos aos quais me volto quando preciso me reorientar. conheci a perspectiva da encruzilhada como lugar afirmativo muito tardiamente, como muitos de nós, por resultado do distanciamento compulsivo de tudo que é relativo às culturas negras no Brasil ao qual somos submetidos. a ideia de encruzilhada carrega os valores negativos comumente atrelados à filosofia e religiosidade africanas, pois trata-se de uma compreensão de mundo que nega a perspectiva branca dominante que tem a linearidade e dicotomia como única possibilidade de percurso. à medida que tenho contato com outras rotas possíveis e fundáveis me sinto mais apropriada da minha própria história, me sinto mais calma em meus percursos, pois consigo olhar para o lado, ver que não há um trajeto único fechado por paredes, como um corredor focado em uma saída única. à medida que percebo que os caminhos são múltiplos e feitos de matéria plástica, moldável, abro janelas e quebro as paredes, nós aceitamos as paredes e podemos também negá-las. conhecendo novos percursos e perspectivas múltiplas consigo voltar às minhas experiências primeiras, olhá-las com afeto e como também lugares de aprendizado. lugar produtivo, de força criadora, “operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos” (MARTINS, 1997, p. 28), organizo então esses lugares-exercícios que venho aprendendo a acessar como ferramentas de orientação, rotas criadas a partir da minha vivência em fusão com o que aprendi da experiência de outre. ferramentas que podem ser encruzilhadas, pontos finais de recomeço ou qualquer outro mecanismo que se adeque melhor a cada corpo e história, a cada necessidade.

haverá quem queira recorrer à ferramenta do recomeço várias vezes em um dia e quem, uma ou outra vez ao ano, ou nem isso, perceba um bom momento para recomeçar, aí reside a plasticidade dos exercícios e sua poesia. tomo o mata-burro à imagem da encruzilhada, como lugar cinético de ação e conhecimento, Martins a esmiúça ainda como sendo “da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e tradução, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 1997, p. 28). hoje percebo que as operações que engendro a partir do mata-burro são em muito espelhadas no que aprendi com Leda Maria Martins e com Luiz Rufino (2018), cujo pensamento me apresentou inicialmente o signo da encruzilhada e de Exu “enquanto possibilidade, e não como certeza” (JUNIOR, 2018, p.78). *como atravessar um mata-burro* é por isso também tradutório, de fazer falar, circular e transitar aquilo que se encontra empoeirado, ocultado pelos interesses hegemônicos do saber, aquém da vista. executando este objeto-proposição dou continuidade às minhas escolhas de referencial teórico por identificação e por vê-las reverberando na minha experiência além da teoria, na prática. desejo produzir junto, produzo junto, pela prática que é onde ocupo, como trabalho artístico. cineticamente estruturo o programa que carrega a narrativa em que se fundou, como lona, papel, tapete, veículo as proposições que são interseções que levaram à sua construção técnica. a forma inicial do acontecimento, atravessar um mata-burro, é expandida no traço da poesia que induz a performance, para quem se propor atravessá-lo, fará então a travessia da palavra para a ação e percorrerá os lugares de sua fundação conduzidos até o jogo por meu corpo e memória.





como atravessar um mata-burro, 2021

fotos: Gabriel Vieira

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

nos primeiros trabalhos que produzi na Escola de Belas Artes da UFRJ busquei tratar de questões que constituíam minha identidade como uma resposta às leituras sociais que são submetidos os grupos nos quais sou localizada. ainda que estes primeiros trabalhos tenham sido parte de um processo potente e necessário para mim, meu desejo era falar além disso que eu carregava para cima e para baixo e que, nem que eu queira, não consigo deixar de informar nos meus trabalhos, uma vez que em performance o corpo vem sempre junto e junto dele minha cor, gênero, orientação sexual atrelados de seus valores. por um tempo foi difícil achar o tom, não me sentia segura, a insatisfação com a minha produção talvez fosse apenas um desejo de investigar novos assuntos, no entanto, carregava também meu incômodo com algumas dinâmicas que observo nos espaços de arte. tem um texto da Tatiana Nascimento, *O cuíerlombo da palavra (y da palavra queerlombo...)* > *poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio* (2018), que foi bastante marcante para mim durante a formação, pois chegou certo em um momento em que eu sentia pesar a bandeira que sempre nos dão para segurar para firmar resistência, pela qual temos acesso a um lugar nosso, mas com restrições, um lugar cerceado por assuntos predefinidos que nos cabem. eu queria saber se é possível resistir ocupando outras funções, falando de outras coisas, se é possível circular, ter as mãos livres. afinal, ocupar um lugar onde só é interessante falar sobre a minha experiência identitária não significa necessariamente um lugar de liberdade. queria saber se é possível produzir trabalhos de arte que não sejam figurativos dos grupos aos quais pertenço, sem carregar esta lista de definições, se vão querer ver isso também. quando Tatiana Nascimento fala do direito ao devaneio ela fala comigo, é isso que eu quero também, falar de nossos corpos através de suas fantasias. isto pelo que nós passamos agora ainda é um processo de descolonização e cada vez mais os povos subalternos acessarão as diferentes modalidades de poder, é para este lugar onde

queremos caminhar, certo? é preciso que a gente se acostume então com falas que não tratarão apenas de dores, mas de festa talvez, para mim isso significa avançar. observe que eu não estou falando de um descompromisso, mas de ter opção, de resistir em uma situação confortável = existir apenas. isso é lindo, ocupar os imaginário também com estas imagens é uma forma de lutar.

os três trabalhos que escolhi para falar sobre e apoiar esta pesquisa marcam uma mudança na condição de atrelamento do meu corpo ao meu trabalho dentro da minha produção. são trabalhos que me permitem, em seus formatos, ocupar outros espaços, com eles consigo transitar enquanto ideia, ainda performática, por meios que não sustentam um corpo. isto se torna possível com a elaboração destes trabalhos pela noção da rubrica, a estratégia que encontrei para conseguir habitar o mundo na densidade em que ele se encontra. a rubrica é então, e ao fim, uma ferramenta e um procedimento que trago do campo teatral e através da qual consigo intervir material e conceitualmente no mundo e fundar novos modos de construção de saber que desviem das noções dominantes.

este estudo e as ferramentas contidas dentro dos trabalhos analisados, das quais tomei consciência e acessei através desta escrita-pensamento, são resultado do processo dos últimos quatro anos em que passei por este curso no qual me propus a desenvolver trabalhos de arte e a pensar sobre eles. o que eu concluo, aqui, pensando o que eu tinha no início e agora no fim deste texto é que esculpi uma massa de palavras num sentido em que tanto os trabalhos, minha produção e pesquisa, quanto o texto que se debruça sobre eles aderiram sustância. confesso que escultura era a área das artes que eu menos tinha interesse de estudar, e apesar de entrar para este curso que transita para artes visuais sabendo que seria voltado para a arte contemporânea, sempre achei engraçado que este termo me acompanharia designando minha formação, no entanto, foi uma deliciosa surpresa aprender a expandir os significados deste trabalho de construção, modelagem, desgaste, alteração, transformação, para outras matérias cuja plasticidade está além da fisicalidade.

## BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Ana Carolina et al. Almanaque rebolado. **Rio de Janeiro: Azougue Editorial**, 2017.
- CRUZ, Yhuri. **PRETOFAGIA: um ensaio-cena em 4 atos**. Rio de Janeiro, 2019.
- DA SILVA, Denise Ferreira; OTOCH, Janaína Nagata. Em estado bruto. **ARS (São Paulo)**, v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298
- GOLDBAUM, Miriam Rinaldi. **Teoria e prática do viewpoints**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- GOLDBERG, RoseLee; **A arte da performance: do futurismo ao presente**, trad. Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, 2015
- GROTOWSKI, Jerzy. “Performer”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. ISSN: 2316-8102.
- HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. **São Paulo: WMF Martins Fontes**, 2013.
- JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. Pedagogia das encruzilhadas. **Periferia**, v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. **RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: **LETRAS/UFMG**, p. 69-91, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Mazza Edições, 1997.
- MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. **MASP Afterall-Arte e Descolonização**. São Paulo: **Museu de Arte de São Paulo**, 2020.
- MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar. **Medium, Natal**, v. 6, 2015.
- NASCIMENTO, Elilson Gomes do. Por uma mobilidade performativa. **Rio de Janeiro: Editora Temporária**, 2017.

NASCIMENTO, Tatiana. O cuíerlombo da palavra (y da palavra queerlombo...)> poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio. **Literatura, estética e revolução. Brasília: Universidade de Brasília**, p. 7-23, 2018.

PASSÔ, Grace. Vaga carne. **Rio de Janeiro: Cobogó**, 2018.

RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade. **Sala Preta**, v. 1, p. 9-22, 2001.

RIVERA, Tania. Por uma ética do estranho. **Ações.(org.) Eleonora Fabião e André Lepecki (Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015) p**, p. 294-306, 2015.

SANTANA, Tiganá. Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria. 2018.

XAVIER, Giovana. GRUPO INTELLECTUAIS NEGRAS UFRJ: A INVENÇÃO DE UMA COMUNIDADE CIENTÍFICA E SEUS DESAFIOS. **Revista Trabalho Necessário**, v. 19, n. 38, p. 224-239, 2021.

ONO, Yoko. Grapefruit: o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono. Belo Horizonte: Fapemig, UEMG, 2009

## VÍDEOS

ESPELHO: Leda Maria Martins. Direção de Thiago Gomes, Frederico Neves. Realização de Lázaro Ramos. Roteiro: Elísio Lopes Jr. 2017. (23 min.), son., color. Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/c/p/v/6061951/>. Acesso em: 16 set. 2020.

CONCEIÇÃO EVARISTO | Escrivência. Leituras Brasileiras: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>. Acesso em: 24 maio 2021.

SAMUEL Beckett: Quad I+II (play for TV). 1981. P&B. Samuel Beckett: Quad I+II (play for TV). (13 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LPJBlvv13Bc>. Acesso em: 29 mar. 2021.

