

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Renan Marcondes Cevales

**Desaparecer:**

Ausências do corpo na arte contemporânea

São Paulo  
2021

Renan Marcondes Cevalles

**Desaparecer:**

Ausências do corpo na arte contemporânea

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes  
da Universidade de São Paulo para obtenção do título  
de doutor em Artes Cênicas

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Linha de pesquisa: Texto e cena

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Araújo Silva

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

MARCONDES CEVALES, RENAN

Desaparecer: ausências do corpo na arte contemporânea /  
RENAN MARCONDES CEVALES ; orientador, Antonio Carlos de  
Araújo Silva. -- São Paulo, 2021.  
256 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Desaparecimento 2. Ausência 3. Presença 4.  
Performatividade 5. Arte contemporânea I. Carlos de Araújo  
Silva, Antonio II. Título.

CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**Nome:** Renan Marcondes Cevales

**Título:** Desaparecer: Ausências do corpo na arte contemporânea

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes Cênicas

Área de Concentração: Teoria e prática do teatro

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antonio Carlos de Araújo e Silva (orientador)

Instituição PPGAC ECA USP

Julgamento:

---

Profa. Dra. Silvia Fernandes Telesi

Instituição PPGAC ECA USP

Julgamento:

---

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabrinni

Instituição FFLCH USP

Julgamento:

---

Prof. Dr. Cauê Alves

Instituição PUC - SP

Julgamento:

---

Profa. Dra. Claudia Góes Müller

Instituição UFU

Julgamento:

---

Aprovado em 25/06/2021.

*Para minha mãe Elizabeth,  
cujo corpo desapareceu em 2017  
mas que é a cada dia mais presente.*

## Agradecimentos

Ao orientador Antonio Araújo, agradeço pela confiança imediata e pelo embarque corajoso no projeto, assim como pela parceria constante ao longo dos quatro anos de pesquisa.

Ao Gerald Siegmund, supervisor do estágio na Justus Liebig Universität Gießen, agradeço à generosidade, calma e atenção para me acompanhar antes, durante e depois do estágio – mesmo com as limitações da língua.

À FAPESP e à CAPES, agradeço pela concessão de bolsa de doutorado no país, processo nº 2017/07311-2 e pela bolsa BEPE no exterior, processo nº 2018/24837-0, para a realização dessa pesquisa.

Aos professores Ricardo Fabrinni e Luiz Fernando Ramos, agradeço pelas essenciais contribuições durante a banca de qualificação, que deram novos rumos para a pesquisa e permitiram retomar, com fôlego, caminhos iniciados. Aos professores que me orientaram desde o início de meu percurso acadêmico, saibam que vocês seguem me orientando.

À Carolina Callegaro, agradeço a parceria de vida e trabalho e por me desafiar sempre quando falamos de presença. À Tetembua Dandara, Marilene Grama, Mariana Otero, Bruna Lessa, Cacá Bernardes, Carla Massa, Clarissa Sacchelli, Raul Rachou, Elisa Band, Barbara Jimenez, Erica Tessarollo, Nathalia Blanco, Maria Tendlau, agradeço por tornarem tudo tão leve. Agradeço também aos colegas de orientação que contribuíram para a pesquisa sempre de maneira tão delicada e assertiva. À minha família de ontem, agradeço por terem confiado tanto em meus desejos e amores; às minhas famílias de hoje, por tanto apoio e carinho.

Agradeço aos artistas e criadores das obras presentes nessa tese, pela sua coragem em insistir em espaços e formas incertas, pela confiança nos caminhos que as obras propõem e pela generosidade e confiança no meu trabalho, estabelecendo parcerias, amizades e trocas para além da tese. Que seja possível continuarmos insistindo em coisas que não podem ser provadas ou justificadas, aquelas que dizem ser invisíveis.

Agradeço à Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, seu corpo docente, discente e funcionários.

À Maia Kovski, agradeço pelos carinhos a cada página finalizada.

Agradeço especialmente ao Artur Kon, companheiro de vida, dúvidas, deliciosas jantãs e (de tantas e tantas páginas) de teses, por ter tornado esse percurso tão repleto de cuidado e amor, mesmo nos momentos mais áridos. Esta tese não existiria sem você.

**Esta pesquisa foi financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processos n. 2017/07311-2 e 2018/24837-0). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.**

## Resumo

CEVALES, Renan Marcondes. **Desaparecer**: ausências do corpo na arte contemporânea. 2021. 256 f. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Este trabalho analisa obras contemporâneas produzidas por artistas brasileiros nos anos 10 do século XXI, nas quais eles se valem de diversas práticas de desaparecimento, criando situações em que os corpos não são vistos ou perdem importância. São analisadas *A sagração da primavera: quadros de uma dívida não paga* (2016), peça teatral do [pH2]: Estado de Teatro; *Ensaio sobre a Dádiva* (2015), instalação de Nuno Ramos; *MIRANTES: Coreografia para uma paisagem* (2013), dança *site-specific* de Pol Pi; *Bondages* (2017), solo de dança de Marta Soares e *NoirBLUE: deslocamentos de uma dança* (2018), curta-metragem de Ana Pi. Parte-se do argumento de que aspectos próprios da performance (como a visibilidade, a presença e a demonstração de um desempenho) são solicitados pela racionalidade neoliberal para criar uma situação de apelo viciado e contínuo à visibilidade e exposição dos corpos. Pela análise das obras, argumenta-se que essa presença, sempre conjugada com certa ausência por meio de desaparecimentos e reaparições dos corpos, pode ser vista também como um modo de crítica política, urgente em um cenário no qual todos os domínios da vida privada estão submetidos à produção e exibição de si. Assim fazem-se notar noções e modos de presença que se dão necessariamente a partir de repetições, interrupções e desenquadramentos da visibilidade dos corpos em cena. A cada capítulo a discussão é norteadada por um termo: “recusa”, “destruição”, “detalhamento”, “dispersão” e “espaçamento”. Objetiva-se, com isso, indicar o principal vetor mobilizado por cada obra para conjugar ausências em cena. Conclui-se traçando linhas convergentes entre as cinco obras analisadas, como o uso de blecautes e iluminações excessivas; a evidência do que está enquadrado e desenquadrado; procedimentos de apagamento do rosto humano e recursos dramáticos pautados na circularidade e na repetição. A pesquisa visa não apenas dedicar a devida atenção a essas obras, de difícil definição e que tiveram pouca repercussão até agora, mas também criar ferramentas para ler, analisar e criar modos de performatividade que conjuguem situações de presença com situações de ausência.

**Palavras-chave:** Desaparecimento. Ausência. Presença. Performatividade. Arte contemporânea.

## Abstract

CEVALES, Renan Marcondes. **To disappear**: absences of the body in contemporary art. 2021. 256 f. Thesis (PhD). Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021

This study analyzes contemporary artworks produced by Brazilian artists in the 2010s, in which they make use of various practices of disappearance, creating situations in which bodies are not seen or become less significant. Our research analyses the artworks *A sagração da primavera* (2016), by [pH2]: Estado de Teatro; *Ensaio sobre a Dádiva* (2015), by Nuno Ramos; *MIRANTES: Coreografia para uma paisagem* (2013), by Pol Pi; *Bondages* (2017), by Marta Soares and *NoirBLUE: deslocamentos de uma dança* (2018) by Ana Pi. It departs from the argument that aspects of performance (such as visibility, presence and demonstration) are requested by current neoliberal rationality to create a situation of a vicious and continuous appeal to the visibility and exposure of bodies. Through the reading of the works, it is argued that this presence, always combined with a certain absence by way of disappearances and reappearances of bodies, can also be seen as a mode of political criticism which is urgent in a scenario where all domains of private life are submitted to bodily production and exhibition. Thus, it is possible to notice certain notions and modes of presence that depend on the repetitions, interruptions and disqualifications of the visibility of bodies on stage. Each chapter is guided by a new term: "refusal", "destruction", "detailing", "dispersion" and "spacing". Thus, our objective is to point to the main vector mobilized by each work to combine absences on stage. We conclude by showing convergent lines in all five works, such as the use of blackouts and excessive lighting; the disclosure of what is framed and unframed; procedures for erasing the human face and dramaturgical resources based on circularity and repetition. Our research aims not only to devote due attention to these works, which are difficult to define and have had little repercussion until now, but also to create tools in order to read, analyze and create ways of performing that combine situations of presence with situations of absence.

**Keywords:** Disappearance. Absence. Presence. Performativity. Contemporary art.



## Lista de imagens

|   |     |
|---|-----|
| Imagem 1: Monty Phyton. <i>still-frames</i> de <i>How not to be seen</i> , 1970. Fonte: Reprodução.....   | 17  |
| Imagem 2: Hito Steyerl. <i>Still-frames</i> de <i>How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File</i> , 2013.Fonte: Reprodução.....  | 18  |
| Imagem 3: remontagem da coreografia original assinada por Nijinski de <i>A Sagração da Primavera</i> . Fonte: Reprodução.....   | 40  |
| Imagem 4: versão de <i>A Sagração da Primavera</i> coreografada por Pina Bausch em 1975. Fonte: Reprodução.....   | 41  |
| Imagem 5: versão de <i>A Sagração da Primavera</i> coreografada por Angelin Preljocaj em 2002. Fonte: Reprodução.....   | 42  |
| Imagem 6: cena de <i>A Sagração da Primavera</i> , do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: <i>still-frame</i> de vídeo fornecido pelo grupo.....   | 56  |
| Imagem 7: cena de <i>A Sagração da Primavera</i> , do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: <i>still-frame</i> de vídeo fornecido pelo grupo.....   | 57  |
| Imagem 8: composição das imagens do início de <i>A Sagração da Primavera; Divisor</i> (1968) de Lygia Pape; fotografia de 17 de junho de 2013 no Congresso Nacional; fim de <i>A Sagração da Primavera</i> . Respectivas fontes: <i>still-frame</i> de vídeo cedido pelo grupo; Reprodução; Mídia Ninja; <i>still-frame</i> de vídeo cedido pelo grupo..... | 71  |
| Imagem 9: <i>Homem com a cabeça sobre a mesa</i> , ilustração de Franz Kafka (1916). Fonte: Reprodução.....   | 79  |
| Imagem 10: montagem da obra de Nuno Ramos no Instituto Iberê Camargo. Crédito: Nilton Santolin.....   | 89  |
| Imagem 11: montagem da obra de Nuno Ramos no Hospital Matarazzo. Fonte: Reprodução/Site pessoal do artista.....   | 90  |
| Imagem 12: <i>still-frame</i> de <i>Ensaio sobre a Dádiva</i> , de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução de vídeo cedido pelo artista.....  | 93  |
| Imagem 13: <i>still-frame</i> de <i>Ensaio sobre a Dádiva</i> , de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução de vídeo cedido pelo artista.....  | 102 |
| Imagem 14: <i>still-frame</i> de <i>Ensaio sobre a Dádiva</i> , de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução de vídeo cedido pelo artista.....  | 108 |
| Imagem 15: instalação de <i>Ensaio sobre a Dádiva</i> , de Nuno Ramos. Crédito: Nilton Santolin .....   | 118 |
| Imagem 16: Pol Pi de frente para a estátua de Victor Brecheret em still frame de documentação da performance <i>MIRANTES</i> .....  | 125 |
| Imagem 17: still frame de documentação da performance <i>MIRANTES</i> . Fonte: Reprodução.....  | 136 |
| Imagem 18: o público, no fim da performance, posicionado na parte frontal do Mirante. Fonte: Reprodução.....  | 141 |
| Imagem 19: <i>La Poupée</i> (1928) de Hans Bellmer. Fonte: Reprodução.....  | 144 |
| Imagem 20: foto de <i>Deslocamentos</i> na Pinacoteca de São Paulo. Créditos: João Caldas. ....   | 146 |
| Imagem 21: fotografia para divulgação de <i>Deslocamentos</i> . Créditos: Gal Oppido.....   | 149 |

|   |     |
|---|-----|
| Imagem 22: composição com dois <i>still-frames</i> do registro da performance <i>Bondages</i> , de Marta Soares.....  | 152 |
| Imagem 23: composição com <i>Keep cool</i> (1958) de Hans Bellmer (acima) .....   | 157 |
| Imagem 24: <i>still-frames</i> de <i>Bondages</i> .Fonte: Reprodução de vídeo cedido pela artista. ....   | 167 |
| Imagem 25: <i>A lição de Anatomia do Dr Tulp</i> (1632) de Rembrandt; foto de Hans Bellmer, Única Zürn e uma boneca; still do final de <i>Bondages</i> (2017). Fonte: Reprodução..... | 175 |
| Imagem 26: <i>still-frame</i> de <i>NoirBLUE</i> ; Fonte: Reprodução.....   | 182 |
| Imagem 27: <i>still-frame</i> de <i>NoirBLUE</i> ; Fonte: Reprodução.....   | 185 |
| Imagem 28: <i>still-frame</i> de <i>NoirBLUE</i> ; Fonte: Reprodução.....   | 186 |
| Imagem 29: composição com <i>Angelus Novus</i> (1920) de Paul Klee;.....  | 196 |
| Imagem 30: cena de <i>NoirBLUE</i> , de Ana Pi. Fonte: Reprodução. ....   | 200 |
| Imagem 31: cena de <i>A Sagração da Primavera</i> , do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: Reprodução. ....   | 201 |
| Imagem 32: cena de <i>Bondages</i> de Marta Soares. Fonte: Reprodução.....  | 202 |
| Imagem 33: cena de <i>MIRANTES</i> , de Pol Pi. Fonte: Reprodução. ....   | 203 |
| Imagem 34: cena de <i>NoirBLUE</i> , de Ana Pi. Fonte: Reprodução. ....   | 211 |
| Imagem 35: cena de <i>Ensaio sobre a Dádiva</i> , de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução.....   | 212 |
| Imagem 36: cena de <i>Ensaio sobre a Dádiva</i> , de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução.....   | 213 |
| Imagem 37: cena de <i>A Sagração da Primavera</i> , do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: Reprodução. ....   | 214 |
| Imagem 38: cena de <i>Eles fazem dança contemporânea</i> , de Leandro Souza. Créditos: Tetembua Dandara.....  | 221 |
| Imagem 39: foto de divulgação de <i>FIM</i> , do Grupo Vão. Créditos: Mayra Azzi.....   | 222 |
| Imagem 40: foto de divulgação de <i>Trabalho Normal</i> , de Claudia Müller. Créditos: Haroldo Saboia. ....   | 223 |
| Imagem 41: <i>still-frame</i> de <i>FUNDO</i> , De Juliana França. Fonte: Reprodução. ....  | 224 |
| Imagem 42: <i>still-frame</i> de <i>Tela de Descanso</i> , de Laura Salerno. Fonte: Reprodução. ....  | 225 |

# Sumário

|   |            |
|---|------------|
| <b>COMO NÃO SER VISTO?</b> .....  | <b>13</b>  |
| O que poderia a presença? .....   | 19         |
| O que poderia a ausência?.....  | 23         |
| Neossujeitos e performance .....  | 29         |
| Sobre a escrita .....   | 33         |
| <b>RECUSAR   <i>A sagração da Primavera: quadros de uma dívida não paga</i> (2016) do [pH2]:<br/>Estado de Teatro</b> ..... | <b>38</b>  |
| Aquele que diz não.....   | 48         |
| A sereia drag que diz não.....  | 58         |
| Assombrações da massa.....  | 66         |
| <b>DESTRUIR   <i>Ensaio sobre a Dádiva</i> (2014-2015) de Nuno Ramos</b> .....  | <b>80</b>  |
| A amadora.....  | 83         |
| O animal.....   | 94         |
| Dois amantes .....  | 103        |
| <b>DETALHAR   <i>MIRANTES: coreografia para uma paisagem</i> (2012-2013) de Pol Pi</b> .....                                | <b>119</b> |
| O artista.....  | 121        |
| O espaço.....   | 126        |
| O desaparecimento.....  | 131        |
| O chamado .....   | 135        |
| <b>DISPERSAR   <i>Deslocamentos</i> (2017) e <i>Bondages</i> (2017) de Marta Soares</b> .....                               | <b>142</b> |
| Desmembramentos possíveis .....   | 145        |
| Desmembramentos impossíveis.....  | 153        |
| Excessos da repetição .....   | 158        |
| Aqui e lá.....  | 163        |
| Não morrer ainda .....  | 171        |
| <b>ESPAÇAR   <i>NoirBLUE: deslocamentos de uma dança</i> (2018) de Ana Pi</b> .....   | <b>176</b> |
| A docilidade dos anjos .....  | 187        |
| Abrir espaços para o futuro .....   | 192        |
| <b>FUGAS FINAIS</b> .....   | <b>198</b> |
| Claro e escuro, dentro e fora .....   | 204        |
| Enquadramento e desenquadramento .....  | 207        |
| Os sem rosto, os irresponsáveis .....   | 215        |
| Reverberações .....   | 226        |
| Desaparecer. Desaparecer de novo. Para aparecer melhor .....  | 231        |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | <b>240</b> |

*“O fora está em processo de abolição”.*

(Dénètem Touam Bona, **Cosmopoéticas do refúgio**)

*“Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros”.*

(Walter Benjamin, **Magia e técnica, arte e política**)

## COMO NÃO SER VISTO?

---

*“o grande sujeito do amanhã nos caminhos da arte não pode ser visto, não deve ser visto, e deve ir para o subterrâneo”.*

(Marcel Duchamp, *The Afternoon Interviews*)

Em 1970, o grupo de comédia britânico Monty Python exibiu em seu programa um esquete intitulado *How not to be seen* (Como não ser visto). Simulando um vídeo governamental, o grupo mostra apenas paisagens sem humanos, junto de uma voz em *off* que demonstra “como não ser visto”. Em cada uma dessas cenas, o narrador revela que uma pessoa está escondida e pede para que ela se levante. Porém, assim que vemos cada corpo, ele é imediatamente tornado alvo, sendo atacado por balas de revólver e bombas (imagem 1). Como a voz afirma após a primeira morte, “isso demonstra o valor de não ser visto”. O vídeo, porém, se torna absurdo, apresentando explosões cada vez maiores de casas, prédios e países. Terminando com uma risada histriônica do narrador, o esquete sugere que estamos sempre sujeitos a sermos capturados pelos mecanismos governamentais de extermínio. Apesar do tom trágico do vídeo a sugerir que, mesmo escondidos, estamos submetidos à morte e à destruição, há nele a sugestão de que, fora da visibilidade, alguma sobrevivência seria possível.

Inspirada por esse material, a artista alemã Hito Steyerl criou em 2013 “*How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*” (Como não ser visto: a porra de um arquivo .MOV educacional didático). Segundo a artista, “a atual situação da maioria das pessoas é que elas estão visíveis a todo tempo por certos modos de captura”, sendo que, “por outro lado, ser invisível pode ser mortal” (STEYERL, 2016, trad. nossa). É na tentativa de lidar com esse impasse que ela propõe a obra, que pega emprestado o título e o tom educativo do original para atualizar a crítica feita pelos comediantes ingleses: hoje, ao invés de se tornar invisível para o governo, a artista propõe um manual hipotético e absurdo de como desaparecer para a(s) câmera(s), propondo um afastamento da representação de si mesmo (imagem 2). As propostas são diversas: realizar o gesto de “rolar para cima ou para o lado” que fazemos nos aparelhos *touchscreen*; “não ter uma boa resolução”; “ser menor do que ou igual a um pixel”; “morar num condomínio fechado”; usar “uma capa da invisibilidade” (representada por uma burca no vídeo); ou mesmo “ser uma mulher com mais de 50 anos”. Steyerl é precisa em identificar que,

no século XXI, os principais dispositivos que nos controlam não estão mais centralizados em uma força governamental, mas dispersos nos diversos dispositivos eletrônicos que nos permitem produzir e divulgar imagens e no nosso próprio desejo de nos engajar nesses circuitos. Ao passo que nossos corpos se tornaram imagens constantemente visíveis, o vídeo também afirma que “hoje as coisas mais importantes querem se tornar invisíveis: o amor é invisível. A guerra é invisível. O capitalismo é invisível” (STEYERL, 2013, trad. nossa).

Ambos os vídeos detectam um impasse entre aumento de visibilidade e liberdade, o qual também move nossa pesquisa. Pode o desaparecimento do corpo ser também um gesto emancipatório? Movido por essa questão, analiso cinco obras de caráter performativo (pertencentes ao teatro, à dança e as artes visuais) produzidas por artistas brasileiros na última década: *A Sagração da Primavera* (2016), peça teatral do grupo [pH2]: Estado de Teatro; *Ensaio sobre a Dádiva* (2014-2015), série de instalações acompanhadas de vídeos do artista Nuno Ramos; *MIRANTES: Coreografia para uma paisagem* (2012-2013), dança *site-specific* de Pol Pi; *Bondages* (2017), solo de dança de Marta Soares; *NoirBLUE: Deslocamentos de uma dança* (2018), curta-metragem de Ana Pi. Apesar de terem sido produzidas em um período próximo, essas obras não partilham de semelhanças evidentes e recusam o enquadramento em uma só linguagem. Foram obras pouco debatidas no circuito crítico, artístico e acadêmico brasileiro e tiveram escassa (ou mesmo nenhuma) circulação após suas estreias ou primeiras exposições. Mas, por ter tido a possibilidade de vê-las ao vivo, compreendo que sua difícil definição (como teatro, dança, performance ou exposição) não indica apenas que essas obras se arriscam em territórios pouco explorados e testam limites de linguagem, mas que o fazem por meio de procedimentos de dissociação dos vínculos entre presença e visibilidade.

Insiro-as em um mesmo recorte de pesquisa porque nelas o desaparecimento e a ausência do corpo humano emergem, de diferentes formas, sempre como resultado dessas dissociações. Isso faz com que elas operem um distanciamento (ou mesmo uma recusa determinada, em alguns casos) do que parece pressuposto para as linguagens da cena: a presença do corpo no aqui e agora. Com este estudo, busco demonstrar que tal distanciamento da presença e da eficácia do corpo é que demarca o posicionamento político dessas obras, e não deve ser lido como esteticismo vazio ou alienação.

Devo também, de antemão, distanciar esses trabalhos do recorte da produção cênica recente que substitui atores por mecanismos tecnológicos, usando da mediação com máquinas, objetos inanimados e elementos cênicos diversos<sup>1</sup> (escopo no qual também se incluem

---

1 Estariam nesse outro escopo obras como *Os cegos* (2002) de Denis Marleau, peça na qual atores são substituídos por projeções que simulam humanos; *Stifters ding* (2008), de Heiner Goebbels, peça-instalação; *Evaporated*

instalações de vídeo, performances imersivas, teatro de bonecos etc.). Aqui, observaremos a ausência como processo que ocorre nas próprias obras, escolhido e operado pelo corpo humano. Daí a escolha pelo termo desaparecimento: os corpos se dão à vista para desaparecerem, ou emergem de seu desaparecimento, o que significa que em todos os casos analisados há operações de visibilidade e invisibilidade do corpo sendo conjugadas concomitantemente.

Apesar das obras não abordarem tópicos diretamente políticos, buscarei demonstrar como a escolha pelo desaparecimento e pela ausência resiste a e critica um estreitamento atual entre performance e visibilidade. Este estreitamento, necessário para as dinâmicas competitivas do neoliberalismo, vem se apropriando desde os anos 1990 dos potenciais da performance e aplicando-os a setores empresariais e comerciais.<sup>2</sup>

Para isso, preciso também me distanciar de certa promessa de que práticas performativas agiriam diretamente no mundo ou suprimiriam mediações entre quem observa e quem é observado, firmando seu potencial político por um maior apelo à relação direta entre sujeitos, por superar a representação<sup>3</sup> e por produzir efeitos diretos no mundo.<sup>4</sup>

---

*Landscapes* (2009) de Mette Invgartsen, peça de dança na qual se veem apenas efeitos cenográficos como luz e fumaça; *Uncanny Valley* (2018) do grupo alemão Rimini Protokoll, palestra performática dada por um robô hiper-realista; ou *cabeça oca espuma de boneca* (2019) do brasileiro Ilê Sartuzi, instalação ativada dramaturgicamente. 2 Para uma análise de como o potencial transformador e a dimensão de eficácia da performance são solicitados pelos setores empresarial e industrial ao longo dos anos 1990, ver Alan Ehrenberg (2010). John Mckenzie (2001) também constata essa apropriação, mas a analisa em contraponto com as noções de performance em distintos campos, como o computacional e o cultural.

3 Hans Ulrich Gumbrecht (2010), por exemplo, partirá de uma oposição entre presença e sentido para propor a vivência e a experiência como modos de superação de uma relação interpretativa com o mundo. Erika Fischer-Lichte (2008), teatróloga alemã especialmente interessada nas relações entre teatro e ritual, pensa em uma *Estética do performativo* na qual o evento ao vivo faria resistência à uma cultura movida por interesses de mercado.

4 O curador Nicolas Bourriaud (2009), curador e crítico, cunha o termo *Estética Relacional* para pensar em obras de arte contemporânea que operariam em meio à realidade que os cerca, superando seu caráter objetual para mediar ou promover relações humanas. Apesar da inegável importância da teoria de Bourriaud durante os anos 1990 (suprindo uma demanda de produção crítica que não fosse pessimista em relação a arte pós-moderna), hoje a noção de Estética Relacional já foi duramente criticada por autores como Claire Bishop (2012) e Boris Groys (2014).

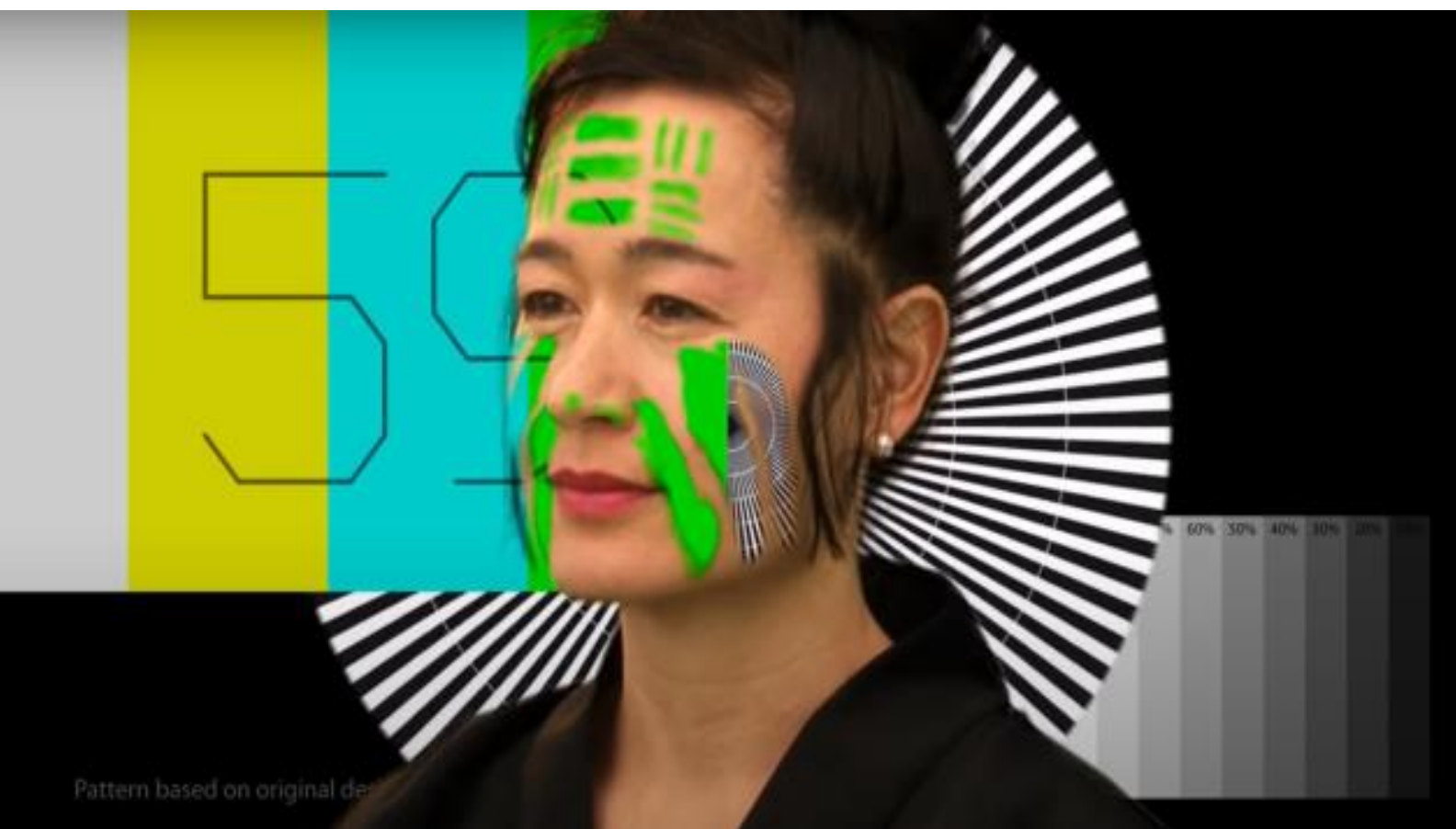
reverberação crítica. Busco, nesse estudo, dar sobrevida e dedicar a atenção que ainda merecem essas obras que ousaram sugerir que desaparecer - ou ao menos desejar desaparecer - pode ser também um gesto de liberdade em um mundo onde tudo precisa se fazer visível para comprovar sua existência.



Imagem 1: Monty Phyton. *Still-frames* de *How not to be seen*, 1970. Fonte: Reprodução.



Imagem 2: Hito Steyerl. *Still-frames de How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013. Fonte: Reprodução.



## O QUE PODERIA A PRESENÇA?

“Eu quero atuar, não representar!” afirma o artista luso-brasileiro Antonio Manuel (2011), conhecido por, após ter tentado sem sucesso inscrever seu próprio corpo como obra para um salão de arte, entrar nu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1970 junto de Vera Lucia Santos, clamando que seus corpos eram a obra. Essa frase parece sintetizar uma questão fundamental das artes performativas da segunda metade do século XX: a crença de que a materialidade da presença, quando colocada em um tempo sincronizado com o do seu destinatário, teria o poder de recuperar uma presença perdida pelo campo da representação, seja nos processos de abstração das mídias digitais ou da ideologia da imagem (o que Jean Baudrillard chamará por simulacro e Guy Debord chamará por espetáculo). Desenvolve-se, a partir desse pressuposto, que a característica inevitável da performance seria sua presença absoluta.

Apesar desse termo hoje ter se tornado, como diz o diretor José Fernando Peixoto (2018, p. 21), uma “palavra-cacoete”, podemos encontrar em grande parte das explicações sobre performance sua relação com a presença. Em geral, compreende-se que é a potencialização desta na performance o que garante sua eficácia ou poder de transformação do mundo. Antes mesmo de entrarmos no campo próprio das artes, encontramos a presença como um pressuposto: Marvin Carlson (2010, p. 13) abre um extenso estudo afirmando que “se perguntarmos o que faz as artes performáticas serem performáticas [...] a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance”. Semelhante é a definição de Ervin Goffman (1959, p. 22) - autor do livro central para a arte dos anos 1960 *A representação do eu na vida cotidiana* - ao entender a performance como “toda atividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua perante um conjunto particular de observadores”.

No campo das artes ocorre semelhante compromisso com a presença. Em sua pioneira historiografia da arte da performance, Roselee Goldberg (2006, p. VIII – IX, itálico nosso) afirma que a linguagem seria “um meio de dirigir-se *diretamente* a um grande público” - apesar de já sugerir que ela, quando no campo artístico, “vai além da simples afirmação que se trata de uma arte feita ao vivo”.<sup>5</sup> Mais recentemente, a curadora da Tate Modern Catherine Wood

---

<sup>5</sup> A autora, porém, não chega a construir outra afirmação pessoal acerca da linguagem, pontuando apenas o caráter “ilimitado” dessa expressão artística e delegando a cada performer a criação de “sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução” (ibid.).

(2018, p. 21, trad. nossa) afirma que “performance em arte geralmente significa algo muito mais simples: mais ou menos, um trabalho de arte que é encenado como um evento ao vivo” Mesmo no ano de 2020, atravessado mundialmente por uma crise sanitária que solicitou diversos níveis de distanciamento social, grande parte da arte da performance se realizou “ao vivo”, por meio de *live-streamings*, compartilhamentos de tela e videoconferências, mantendo de seu compromisso com a presença ao menos alguma sincronicidade temporal.<sup>6</sup>

Portanto, não é apenas o vasto campo da performance (que inclui de jogos esportivos ao campo artístico) que se compreende a partir da presença. Também a mais recente arte da performance usa recorrentemente dessa ideia intensificada de presença para se caracterizar. Comum para essas leituras é que essa presença cria um presente comum com o destinatário, de forma vivenciável e/ou demonstrável, pressupondo uma situação de co-presença entre o agente que produz e o público que constata, tensionando a própria noção de arte enquanto obra estática ou de significados estáveis e valorizando o processo e a prática compartilhada.

A frase de Antonio Manuel citada acima, na qual o “representar” seria algo a ser transformado, ou mesmo superado, por meio do ato, também diz respeito a uma série de experimentações práticas e teóricas também no teatro, que se vê “dramaticamente modificado” pela ideia de que “na performance não há jogo, nem representação” (LEHMANN, 2018, p. 143). Cormac Power, em um estudo sobre o conceito de presença no teatro, afirma que o século XX é marcado tanto por um *modo aurático de presença* (evidente em autores como “Appia, Criag, Artaud e Grotowski [que] vislumbravam uma presença no teatro que transcenderia o ficcional e o representacional” [POWER, 2008 p. 11, trad. nossa] por meio de um foco no “ofício do ator e do cultivo da ‘presença de cena’” [ibid., p 53, trad. nossa]); quanto por um *modo literal de presença* (recorrente no início da arte da performance e focado nas condições factuais de relação entre observador e objeto observado). Ambos os modos de presença afetam e constroem nossa cena contemporânea, fortemente influenciada por uma concepção de que o ator não apenas representa algo, mas antes de tudo oferece sua própria presença ao público.

Não é sem motivo que Power chamará de *literal* o modo de presença articulado na arte da performance: nas artes visuais, o debate sobre a presença se intensifica com o minimalismo

---

6 Philip Auslander (2002) já havia estudado como o surgimento e massificação das tecnologias de reprodução alteram os parâmetros do que significa “vivo”, alterando diretamente as práticas das artes performativas. Em 2020, com a transferência em larga escala de diversos eventos para o campo virtual (aulas, festas, reuniões, palestras etc.), artistas e grupos de teatro, dança e performance vêm experimentando modos de indicar que há uma sincronia entre quem assiste e quem performa (em casos como *Tudo o que coube em uma VHS* do grupo pernambucano Magiluth ou *Peça*, solo de Marat Descartes com direção de Janaína Leite). Apesar da tese não compreender esse período, deve-se notar como essa situação escancara o problema da presença viva como um pressuposto de obras com caráter performativo, como já sugeri no texto *I'm alive ou I am a live?* (MARCONDES, 2020).

norte-americano dos anos 1960, chamado por Michael Fried de arte literalista. Crítico do minimalismo, o teórico atacava justamente literalidade dessa produção, que recusava qualquer composição ou organização interna para focar na dependência do olhar do espectador. Estando “interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho” (FRIED, 2002, p. 34), essa produção recusaria uma noção de presença contínua (*presentness*) central ao modernismo norte-americano, na qual o trabalho deveria se manter em si de modo a ser efetivamente independente do observador e do contexto. Justamente porque as obras desse movimento artístico passaram a depender do espectador de uma forma inédita, Fried detecta nelas um caráter que, pejorativamente, nomeia como teatral<sup>7</sup> (daí também que um autor como Thierry de Duve [1983] propõe que não apenas a performance seria a arte “do aqui e agora”, mas também que o minimalismo – seu contemporâneo – apelaria para “um novo gênero de teatro”). Mesmo na teoria dos “atos de fala”<sup>8</sup> de John L. Austin, uma das referências centrais para a arte da performance, a representação fornece um impasse: propondo a recolocação da linguagem no campo da ação por meio do emprego do performativo - verbos que teriam força de inaugurar algo no mundo pelo simples ato de sua enunciação - Austin (1990, p. 36) também apresentava certa recusa ao teatro, como se ele estivesse em um campo parasitário da representação - chegando a afirmar em seus textos que o performativo seria cometido por um “mal” caso fosse “dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio”. Apesar das inúmeras diferenças que embasam essas recusas ao teatro, pode-se perceber como esse distanciamento foi central para então (e ainda hoje) se pensar a arte da performance como o “domínio do sério”, onde “nada é fictício” e os “objetos, as ações os serem o tempo mesmo são reais” (FÉRAL, 2015, p. 141).

Contrária a essa corrente afirmativa da presença na performance, a leitura pós-estruturalista parte da impossibilidade da presença romper com a representação. Autores como Jacques Derrida (1995) e Elinor Fuchs (1985) foram centrais para se pensar os limites de uma

---

<sup>7</sup> *Arte e objetividade*, escrito na *Artforum* por Fried em 1967, é o texto onde se sintetizam as críticas que o autor faz à arte minimalista. Dando continuidade ao escopo teórico desenvolvido por Clement Greenberg sobre arte moderna, o texto se situa em momento histórico no qual o minimalismo estava se provando ao mesmo tempo como vértice e como ruptura do projeto moderno americano, ao aceitar radicalmente o caráter específico do objeto artístico que havia sido elencado por Greenberg como a principal questão do modernismo artístico. Uma das principais polêmicas desse texto se dá pelo uso negativo e por vezes pejorativo do termo “teatral”, usado pelo crítico para se referir ao tipo de presença das obras que critica. Hoje, como Fried (apud AUSLANDER, 1997, p. 52) argumenta, o que ele chamava de teatral acabou se consolidando pelo nome de *pós-modernismo*. Mesmo assim, o texto gerou uma fortuna crítica central para os debates da cena contemporânea, em críticas e releituras feitas por autores como Auslander (1997); Ramos (2015) e Rebentisch (2019).

<sup>8</sup> Para mais, ver o livro póstumo de Austin *Quando dizer é fazer* (1962) – compilação de uma série de palestras realizadas em Harvard em 1955 – no qual o linguista propõe a recolocação da linguagem no campo da ação a partir da diferenciação de sentenças constativas e de sentenças performativas. Voltaremos a esse livro ao longo da tese.

presença que se descole inteiramente da representação, detectando sua força de inscrição no agora justamente por ecoar traços de um passado que lhe dê legibilidade e que permite sua mudança futura. Influenciado por essa leitura, o debate sobre o estatuto da presença de quem performa se intensifica nas últimas décadas, com a crescente complexificação das questões entre ao vivo e mediado e o recorrente tratamento hierárquico dado a eles<sup>9</sup>, assim como efeitos de originalidade e autenticidade que se atrelam a modos de presença.<sup>10</sup> É central nas futuras análises dessa tese essa teoria das artes performativas que questiona “o lugar privilegiado do tempo presente na definição do fenômeno teatral” (KON, 2017, p. 66), assim como o pressuposto da presença contínua e visível do corpo de quem performa como uma pedra fundamental.

No lugar de uma presença apenas ancorada no tempo presente, podemos partir da definição ampla de Cormac Power (2008, p. 3, trad. nossa) na qual ela significa “a simultaneidade entre consciência e objeto de atenção” – seja esse objeto um corpo humano ou não. O autor pontua como o teatro é justamente o que coloca essa correspondência em questão, referindo-se sempre ao mesmo tempo a um agora real (o que é visto) e ficcional (o que é representado). Historicamente engajado com operações corporais para além da pura presença<sup>11</sup>, há no teatro um arcabouço de recursos para se testar diferentes formas de desaparecimento ou retração do corpo. Essa reinserção do teatro nos debates, por conter essa duplicidade que é “aspecto estrutural de toda arte” (REBENTISCH, 2012, p. 69, trad. nossa) nos permite pensar que todo desaparecimento intencional do corpo em cena também pode sugerir ou mesmo ressaltar a visibilidade, operando a partir de uma tensão entre coisa e signo que fundamenta a representação estética e que não busca resolvê-la a partir de uma exclusividade da presença. Conforme coloca Samuel Weber (2009, p. 15), é possível pensar o teatro como uma

---

9 O teórico da performance Philip Auslander (2006; 2002) percebe como há uma performatividade em operação na própria documentação de performance, a criar mundos e situações que extrapolam o evento a qual se referem (sobre isso, ver também COPELAND 1990), mas também como nossa noção de “ao vivo” é moldado justamente pelas tecnologias de reprodução. Tendo como referência Auslander, Luiz Fernando Ramos (2011) detecta uma hierarquia de real que vem se construindo nas artes da cena contemporâneas, para contrapor a ela performances que “estranham e dilatam a ideia do real” (p. 61).

10 Amelia Jones (2003) e Rebecca Schneider (2011), teóricas da performance, recusam o vínculo da arte da performance com uma ideia essencialista de presença. Para a primeira, é impossível uma experiência sem mediação, mesmo no corpo a corpo da arte da performance, e mesmo sua documentação seria uma afirmação do caráter suplementar do corpo. Já Schneider pensa na performance não como uma recusa ao arquivo, mas sim como um tipo de arquivo sem compromisso com uma preservação segura do passado.

11 Luiz Fernando Ramos (2011, pp. 64-65) argumenta: “A considerar, por exemplo, a prática do xamanismo nas culturas primitivas, em que há o trânsito dos xamãs para além de seus próprios corpos na pele de animais totêmicos, pode-se deduzir que o aspecto negativo desse apagamento do humano e do corporal na produção espetacular é uma ansiedade moderna. Mesmo as tradições do teatro oriental, bem como na tragédia grega clássica, ao revestirem os atores de máscaras e adereços transfiguradores, revelam-se imunes a esse preconceito”. O diretor alemão Heiner Goebbels (2015) também detecta esse vetor de desarticulação da presença e da intensidade como valores da cena em experimentos vanguardistas como os de Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia, Gertrude Stein, dentre outros.

temporalidade que conjuga sempre um intervalo entre o que está sendo apresentado e a apresentação em si. É esse caráter espectral, afetado e estranhado que desafia o ‘sujeito’ afirmativo e íntegro, tão caro ao performativo (o *moi-je* de Josette Feral)<sup>12</sup>, desestabilizando sua desejada unidade. Portanto, quando pensamos no teatro nessa perspectiva expandida, enquanto uma experiência específica de tempo, possível de se construir independentemente da linguagem trabalhada, podemos nos distanciar da questão sobre afirmar ou rejeitar a presença, e reconhecer o potencial que há no teatro de interrogar nossa experiência do presente. Mas para isso devemos ainda compreender como pensar a ausência nesse campo, assim como perceber o foi apropriado da presença por forças externas à arte.

### O QUE PODERIA A AUSÊNCIA?

Virada performativa, giro performativo, era da performance, sociedade da performance, performatismo: são diversas as expressões cunhadas a fim de demonstrar a importância da performance nos dias de hoje.<sup>13</sup> Nas intersecções entre dança e artes visuais, esse foco se percebe, segundo Cosmin Costinas e Ana Janevski, por uma tendência crescente em trazer a dança para espaços museológicos, desestabilizando noções de arquivo e acervo, mas também com obras e performances sendo pegadas “entre a aparente resistência à comercialização que estava engolindo o mundo da arte baseado em objetos, e servindo como produtos perfeitos da economia da experiência imaterial” (COSTINAS; JANEVSKI, 2018, p. 7, trad. nossa).<sup>14</sup> No teatro, faz principalmente parte desse foco os “teatros do real”, termo cunhado por Maryvonne Saison em 1998, as práticas do real citadas por José Sánchez em 2007 e a formulação da

---

12 Teorizada por Josette Féral, a arte da performance apareceria “como a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um mim eu (*moi je*) que reduz tudo a ele mesmo e ele mesmo filtra o mundo” (FÉRAL, 2015, p. 146).

13 Paula Sibilia (2009, p. 14) afirma que a expressão era da performance diz respeito a um “momento histórico que registra pressões inéditas sobre os corpos e as subjetividades, no sentido de melhorar o desempenho dos indivíduos nos mais diversos domínios”. Ana Janevski e Cosmin Costinas (2018, p. 7, trad. nossa) chamam por virada performativa o “encontro renovado entre dança e performance e as instituições de arte contemporânea global [...] informado pelas várias histórias e historiografias da performance do século vinte e um”. Já Bojana Cvéjic (2016) recupera o termo de Guy Debord para falar que vivemos em uma sociedade da performance, na qual todos os corpos estão viciados em se mostrar fazendo. Já o termo performatismo é proposto por Raoul Eshelman (2008) como uma época após o pós-modernismo, substituindo sua ironia característica por um foco na *crença* dos espectadores que é esteticamente mediada por obras.

14 Claire Bishop, em contraponto a Costinas e Janevski, propõe ler essa migração da dança para o museu “não (apenas) como uma tentativa cínica da parte dos museus para atrair público” (BISHOP, 2018, p. 208) mas sim como a criação de um dispositivo híbrido que nomeia por zona cinzenta (entre o cubo branco e a caixa preta) e que se afirma “ao mesmo tempo como *sintoma* de e uma *compensação* para a virtualização da percepção” (ibid., p. 217).

canadense Josette Féral sobre um “teatro performativo”. Essas teorias, apesar de suas diferenças, posicionam-se no sentido comum de uma revalorização do vivo e do imediato em cena como forma de fazer frente à massiva tessitura de imagens que formam nosso tempo, o que Silvia Fernandes (2013, p. 3) chama de “experimentos ligados, de um modo ou de outro, a transgressões da representação”. Mesmo a própria arte da performance se vê afetada por esse giro, sendo incorporada ao *mainstream* da arte contemporânea seja com reencenações de performances históricas, seja pela aceitação crescente da linguagem em circuitos comerciais e institucionais (feiras de arte, bienais, mostras etc.). Essa guinada é precisamente descrita pelo professor Luiz Fernando Ramos (ibid., p. 63) como “a premissa de que há no teatro e performance contemporâneos uma tendência em qualificar como melhor, do ponto de vista do receptor, o que é ao vivo e imediato, ou como pior o que é gravado, ou mesmo transmitido, pois mais distanciado nesse contato”. Semelhante é o diagnóstico de Hal Foster ao falar que, por conta do excesso de mediação de nossa época, está em grande demanda tudo o que “dá impressão de presença” (FOSTER 2015, p. 140, trad. nossa) por revelar seu feitiço e convidar à participação do público, criando um constante estado de atividade entre agentes e receptores no campo da arte que estabelece um “tempo zumbi” (p. 139, trad. nossa), no qual as coisas não estão nem bem mortas nem vivas<sup>15</sup>.

Qual o espaço dado para o desaparecimento e para a ausência dentro desse nosso momento histórico de presenças espectrais? Talvez a proposição mais debatida seja a ontologia da performance proposta por Peggy Phelan em *Unmarked*, livro de 1993 no qual a autora americana busca argumentar pelo valor político da performance. Em sua perspectiva, essa linguagem seria o menos marcado de todos os textos, podendo por isso resistir ao mundo da mercadoria pelo seu caráter irreprodutível. A já celebre abertura de seu texto afirma que:

*A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo de circulação de representações de representações. [...] É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da performance, tal como a ontologia da subjectividade aqui proposta, atinge-se por via da desaparecimento. (PHELAN, 1993, p. 171)*

---

15 Jogando com a ideia de que as artes performativas seriam artes vivas (o que supõe que há uma vivacidade que outras linguagens artísticas não compartilham), Hal Foster se vale de termos como “tempo zumbi”, “arte morta-viva” e “zona cinzenta” para pensar na temporalidade que se instaura nos museus quando performances históricas são refeitas no contexto institucional. Para o crítico, “algumas reencenações parecem estar mais interessadas na câmera do que na audiência; novas performances geralmente vêm prontas para a imagem. Como resultado, nós parecemos não existir no mesmo tempo-espço do evento” (op. cit., p. 144).



Aqui, o desaparecimento aparece como característica inerente a toda performance, o que a tornaria, em si, oposta à reprodução e a economia dominante de troca mercadológica. Por não produzir restos, ou por se descaracterizar quando o faz, a performance recusaria outra inscrição no tempo que não a do tempo presente. Isso significa que, nessa teoria, o desaparecimento da performance no próprio curso de sua realização faz da presença compartilhada algo a ser valorizado, em detrimento do que sobraria dela.

Apesar da atratividade de sua teoria, por conferir um estatuto político inerente à performance e privilegiá-la como instrumento crítico em relação às outras linguagens, sua ontologia apresenta problemas em alguns níveis. Gerald Siegmund coloca que a perspectiva da performance enquanto irrastrável é historicamente contestável, já que temos diversos registros de grande parte das obras de performance criadas até hoje (em argumento análogo aos de Amelia Jones e Philip Auslander, que reconhecem que há uma performatividade em operação nas próprias documentações das obras).

Mas o principal contraponto que Siegmund faz é em relação ao papel da ausência na performance. Há, para o autor, uma questão teórica não abordada no argumento de Phelan, e que se intensifica nos anos posteriores à escrita de seu texto, dentro da acima citada “virada performativa”. Na economia predominante, não basta o valor de uso das coisas que circulam como mercadoria, sendo necessário outro valor:

*Não mais o uso das coisas é central, mas seu caráter simbólico de beleza e sucesso. O corpo da humanidade é sobreposto por um segundo corpo da publicidade que, tendo-se tornado uma imagem desincorporada, escapa a qualquer experiência e troca com o outro. Um corpo como esse só pode ser consumido. (SIEGMUND, 2005, p. 78, trad. nossa)*

Portanto, o problema não é o caráter objetual da mercadoria, mas sim seu caráter duplo de coisa e simulacro, sendo o segundo o que ameaça eliminar a realidade e ganhar maior valor que ela própria, ao traduzir a materialidade do objeto em um circuito ocioso de imagens. Segundo o autor, a pura presença da performance (que por não ser reproduzível precisaria estar fora da esfera do simbólico) acabaria por funcionar no nível das imagens individuais e dos fantasmas, tal qual o simulacro de Baudrillard. E, no atual momento do capitalismo, é essa presença supostamente reproduzível (o novo, o inédito) que consumimos:

*Desse modo, precisamente a não (re)produtividade, que para Phelan é o argumento mais forte da resistência da performance, pode apoiar a economia: pelo consumo desenfreado do novo, porque o velho não tem duração (está fora de estoque). Por sua vez, isso leva a uma história que se apaga constantemente e sempre que possível não deixa vestígios para não atrapalhar o novo consumo fluido. [...] A ontologia da performance pode facilmente servir como uma apologia dos valores do mundo globalizado, como agilidade, efemeridade, falta de raízes, flexibilidade e reinvenção constante. (ibid., p. 78, trad. nossa)*

Esse viés antirrepresentacional da performance, como se ela pudesse existir em um tempo presente puro e sempre novo, descolado dos dados culturais do passado e da preocupação com o futuro, é do que precisamos nos distanciar para reinserir a ausência como uma categoria operadora. Stephan Baumgärtel (2018, p. 125) tece semelhante crítica em relação ao “uso de noções como presença e eficácia no contexto daquilo que ficou conhecido como o chamado giro performativo nos estudos das artes da cena”. Como o autor aponta, a forte tendência anti-hermenêutica de argumentos como os da teatróloga alemã Erika Fischer-Lichte em *Ästhetik des Performativen* de 2004 (Estética do Performativo) e do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção da presença* entende que “o tempo dessa eficácia [da performance] é o presente, o aqui e agora autorreferencial, separado de qualquer enquadramento histórico”, o que leva “a uma concepção do ato performativo (seja performance ou apresentação teatral) como um ato autossuficiente e autofundador, liberado da dependência de contextos culturais como forças fundamentais para autorizar sua eficácia” (BAUMGARTEL, 2018, pp. 128-129).

Tal qual o argumento de Phelan, tentativas como a de Fischer-Lichte em teorizar uma estética do performativo na qual “a performance ao vivo constitui um último recurso para resistir à cultura dominante da economia midiática” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 68, trad. nossa) colocam essa prática em um campo não-referencial por excelência, supostamente livres do campo semiótico (campo que compreende “aquilo que o sentido não consegue transmitir”, segundo Gumbrecht) e focadas no imediatismo da percepção. Isso acaba por afirmar uma cumplicidade estrutural submissa ao pensamento reinante de que o aqui e agora social é a única possibilidade de convívio. Afinal, as recusas à representação para o alcance da vida (característica das vanguardas históricas), infelizmente “anunciavam os tempos atuais, em que o imediato e o aqui agora se tornaram valores capitais” (L. F. RAMOS, 2011, p. 70). Segundo a crítica de Baumgärtel a esse cenário:

*Deparamo-nos, assim, não apenas com uma performatividade não-hermenêutica, mas também com o louvor de um imediatismo de*

*recepção que não permite relacionar o espetáculo simbolicamente com o mundo histórico e cujo equivalente empírico (inscrito nessa concepção da performatividade como sua assinatura e autoria social) me parece ser a performatividade sócio-econômica do neoliberalismo atual, que exclui – sob o lema TINA – There is no alternative – os usos e os usuários que procuram minar essa performatividade por meio de uma referencialidade enxerta nela, ou seja, de um uso citacional dos processos performativos sociais nos procedimentos de performatividade artística. (BAUMGÄRTEL, 2018, p. 150)*

Portanto, se a atual situação do espetáculo promete “presente eterno” (SIEGMUND, 2005, p. 78, trad. nossa), abusando e se apropriando da autorreferencialidade e do imediatismo pelos quais a performance já advogou, a questão passa a ser como deve ser a presença dentro da performance, para que a primeira possa se descolar do presente liso e contínuo prometido pelo espetáculo. Para Siegmund, a ausência deve ser colocada em jogo dentro de cena e experienciada pelo público como um espaço de desidentificação. Para o autor:

*É apenas a experiência da ausência e não da presença que cruza a unidade do imaginário e a abre a outras experiências. A presença surge da ausência que ela coloca em jogo como ausente. A presença surge na arte apenas para nos mostrar a ausência, que não é representável, mas configurada. (SIEGMUND, 2005, p. 79, trad. nossa)*

Em sua proposta a performance se caracteriza não pela ausência de um objeto que a representa posteriormente. Ou seja, “não é a ausência da representação como tal”, mas sim “as ausências *na* performance que abrem a presença” (SIEGMUND, 2005, pp. 79-80, trad. nossa).

Também o encenador Heiner Goebbels, um dos poucos a falar sobre uma *estética da ausência* no teatro e a buscar sugerir procedimentos para se alcançá-la, afirma essa desidentificação do público como um espaço de liberdade. Para ele, “quando não há mais ninguém no palco a assumir a responsabilidade de apresentar e representar, quando nada está sendo mostrado, então os espectadores devem descobrir as coisas por si sós” (GOEBBELS, 2015, p. 5, trad. nossa). Procedimentos como o desaparecimento dos atores do palco, a polifonia dos elementos ou o abandono da expressividade dramática seriam o que “cria o vão que torna essa liberdade e esse prazer [da descoberta] possíveis” (ibid., p. 6, trad. nossa), o que leva o diretor a concluir que

*Um ‘teatro da ausência’ talvez possa oferecer uma experiência artística que não necessariamente consiste em um encontro direto (com um ator), mas em uma experiência por via da alteridade. Alteridade*

*deve ser entendida aqui não como uma conexão direta com algo, mas como um relacionamento indireto e triangular onde identificação dramática está sendo substituída por uma confrontação bastante precária com um terceiro mediador, algo que nós poderíamos chamar de 'outro'. (idem, trad. nossa)*

Compartilho com esses autores o entendimento da ausência como função que opera internamente nas performances, que não é inerente a qualquer uma e que não necessariamente necessita de um afastamento total do corpo dos intérpretes. Ausência, aqui, trata-se de um recurso ou escolha deliberada de como tratar o tempo presente em obras performativas. Esse tratamento inclui uma relativização do aqui e agora da performance como politicamente autossuficiente e que põe, em seu lugar, a referência a outros lugares e tempos (passados e futuros) esquecidos ou a serem descobertos.

Assim, a performance pode, “antes de apresentar uma eficácia da presença plena”, apresentar “a eficácia do tempo e da ação presente, enquanto força que abre fissuras” (BAUMGARTEL, 2018, p. 131). Daí o fato de que todas as obras analisadas releem ou partem assumidamente de materiais que já existem e de sua força cultural: Nuno Ramos retoma o *Ensaio sobre a Dívida* de Marcel Mauss; o grupo [pH2] remonta *A Sagração da Primavera* de Stravinsky; Pol Pi apenas reapresenta a paisagem que sempre esteve lá; Marta Soares refaz em seu corpo as fotografias de Unica Zürn e Hans Bellmer; Ana Pi recupera seu passado pessoal e sua ancestralidade. Por assumirem que são dependentes de traços, do que já existe e do que permanece no tecido cultural, esses trabalhos já assumem de antemão que não existem em um presente autossuficiente e fora do campo simbólico. São oriundas e dependentes dele, mas também buscam abrir novos espaços de significação para esses materiais, desarticulando aquilo que se esperava deles e renegociando seus significados culturais.

Perseguiremos aqui essa performatividade marcada pela repetição<sup>16</sup>, fortemente ancorada no passado a fim de quebrar com o regime autoritário do novo, pois, como coloca o professor português Delfim Sardo:

*Ao contrário de grande parte da teoria da performance, que reivindica uma impossibilidade documental pela 'pura presença', que é a natureza do performativo, deve acentuar-se, não a presença, mas os processos de representação: no centro do performativo, encontra-se sempre determinada forma de representar o corpo, a relação entre*

---

16 A teoria da performatividade apresentada por Judith Butler em 1988 em seu artigo *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* é central para se pensar os vínculos entre performatividade e repetição. Para a autora, performatividade se configura enquanto repetição de atos, o que a situa tanto no campo dos ideais regulatórios quanto nas possibilidades de resistência e eles.

*corpos, o espaço, relações políticas e/ou identitárias ou o próprio desempenho. (SARDO, 2017, p. 300)*

Nesse sentido, compreendo o presente no qual se dão fenômenos de presença como sempre diferente em si mesmo, sempre imbricado com os fenômenos da memória e da antecipação, como ficará claro na análise e percurso de cada obra. Apenas recolocando a ausência como função no debate teórico e o desaparecimento como possibilidade formal será possível observar que a presença nunca é una, sintética, ou definida enquanto propriedade de cada sujeito, mas persistida por via da repetição, divisão e diferenciação, tendo sempre que estranhar a si mesma.

## NEOSSUJEITOS E PERFORMANCE

Compreendo nesta pesquisa o neoliberalismo como uma nova etapa de um projeto liberal de coerção e construção de sujeitos políticos, marcada pelo individualismo, pela presença cada vez menor do Estado e pela responsabilização a cada indivíduo pela garantia de direitos e reconhecimento enquanto cidadão. Portanto, para além de uma doutrina econômica, o neoliberalismo compreende-se como forma de racionalidade (segundo FOUCAULT 2008 e DARDOT, LARVAL 2016) que submete todos os acontecimentos e situações da vida a um valor no mercado. Segundo Achille Mbembe (2018, p. 15), essa submissão gera a “produção da indiferença, a paranoica codificação da vida social em normas, categorias e números” e a racionalização do mundo a partir de lógicas empresariais. Tem-se o cenário ideal para a construção da “ficção de um novo sujeito humano, “empreendedor de si mesmo” moldável e convocado a se reconfigurar permanentemente” (ibid., p. 16) e cujo corpo se torna uma entidade em competição constante, exposto a riscos e assumindo responsabilidade por seus fracassos em um regime de trabalho praticamente ininterrupto.

Diversos autores buscam compreender as características desse *neossujeito*<sup>17</sup> por diferentes perspectivas: Maurizio Lazaratto (2017) observa como sua noção de liberdade se constrói partir do paradigma da dívida; a crítica feminista de Wendy Brown o percebe como engendrado em um mecanismo machista de visibilidade e protagonismo, ao detectar que esse sujeito empresarial não apenas se pressupõe masculino, mas depende do trabalho doméstico e

---

<sup>17</sup> Neologismo usado principalmente por Pierre Dardot e Christian Laval a partir de proposição de Jean-Pierre Lebrun em *A perversão comum* (2008).

invisível enquanto “infraestrutura invisível que sustenta um mundo de capitais humanos supostamente autoinvestidos”. (BROWN, 2015, pp. 106-107, trad. nossa), o que gera uma dupla dificuldade de inserção para mulheres, historicamente destinadas a esse tipo de trabalho. Noção central é que essa retração do Estado e desmantelamento de um corpo político social depende de um sujeito empresarial que estende a dimensão do trabalho para todos os domínios da sua vida, sejam eles privados ou públicos. Esse argumento é também sustentado por Vladimir Safatle ao falar de um “ideal empresarial de si” (2016a, p. 198), construído a partir de uma configuração forçosamente humanista das empresas, que criam uma “zona intermediária entre técnicas de gestão e regimes de intervenção terapêutica” (idem).

Desse “novo homem, sujeito do mercado e da dívida” (MBEMBE, 2018, p. 16), interessa-nos precisamente tratar-se de “um indivíduo aprisionado em seu desejo. O seu gozo depende quase inteiramente da capacidade de reconstruir publicamente sua vida íntima e de oferecê-la no mercado como uma mercadoria passível de troca” (ibid., p. 17). Sujeito que “procura antes de mais nada regular a sua conduta em função de normas do mercado, sem nem sequer hesitar em se auto instrumentalizar ou instrumentalizar os outros para otimizar a sua parcela de fruição” (ibid., p. 17).

Aqui começamos a perceber como aspectos próprios da performance, como a visibilidade, a presença e o bom desempenho, podem também ser solicitadas por essa dinâmica de trabalho que depende diretamente do capital humano. Em 1998, Joseph Pine e James Gilmore lançam um livro de economia chamado *The Experience Economy* (A economia da experiência). Se o título já aproxima o campo da economia a um termo tão caro para as artes, seu subtítulo chama atenção: *Work is Theater and Every Business a Stage* (Trabalho é Teatro e Todo Negócio um Palco). A aproximações entre performance e mercado sempre existiram, já que o primeiro termo pode também estar relacionado ao bom desempenho em diversas áreas da vida: John McKenzie, em 2001, separou o termo entre “performances organizacionais”, referentes ao campo do trabalho e da eficácia (o que leva inclusive Dardot e Laval a afirmarem que a provação do ser e do valor do neossujeito passam pelo seu “desempenho” [2016, p. 361]) e “performances culturais”, que desafiarão e resistirão a essas próprias normas. Mas, como o subtítulo desse livro indica, estão ocorrendo outras permutações entre os termos economia e performance, e o primeiro está extraindo das performances artísticas e dos próprios artistas lógicas de funcionamento. Há uma inversão em curso em relação ao poder transformativo da performance, pois se ela se constitui como recusa a uma economia centrada em mercadorias, em um tempo no qual a economia é mobilizada pela experiência imaterial, as práticas performativas tornam-se, em si, produtos.

Para Sven Lutticken, trata-se de uma culturalização da economia que faz da performance não apenas um trabalho (seja artístico ou não) mas também a “quase-teatral apresentação de si” e o “o desempenho individual em uma economia onde o trabalho se tornou mais dependente de fatores imateriais” (LUTTICKEN, 2012, trad. nossa). As novas condições de trabalho, segundo o autor, criam uma situação de “performance/desempenho geral” na qual o tempo como medida se esvai e todas as horas, flexíveis, podem ser horas de trabalho. Assim como Bojana Kunst (2014, p. 7), que afirma que a ameaça principal de nosso tempo é a pseudo-atividade, Lutticken vê nessa disseminação da performatividade nas lógicas de trabalho uma “inabilidade de distinguir entre horas de trabalho e lazer, entre serviço e ocupação, entre horas de trabalho e tempo livre – entre performance e vida” (2012, trad. nossa). Semelhante homogeneização é antevista por Guy Debord já em 1988 nos comentários sobre seu influente livro de 1967 *A sociedade do espetáculo*, onde o autor percebe que, diferente de outrora, o espetáculo “confundiu-se com toda a realidade” (2017, p. 197), não mais fazendo contraponto à alienação do trabalho, mas se dissolvendo em todos os domínios da vida, dos livros à genética.

Portanto, se o diagnóstico é que todos os campos da vida foram submetidos às demandas de circulação do capital, é urgente para a arte pensar como ela também é solicitada enquanto referencial de desempenho para esse sujeito. As recentes práticas da e na arte não apenas são afetadas por essa coerção neoliberal, mas também fornecem modelos para seu funcionamento. Um recente estudo sobre artistas que voluntariamente se excluíram do mundo da arte, proposto por Martin Herbert, afirma que “grande parte do papel do artista agora, em um mundo da arte massivamente profissionalizado, é se mostrar ao auto-mercado, estando *presente*” (2016, p. 11, trad. nossa), o que significa que a exibição para o outro e a comprovação da atividade – que vimos acima como questão central da performance – tornou-se parte constituinte do trabalho artístico nos dias de hoje. Para além da já citada hipervalorização da presença dentro das obras<sup>18</sup>, também o próprio trabalho do artista depende de um apelo constante à sua presença, afirmando que a condição básica para a continuidade de seu trabalho é a manutenção de sua

---

18 Outro fator que vem sendo apontado como sintoma dessa economia do presente contínuo é a recente entrada da dança e performance nos museus e feiras de arte, que muitas vezes apenas corresponde a uma necessidade das instituições de “performar na economia neoliberal do entretenimento” (COSTINAS, JANEVSKI, p. 8, trad. nossa), funcionando recorrentemente apenas como atualizações e ativações de um espaço e agregando valor para eventos por apresentar algo “ao vivo”. Claire Bishop (2014) constata o importante papel de museus como o MoMA, Tate e Whitney na entrada de performances e danças no museu a partir de 2010, quando a performance duracional *A artista está presente*, de Marina Abramović, é realizada no MoMA. A autora cita importantes pontos para essa configuração atual, como um possível retrocesso ou contenção das experimentações performáticas e a criação de um modelo econômico alternativo para os excessos da arte contemporânea. Na cidade de São Paulo podemos citar algumas proposições na área, como a exposição do artista Tino Sehgal na Pinacoteca de São Paulo em 2014, a exposição *Museu Dançante* no MAM SP (2015) e a programação *Histórias da Dança* (2020) no MASP (cancelada por conta da pandemia da COVID-19, mas registrada em dois catálogos).

presença material ou virtual nas mais diversas frentes: conectado, nas vernissages, eventos e redes sociais, com capacidade de projetar, falar sobre seu trabalho e, principalmente, especular sobre seu próprio valor e investir tempo e capital sobre si mesmo. É por isso que Bojana Kunst (2015, p. 42, trad. nossa) afirma que hoje

*[...] nós não podemos escapar da questão do trabalho performedo pela/pelo artista (da performance) em vários contextos: seu poder ou prontidão para estar 'presente' não é apenas um estado estético imaterial, mas é firmemente conectado a novas maneiras de produção e exploração.*

Autores como a acima citada Kunst (2012; 2015) e Boris Groys (2010) se propõem a pensar como as tentativas de aproximação entre arte e vida próprias às vanguardas históricas do modernismo artístico, e posteriormente empreendidas por grande parte das propostas em arte da performance, hoje foram hoje apropriadas pelo capitalismo, que faz com que todo aspecto da vida seja um aspecto do trabalho (lembramos, a efeito de exemplo, que Duchamp já considerava o tempo como seu capital). Nesse cenário, o próprio trabalho artístico perde uma de suas possíveis especificidades: sua inutilidade ou inoperância. Artista e obra precisam se afirmar presentes nos termos neoliberais, ou seja: precisam ser flexíveis, regulados a mecanismos de projeto e avaliação, e se provar eficazes no mesmo sentido dos demais produtos que integram o tecido social. Nesse sentido, as obras correm o risco de perder uma tensão entre produção artística e produtividade na qual a primeira sempre se arrisca a interromper ou suspender momentaneamente a segunda.

Essa virada performativa anteriormente citada não faz parte apenas da materialidade das obras, que apelam cada vez mais para a presença e eficácia performativa, mas pertence também a essa captação dos modos de vida por um “processo contínuo onde o sujeito só pode encontrar autorrealização, segurança própria emocional e integração social por meio de infinitas representações e performances de si” (LEPECKI, 2017, p. 8, trad. nossa). E se há um potencial emancipatório na afirmação da performance constante de si (no qual o controle pessoal e o aumento de visibilidade possibilitam maior agência e representatividade de determinadas populações outrora invisibilizadas), há por outro lado o problema de que essas performances necessariamente precisam passar pelo sistema de valoração da troca mercadológica.

A relação atual das forças do capitalismo com a performance é no mínimo dupla: além de entenderem a própria economia como performativa, conferindo-lhe o poder de construir mundos (ver MCKENZIE 2001), apropriam-se do apelo à presença e eficácia da performance



para a construção desse sujeito em constante exibição e risco. Uma vez que a arte da performance já foi descrita como “arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um mim eu (*moi je*) que reduz tudo a ele mesmo e ele mesmo filtra o mundo” (FERAL, 2015, p. 146), essa força de enunciação pode servir a um modo de coerção que busca construir um “sujeito ativo que deve participar inteiramente, engajar-se plenamente, entregar-se por completo a sua atividade profissional” (DARDOT, LAVAL, 2016, p. 327).

Paradoxalmente parece que, cada vez mais, um gesto artístico essencial para nosso momento seria uma retração em relação a essa exibição constante, recusando a presença contínua que é demandada de nós e de nossa imagem, assim como a comprovação de produção e eficácia que essa presença segue carregando, encontrando possibilidades de “se comportar mal, de dizer ‘preferiria não’” (LUTTICKEN, 2012, trad. nossa). Para fazer frente a esse regime, parece ser preciso dar as costas para ele por um tempo, recusando o “condicionamento reflexivo da cinética automática e neoliberal do interesse-próprio, inserida 24 horas por dia, 7 dias por semana, diretamente em nossos sistemas nervosos” (LEPECKI, 2020).

Por isso, como veremos nas obras analisadas, o desaparecimento do corpo e os momentos em que ele se ausenta do nosso campo de visão são sempre conjugados com a recusa de agir – ou ao menos de agir de determinada forma socialmente esperada. É nesse sentido que o desaparecimento conjugado em cada obra responde a essa apropriação forçada da presença no campo do trabalho artístico e do trabalho em si, pois sugere que se recusar a aparecer é análogo a uma recusa em trabalhar e viver nesse mesmo regime de produção constante de si mesmo. Por isso tanto Lepecki (2020) quanto Kunst (2015) irão propor que o fracasso, a recusa e a quietude (tudo aquilo que o neossujeito não compreende) são justamente os fatores de “potencialidade de poderes humanos que ainda não foram percebidos” (KUNST, 2015). Mas para isso, nos dirá a primeira obra que analisaremos, “é preciso desaparecer...ou ao menos tentar”.

## **SOBRE A ESCRITA**

Meu método de pesquisa consiste na análise formal das obras, buscando colocá-las em relação a trabalhos e artistas centrais para os seus respectivos processos de criação e, por vezes, contrapô-las com ou fazer referências às obras anteriores desses artistas. Grande parte do método adotado na escrita opta pela descrição, tendo como princípio não uma análise minuciosa cena a cena, mas sim a explicação de momentos e escolhas centrais, respeitando a progressão

de cada dramaturgia ou expografia. Por compreender que as questões teóricas não devem ser resolvidas ou ilustradas pelas obras, mas sim abertas por elas, os referenciais teóricos não são os mesmos ao longo de todas as análises (como se tivessem sido determinados de antemão), sendo mobilizados a partir desses momentos-chave em cada obra.

Porém, por serem todas obras que sugerem que os efeitos da arte se dão para além de uma orientação política clara ou de um engajamento social explícito, será mobilizada uma linha teórica que compreende, no terreno da estética, um modo próprio de se pensar política, mais em tensão do que em aproximação com a realidade de seu tempo. Um autor que perpassa todas as análises é o alemão Walter Benjamin, que, apesar de não ter discutido diretamente performance ou presença, abriu um campo para um entendimento de arte e crítica que se recusa a integrar, sem atrito, a produção cultural de seu tempo.<sup>19</sup> Sua escrita de alto teor imagético é especialmente profícua para analisar obras de estatuto formal e posicionamento político tão incerto, mas também criou base argumentativa para pensadores que serão mobilizados como Juliane Rebentisch, Christoph Menke, Gerald Siegmund, Georges Bataille, Bojana Kunst e Vladimir Safatle – pensadores que partilham de uma visão da arte como deposição ou interrupção da produção, como já se vê em parte dos escritos benjaminianos (de seu apreço pela arte surrealista à recusa em integrar uma agenda política definida). No mais, são mobilizados teorias e conceitos trazidos pelas próprias obras em suas dramaturgias ou títulos, como o clássico *Ensaio sobre a Dádiva* de Marcel Mauss, necessário para a instalação homônima de Nuno Ramos, ou os escritos de John Cage, artista referencial para a criação de *MIRANTES*.

No que toca às obras escolhidas, por serem todas muito recentes e pouco discutidas, há que se assumir a falta de distanciamento histórico. Apesar de detectar recorrências e similaridades, não é ainda possível medir sua representatividade na cena brasileira ou mesmo se elas pertencem a determinado cenário ou tônica de produção a se consolidar no futuro. Daí também o caráter assumidamente ensaístico das análises das obras, que não intentam advogar a favor delas, mas sim evidenciar diferentes modos de aproximação à ausência e ao

---

19 Benjamin parecia um autor eternamente desconfiado do rumo das coisas e da ideia de progresso que estava contida no pensamento marxista, o que o fez olhar para o momento presente como o campo privilegiado das possibilidades. Por mais que, como afirma Konder (1999, p. 60) “a rebeldia, por si só, pode ser neutralizada pelo conservadorismo, pode ser desvirtuada, corrompida”, sendo enfim empregada “pela retórica da direita”, Benjamin parecia mais compromissado com o tempo presente da destruição do que com aquilo que o substituirá. Assim, mais importante que os efeitos é “a compreensão que Benjamin tem da temporalidade do presente como o momento da destruição” (BENJAMIN, OSBORNE, 1997, p. 13). Nas artes, esse desinteresse pelo progresso e foco na destruição aparece na relação do autor com o Surrealismo, a partir do qual Benjamin (1995, p. 32) afirma ser preciso “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”, sugerindo que o compromisso político poderia ser desnortado pela estética. Nessa frase, ao considerar o gesto revolucionário como um embriagado, o autor parece reconhecer um potencial cambaleante, sem fim definido e potencialmente destrutivo que a arte poderia apresentar para a política.

desaparecimento do corpo, funções tão difíceis de serem percebidas e criticamente consideradas nos dias de hoje.

Dedico cada capítulo da tese à análise de uma obra. No caso de *A sagração da Primavera*, do [pH2], capítulo inicial da tese, trabalho principalmente com a ideia de *recusa* (inclusive a de respeitar a própria tradição de remontagens dessa obra). Essa recusa ganha dimensão formal de ausência na escolha dos atores de só serem vistos em vídeo, como se estivessem sempre a ensaiar uma peça que nunca fica pronta. Os atores constantemente dizem “não”, desde um manifesto no começo da peça onde se negam a diversas práticas do cotidiano. Observo como essa negação também se direciona à própria obra de referência, pois o [pH2] substitui a perspectiva comunal do sacrífico presente na versão original de Nijinski (e repetida em diversas remontagens) pela visão pessoal, assustada e preguiçosa das personagens dessa versão, encontradas em situação de refúgio e escape. Aqui, a ausência é decorrente de uma recusa em apresentar publicamente algo pronto e acabado: na primeira parte da obra, vê-se todos os personagens apenas no vídeo, registrados como se ensaiassem um outro modo de vida. Esses ensaios, apesar de improdutivos, fazem com que os personagens se aproximem gradualmente de figuras que não correspondem ao sujeito produtivo liberal como crianças, animais, seres imaginários, *drags* etc, gradualmente se transformando neles ao longo da peça.

Com Nuno Ramos, trabalho com a ideia de *destruição*, presente em toda a obra do artista, mas que em sua série *Ensaio sobre a Dádiva* atinge os próprios corpos vistos no vídeo. No texto original de Marcel Mauss, a destruição também é fator determinante nas práticas de dádiva e *potlatch*<sup>20</sup>, cujas trocas não objetivam acúmulo de riquezas, mas sim uma desidentificação e entrega para o outro. Na instalação, vê-se uma série de vídeos nos quais pessoas trocam coisas sem valor financeiro e, nesse processo, acabam por entregar seus corpos junto, de forma voluntária ou forçada. Aqui, a noção de dádiva permite uma substituição do paradigma neoliberal da dívida, propondo assim caminhos de escape às demandas de retorno social da produção artística. Na discussão aberta pela obra, encontramos uma perspectiva amadora afirmada por Ramos: o amador, para o artista, seria a figura daquele que nunca sabe seu valor ou o valor do que produz. Essa perspectiva nos interessa pois em sua obra, é justamente essa suposta falta de posicionamento do amadorismo que permitirá a retração dos

---

20 Comum em povos nativos da costa noroeste da América do Norte, o *potlatch* compreende festas cerimoniais em que o homenageado distribui suas riquezas para amigos e parentes, ou mesmo as destroem em grandes demonstrações de status, prestígio e generosidade em relação a seus rivais. Nota-se nesses eventos uma distribuição constante e circular das riquezas (uma vez que o homenageado futuramente receberá bens daqueles para quem deu suas riquezas), o que levou autores como Marcel Mauss e Gilles Deleuze e Félix Guatarri a se debruçarem sobre o tema em seus escritos.

corpos e seu desaparecimento. Nesses dois capítulos iniciais nos depararemos com possibilidades antagônicas à imagem do artista politicamente engajado. Ao contrário do artista que se afirma consciente de seu lugar, do lugar de sua obra de como ambos comentam o mundo, proponho que este amadorismo apareça como uma poderosa ferramenta de imaginação social, na qual corpos supostamente sem consciência política determinada são figurados (cavalos e palhaços em Ramos; crianças e sereias no [pH2]).

No terceiro capítulo, trabalho com a ideia de *detalhe* a partir da obra *MIRANTES*, de Pol Pi, já que toda a peça consiste em forçar enquadramentos imaginários para os prédios da cidade e colocar o corpo do intérprete nesse quadro, em uma escala que o torna quase invisível. Recuperam-se aqui os procedimentos conceituais de John Cage de aumento da percepção, e que foram centrais para o desenvolvimento da obra. Na peça, o artista dissocia sua presença por meio da proximidade de sua voz (audível por uma caixa perto do público) e a distância de seu corpo (a andar pela cidade). Esse processo se dá em três níveis: por meio da descrição sonora do corpo do artista no começo da performance; por via do enquadramento do espaço, que submete a cidade ao recorte de visão de uma caixa preta teatral; em relação ao desaparecimento gradual do performer, que é apenas identificável por uma luz vermelha, mas que passa a se misturar com as luzes dos carros e dos prédios ao longo da performance. Com Gabrielle Brandstetter e Jacques Rancière, o processo de transformação do corpo em detalhe é observado a partir do binômio *figura-figurante*.

No capítulo dedicado à artista Marta Soares, trabalho com a *dispersão* de seu corpo, submetido a um gradual e repetitivo *fade-in* e *fade-out* da luz da cena, que a faz desaparecer e reaparecer. Essa dispersão é analisada a partir das fotografias de Única Zürn e Hans Bellmer que a artista reproduz na sua performance, assim como com o trabalho de iluminação da peça, que faz referência aos flashes fotográficos. Em *Bondages*, variações constantes de luz entre o clarão e o blecaute fazem com que o olho do público nunca se acostume com a iluminação, o que torna o corpo nu da artista sempre inapreensível. Aqui, parto da definição de dispersão elaborada por Eliane Robert Moraes a partir das imagens surrealistas (referência central para Soares), além de retomar o debate sobre o enquadramento fotográfico proposto por Walter Benjamin e Roland Barthes para demonstrar como a desestabilização da presença cênica não é determinada apenas pela impossibilidade de sua visão, mas opera mesmo em casos nos quais o corpo está totalmente visível. Em *MIRANTES* e *Bondages*, fica evidente a importância da iluminação e do enquadramento cênico como forças de organização do olhar e que, operadas criticamente pelas artistas, tornam-se ferramentas para colaborar em seus processos de desaparecimento e retração, seja dentro da caixa cênica ou no espaço urbano.

A última análise da tese pensa o *espaçamento* como procedimento de desaparecimento aplicado por Ana Pi em diversas instâncias no seu vídeo. Ao lançar mão de diversas telas pretas sem imagem, a artista convoca memórias do racismo enquanto convida o público a imaginar cada cenário ou situação. O espaçamento entre uma imagem e outra que as telas pretas promovem são também reforçados pela sua narração e por um procedimento performativo de velar seu corpo sob um véu azul. A discussão levantada por essa obra nos ajuda a perceber as diferenças entre um desaparecimento poeticamente proposto e a violência dos desaparecimentos diariamente impostos a determinados corpos.

A ordem dos capítulos *recusar, destruir, detalhar, dispersar e espaçar*, que se apresenta a seguir, se dá por algumas escolhas que visam ao mesmo tempo possibilitar o mergulho pelo universo do desaparecimento e demonstrar como ele nem sempre se faz óbvio nas obras. Começo as análises pela peça do [pH2] não apenas porque nela a dimensão do desaparecimento é mais clara enquanto temática e forma ao longo de toda a obra, mas também porque, apesar dessa clareza, nela o desaparecimento surge antes de tudo como um desejo das personagens - o que também evidencia limites e impasses acerca da real possibilidade de desaparecer por completo. Apesar da já citada indefinição sobre o tipo de linguagem que é inerente à cada obra, as primeiras duas análises se centram em obras mais próximas do vídeo e do teatro, questionando pressupostos de atuação e códigos de representação, enquanto as três últimas tocam no universo da dança, partindo da presença ao vivo e compartilhada entre público e performers para estranhá-la. Busco também apresentar sempre em contraponto um trabalho no qual o desaparecimento do corpo é evidente (caso de *A Sagração da Primavera*, *MIRANTES* e *NoirBLUE*, capítulos 2, 4 e 6) com outro no qual as operações de desaparecimento são mais sutis e não se constituem como a tônica do trabalho (caso de *Ensaio sobre a Dádiva* e *Bondages*, capítulos 3 e 5), visando demonstrar que há procedimentos possíveis de desaparecimento mesmo em casos nos quais vemos intérpretes em cena ao longo de grande parte da obra, que podem se dar por meio de escolhas dramatúrgicas ou de encenação. Desaparecer, portanto, não é um procedimento aplicável a qualquer obra e não se traduz em métodos, ações ou programas específicos, mas emerge como possibilidade específica de dentro de cada obra e de suas necessidades.

# RECUSAR

---

*A sagração da Primavera: quadros de uma dívida não paga (2016)*  
do [pH2]: Estado de Teatro.

*“Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não, eu canto”.*

(Belchior, **Divina Comédia Humana**)

*A Sagração da Primavera*, peça musical para balé criada por Igor Stravinski em 1913 se reafirmou ao longo do século XX como uma daquelas obras cênicas que se perpetuam e que são repetidamente remontadas pela força de suas formas e por carregarem questões que parecem acompanhar o humano por toda sua existência - como a morte, o desejo e a liberdade. Em linhas gerais, a obra original (coreografada por Vaslav Nijinski no mesmo ano) apresenta uma comunidade russa pagã que se vê impelida a sacrificar uma de suas mulheres aos deuses para que a primavera venha, restaurando o ciclo da natureza e permitindo com isso a continuidade de seu grupo.

A relação entre sacrifício feminino e comunidade reaparece também em importantes remontagens, como as de Pina Bausch (1975) e Angelin Preljocaj (2002), além de Maurice Bejart, Marta Graham, San Francisco Ballet, The Royal Ballet, dentre outras. Se na histórica coreografia original de Nijinski a garota sacrificada era empurrada pelas outras mulheres para o centro de uma roda onde outrora dançavam juntas (imagem 3), na versão de Pina Bausch recebe um vestido vermelho que transitou durante a coreografia pelas mãos das outras bailarinas, vestindo-o enquanto o coro se move em incessante e acalorada coreografia (imagem 4). Em ambos os casos, a garota escolhida deverá dançar até a morte, separada do restante dos intérpretes. Mais polêmica é a montagem de Preljocaj, na qual a dança da escolhida se torna um estupro coletivo representado em cena: a garota tem suas roupas arrancadas pelo elenco e, nua, dança sua tentativa de fuga do círculo de homens que, ao invés de se distanciarem, se aproximam cada vez mais (imagem 5). Poderíamos então dizer que o mote que dá força à obra

é justamente a do sacrifício, que pode ser lido como gesto aparentemente inescapável ao humano.

Porém, para além das inúmeras montagens que tratam o ritual da *Sagração* nesse nível representativo (coreografando ou tematizando o sacrifício em suas cenas), nos últimos anos foram concebidas montagens que fazem da crítica ao sacrifício seu motor principal.<sup>21</sup> Ao contrário dos casos acima elencados (nos quais a garota sacrificada se mantém como uma figura em evidência em um reforço do caráter espetacular do rito sacrificial), essas montagens parecem fazer frente a uma aparente inquestionabilidade dessa evidenciação, operando de diversas formas para alterar as condições de visibilidade que decidem que corpos são mostrados, quais são sacrificados, suas coincidências e afastamentos. Por meio dessa suspensão da narrativa que estrutura o balé original, perguntam-nos se o sacrifício se trata mesmo de uma questão universal e imutável ou se é uma prática marcada por uma temporalidade específica, que necessita de revisão constante de seus usos e significados.

Dessas montagens, a que aqui veremos foi criada em 2016 pelo grupo paulistano [pH2]: Estado de Teatro com direção compartilhada por Bruno Moreno, Renato Sircilli e Rodrigo Batista. Intitulada *A Sagração da Primavera: quadros de uma dívida não paga*, é uma montagem assumidamente “terceiro-mundista”, que falará da perspectiva da figura sacrificada. A peça é marcada por uma radical escolha formal que *recusa* o vínculo entre presença e visibilidade: na primeira metade da peça, os atores não estão presentes no espaço e são apenas vistos em um vídeo pré-gravado; na segunda metade estão presentes dançando “ao vivo”, mas encobertos sob um plástico preto. A partir do trabalho dramaturgico entre esses dois momentos na peça, o grupo rearticula a questão do sacrifício de forma que poucas montagens parecem conseguir, pois nem o afirma de forma essencialista e nem o recusa de forma determinada, ultrapassando um mero comentário crítico sobre a montagem original. Ao invés, opta por colocar a *recusa* como interna à obra, testando na cena suas possibilidades e limites.

---

21 Vale citar a versão minimalista de Xavier le Roy (2007), na qual o coreógrafo transforma a *Sagração* em uma reprodução (solo ou em conjunto) dos gestos executados pelo maestro Simon Rattle para reger a Orquestra Filarmônica de Berlim. A performance do maestro, sempre realizada de costas para o público, é colocada em evidência não apenas por ser realizada defronte ao público, mas também pela escolha em colocar, sob cada cadeira da plateia, uma caixa de som que emite o som do instrumento que estaria sendo regido no momento pela performer. O grupo alemão She She Pop cria uma versão (2014) na qual convida as mães das atrizes a criarem suas próprias encenações da obra enquanto depõem sobre suas vidas. Nesse caso, a mãe surge como símbolo da mulher sacrificada para dar luz a uma nova vida - primavera ou recém-nascido. Romeo Castellucci cria uma versão em 2013 na qual coreografa grandes máquinas trituradoras alimentadas com ossos de vaca que, suspensas sobre o palco, despejam pó de ossos no ritmo da música, criando uma montagem na qual a fertilidade aparece na forma automatizada e em larga escala de um adubo processado.

Imagem 3: Remontagem da coreografia original assinada por Nijinski de *A Sagração da Primavera*. Fonte: Reprodução.





Imagem 4: Versão de *A Sagração da Primavera* coreografada por Pina Bausch em 1975. Fonte: Reprodução.



Imagem 5: Versão de *A Sagração da Primavera* coreografada por Angelin Preljocaj em 2002. Fonte: Reprodução.



Já ao entrar no teatro, o público se senta defronte a uma grande tela de cinema, recurso comum a peças que se utilizam do vídeo como recurso cenográfico ou mesmo que dialogam diretamente com o universo do cinema.<sup>22</sup> Portanto, nada parece estranho na presença da tela, mesmo se tratando de uma obra teatral: ela se encontra no fundo do palco, que por sua vez está vazio e forrado por um grande plástico preto, indicando que possivelmente dará lugar aos atores e possíveis elementos de cena. Assim que as luzes se apagam e a música de Stravinski se inicia, pode-se ver em grandes letras brancas sobre o fundo preto o nome da peça projetado, já indicando que, ao optar por manter o título da obra original, o grupo aceita sua automática inserção dentro do extenso repertório de montagens e remontagens canônicas citado acima.

Mas, segundos depois, lê-se abaixo o subtítulo *quadros de uma dívida não paga*, indicando já uma negação em relação à obra de referência: se a original (de subtítulo *quadros da Rússia pagã em duas partes*) é composta por quinze quadros divididos em dois atos que narram um processo de pagamento da dívida a partir do rito sacrificial, nessa *Sagração* já está anunciado que isso não ocorrerá ao longo de seu desenvolvimento. Da mesma forma, a música não será ouvida na íntegra, como é de hábito nas remontagens da obra, sendo constantemente interrompida pelas vozes gravadas dos atores no filme e por outras músicas, sobretudo do universo pop. Portanto, desde o começo da peça, certa dívida histórica que se paga ao remontar a *Sagração* é, ao mesmo tempo, evocada e negada.<sup>23</sup>

Nesse ponto percebe-se que a peça não se dará no palco, mas será projetada na grande tela ao fundo. *A Adoração da Terra*, primeiro ato do balé original e que reaparece nessa montagem, torna-se um passeio da câmera pela “terra” que constitui todo o espetáculo: outro enorme saco plástico preto, assim como o que cobre o chão do palco. Todos os atores estão, o tempo todo, *cobertos* por este plástico, como em uma terra ainda não *descoberta* ou escondida após um violento descobrimento. Sob uma massa aparentemente infinita de plástico, todos os corpos parecem estar em um espaço que, apesar de fechado, é sem limites ou fronteiras e sem nenhum contato com uma natureza viva com a qual se relacionar e para a qual se sacrificar. O público assiste essas imagens pela perspectiva em primeira pessoa de uma câmera que se locomove, que treme, que erra, que busca, com uma luz direcionada que sempre rebate

---

22 Essa peça teve apenas uma temporada, no teatro da Oficina Cultural Oswald de Andrade, em junho de 2016 (ao contrário das outras do grupo que já realizaram diversas temporadas). É a partir dela que realizo essa análise, e transcrevo os textos a partir do registro em vídeo gentilmente cedido por Rodrigo Batista, um dos diretores.

23 Marvin Carlson (2003, p. 79) pensará esse fenômeno como uma “dupla assombração” de remontagens de peças icônicas como *Hamlet* de William Shakespeare. Em casos como esse, toda nova montagem precisará lidar não apenas com as memórias e questões de sua equipe, mas também com o imaginário lembrado por seu público e registrado na história de montagens e interpretações marcantes.

diretamente no plástico e estoura a imagem vista. Não é, portanto, uma câmera desincorporada, passiva ou contemplativa que veria com distanciamento o que lá se passa, mas sim o olhar de alguém que está também *abaixo* no mapa, subterrâneo.

Porém, esse olhar faz parte de uma mesma “junção de pessoas”, como descobrimos logo a seguir nos *Presságios da primavera*, quadro no qual se apresentam as intenções desse grupo. Nesse momento, na forma de curtos textos sincronizados com a trilha, é exposto o seguinte manifesto sobre a própria existência da peça:

ESSA JUNÇÃO DE PESSOAS,  
 QUE NADA MAIS É  
 DO QUE UMA JUNÇÃO DE PESSOAS  
 [pH2] OU O QUE SEJA,  
 TAMBÉM SÃO PESSOAS ENDIVIDADAS.  
 O MESMO ROSTO QUE JÁ FORA  
 DE NOSSAS MÃES EM UM EPISÓDIO ANTERIOR,  
 CRENDO NA PROMESSA DE ORDEM E PROGRESSO.  
 E SUCUMBINDO NUMA TEIA DE FRACASSOS.  
 DÍVIDA  
 O MESMO ROSTO AUSENTE QUE JÁ FORA  
 DO HOMEM-DEFUNTO NUM EPISÓDIO ANTERIOR,  
 E A DÍVIDA QUE SOBRA PARA OUTRAS GERAÇÕES,  
 E OUTRAS GERAÇÕES,  
 ATÉ A TERRA SE ENCARREGAR DE COMER TUDO.  
 DÍVIDA  
 DÍVIDA  
 DÍVIDA  
 O MESMO ROSTO DE UM PAÍS ENDIVIDADADO  
 NUM EPISÓDIO ANTERIOR,  
 QUE NA VERDADE ERAM DOIS ROSTOS  
 DE DOIS PAÍSES ENDIVIDADADOS  
 DE UMA SÓ LATINOAMÉRICA CHEIA DE CICATRIZES  
 DÍVIDA  
 DÍVIDA  
 DÍVIDA COM OS PROJETOS  
 DÍVIDA COM AS ALIANÇAS  
 DÍVIDA COM OS CONTRATOS  
 DÍVIDA COM AS AMIZADES  
 DÍVIDA COM O ESTADO  
 DÍVIDA COM A HISTÓRIA  
 DÍVIDA COM O FUTURO  
 DÍVIDA COM O DINHEIRO  
 DÍVIDA COM O AMOR  
 DÍVIDA COM O CAPITAL  
 DÍVIDA COM O CORPO  
 ESSA JUNÇÃO DE PESSOAS NÃO ENCONTROU UMA FORMA DE  
 ESCAPAR DA DÍVIDA.  
 MAS ESSA JUNÇÃO DE PESSOAS NÃO ACEITARÁ TER QUE  
 PAGAR NADA.  
 E É PRECISO QUE SE GRITE QUANDO NÃO SE QUER MAIS  
 ESTAR ENDIVIDADADO.

ESSA JUNÇÃO DE PESSOAS DECIDIU SE UNIR PARA NÃO PAGAR  
 A DÍVIDA.  
 ESSA JUNÇÃO DE PESSOAS DECIDIU QUE O CORPO  
 ENDIVIDADO, AGORA SERIA UM CORPO INEFICIENTE.  
 UM CORPO QUE DESAPARECERÁ.  
 MAS NINGUEM SABE DESAPARECER,  
 ENTÃO É PRECISO TENTAR.  
 UM ENSAIO PARA O DESAPARECIMENTO.  
 UMA RESPOSTA ERRANTE  
 QUE TALVEZ SEJA UMA POSSIBILIDADE.  
 PORQUE ESSA JUNÇÃO DE PESSOAS ACHA QUE PARA NÃO SER  
 ENDIVIDADO É PRECISO DESAPARECER.  
 ESSA JUNÇÃO DE PESSOAS TENTARÁ DESAPARECER A PARTIR  
 DE AGORA.  
 ENTÃO, QUANDO VIEREM NOS PROCURAR, DIGAM VOCÊS QUE  
 NÃO ESTAMOS.  
 DIGAM VOCÊS QUE NÓS SIMPLEMENTE DESAPARECEMOS.  
 DESAPARECEMOS JUNTO COM ELA  
 A DÍVIDA.  
 DESAPARECEREMOS DIANTE DE VOCÊS.  
 AINDA NÃO, MAS LOGO.  
 VOCÊS SABERÃO QUANDO.  
 NÓS TAMBÉM.  
 NÃO É AGORA.  
 É QUASE. (texto transcrito da peça)

Em meio a esse início, a palavra DÍVIDA é repetida sempre em caixa alta, piscando por toda a tela e interferindo como dado gráfico nesse olhar em primeira pessoa do vídeo. Vê-se que a dívida delimitada por eles não é apenas com o Estado, o dinheiro e o capital, mas aparece como modo de relação com tudo o que os cerca, desde projetos, alianças, contratos e amizades até – e principalmente – com a história e o futuro. Ao invés da perspectiva de uma comunidade organizada que repete seus ritos para manter modos de funcionamento social, fala-se aqui de uma “junção de pessoas” (possivelmente já excluídas dessa comunidade organizada) que, apesar de ainda não terem encontrado forma de escapar integralmente da dívida, “não aceitará ter que pagar nada” (idem).

Nessa introdução, o grupo também retoma as três peças anteriormente criadas<sup>24</sup>, nas quais buscavam reconhecer as dívidas privadas e públicas contraídas pelos países da América

---

24 *A Sagração da Primavera* encenada pelo [pH2]: Estado de Teatro é uma obra decorrente de um projeto anterior do grupo chamado *Projeto Endividado*, que se propunha a pensar especificamente a situação da América Latina a partir de “uma leitura histórica dos últimos trinta anos, atravessada pelo tema da dívida” (site do grupo). Dentro desse projeto, o [pH2] realizou parcerias com os grupos latino-americanos *La Maldita Vanidad* (Colômbia) e *Lagartijas Tiradas Ao Sol* (México) para pensar essa herança histórica e produzir obras a partir do tema, produzindo como resultado a trilogia *Projeto 85: a dívida em três episódios*. O primeiro episódio foi em um vídeo sobre as mães dos criadores brasileiros; o segundo – realizado em parceria com *La Maldita Vanidad* – foi uma peça que vinculou a imagem da dívida à figura do pai e da propriedade; por fim, o terceiro capítulo criado em parceria com o grupo mexicano é uma primeira aproximação ao cenário futurista e pós-apocalíptico que

Latina desde 1985 e estampadas nos rostos dos pais e mães dos atores: após citar brevemente os “episódios [...] de uma América Latina cheia de cicatrizes”, essa “junção de pessoas” localiza-se geograficamente. Ao citarem suas mães e um possível pai na forma de um “homem-defunto”, o grupo também aponta para a hereditariedade da dívida, que foi entregue a eles por seus pais, que acreditaram “na promessa de ordem e progresso”, e passará para “outras gerações”.

Se o grupo optou por chamar sua trilogia anterior de peças de *Projeto 85: a dívida em três episódios*, é justamente por identificar nesse período “a origem da crise atual”, como argumenta o sociólogo Maurizio Lazaratto (2017, p. 27), para o qual a década de 1970 é o momento no qual reaparecem de forma hegemônica as teorias neoliberais aliadas aos novos rumos do capitalismo, fazendo com que um “deslocamento estratégico decisivo” (idem) ocorresse entre as dinâmicas de lucro, renda e imposto. Marcado pela implantação de políticas de austeridade social e aumento gradativo dos impostos, esse deslocamento constitui um cenário que possibilita substituir políticas de direitos sociais pelo acesso individual ao crédito tendo em vista serviços e itens básicos como saúde, moradia e educação, aspectos necessários para a formação e integração de sujeitos ao tecido social. Ao individualizar as políticas sociais, individualiza-se também a própria origem da coerção no caso de dívidas, que não vem mais do exterior, “mas do devedor ele mesmo” (ibid., pp. 64-66), tornado responsável não apenas pela dívida, mas também pela escolha de ter solicitado crédito. Não é à toa que uma das maiores medidas de punição estatal em relação ao não pagamento da dívida é a impossibilidade de se contrair outras, pressupondo não apenas a necessidade, mas principalmente a positividade ou inescapabilidade de se contrair futuras dívidas. Nesse cenário, *mantemo-nos livres na medida em que podemos nos endividar*.

Lazaratto critica como essa coerção depende do vínculo entre a noção de dívida monetária (contemporânea a nós) e a ideia de que há uma dívida humana fundamental em relação a forças superiores, estejam elas na hoje reconhecível forma do Estado ou na forma de deuses e forças naturais superiores a quem deveríamos algo. Esse vínculo parte do pressuposto de que todo sujeito nasce incompleto e em débito com essas mesmas forças superiores, submetendo toda a vida humana ao paradigma da falta e fazendo com que a dívida funcione de forma análoga ao “pecado original” (ibid., p. 73). Mas, se outrora havia uma força divina a

---

encontraremos n’*A Sagração da Primavera* do grupo, mostrando uma “nave-território que se aproxima do país arrasado e institui um regime de reconstrução em parceria” (idem).

exigir sacrifício, ela hoje está substituída pela força do capital, que estabelece um contrato prévio, acordado antes mesmo de nascermos, no qual o corpo é sempre devedor.

Já em um dos primeiros e ainda essenciais estudos sobre o sacrifício, Marcel Mauss e Henri Hubert afirmam que “no fundo, talvez não haja sacrifício que não tenha algo de contratual. As duas partes envolvidas trocam seus serviços e cada uma tem sua vantagem” (MAUSS, HUBERT, 2017, p. 78). Mas, se para eles, a relação contratual necessária ao sacrifício se daria em forma de dádiva<sup>25</sup>, será preciso ao capitalismo dar caráter econômico a esse contrato, trabalhando sobre a culpa como algo que não pode ser expiado e fazendo da dívida uma constante na vida dos sujeitos. Walter Benjamin (2013) percebe essa transformação valendo-se da dupla significação da palavra alemã *schuld* (ao mesmo tempo dívida e culpa): para o autor, o uso da culpa é um resquício da religião dentro do capitalismo. Porém, se outrora buscava-se expiar essa culpa pela via do sacrifício, agora o objetivo seria “fazê-la universal, martelá-la na consciência”, responsabilizando cada sujeito por uma dívida infinita e altamente abstrata, naturalizando a força do capital.

Devemos, portanto, resistir à forçosa naturalização da ideia de que todas as sociedades se organizam ao redor da culpa (seja ela promovida por um deus ou pelo capital) e sua expiação. Dívida e culpa operam como mecanismos de coerção e não como dados ontológicos de uma organização social. É nesse sentido que Lazzarato - valendo-se de Nietzsche, Deleuze e Guatarri – argumenta que a busca por uma dívida originária em sociedades arcaicas é apenas um modo de justificar o início de uma coerção estatal a partir da já citada perspectiva holística:

*A dívida originária não é a expressão do laço de pertencimentos dos indivíduos à comunidade. [...] Pelo contrário, ela é “produzida” por uma situação política situada, cuja genealogia e história podem ser reconstituídas. São essas sociedades hierarquizadas, de Estado e monoteístas, que introduzem a dívida de existência, a dívida de vida e a dívida primordial e que fazem dela uma dívida infinita. (LAZARRATO, 2017, p. 74)*

Há, com a manutenção da dívida, a continuidade de um tipo específico de comunidade. Esta, por sua vez, precisa manter e valorizar a instituição do sacrifício como procedimento de negação de outros modos de liberdade individual em relação às forças que julga superiores (ver

---

25 Sobre os comuns do sacrifício, os autores propõem o seguinte nas considerações finais de seu estudo: “De resto, podemos observar ao longo do estudo a quantidade de crenças e práticas sociais não propriamente religiosas que se acham relacionadas com o sacrifício. Falamos sucessivamente do contrato, da remissão, da pena, da dádiva, da abnegação, das ideias relativas à alma e à imortalidade que ainda são a base da moral comum” (MAUSS, HUBERT, 2017, pp. 80-81).

MAUSS, HUBERT, 2017, p. 78). O sacrifício precisa ser pensado como uma prática específica a formas comunais particulares que se articulam dentro de formas sociais que determinam uma diferença de poder entre sujeitos a partir de dinâmicas de culpa e expiação, e não como uma prática primordial (como afirmam autores como René Girard, Michel Aglietta e André Orléan).

Portanto, a palavra DÍVIDA, repetida diversas vezes logo no início da peça, pede por uma leitura mais ampla de seus significados. Sua presença é tão insistente que não pode ser apenas financeira. Ela é uma herança de coerção, passada pelos pais crentes na “promessa de ordem e progresso” de um país e de um povo sempre endividado e assolado por sua colonização.

Pela obrigação de se manterem produtivos, esses filhos deveriam renunciar a possibilidade de outra vida para fora do paradigma do trabalho e da dívida, responsabilizando-se pela manutenção e futuro de sua comunidade. Mas, já neste começo, eles afirmam que seus corpos se tornarão ineficientes, negando a imposição que os obriga a serem motores de um “país endividado” e a se endividar junto dele. Ao invés, falarão por uma “junção de pessoas/que nada mais é/do que uma junção de pessoas” (texto transcrito da peça).

Portanto, já no início da peça, afirma-se a diferença em relação à versão original de *A Sagração da Primavera*. Nela, a dívida entre a comunidade e a força maior que a sustenta deve ser expiada com a morte de um indivíduo (notadamente: uma mulher) para que a natureza retome seu ciclo. *A adoração da terra*, quadro inicial também na obra original, é o momento em que se reconhece o pertencimento da comunidade e desejo de continuidade naquele local. Mas aqui, a terra que deveria ser adorada é recusada de antemão. E, mesmo sem se saber quando (e nem se) essa recusa resultará em algo, essa junção de pessoas sabe ao menos que “não aceitará ter que pagar nada” (idem). Resta saber como materializar essa recusa sem transferir a dívida para outros corpos, já que nas próprias palavras desse grupo, ela precisará desaparecer junto de seus corpos - ou ser comida pela terra.

### AQUELE QUE DIZ NÃO

Vemos enfim alguém pela primeira vez no vídeo: um garoto surge de costas enquanto afasta o plástico com as mãos, vestindo uma blusa cinza clara que contrasta com o saco preto e revela seu corpo. Nesse percurso, ele encontra aos poucos outras pessoas que também estão debaixo do saco: Quiara (Maria Emilia Faganello), David (Bruno Moreno), Tânio (Cainã Vidor), Lia (Paola Lopes) e Monica (Beatriz Id Limongelli). Lindenbergh (Luiz Pimentel), o garoto da blusa cinza, propõe a elas um jogo simples no qual será invisível até cansar de brincar,



momento no qual cada pessoa deverá correr até ele e encostar em uma parte do seu corpo. Descobre-se, nas breves conversas, que será conferida à Monica a tarefa de “psicografar oralmente” tudo o que ele disser. Podemos também perceber que todos se conhecem faz algum tempo e são próximos, mas principalmente que há um caráter bastante infantil em suas relações, evidenciada não apenas pela brincadeira proposta (um jogo de faz de conta) mas também pelo modo como se tratam. Encontram-se com sustos, cócegas, gritos, pulos e abraços e tudo é falado ao mesmo tempo em tom de brincadeira, de constante descoberta e entusiasmo. A informação do jogo, por exemplo, é recebida por todos com expressões e caretas que são reforçadas e enquadradas pela lente da câmera que, sempre muito próxima de seus corpos, distorce e aumenta o que foca.

Seus rostos, com olhos arregalados e bocas abertas, revelam-se como pura exposição, sempre distorcidos e iluminados por uma luz branca. Há assumido exagero no registro de atuação, comumente lido como má interpretação, que aqui aparece como assumida escolha estética. Talvez representem crianças, talvez sejam mesmo infantilizados, talvez tenham apenas o caráter embriagado que filósofos como Charles Baudelaire e Walter Benjamin percebem nas crianças. Nessa infantilidade está aberto, como indicado nessa primeira cena, o espaço para a brincadeira, o jogo e a representação de uma peça teatral<sup>26</sup> (o termo inglês *play* e o alemão *Spiele* abarcam essa polissemia), espaços nos quais esses amigos podem tanto *recusar* quanto *desaparecer*. Se essas ações parecem impossíveis no mundo real, poderão aqui ser repetidamente ensaiadas na forma de brincadeiras.

E é essa ingenuidade manifesta na expressão facial dos atores que dá a tônica aos quadros seguintes, abrindo espaço para outras brincadeiras dentro das quais as personagens são atravessadas por forças maiores e sem controle. Logo após o início do jogo de Lindenberg o público vê pela primeira vez todos juntos ao redor de uma mesa no quadro seguinte da peça,

---

26 O “devir-criança” que dá a tônica do “registro de interpretação dos atores em cena” (RELEASE) tem como referência central o filme *Os idiotas* (1998), do diretor dinamarquês Lars Von Trier, um de seus únicos filmes desenvolvidos sob as regras do DOGMA 95, no qual vemos um grupo de pessoas que se passam por deficientes mentais como uma ação terapêutica, artística e revolucionária contra a burguesia e a aparente apatia da classe média dinamarquesa. Eles performam como uma espécie de seita ou grupo teatral em constante retiro, ocupando a casa desocupada do tio de Stoffer, líder do grupo. Sem propósitos claros, um manifesto ou mesmo um método para alcançar o que chamam de “idiota interior”, a performance como deficientes mentais parece interessar ao grupo pela impossibilidade de justificação de suas ações. Isso faz com que tudo seja aceito e relevado, permitindo-os dominar e destruir os espaços por onde passam, tirando dinheiro de pessoas, quebrando fábricas e assustando tudo em seu entorno que simboliza a classe média. “Para que serve uma sociedade que está cada vez mais rica, mas que não torna ninguém mais feliz?”, pergunta-se Stoffer, para logo após afirmar que ser idiota “é um luxo”, mas também “um passo a frente”, pois os idiotas seriam “o povo do futuro”. Há uma grande semelhança entre esses dois grupos que se juntam provisoriamente, sem passado ou futuro definidos, em um exercício duplo de fuga e jogo, possibilitado e protegido pelos demais integrantes.

intitulado *Ritual de abdução* (que faz alusão possível ao *Rapto* do balé original). Na mesa, pães franceses, frutas e sucos indicam um lanche compartilhado que é interrompido por um barulho do lado de fora. Alguém alerta: “são eles!”, o que leva todos a uma histeria coletiva que dura alguns segundos. Monica afirma enfim que “não tá muito bem” e começa, de forma confusa, a contar sobre seu interesse (infantil) em pesquisar ufologia e vidas em outros planetas. Mas sua história se transforma rapidamente numa narrativa paranoica sobre a proximidade dos alienígenas e das horríveis possibilidades de vida no caso de uma abdução:

*[...] eu comecei a sentir eles perto de mim e eles ficam me olhando e eu tenho a certeza absoluta de que eles querem me abduzir e aí eu fico com muito medo, porque eu não quero ser levada pra outro planeta fedido igual o nosso. Acontece que eu não sei com qual raça eu tô me comunicando. Tem várias espécies e tem algumas que são tão parecidas com a gente, mas elas são tão parecidas que eles simplesmente poderiam me pegar pela mão me levar e eu nem ia perceber. E eu fico imaginando que lá o custo de vida poderia ser ainda muito mais caro. Lá, eu podia ser algo como uma trabalhadora registrada num regime semi-escravo, lá a vida poderia ser eterna e eu ia ficar condenada a viver pra sempre. A comida ia ser temperada com ingredientes desconhecidos e estranhos. Eu teria pesadelo todas as noites e quando eles enjoassem de mim eles simplesmente iam me cuspir pra fora da órbita planetária deles. **E eu ia ficar pra eternidade no escuro preto do mundo. No buraco negro.** (trecho transcrito da peça, negrito nosso)*

Na forma que o discurso da personagem toma, o medo do outro que poderia matar, violentar ou destruir está difundido em meio a uma série de medos acerca de situações banais que são entendidas como inerentes ao mundo profissional e adulto (o constante encarecimento da vida, o trabalho em condições precárias, a alimentação rápida, o sono ruim e a possibilidade constante de ser excluído do mercado de trabalho). Mas indica também o medo de uma possível situação de imigração ilegal, “registrada num regime semi-escravo” em um lugar com “ingredientes desconhecidos e estranhos” do qual ela poderia ser cuspidada para fora a qualquer momento.

Mas o que mais chama a atenção é que, na verdade, a conclusão de sua narrativa parece ser muito próxima à situação na qual essas figuras já se encontram: todas em um buraco negro, “no escuro preto”, mostrando que o medo projetado no futuro é, na verdade, seu próprio presente. Como Dardot e Laval sugerem, a tragédia do nosso tempo não está nesse futuro sempre por vir que trará a escassez dos recursos naturais e uma consequente implosão dos nossos modos de vida, mas sim a manutenção e normalização no presente de “grupos econômicos, classes sociais e castas políticas que, sem abrir mão de nenhum de seus poderes e

privilégios, querem prolongar o exercício da dominação por meio da manutenção da guerra econômica, da chantagem do desemprego, do medo dos estrangeiros” (DARDOT, LAVAL, 2017, p. 14). O medo duplicado e sem direcionamento de Monica parece justamente apontar para a impossibilidade de reconhecer, olhando ao seu redor, que ela já está imersa no problema que projeta no futuro.

E é nesse buraco, ouvindo esse discurso, que o segundo processo de desapareção se inicia: Lia foge da mesa comunal e encontra um lugar para começar a vestir roupas pretas e assim, desaparecer. Enquanto isso, Tânio escolhe algumas roupas em uma arara e anuncia para Lia e David outra brincadeira, ao falar que ele e seus amigos vão “embarcar numa viagem. Uma imaginação canina e humana ao mesmo tempo”. Os três, infantis ou embriagados, colocam-se em quatro apoios e uivam até serem atacados por Tânio, que afirma: “Eu sou gente. Eu sou gente. Eu sou gente. Eu sou gente feroz”. O trânsito entre uma brincadeira sem propósito e agressões violentas reaparece na cena seguinte: logo após o longo e violento ataque de Tânio, todos aparecem de volta à mesa e jogam calmamente UNO<sup>27</sup> na cena seguinte, enquanto Lindenbergh – ainda invisível - observa o jogo e pede para Monica transmitir suas falas para seus amigos. Mas o que parece ser uma fala agradável vira repentinamente um grito de protesto, manifesto para uma situação que se tornou insustentável:

*Chega! Chega! Eu não quero mais as festas, eu não quero mais os compromissos, eu não quero mais os abraços, eu não quero mais as companhias, Eu não quero mais os créditos bancários. Eu não quero mais as contas pra pagar. Eu não quero mais as contas pra pagar. E eu sei que ninguém mais quer. Eu precisaria desaparecer para desapegar de tudo isso. Então eu fui embora. E agora vejam onde eu estou. Dentro de um trem que vai embora numa velocidade assustadora. E agora vejam: Eu estou dentro de um navio atravessando o Oceano Atlântico. E então vejam, eu desço em terra firme num país onde não falam a minha língua. Finalmente, eu não sou compreendido por ninguém. E enquanto eu olho o mar, eu canto uma música: de repente o Sol levanta / e a gente canta o Sol de todo dia. (trecho transcrito da peça)*

A fala de Lindenbergh, assim como a primeira fala de Monica, não trata de um fato, de um acontecimento ou de uma proposta de ação efetiva, mas se configura como um exercício imaginativo - como ele reafirma no início de cada descrição (“E agora vejam [...] E então vejam [...]”) - que parece propositalmente abstrato e aberto para que seja possível conceber facilmente

---

27 Mais uma referência na obra ao universo infanto-juvenil, UNO é um jogo popular de cartas baseado em cores desenvolvido em 1971 nos Estados Unidos, tornando-se um dos produtos mais vendidos da empresa *Mattel*.

cada imagem proposta. Ele não indica que trem pega, em qual país chega, qual sua língua nativa, mas sim fornece possibilidades sequenciais de imagens de fuga, de auto-exílio, de refúgio, tornando-se ao mesmo tempo um fantasma, uma assombração e um refugiado, fazendo contraponto ao discurso de Monica no qual a situação de imigração aparecia como um medo. Há, nesse discurso de Lindenbergh, tanto o desejo de fuga quanto a idealização de um apaziguamento da atual condição à qual seu corpo está submetido (impostos, dívidas, crédito, capital) que seria possível pelo desaparecimento, pela impossibilidade de falar ou ser compreendido em outras línguas e que se resumiria em uma imagem ingênua e idealizada de um futuro feliz comunal que canta o nascer do Sol.<sup>28</sup>

Esse desejo, porém, é fracassado dentro da própria fala, pois a linguagem – meio pelo qual Lindenbergh narra sua história para que Monica a repita – vai se desestruturando ao longo da canção, e sua forma inicial pacífica e apaziguadora vai se transformando em uma emissão sonora que mantém seu ritmo, mas perde qualquer articulação. Na mesma mesa onde tomaram lanche na cena anterior (que se revela ironicamente redonda e branca) vemos Lindenbergh ao lado de Monica segurando sua mão, mas podemos também entrever as inúmeras cenas de possessão por espíritos de filmes hollywoodianos – já anunciados como um medo por Monica na cena anterior. Lindenbergh, como o imigrante que apenas encontra paz fora de seu país, é o discurso antagônico ao medo de Monica do estrangeiro. Os outros amigos, sentados, acompanham tanto a história narrada quanto a transformação e “possessão” da atriz. Sua boca, cada vez mais aberta, vira um local de emissão de um ruído branco, como um rádio que perdeu sua sintonia. Lindenbergh enfim a chacoalha, e Monica volta a si assustada.

Nas duas cenas, seja com a narrativa de Monica sobre seus medos ou com a fuga contada por Lindenbergh pela boca da mesma personagem, a fuga para um local externo parece impossível. Se no primeiro caso a garota diz apenas não querer ser levada para “um planeta fedido igual o nosso”, projetando o desgosto com o próprio lugar onde vive e projetando-o nos espaços externos, Lindenbergh tem seu possível final feliz interrompido por algum tipo de ruído externo.

Como então pensar essa sucessão de recusas conjugadas com o desaparecimento, ainda mais tendo em vista que, se lembrarmos que a peça se trata de uma versão de *A Sagração da Primavera*, Stravinski é visto por Theodor Adorno (1974, p. 132, *italico nosso*) como aquele

---

28 Mesmo a música que ele canta olhando para o mar é uma música que aponta para uma imagem-síntese de pertencimento: *Canto de um povo de um lugar* (1975), de Caetano Veloso, já indica em seu título a abertura quase total de seu conteúdo, que também fala de algo comum a toda vida humana: o processo de transformação do dia em noite. Fala, além disso, de um reencontro com uma situação comunal compartilhada por certo grupo de pessoas: “todo dia o sol levanta/e a gente canta o sol de todo dia”.

“que diz *sim* em música”? Citando nessa frase a peça didática de Bertolt Brecht *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, Adorno retoma essa obra na qual o sacrifício aparece como questão central. Vemos um filho que sai em uma expedição junto a um professor e três estudantes a fim de buscar cura para uma enfermidade que adoeceu não apenas sua cidade, mas também sua mãe. Quando, no meio da trilha, o menino se descobre também doente, seus companheiros o perguntam se ele preferiria voltar, mesmo o costume exigindo “que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar” (BRECHT, 1988, p. 223). Dada a situação, dois fins diferentes se apresentam: no primeiro, o menino diz sim e, com medo de morrer sozinho, pede para que joguem seu corpo no abismo, o que seus amigos fazem “de olhos fechados [...] / Nenhum mais culpado que o outro” (ibid., p. 224) aceitando o gesto sacrificial do menino que, ao morrer, não apenas possibilita a continuidade dos estudantes pelos “[...] tristes caminhos do mundo/E suas duras leis amargas” (idem), mas também a possível (porém incerta) salvação de sua mãe e sua cidade; já no segundo fim, o menino se nega a aceitar os costumes e morrer, pedindo para ser levado de volta, falando “em favor de si próprio” (ibid., p. 231) e afirmando que não há nenhum sentido no antigo costume de se deixar morrer. Ao ouvirem a negação do sacrifício - mascarado na forma de hábito - os estudantes aceitam a “ideia justa” (idem) proposta pelo menino e, assim, não apenas voltam para casa, mas também criam “um novo costume/E uma nova lei” (idem) longe do costume sacrificial que nada cumpre efetivamente.

Para Adorno, Stravinski tomaria o primeiro caminho, dizendo sim e aceitando o sacrifício. Com isso, vincula-se ao signo da regressão, fazendo de sua música reação ao estado da sociedade no momento de sua criação e, como é comum ao gesto reativo, propondo a regressão a um tempo anterior às configurações modernas da sociedade, entendido como melhor ou mais puro.<sup>29</sup> Seguindo a leitura adorniana, a música de Stravinski não proporia dificuldades interpretativas ao seu ouvinte, colocando-o em um estado passivo de recepção na qual também “a subjetividade assume o aspecto da vítima” (ADORNO, 1974, p. 114). Nessa

---

29 Esse idealismo de um passado puro pode ser detectado não apenas no músico, mas também em pintores como Gauguin, Braque, Picasso e Cézanne, cujos temas e interesses transitam ao redor de uma ideologização do primitivo como retorno a uma origem social perdida. Na descrição de Theodor Adorno (1974, p. 116), a *Sagração* de Stravinski é uma obra “que pertence aos anos em que se começou a chamar primitivos os selvagens”, mas a visão nuançada e detalhada do autor acerca da obra sublinha a necessidade de se perceber esse primitivismo da obra – recorrente do momento histórico – como uma tentativa de emancipação da arte. Devemos lembrar aqui dos pintores acima citados como componentes de uma mesma vanguarda “criticamente ambivalente” (FOSTER, 1993, p. 76), pois na realização de semelhantes operações “com o ‘primitivo’, figurado como escuro, feminino e devasso, permanecia como uma desidentificação com a sociedade branca, patriarcal e burguesa” (idem) mas mantinha um olhar colonizador e exotizante para essas figuras. Apesar dessa ambivalência, Adorno (op. cit., p. 117) faz questão de ressaltar que o tipo de sacrifício articulado dentro da obra de Stravinski, apesar de seu “gauguinismo” não se reporta a um fascismo, que por sua vez “liquida literalmente a cultura liberal juntamente com seus críticos, e precisamente por isso não pode tolerar a expressão do bárbaro” (idem).

leitura, é central notar como o que pode ser considerado como força da música (enquanto capacidade de tomar ou absorver seu ouvinte) é, na verdade, a regressão em operação, fazendo de sua força justamente a interrupção de qualquer grau de estranhamento ou distanciamento crítico.<sup>30</sup>

Mesmo como um compositor *que diz sim*, Adorno inclui Stravinski em seu recorte de música crítica “autêntica”<sup>31</sup>, que ainda não havia sido absorvida pelo mercado e seus efeitos de apropriação e fetichização da música. Porém, o autor diferencia uma música autêntica, que inseriria dentro de sua própria forma as condições sociais de seu tempo (como Adorno detecta em Schoenberg), da de Stravinski, que retornaria ao passado como forma de reconstituir um senso perdido de harmonia, totalidade e comunidade – e que se ampara em uma fantasia essencialista de primitivismo. Sendo o sacrifício não apenas tema, mas uma aproximação formal à música, tanto a subjetividade do sacrificado como de quem ouve a música estaria sendo negada<sup>32</sup>:

*A eleita dança até morrer, mais ou menos como os antropólogos relatam que os selvagens morrem na verdade quando, sem saber, violaram um tabu. Dela como ser individual não se reflete nada na música, senão o reflexo inconsciente e fortuito da dor; seu solo de dança é, como todas as outras danças, coletivo em sua específica organização interna, uma dança em círculo, desprovida de toda dialética do universal e do particular. (ibid, p. 124)*

Na leitura adorniana, *A Sagração da Primavera* apresenta-se como uma obra regressiva, que por colocar o sacrífico na dimensão temática e formal, normaliza-o e faz da figura sacrificada uma anônima e nega seu sofrimento como dado real. Se nos é fácil se deixar seduzir por uma suposta universalização que ronda a obra e que coloca o sacrifício como uma condição inerente ao humano, é justamente porque nos comuns que as montagens apresentam (estações do ano em Stravinski: o ciclo menstrual feminino em *Pina Bauch*, a gravidez no grupo *She She*

---

30 Iracity Cardoso, enquanto diretora da São Paulo Companhia da Dança, afirmou em entrevista que a *Sagração* “sempre contagia o público independente da maneira como se monta”, pois se reporta aos “seus sentimentos mais primitivos” (CARDOSO, 2013), em uma afirmação que vincula o contágio a um fator positivo da obra, mas que revela também seu sentido regressivo, ao impossibilitar o público de um olhar distanciado ao invés de imerso na própria narrativa sacrificial que a obra apresenta.

31 Ver *Sobre a situação atual da música*, artigo anterior à *Teoria da nova música*, datado de 1932.

32 Justamente por isso esse sacrifício mantém uma ideia pré-burguesa de negação do indivíduo em relação a uma coletividade, evidenciado pelo caráter corriqueiro e banal pelo qual o sacrifício é apresentado na obra: um “sacrifício anti-humano ao coletivo: sacrifício sem tragédia, praticado não à imagem nascente do homem, mas à cega confirmação de uma condição que a própria vítima reconhece, ora com escárnio de si mesma, ora com a própria extinção” (ADORNO, 1974, p. 116).

*Pop* e adubo fertilizante em Castellucci) está implícito que esse comum se constitui por meio do sacrifício, naturalizando-o.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer afirmam que a “história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Em outras palavras: a história da renúncia” (1988, p. 61). Essa introversão será recusada pelos personagens dessa peça, em coro com o garoto da peça de Brecht. Na peça didática, o momento de dizer *não* para o costume sacrificial é um momento de pausa, uma interrupção no fluxo dos acontecimentos para dar lugar a um longo discurso no qual se articula o pensamento do garoto que nega ser vítima (semelhante aos longos discursos de Lindenbergh e Monica ao relatarem seus medos e insatisfações). E, como apontado já nas cenas iniciais, é preciso um espaço vazio, um buraco no regime da produção e da eficácia, para que se reflita sobre a violência de determinados processos, distanciando-se deles e prosseguindo de formas diferentes.

Se na peça de Brecht essa reflexão se dá justamente em um “vale”, com os personagens “à beira do abismo” (1988, p. 224), aqui ela surge encoberta, protegida pelo plástico preto e durante momentos de refeição e de jogo, tempos e espaços nos quais se suspende a produção e nos quais se abre algum espaço para o ócio e para o pensamento (imagem 6). Se os estudantes na peça de Brecht “criaram um novo costume/e uma nova lei” (idem) ao recusarem sacrificar o menino que diz não, as cenas iniciais da peça ecoam Walter Benjamin (2002, p. 102) a sugerir que “é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito”, sendo um importante (e, talvez, o único conhecido) modo de profanação desse regime da dívida sacrificial. Para o autor, “não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, um pequeno mundo próprio” (ibid., p. 85). Será, portanto, mais importante jogar (com) o desaparecimento do que cumpri-lo efetivamente.

Imagem 6: Cena de *A Sagração da Primavera*, do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: *still-frame* de vídeo fornecido pelo grupo.





Imagem 7: Cena de *A Sagração da Primavera*, do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: *still-frame* de vídeo fornecido pelo grupo.



## A SEREIA DRAG QUE DIZ NÃO

Durante o próximo quadro, *Os Círculos da Primavera*, David morrerá. Após um jogo de pega-pega no qual entrega objetos para seus amigos, vê-se ele ajoelhado junto a Lia gritando uma carta de despedida que precederá sua morte. O ator - que até então se referia a si como David - anuncia que não tem mais esse nome, e que o David morreu de forma muito rápida. Seu tom de enunciação é forçosamente exagerado e, enquanto simula a tristeza pela leitura da carta, ri baixinho como uma criança que mente para os pais.

Introduzindo a carta com um formal e grave “excelentíssimos senhores”, o ator narra que um órgão “podre” de David foi o motivo de sua morte, uma vez que a única alternativa possível para expelir esse órgão seria “suando muito”, o que demandaria que ele se dispusesse a “correr uma maratona no deserto do Saara” (mais uma exagerada imagem de fuga). Porém, preguiçoso demais, afirma preferir “ficar aqui olhando pras cores vivas desse mar”, o que leva à sua morte.

O ator rapidamente tira suas roupas e se deita no chão, e os outros amigos aparecem para participar de seu velório, enquanto Quiara toca em um velho rádio de mão *Desculpe Baby*, da banda *Os Mutantes*. A letra, criada em 1970 por Arnaldo Batista e Rita Lee, alcança um sentido duplo após a carta de David citar a possibilidade de virar um corredor profissional: “Desculpe Baby/Mas eu já me decidi/Desculpe Baby/Eu vou viver mais pra mim/*Eu vou correndo/Buscar a glória, minha glória*” (itálico nosso) nos confronta com um signo simultaneamente progressivo e regressivo: progressivo pela promessa de emancipação e crítica dos modos de vida burgueses, com um ideal de glória diametralmente oposto à glória do corredor de sucesso (a glória de um sujeito livre porque “vive mais para si”, disponível para o prazer de seu corpo); mas também melancólico diante de uma promessa de revolução hippie e de uma descoberta profunda de si que nunca se efetivou. Na peça, a música vai sutilmente transformando o velório em uma pequena festa desse grupo. A luz branca e dura se azula e os abraços chorosos viram uma dança lenta conjunta, como se os amigos fossem lentamente entrando em um transe pela outra possibilidade de glória anunciada na nostalgia da música, sempre incerta entre a memória de um passado de luta (a dívida em relação aos pais) e afirmação do fracasso presente (as brincadeiras de desaparecimento).

Enfim, essa pequena festa melancólica é interrompida pela risada de David, que se levanta e anuncia que sua morte “não passou de engano” e que “até pra morrer precisa treinar”, fazendo outra referência irônica à figura do esportista, mas reafirmando ao público que todo acontecimento nessa peça será uma *brincadeira*. Monica, num ataque de fúria, começa a bater

descontroladamente nele, enquanto afirma: “Seu criança! Energúmeno! Animal! Você é um animal David! Eu vou te matar!”.

É benjaminiana a frase de Monica, que não apenas identifica uma aproximação entre infância e animalidade, mas é ela própria acometida por um ato de fúria irracional. Para o filósofo, na “comuna lúdica das crianças” que brincam, há espaço para que se revele a “faceta cruel, grotesca e irascível” delas, seu “elemento despótico e desumano” (BENJAMIN, 2002, pp. 86-87). Essa faceta aparece cada vez mais a partir desse momento na peça: se já havia sido imaginado por Tânio ao convidar seus amigos para uivar em conjunto, na cena seguinte Monica descobre, em uma revista, que Lindenberghe apareceu em uma foto no Quênia. Ela lê, na matéria, sobre Sudan, o último rinoceronte branco macho do mundo que, com 17 anos, vive “triste, imenso e duro” protegido por quatro *rangers* no país. Sua leitura é corrigida ao pé do ouvido por Lindenberghe, que ainda joga seu jogo de invisibilidade e assombra Monica. Ela, visivelmente transtornada, descobre que Sudan desapareceu, gritando: “Cadê o Sudan? Onde foi parar esse rinoceronte? Cadê o rinoceronte? Como um bicho desse tamanho pode sumir?”. Repentinamente, o corpo de Monica se torna mais uma vez emissor de uma notícia vinda de um lugar indefinido e transmitida a ela por Lindenberghe. Agora, ouve-se uma chamada de guerra de um desertor que sequestrou o rinoceronte e é visto sobre “um imenso veículo branco” ou talvez sobre “uma pequena montanha nevada”. Monica, em desespero, grita repetidamente enquanto volta a si: “gente, o Lindenberghe sequestrou o rinoceronte!” - apenas para perder novamente a articulação de suas palavras.

A *procissão dos sábios* marca as últimas transformações do grupo de amigos. Mas, se na montagem original os sábios eram as figuras de poder que determinavam as condições do sacrifício para a juventude, aqui serão os próprios amigos que escolhem como seu corpo irá desaparecer, assumindo a figura do sábio. Lia, que no começo do vídeo havia começado a se vestir de preto, já tem seu rosto também parcialmente pintado, em uma transformação gradual para a cor preta que se finaliza com a colocação de uma balaclava de motoqueiro e seu envolvimento completo no plástico, enquanto sua voz diz, com uma gravação de rádio, que não irá mais falar e que ninguém mais irá se comunicar. Quiara, que já havia aparecido ao longo do velório de David com uma camiseta de sereia, aparece com a pele translúcida e conchas nos seios para cantar (mal) uma música (mal) feita para a dívida na qual fala que, apesar dela, todos estão bem e felizes.

Tânio, que já havia se tornado em cenas anteriores uma espécie de lobo ou cachorro, vestindo-se com peles de animal, realiza agora uma tentativa de “cirurgia animal” em David com sua “boca de lobo”: vê-se ele abocanhar uma espécie de traveseiro sobre a barriga do

amigo, de onde saem muitas penas ensanguentadas. Mas o boletim médico do “doutor-animal”, narrado em *off* junto à trilha de Stravinski enquanto vemos Tânio embriagado, narra não o sucesso da cirurgia, mas sim a beleza de estar “dentro” de David, “entre suas vísceras” e, com isso, se “sentir no topo de uma montanha”. Fracassada, a cirurgia não salva David (que apenas poderia ser salvo com o “santo remédio” do suor), mas abre um imaginário homoafetivo no qual se entra no corpo não por intervenção médica, mas sim por desejo.

Abruptamente, Lindenbergh afirma que “O jogo acabou!”, enquanto vemos todos se encostando em partes de seu corpo tal como ele havia pedido no início da sua brincadeira, a fim de manter seu corpo unido e protegido. Mas o que era uma brincadeira infantil ganha um tom sóbrio repentino. Os rostos deformados, as risadas histriônicas e a esperança infantil de um desaparecimento completo como forma de escape viram um desabafo de alguém cansado de fugir. A brincadeira do desaparecimento se choca com sua necessidade real e Lindenbergh rapidamente parece ter se tornado *de fato* alguém exilado, separado de sua pátria, um fugitivo que capturou um rinoceronte branco. Em uma carta para o rinoceronte narrada em *off*, ouvimos de Lindenbergh: “fomos encontrados e agora estamos encurralados entre a montanha e o mar [...] e eu sinto muito. Finalmente você desaparecerá e assim também nós, nós desapareceremos”. Também em uma conversa entre Tânio e David parece haver um breve lampejo do limite de suas brincadeiras, quando o primeiro diz que “foi muito triste” quando David brincou de morrer, concluindo que “quando você tem uma dívida morrer não funciona” e avisando seu amigo: “eu quero que você saiba que eu ficaria triste se você morresse de verdade”. Nesses breves momentos de lucidez, parece que suas soluções imaginárias para o desaparecimento não são suficientes, e que a única alternativa seria então aceitar o fim do homem como decorrência do gasto excessivo que opera sobre a natureza.

Porém, a aparente desistência dessas cenas, que aponta para um possível término cansado da brincadeira, é também recusada por Quiara, cujo rosto escamoso aparece para falar um determinado *não* para seus amigos: “Não, Lindenbergh. O jogo ainda não acabou”. E se Lindenbergh vislumbra um fim conjunto e incontornável entre homem e natureza na sua carta ao rinoceronte, Quiara afirma: “antes que tudo aconteça eu escolhi ser outra coisa e resolvi me despedir”. Esse contraponto abre o quadro *Dança da Terra* (homônimo ao quadro final do primeiro ato do balé) e sugere que ela assumirá até as últimas consequências os projetos imaginativos daqueles amigos. Seu posicionamento faz frente à brincadeira de Lindenbergh, que passa dos limites e é bruscamente interrompida, e à lucidez de Tânio, que percebe que a dívida ultrapassa a vida de um indivíduo.

Surge então, pela primeira vez, um elemento que estabelece frontalidade no vídeo: uma cortina azul de tiras de papel laminado. Diante dela, Quiara surge ainda mais *montada*, como uma versão *drag* da sereia Ariel dos estúdios Walt Disney (imagem 7). Usando uma enorme peruca vermelha e grandes unhas postiças, faz um *lip-sync* violento da música *Noir Desir*, da banda *Vive la fête*, já que afirmou na cena anterior: “um dia eu também silenciarei. Não agora. Só na hora em que minha presença se confirmar como mistério”. Legendada no vídeo, a música sintetiza a situação dessa comunidade provisória: “Eu não posso me acalmar/Me deixe extravasar/*Eu não estou contente/Furiosa como uma criança*” (itálico nosso).

Nesse universo *queer* onde ela extravasa silenciosamente pela via da dublagem, a sereia *drag* é um amálgama de tudo que foi ensaiado até então no vídeo: a animalidade de Tânio e o órgão escamoso de David estão presentes na figura da sereia; o silêncio de Lia na dublagem; a brincadeira de faz de conta de Lindenbergh na performance *drag*; a voz que passa de um corpo para outro das possessões de Monica no *lip-sync*. É como se tudo convergisse para essa última figura *drag*, que recusa uma “identidade sexual normalizada”, construção social que governa os corpos a partir da “valorização e técnicas de sujeição/servidão” (LAZARATTO, 2017, p. 233).

O vínculo se estreita entre a imagem de um artista, de uma criança e das figuras *queer*: todas gastando em excesso e certamente devedoras, seja porque não podem, não conseguem ou porque não querem pagar. Essas figuras nos convidam a ver nos devedores um projeto político que, apesar de necessariamente ter suas bases na brincadeira, faz dela um projeto de vida. Fred Moten e Stefano Harney ampliam o entendimento da dívida como algo essencialmente negativo a ser superado a partir do que nomeiam por *mau débito*, um tipo de débito que se configura pelo excesso:

*Não é crédito que buscamos, nem mesmo débito, mas mau débito – o que quer dizer **débito real, débito que não pode ser pago, o débito à distância, o débito sem crédito, o débito negro, o débito queer, o débito criminoso.** Débito excessivo, débito incalculável, débito por nenhuma razão, débito apartado do crédito, débito como seu próprio princípio.* (HARNEY; MOTEN, 2010, p. 1, trad. e negrito nossos)

Se “o débito não pode ser perdoado, ele apenas pode ser esquecido e lembrado” (idem, trad. nossa) e apenas reproduz o caráter cíclico das forças que exigem reconhecimento da culpa e sacrifício para sua expiação, todo crédito restaurado é também justiça restaurada, “e justiça restaurada é o sempre o renovado reino do crédito, um reino de terror, uma saudação de obrigações a serem cumpridas, medidas, dispensadas, suportadas” (ibid., p. 2, trad. nossa).

A visão dos filósofos propõe pensar modos de formar comunidades que não passem pela restauração determinada pelo regime sacrificial. Contra ela, os autores traçarão no mau débito a única possibilidade de escape para esse regime *restaurativo* que transita entre crédito e débito, sucumbindo as comunidades sempre aos olhos da lei. Segundo eles:

*As comunidades não precisam ser restauradas. Elas precisam ser conservadas, o que é dizer que elas precisam ser movidas, escondidas, reiniciadas com a mesma piada, a mesma história, sempre em algum lugar além de onde o braço longo do credor procura-as - conservados de restauração, além da justiça, além da lei, em um mau país, com um mau débito. As comunidades são planejadas quando menos se espera, planejadas quando não seguem o processo, quando escapam à política, evadem a governança, se esquecem, lembram por conta própria, não precisam de perdão. Elas nunca estão erradas. Na verdade, não são comunidades, mas devedores à distância - maus devedores, esquecidos, mas nunca perdoados. (idem, trad. nossa)*

Se a restauração enquanto forma de uma *política conciliadora* é o que diz *sim* ao sacrifício na *Sagração da Primavera* original, a citação acima parece descrever de forma sucinta a narrativa proposta pelo [pH2] em sua peça, antagônica à original: uma comunidade que se forma a partir da fuga de devedores esquecidos, instalados em um mau país para além da justiça. Também o menino que, ao dizer não no texto de Brecht, *impede a restauração* de sua comunidade assolada por uma doença, levando a um “novo costume” e uma “nova Lei” (BRECHT, 1988, p. 232). Como já sugeri acima, são casos nos quais se fala não apenas de perseverança, mas de um projeto que tem um toque de irresponsabilidade, por suspender o funcionamento habitual das práticas comunais: o menino reflete, assim como os amigos nessa peça brincam. Mas a brincadeira, como coloca Walter Benjamin (2002, p. 102) menos um “fazer como se” e mais um “fazer de novo”, ganhando a forma (intencional ou não) de um ensaio. Pela brincadeira, “o hábito entra na vida [...] e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho de brincadeira. Formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror, eis o que são os hábitos” (idem).

Essa brincadeira não é uma atividade prática objetivando fins específicos, mas um gasto de tempo, adiantamento das expectativas, ensaio de algo talvez impossível de se concretizar. É por isso que, na peça, o argumento do desaparecimento sempre é seguido por “não agora [...] Em breve”, pois se trata de um desaparecimento enquanto plano, enquanto experiência a ser testada empiricamente e que não objetiva se concluir ou obter sucesso.

No texto de Moten e Harney, apesar de uma série de espaços, tempos e situações serem citados como possíveis fugas do regime de débito e crédito (“onde o estado não trabalha”; “onde eles dizem que tem algo de errado com aquela rua”; “onde vizinhanças estão para serem despejadas” [2010, p. 3, trad. nossa]), é em condições específicas do ambiente universitário que residem a improdutividade e o excesso: nas mesas de bares, nos salões comuns das universidades, naqueles estudantes que nunca se graduam e, portanto, nunca ganham créditos.<sup>33</sup>

Para a dupla, a figura da estudante<sup>34</sup> abarca outra promessa em relação ao débito: assim como os amigos da peça, ela só continua acumulando dívidas e se recusando a pagar. Também Walter Benjamin (2002, pp. 39-40) convidava os estudantes a uma resistência à “deformação do espírito criador em espírito profissional” em operação dentro das universidades, que só se daria por “uma tal entrega à ciência e à juventude, entrega cheia de perigos”, que “deve viver no estudante como capacidade de amar e ser a raiz de sua produção” (idem). O autor (que notadamente teve toda sua carreira marginalizada da vida acadêmica) argumenta que, se são chamadas de “lunáticas” as “poucas pessoas lúcidas que restam” (ibid., p. 42), é justamente porque nelas a “vida dos estudantes” está imbricada com a “vida dos criadores” (ibid., p. 47). Moten e Harney parecem concordar com a leitura benjaminiana ao proporem que o estudo é um “mau hábito” justamente porque é uma recusa ao aprender: “Se ela [a estudante] aprendesse”, afirmam, “eles poderiam medir seu progresso, confirmar seus atributos, dar-lhe crédito” (op. cit., p. 2, trad. nossa), mas ela se mantém irresponsavelmente jovem, não desenvolve um conhecimento correto, aumentando cada vez mais a dívida enquanto gasta tempo na natureza hipotética de um plano:

*Débito mútuo, débito impagável, débito ilimitado, débito não consolidado, débito mútuo em um grupo de estudos, a outros em uma sala de enfermagem, para outros em barbearias, em uma ocupação um despejo, nas florestas, uma cama, um abraço. (ibid., p. 5, trad. nossa)*

Se, de acordo com os autores, é preciso encontrar espaços “onde você pode parar, se conservar, planejar, passar alguns minutos, alguns dias sem ouvi-los falando que há algo errado com você” (ibid., p. 3, trad. nossa), espaços nos quais o débito não opere e sim se exceda, que

---

33 A argumentação dos autores opera como uma resposta possível à situação constatada por Lazzarato (2017) nas universidades públicas americanas, vistas pelo autor como um espaço de contração de débitos impossíveis de serem pagos, que prendem desde cedo o sujeito a um regime de pagamento futuro, desvinculando o trabalho do lucro pessoal e aproximando-o de uma atividade cujo fim é o próprio pagamento da dívida.

34 O caráter poético dos textos da dupla deixa propositalmente aberto de quem ele fala quando se refere a “ela” e “eles” ao longo de seu texto. Entretanto, é possível sugerir que quando os autores falam sobre “ela” estão se referindo a figura da estudante (cuja figura é feminina ao longo de todo o texto), fazendo contraponto a um “eles” como força estatal que impõe a dívida como um modo de vida.

seja descontrolado, puro gasto, a peça do [pH2] nos lembra que a caixa preta teatral não é apenas um espaço de revelação ou apresentação, mas é também um espaço privilegiado para essa “capacidade infantil principal: a de *pensar brincando*, em tomar posição dis-pondo, desmontando, remontando cada elemento em relação a todos os outros” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 217, *italico do autor*), dispondo de uma brincadeira que toma a forma de um plano ou ensaio infinito, abrindo espaço para novas possibilidades de imaginar seu próprio corpo e de relação com as palavras (como os *desobrigados* que criam). Mesmo o interesse contínuo de Benjamin por brinquedos tem também como um de seus focos

*[...] toda a ampla gama de jogos visuais que marcaram a cena lúdica do século XIX: panoramas, caixas escuras, dioramas, mirioramas, teatros mecânicos e de marionetes. Nestes brinquedos ele aprendeu o significado daquilo que depois denominou de “fantasmagorias”, ou seja, a impossibilidade de distinção exata entre o real e o universo da fantasia. Os brinquedos e a brincadeira implicavam para ele uma libertação. (SELINGMANN-SILVA, 2009, p. 78)*

Essa caixa preta, termo que descreve uma configuração usual do espaço teatral, refere-se na cena final de Quiara também para onde ocorrem shows, baladas, pequenos *inferninhos*, galpões escuros, locais nos quais a performance é puro gasto e dispêndio de energia, mas colabora também para a manutenção e sobrevivência de modos de vida de determinados grupos. Na peça, esse espaço que pesa sobre os corpos dos atores na forma de um grande plástico preto a esconder partes de seus corpos, torna-se também um esconderijo, uma tenda infantil feita por lençóis debaixo da mesa, um *bunker*, o próprio escuro de suas bocas e gargantas que por vezes tomam toda a tela. Ao proteger e abrir espaço para a imaginação, esse espaço concreto também abarca uma série de espaços escuros imagináveis: o espaço sideral dos extraterrestres que amedrontam Monica, o corpo doente de David visitado por Tânio, ou mesmo o escuro e “frio do oceano” do qual Quiara fala durante sua transformação.

Seria uma recusa deliberada de um suposto espaço público: a rua, praças públicas, locais de formação, *lives* de redes sociais, as salas da própria universidade, museus e tantas outras áreas iluminadas e supostamente democráticas nas quais se requer cada vez mais a figura do artista como agente crítico cultural? Supostamente esses seriam os espaços que promoveriam discussões, colocando o artista em contato com o mundo. Mas também são espaços cuja abstrata ideia de público nem sempre abarca o acesso comum e irrestrito pressuposto no termo, seja por



condições geográficas, sociais ou culturais<sup>35</sup> (já em Moten e Harney vemos esse paradoxo: “nós fomos para o hospital público, mas ele era privado, e nós passamos pela porta escrito ‘privado’ para a sala de café das enfermeiras e ela era pública” [2010, p. 3, trad. nossa]). Se na peça se escolhe o espaço interno e privado (que vai da toca infantil às vísceras do corpo de um homem), é justamente para pensar nas possibilidades de outros comuns que ele suscita.

Se o sacrifício é recusado, há uma afirmação (não elogiosa, porque instável) do fracasso prático e da potência imaginativa dos espaços escuros, livres do holofote controlador de uma política que espera da arte um apoio direto na luta por *reformas*. Afirma-se o dado repetitivo da representação (aquele “fazer sempre de novo” da brincadeira) como parte constituinte de uma produção artística que, ao invés de afirmar ou negar, segue ensaiando e planejando em uma dimensão utópica. E se essa é facilmente lida como infantil, os jovens dessa peça tomam para si esse dado como integrante de sua cena, acreditando que “o espaço público só recupera o fôlego, de maneira intermitente, quando lutas abrem ilhas de não comunicação, de não resposta, de não palavra e de recusa da ‘mobilização geral’” (LAZARATTO, 2017, p. 231).

Para escapar da dívida, não é preciso pagá-la. Mas morrer, como fato, não parece ser uma solução. É preciso inventar modos conjuntos de se escapar dela, criar formas de vida alternativas que não façam frente à dívida, mas a tomam, de antemão, como inoperante. “Antes de sumirmos do universo”, Quiara afirma, “a gente precisa se despedir um do outro”, propondo um amigo secreto de *despresentes* (similar ao *desobrigado* que David fala em sua carta de despedida). Nesse último gesto, David ganha o couro de Tânio e presenteia Lindenbergh com seu esqueleto; Lia recebe a carcaça de Lindenbergh e dá para Monica seus órgãos vitais; Quiara recebe o cérebro de Monica e dá para Tânio seu coração com veias e artérias. Esses *despresentes*, partes internas de cada um, entregues por desejo próprio a seus amigos constituem um gesto sacrificial, mas não se entregam à redenção de uma força maior e sim a si mesmos, na forma de um “débito impagável”. É um gesto que atesta o caráter excessivo de uma amizade que é oferecimento, mas “não é um presente, ou uma promessa; não é uma forma de generosidade” (BLANCHOT, 1995, p. 29, trad. nossa), mas sim o oferecimento de uma “relação incomensurável com o outro” (idem), que abarca inclusive a possibilidade de “morrer em comum por meio da separação” (idem). É dessa forma que estes amigos se sacrificarão, uma vez que sempre depois de entregarem os presentes, cada personagem se envolve sem pressa no

---

35 Pheggy Phelan (2017, p. 144), a comentar sobre a dinâmica dos eventos do movimento *Occupy*, cita o dado contraditório de que, em Nova Iorque, “a maioria dos estudantes dormia num parque público de propriedade privada, de modo que a polícia tinha relativamente pouco poder para expulsar os manifestantes”, o que reforça que falar sobre espaços públicos e privados envolvem abstrações (ver DARDOT, LAVAL, 2017, pp. 489-494).

plástico preto, sendo sugado por ele e apresentando pela última vez na peça a imagem de um corpo para o público que assiste. Ao se oferecerem um para o outro, ao invés de para uma força maior, fazem dos *despresentes* “a divisão de uma passividade que não tem sujeito. É morrer, morrer fora de si - o corpo que pertence a ninguém, em sofrimento não narcísico, e alegria” (idem).

### ASSOMBRAÇÕES DA MASSA

Ao longo dos minutos finais do vídeo, o saco preto jogado no chão lentamente ganha volume e se movimenta em direção ao público, produzindo alguns volumes que indicam que figuras humanas estão sob o saco. Essa parte da peça corresponde, na montagem original, ao momento de sacrifício da jovem garota, escolhida por um grupo em círculo e exposta em seu centro, onde dança até morrer. É, portanto, o momento de maior visibilidade na narrativa original, na qual um corpo será exposto e sacrificado perante um grupo.

Já nessa montagem, o público vê o que aparentemente são corpos a se movimentarem de forma livre sob o plástico, em aparente sincronia com os movimentos da música<sup>36</sup>. Esta escolha, que dá a ver mais um elemento cênico do que um corpo, parece resgatar da *Dança Serpentina* (1893) de Loie Fuller<sup>37</sup> um importante dado da experiência teatral: sua relação com a luz. André Lepecki - citando Stéphane Mallarmé - aponta como o candelabro pode ser compreendido como o mais poderoso elemento cênico, operando como um “transcendente e autoritário princípio organizando todo o campo de aparências sob seu domínio” (LEPECKI, 2017, p. 64, trad. nossa) e fazendo com que todo regime de visibilidade dos corpos, essencial para o teatro, só possa existir dada sua presença. Se na peça tínhamos apenas uma luz direcionada que filmava os corpos sob o plástico e a luz do projetor que nos permitia ver seus ensaios, na sua segunda metade os corpos são atacados pela luz teatral, que incide sobre o plástico preto (possivelmente gerando calor excessivo para os corpos sob ele), refletindo sua superfície e revelando uma massa em convulsão que não sabemos se busca encontrar ou escapar da luz.

---

36 A direção coreográfica da peça é assinada por Bruno Moreno e Isabella Gonçalves, contando também com a colaboração do coreógrafo Marcelo Evelin.

37 Dança criada no início do século XX paradigmática pela importância da encenação (luzes e figurino) na coreografia, que fazia com que a bailarina aparecesse e desaparecesse, tomando outras formas que não a humana. A dança de Fuller será retomada nos capítulos seguintes.

A relação entre poder e iluminação pode encontrar raízes antigas na formação cultural ocidental, como no *Mito da caverna* de Platão. Ao narrar um grupo de sujeitos presos em uma caverna sempre a ver sombras projetadas na parede, o mito não apenas metaforiza a relação entre ideia e aparência a partir da relação entre sombra produzida pelo fogo e a luz solar, mas coloca um sujeito que se liberta de suas amarras para ver a forma real das coisas sob a luz solar. Como ele deve voltar e contar a verdade aos outros, imersos em ilusões, esse mito lembra-nos que “o conhecimento confere direito ao poder” e o “direito ao poder é sempre o direito à violência”, como argumenta o artista sul-africano William Kentridge (2012, transcrição nossa). Assim como no caso de Platão, a noção de que há uma verdade a ser descoberta, e que quem descobri-la possui a obrigação moral e ética de apresentá-la aos outros, é muitas vezes tematizada – de forma positiva ou negativa – pela relação com a luz (como nas icônicas cenas dos filmes *O cão Andaluz* de Luis Buñuel e *A laranja Mecânica* de Stanley Kubrick, nas quais o olho é forçado a ver).<sup>38</sup>

Há também no teatro uma dimensão de poder no gesto de apagar as luzes da plateia para então iluminar o palco e revelar os corpos que devem ser observados, direcionando o olhar do público e criando um regime de visibilidade no qual fica *claro* para onde e para quem se deve observar. Como a peça analisada se questiona o tempo todo sobre as dívidas da própria linguagem teatral, dá também ao trabalho com a luz importante dimensão crítica: frias como faróis e sem deixar nenhum espaço do palco sem iluminação, possibilitam pensar que não é apenas no teatro que se opera esse regime onde a luz determina o que é ou o que não é visto, guiando e direcionando olhares. Pode-se também pensar que o atual estado do capitalismo, que nos mantém constantemente acordados em telas brilhantes e dispositivos cada vez mais funcionais e sedutores, opera a partir da luz para normalizar a “ausência de restrições ao consumo”, a “ideia de trabalhar sem pausa e sem limites” e, principalmente, a “degradação do sono” (CRARY, 2014, pp. 19-20), sintomas de “um modelo não social de desempenho

---

38 Georges Didi-Huberman também pensa a luz como paradigma de visão e percepção, partindo de uma carta de Pier Paolo Pasolini para seu amigo de adolescência Franco Farolfi, na qual a imagem do vaga-lume surge como contraponto a “ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (2011, p. 30). O que Didi-Huberman nos ajuda a perceber nessa metáfora entre o clarão ofuscante e a luz pontual e escassa dos vaga-lumes é que “a cultura, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de resistência tornou-se ela própria um instrumento de barbárie totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da tolerância generalizada” (ibid., p. 41). Cabe então, para além de apenas detectar o fracasso de um aparelho cultural, a busca por “sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos” (ibid., p. 43) que, justamente pela escassez de seu brilho, revelem apenas parte de uma realidade, sem buscar tomá-la como todo (idem).

maquínico e uma interrupção da vida que não revela o custo humano exigido para sustentar sua eficácia” (idem).

No caso de *A Sagração da Primavera* do [pH2] temos um grupo indefinido de pessoas – que pode ou não ser os atores que víamos no vídeo – que se debate debaixo de um enorme saco preto. O público não os olha, eles não olham para o público. E a vaga imagem que se produz assume a forma de uma massa de gente, de um mar revoltado, de um deslizamento de terra, de qualquer coisa que não se pode mais controlar justamente por perder a forma segura do indivíduo. Porém, não é uma figura de fundo, não se mescla com uma paisagem, insinua-se e caminha, silenciosamente, para a frente do palco a partir do momento em que cada amigo na narrativa *se dá para o outro*, dando foco principal para essa *massa*, esse coletivo que não assume uma figura para sacrificar, apenas continua rumo a seu próprio desaparecimento. Na forma de uma coisa sem utilidade, desejo e destinação prática, o grupo revela uma poderosa imagem que ressoa profundamente nas formas de política e insurgência que se ensaiam no Brasil desde 2013 e cujos movimentos seguem incertos.

Já nesse ano marcado por um forte movimento político de levantes populares no Brasil, o filósofo Peter Pal Pélbart (2013) cita o caso em que uma militante, quando entrevistada, responde: “anota aí, eu não sou ninguém”, já anunciando a necessidade de dessubjetivação desses protestos – que, na época, ainda possuíam potência emancipatória. Em 2018, revisita suas reflexões do período para pensar junho de 2013 como uma poderosa forma de “fantasia, fabulação ou futurologia” (PÉLBART, 2018) - dado o fato de que sua promessa revolucionária nunca se efetivou, sendo apropriada por grupos e forças reacionárias do país. Mas é justamente em sua forma imanente, que ainda ressoa como uma “assombração” a ser incorporada por coletivos, que mora a possibilidade de uma emergência do comum que faça frente a “sequência de golpes” em curso no Brasil desde as manifestações de 2013. No espaço da obra, o que surge como resposta não é o posicionamento individual do artista ou do coletivo [pH2]<sup>39</sup>, mas sim a apresentação de uma massa constituída pela embriaguez ou infantilidade da recusa à dívida, um grupo unido por um elemento comum, do qual não se vê rosto ou intenção, apenas se percebe seu potencial de “convulsão e subversão” como gestos que geram “novas instituições, novas obras, novas relações e novas práticas” (DARDOT, LAVAL, 2017, p. 486).

---

39 Deve-se notar como, antes da peça, o posicionamento político do grupo era evidenciado de forma bastante direta: segundos antes de iniciar o espetáculo, nas informações de segurança gravadas em *off*, o grupo se posicionava diretamente contra a situação política em curso no país, declarando-se contrário ao processo de impeachment da presidenta eleita Dilma Roussef e à posse do então interino Michel Temer. Porém, ao longo da peça, a situação política do Brasil deixa de ser uma questão diretamente tratada.

Essa massa, como a obra nos lembra, apenas surge de sujeitos desesperados com o peso da dívida, e apenas se anuncia em contraponto a estes sujeitos. Se antes os integrantes do grupo tinham nomes, rostos e questões definidas, agora suas individualidades estão dissolvidas na forma de uma massa, cujas sugestões de forma são as do assombro de um levante popular, cujo direcionamento político não se sabe.

É um trabalho artístico que busca fazer uma massa visível (“vocês verão quando”, lê-se em letras brancas no começo da obra, soando quase como uma ameaça), reafirmando as contradições que a constituem e sua possibilidade de captura por luzes ofuscantes.<sup>40</sup> É uma recusa da comunidade organizada, consensual e circular de Nijinski que seleciona e expõe um indivíduo para sua restauração e permanência, mas também se recusa a criar outra forma reconhecível de comunidade. Apenas abre espaço para a assustadora forma de um “monstro social, que pode desafiar a família, a moral, a religião, os bons costumes, os valores do trabalho, da produção, da disciplina, as hierarquias várias, econômicas, sociais, raciais, profissionais, de gênero, as segmentações herdadas e sempre vigentes” (PÉLBART, 2018).

A forma de um monstro constituído por um corpo social não foi apenas ensaiada no grito de 2013 que afirmava “o gigante acordou”, mas também foi experimentada nas diversas formas artísticas brasileiras dos anos 1970, quando o corpo vira “motor da obra” (MORAIS, 1970, p. 47)<sup>41</sup> e os artistas se dedicam a trabalhos que dissolvam a fronteira entre os corpos, buscando um corpo público no qual se dá a passagem da atitude contemplativa para a experiência revolucionária urgente ao período ditatorial.

Esse corpo em massa, de um povo colonizado em um “país endividado” dentro de “uma só latinoamerica cheia de cicatrizes”, parece um assustado, encoberto, sem rosto, sem técnica, convulsionado, em busca de algo em comum, mas repleto de contradições. Apesar de, potencialmente, reunir todos os devires apresentados na sua primeira parte (animal, homossexual, criança, estudante, artista), a extinção de suas particularidades chama para si também outros devires, recusando qualquer pureza ou rosto claro.<sup>42</sup> O que parece urgente é perceber o dado fundamentalmente precarizado que esse corpo terá, por ter sido submetido a dívida por tanto tempo. Esse corpo precário, fruto da recusa, sugere um modo específico de

---

40 Devemos lembrar que as manifestações de 2013 não apenas foram de escala rara no Brasil, mas também tiveram um acompanhamento da mídia televisiva que não se repetiu nos anos seguintes.

41 A expressão, articulada por Frederico Moraes, determina um forte vetor da arte contemporânea brasileira dos anos 1970. No texto em que apresenta essa noção, o crítico já aponta: “Se a arte, ao negar o específico e o suporte, misturou-se com o dia-a-dia, ela pode igualmente confundir-se com movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos Estados Unidos, seja um assalto a banco” (1970, p. 56).

42 Durante a dança da segunda metade da peça, as legendas que surgem ao fundo parecem apontar também para esta possibilidade antagonista às recusas que haviam sido ensaiadas. São elas: *O regozijo dos escolhidos* e *Invocação dos ancestrais*.

revalorização do desaparecimento, como bem sintetiza a performer Eleonora Fabião (2019, p. 49): “se o efêmero” - que baseia grande parte da teoria da presença nas artes vivas e especialmente na arte da performance - “denota desaparecimento e ausência (predicando, então, que em um certo momento algo esteve inteiramente dado à vista), a precariedade denota a incompletude de toda aparição como sua condição constitutiva”. Desaparecer totalmente parece um ato que nunca se completa, mas está sempre em eminência de acontecer. Seja em uma peça ou em uma manifestação pública: “Não é agora. É quase [...] Ainda não, mas logo” (imagem 8).

Imagem 8: composição com as imagens do início de *A Sagração da Primavera*; *Divisor* (1968) de Lygia Pape; fotografia de 17 de junho de 2013 no Congresso Nacional; fim de *A Sagração da Primavera*. Respectivas fontes: *still-frame* de vídeo cedido pelo grupo; Reprodução: Mídia Ninja; *still-frame* de vídeo cedido pelo grupo.



\*\*\*

*“A sombra da Criança está viva: tão grande quão pequena ela é, tão colossal quanto franzina. [...] A Sombra e a Criança: dois corpos que se constroem em fricções, contrapontos e acordes sutis. [...] Nesse corpo a corpo com a Sombra, a Criança percebe os mortos, dialoga com eles, extrai sabedoria e potência de todas essas vidas que a antecederam, e que se inscrevem – linhas espectrais – em sua própria carne”.*

*(Dénètem Touam Bona, **Cosmopoéticas do refúgio**)*

Há uma dívida que os artistas precisariam pagar para a sociedade? Deveria um artista devolver o gasto de tempo, o ócio e a suposta inutilidade de sua produção na forma de uma ação consciente e afirmativamente política acerca dos problemas sociais que afligem seu entorno? Seria preciso, para isso, vincular a obra a retornos sociais como aplicações práticas e contrapartidas? Estariam assim os artistas enfim livres da alienação a qual estão sempre sujeitos, das possíveis “torres de marfim” que os enclausuram e do caráter “quixotesco” de muitas de suas obras? Novamente, os personagens dessa peça responderiam “não!” Porém, como vimos, a recusa em pagar a dívida pressupõe também reconhecer que ela não é só financeira, mas está embrenhada em todos os aspectos da vida humana. Sendo excessiva e interminável, resta apropriar-se dela para que seja possível continuar gastando, até (quem sabe) desaparecer. O “não!” que a peça apresenta, portanto, vem acompanhado de uma qualidade específica do desaparecimento que essa obra traz.

Para Benjamin (apud WEBER, 2009, pp. 201-202, trad. nossa) são os “tolos”, “aprendizes” e – principalmente – “estudantes” aqueles que, na literatura de Kafka, fornecem a chave de uma justiça futura, baseada na própria condição repetitiva e inútil de seu estudo sem fim determinado. Como o estudante do romance *O desaparecido ou Amerika* - com sua cabeça imersa nos livros por toda a noite sem dormir - apenas quando se submete seus objetos às formas inapropriáveis do jogo e do estudo é que se pode liberá-lo de seu valor de uso - ao menos por um momento. Sobre esse gesto, dirá Agamben (2015, p. 98, **negrito nosso**):

*Um dia, a humanidade brincarà com o direito, como as crianças brincam com os objetos fora de uso, não para devolvê-los a seu uso canônico e, sim, para libertá-los definitivamente dele. O que se encontra depois do direito não é um valor de uso mais próprio e original e que precederia o direito, mas um novo uso, que só nasce depois dele. Também o uso, que se contaminou com o direito, deve ser libertado de seu próprio valor. **Essa libertação e a tarefa do estudo, ou do jogo.** E esse jogo estudioso é a passagem que permite ter acesso àquela justiça que um fragmento póstumo de Benjamin define como um*



*estado do mundo em que este aparece como um bem absolutamente não passível de ser apropriado ou submetido à ordem jurídica.*

Vemos como Agamben (2005, pp. 84-86, itálico nosso) aproxima estudo e jogo como gestos de suspensão do valor das coisas do mundo, quiçá um dia uma liberação permanente. Tendo também os textos de Kafka como base, dirá que os estudantes que o escritor apresenta “têm a ver com essa figura espectral do direito no estado de exceção *e tentam, cada um segundo sua própria estratégia, ‘estudá-la’ e desativá-la, ‘brincar’ com ela*”.

E, se há potencial de jogo no estudo, há para Agamben possibilidade de responder ao rito - questão central na obra que analisamos: se “o rito fixa e estrutura o calendário” o jogo “altera-o e destrói” (idem). Se o mundo do jogo está ligado ao tempo, é urgente fazer dos ritos brincadeiras, já que “em nenhum lugar como em um brinquedo, poderemos captar a temporalidade da história em seu puro valor diferencial e qualitativo” (idem). E não seria isso que ocorre aqui quando a estrutura musical do rito que constitui a peça original é ofuscada e sobreposta por jogos que vão do UNO ao “brincar de médico”, de modo a perderem seu volume e importância?

Os personagens dessa peça parecem intuir que destruir o rito não é possível, já que ele se encontra completamente entranhado em todos os campos da vida. O que está no campo do possível é substituir os ritos – como o da peça original - por um jogo constante como esquecimento do tempo sagrado. Mas esse não é um jogo leviano, descompromissado ou sem horizonte, como fica claro em uma entrevista cedida ao jornal Estado de São Paulo, na qual consta a recusa de Rodrigo Batista, um dos diretores da peça, em corresponder ao que seria entendido por teatro. Lá, ele se pergunta retoricamente “o que é pagar a dívida de uma linguagem?” apenas para afirmar: “Nós fazemos teatro no cinema e na dança” (BATISTA apud NUNES, 2016).

Essa recusa se desdobra na afirmação de um jogo entre as linguagens, ação que pode emancipá-las, mas também arrisca ver seus contornos definidos desaparecerem. Assim, a ausência dos atores em cena surge como apenas mais um dos diversos jogos encenados, dando um sentido duplo ao “desaparecer”: tanto a fuga da dívida abstrata quanto a distância que o grupo arrisca em relação ao elemento dito fundante das artes performativas: a presença viva de quem performa.

O jogo, para além de tema, é operação formal, tendo a presença e ausência como dispositivos: na primeira metade da peça o público vê atores, mas eles não estão “ao vivo”; na segunda, apesar de performarem ao vivo, estão encobertos por um plástico preto. Quando

visíveis, estão ausentes; quando presentes, invisíveis. Nesse jogo, a recusa da visibilidade é também recusa da técnica: se Erika-Fischer Lichte (2012, p. 115, trad. nossa) considera que é o “corpo energético” do ator que gera presença, quando “percebido como mente incorporada”, aqui o ator ausente está liberado para ser mau ator, que apenas brinca ou joga com os próprios recursos de atuação – seja no já citado caráter histriônico do vídeo ou na coreografia grosseira, na qual os performers parecem mais se debater do que dançar. Jogar com a visibilidade é análogo a jogar com a boa técnica, dando à peça “capacidade para fugir das categorias, das identidades e dos papéis da divisão social do trabalho e abrir possíveis” (LAZARATTO, 2017, p. 237).<sup>43</sup>

Mas essa desarticulação da visibilidade e da técnica por parte dos atores não significa uma delegação de ação para o público, gesto de “suicídio simbólico” (ver GROYS, 2009) bastante recorrente em certa arte contemporânea.<sup>44</sup> O escurecimento do espaço do público marca menos uma diferença entre quem vê e o que seria visto (os atores que seriam em algum momento iluminados), mas uma aproximação entre ambos, um espaço comum no qual todos estão escondidos da luz que expõe, revela e determina. No meio da escuridão, o mesmo jogo especulativo diversas vezes encenado ganha ressonâncias para o público em relação ao próprio rito teatral: “e se desaparecêssemos?” logo vira “e se os atores desaparecessem?”, “e se o teatro desaparecesse?”, “e se nós desaparecêssemos?”

A repetição dessas perguntas como um eco infinito, já estimulada desde o início da peça pela aparição incessante do termo DESAPARECER nas letras em caixa alta, é o que firma o compromisso desse jogo com um futuro. Afinal, é justamente o dado da repetição que faz do jogo para Agamben um *jogo estudioso*, que dará acesso à justiça. Também Samuel Weber (2009, p. 202, trad. nossa), a partir dos estudantes em Kafka, afirma que

*[...] estudar é, entre outras coisas, aprender de cor, lembrar, e talvez acima de tudo, repetir. Mas ao ouvir e observar o estudante, torna-se claro que nunca se terá tempo suficiente para chegar ao fim de tudo – d'en venir à bout – antes que seja tempo de parar. Porém, a resposta para esse dilema é repeti-lo.*

---

43 E não seria esse um dos compromissos políticos da greve, cuja eficácia reside também em tornar os trabalhadores iguais, “fazendo-os sair de uma divisão do trabalho na qual lhe eram atribuídas funções e lugares diferentes e concorrentes” (LAZZARATO, 2017, p. 231)?

44 Peças como *Pendente de Voto* de Roger Bernat ou *We are still watching* de Ivana Müller realizam uma exclusão intencional dos performers e atores para que o público se coloque como protagonista, performando e decidindo os rumos da obra.

Dilema que é posto de antemão na peça, que conjuga o compromisso do desaparecimento do corpo em um futuro quase mágico (“desapareceremos diante de vocês”, como se lê no início) e que se prova, aos poucos, impossível (no “antes que tudo aconteça” de Quiara ou na tristeza em “morrer de verdade” de Tânio).

O que seria esse *jogo estudioso* senão um *ensaio*, espaço no qual o jogo é submetido à repetição e à análise rigorosa de seus próprios processos? E se, em propostas teóricas como os “teatros do real” de Maryvonne Saison (1998) ou o “teatro performativo” de Josette Féral (2008), a repetição é geralmente colocada em segundo plano em relação ao dado irrepitível da ação ao vivo, aqui a repetição torna-se central para o desaparecimento: ele precisa ser testado, reiterado e exposto diversas vezes justamente porque, apesar de necessário, é impossível. Justamente porque o fato do desaparecimento do corpo em cena parece ser inexecutável, ele depende de constantes e repetitivos ensaios. Weber (ibid., p. 206, trad. nossa) enfatiza:

*[...] os gestos dos estudantes e dos atores, cujo estudo e atuação é ao mesmo tempo real e absolutamente nada, o que quer dizer, leva a nada separável de sua própria reconstituição. Tal reconstituição repetitiva e espectral subverte a própria noção de ‘ato’ como ‘atualização’: atuar não é ação, mas reação e resposta, e é por isso que o ‘ator’ está tão distante do homem de ação quanto a cena do sábio. Ou tão distante quanto estão os ‘gestos’ do estudante de qualquer forma de expressão própria.*

Deve-se notar como Weber aproxima atores e estudantes por via do “gesto” e não a partir de suas “ações”. Essa diferença é fundamental para o ensaio que o [pH2] propõe na peça: como já havia afirmado Walter Benjamin sobre o teatro épico, o gesto seria justamente a interrupção da ação, e “quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos” (1994, p. 80) gerando um “efeito de retardamento” quando um gesto interfere no fluxo da vida. Apenas aí seria possível interromper os “acontecimentos” e realizar “a descoberta das situações” (ibid., p. 81). Também para Agamben (2018, p. 3) o gesto é um meio sem fim, marcado por uma imobilidade “carregada de tensão” e pela “incessante repetição” (idem). Se seus exemplos máximos são as figuras do mímico e dos dançarinos, é justamente porque neles “se vê com incomparável clareza que o gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – *sua interrupção entre dois movimentos*, a *epoché* [suspensão] que imobiliza e, ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento” (idem, *itálico nosso*).

Como aparece escrito no começo da peça, não se trata da ação de desaparecer, mas sim de um “ENSAIO PARA O DESAPARECIMENTO”, distante do compromisso performativo de apresentar uma mudança demarcável no mundo. Se não importa “quando” ou “como” o desaparecimento se efetive na peça enquanto ação, é justamente porque a ação se encontra inscrita no mesmo circuito que constitui a culpa, atrelando as ações do sujeito às consequências:

*[...] há uma relação constitutiva entre o conceito de ação (ele próprio, na origem, uma noção jurídica que designa a esfera do processo) e os de causa e de culpa. A hipótese que pretendia propor era a de que esses três conceitos constituíam em conjunto o dispositivo por meio do qual os comportamentos humanos são inscritos na esfera do direito e se tornam “culpados”, isto é, imputáveis de maneiras diversas a um sujeito. [...] Em minha pesquisa procurei mostrar que, na modernidade, a elaboração do conceito de “ação” é a tal ponto inseparável do conceito de “vontade” que é possível dizer que juntos eles se articulam em um paradigma cujo escopo é fundar a liberdade e, portanto, a responsabilidade do sujeito moderno. (AGAMBEN, 2018, p. 5)*

Já esse gesto compartilhado pelas crianças, estudantes e atores é da categoria dos atos humanos “que não se deixam, em caso algum, inscrever no dispositivo da vontade e dos fins” (ibid., p. 6) e, justamente por isso, precisam ser reinscritos no campo da política. Seria apenas por via deles que “cada corpo, uma vez liberado de sua relação voluntária com um fim, seja orgânico ou social, pode, pela primeira vez, explorar, sondar e mostrar todas as possibilidades do que é capaz” (idem). Capacidade que encontra seu fundamento não na ação, mas na repetição de um gesto.

Assim, recusando o fazer artístico como ação (o que o reinscreveria no mesmo circuito que deveria negar), a obra aponta para o gesto do *ensaio* como uma importante ferramenta política dentro da arte, justamente por manter constante um estado de interrupção ou postergação atento ao “erro de permitir que o paradigma da produção seja ressuscitado no paradigma da performatividade” (HAMACHER, 1997, p. 137). Os atores se liberam da ação e produção que geralmente caracteriza seu trabalho e se tornam avatares da criança, dos estudantes e jogadores (devedores, preguiçosos, dispendiosos, inconsequentes - e até mesmo fracassados, como veremos no capítulo seguinte). Como David sintetiza bem no meio da peça: deveria ter se tornado um “corredor que sua”, mas preferiu “ficar aqui, olhando pras cores vivas desse mar”.

Negar a dívida, portanto, é ver como um brinquedo o desaparecimento imposto, jogando-o e estudando-o enquanto ele não ganha dimensão real, enquanto os corpos não são,

de fato, tragados pela terra. Nos jogos, simulações, dublagens e narrativas absurdas apresentadas em sequência, a situação social e política brasileira aparece apenas como uma assombração na iminência de invadir o espaço protegido pelo plástico, que por sua vez cria um espaço seguro para que aqueles personagens sigam tentando alcançar seu “horizonte definitivo para uma ação política de sucesso” que, no presente, só pode se dar enquanto gesto. Seja em becos, caixas pretas ou no escuro do próprio corpo, aqui se ensaia tendo em vista o horizonte máximo de uma experiência em comum, tão utópica quando urgente, já que “não requer nenhuma virtuosidade, nenhum *know-how* especializado, cognitivo ou profissional. Ela pode ser exercida por todo mundo” (LAZZARATO, 2017, p. 238).

Aliando o desaparecimento enquanto tema com a ausência dos atores em cena (seu corpo na primeira parte, sua imagem na segunda), o mundo aqui aparece como inoperante, feito objeto de jogo ou estudo. Se Agamben faz disso posição política, Boris Groys compreende-o também como posicionamento artístico: tornar o mundo inoperante a fim de profaná-lo não é tanto um gesto alienante, mas sim um compromisso imaginativo de alto teor revolucionário<sup>45</sup>, que precisa negar o mundo para tratá-lo como passível de alteração e destruição:

*Usando as lições da arte moderna e contemporânea, nós somos capazes de estetizar totalmente o mundo – isto é, vê-lo já como um cadáver – sem estar necessariamente situado no fim da história ou no fim das nossas forças vitais. Pode-se estetizar o mundo – e ao mesmo tempo agir dentro dele. Na verdade, estetização total não bloqueia a ação política, ela a melhora [...] ela cria um horizonte definitivo para uma ação política de sucesso, se essa ação tem perspectiva revolucionária. (GROYS, 2014, p. 8, trad. nossa)*

O teatro, reafirmado como repetição e ensaio, tem o poder de dessacralizar ritos. Mas para isso, precisa criticar também os ritos que sua linguagem carrega, desfuncionalizando o *status quo* de seu próprio estatuto. Não podemos deixar de notar um eco duchampiano na obra, que assim como o artista amante do jogo de xadrez, introduz a “ação ociosa em um mundo fundado sobre a atividade subverte as identidades” (LAZZARATO, 2017, p. 36). Se o primeiro criava, com seus *readymades*, produtos oriundos de uma técnica ociosa e independente de um saber específico a fim de liberar o fazer artístico do trabalho braçal, aqui a liberação é em

---

45 A perspectiva histórica adotada aqui – similar à de Jacques Rancière (2013) – coloca a Revolução Francesa como uma separação essencial entre produção artística e função social, dada a mudança de um regime de poder e a posterior necessidade de transmutação dos modos de produzir, entender e observar arte. Ambos os teóricos detectam no surgimento do museu e nas noções kantianas de contemplação desinteressada recursos para se construir um novo lugar para toda uma produção artística realizada antes da revolução e que, a partir dela, perde suas funções de manutenção e exibição de códigos de poder.

relação à própria demanda de produtividade constante e autoconsciente que se demanda da arte contemporânea, a dizer sempre para o artista: “aja, seja ativo, participe, esteja sempre pronto para a oposição, gere novas ideias, preste atenção aos contextos enquanto constantemente refletindo sobre seus métodos de produção” (KUNST, 2014, p. 8, trad. nossa). Ao invés, esse gesto de ensaio afirma a arte como gasto inútil e potencialidade, onde a figura do artista, se faz sua crítica, a faz de um lugar distante da agência. Prefere tomar para si a carcaça animal de Tânio, a escama de peixe e a pele do rinoceronte que desaparece, submetidas a apagamento análogo ao dos refugiados, dos estrangeiros, dos mortos e das inúmeras figuras cujo tempo foi apagado da história por ter sido percebido como improdutivo, gasto, sem sentido.

Como estudantes, combinam “a mais extrema concentração” (WEBER, 2009, p. 204, trad. nossa) dos jogos que inventam com o “esforço agitado que beira a perda de controle” (idem) de sua coreografia espasmódica; como crianças, vão - assim como os amigos da peça de Brecht (1988, p. 231) - “ao encontro do desprezo/ao encontro da zombaria, de olhos abertos”.<sup>46</sup> Isso os permite enfim dizer para a sociedade que espera deles algum tipo de remédio para a doença que assola a cidade: nós não nos sacrificaremos por vocês. Optamos por sobreviver um pouco mais de tempo desse modo, mesmo que vocês não o reconheçam como visível.

Na “crise aparentemente sem saída” (AGAMBEN, 2018, p. 3) que as esferas da ética e da política se encontram, chegou “o momento de se perguntar o que poderia ser uma atividade humana que não conheça a dualidade dos fins e dos meios” (idem). Talvez isso nos ajude, enfim, a entender que há um limite no imperativo de ação e atividade que movimentam parte das artes performativas hoje. Em seu lugar, podemos olhar para o gesto obstinado e inconclusivo daquele estudante de Kafka (imagem 9), que, ao ser perguntando em que momento dorme, responde enfim:

*“–Ah, dormir! Disse o estudante. Dormirei quando tiver acabado meus estudos”.*<sup>47</sup>

---

46 A citação de Brecht ganha uma nota amarga quando lembramos que essa peça, além de pouco retorno crítico e de público, foi a última do grupo antes de sua dissolução.

47 Uso a tradução contida em BENJAMIN 1994 (ver p. 161).

Imagem 9: *Homem com a cabeça sobre a mesa*, ilustração de Franz Kafka (1916). Fonte: Reprodução.



# DESTRUIR

---

## *Ensaio sobre a Dádiva (2014-2015) de Nuno Ramos*

*“Tudo em nós todos é imposto”.*

(Marcel Mauss, **As técnicas do corpo**)

*“Tudo te é contíguo porque você é extenso”.*

(Nuno Ramos, **Regras para a direção do corpo**)

*Ensaio sobre a Dádiva (2014-2015)* é uma série realizada pelo artista brasileiro Nuno Ramos e consiste em três vídeos acompanhados por instalações de grande porte. Nas obras, vemos situações de troca que suspendem a referência de valor mercadológico entre objetos, pessoas e coisas, convidando outros tipos de equivalência e substituição a operar. Como o título indica, tem como referência o ensaio homônimo publicado em 1924 por Marcel Mauss. A primeira aparição da obra se deu em 2007, quando seu roteiro foi publicado como parte do livro *Ensaio Geral*, que reunia ensaios de Ramos, roteiros e projetos que na época ainda não tinham sido realizados. Nos roteiros, escritos em colaboração com Eduardo Climachauska e Gustavo Moura, somos apresentados a três situações de troca nomeadas como dádivas, a saber: “terra e plantas por cachorro e sal”; “água do mar por violoncelo” e “Pierrô por cavalo”.

Em 2014, Ramos apresenta dois vídeos na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, executando os roteiros de “água do mar por violoncelo” e “Pierrô por cavalo”, agora sob os nomes de *Dádiva 1 - copod’aguaporvioloncelo* e *Dádiva 2 - cavaloporPierrô*. Com curadoria de Alberto Tassinari, a exposição extrapola a dimensão do vídeo e ganha a proporção de “uma grande instalação constituída por uma série de trocas entre objetos e linguagens artísticas” (TASSINARI, 2014), com vídeos acompanhados por grandes instalações no formato de balanças, além de uma obra contida na última sala da exposição que duplica e funde as balanças. Como é comum na prática artística de Ramos, esse diálogo entre vídeo, escultura e arquitetura



produz cruzamentos e interferências que – como afirma Tassinari – trabalham a troca não apenas enquanto tema, mas também formalmente.

No mesmo ano, *Dádiva 1* é apresentada na controversa exposição *Made by... Feito por brasileiros* realizada no antigo Hospital Matarazzo antes do seu fechamento para reformas (visando a construção de um complexo cultural que mescla hotel de luxo e shopping center). Até então inédita em São Paulo, a *Dádiva 2* é apresentada em São Paulo no ano seguinte em *Houynhnms*, individual do artista na Estação Pinacoteca. Nessa exposição é também apresentada uma terceira dádiva, ausente dos roteiros outrora publicados: *Ensaio sobre a dádiva: casaporarroz*.<sup>48</sup> Como indicado nos títulos de cada obra, os vídeos apresentam situações de trocas entre objetos e coisas de valores muito distintos: no primeiro, uma garota recolhe água do mar em um copo e o troca por um violoncelo, que devolve ao mar; no segundo, um Pierrô é sequestrado e trocado por um cavalo branco; no terceiro, um casal se separa e troca uma casa por grãos de arroz. Veremos nesse capítulo que o desaparecimento do corpo nessas obras não se dá pela invisibilização ou apagamento contínuo da imagem do corpo, mas justamente por sua desvalorização ou troca por outros elementos, deixando seu aparecimento sempre nuançado.

O corpo nunca esteve ausente da produção de Ramos: pelo contrário, sempre foi agente determinante tanto para a produção quanto na relação de observação de suas peças, fazendo ecos à própria história da arte da performance e às diversas práticas que a partir dos anos 1960 reativaram o corpo nos campos da arte.<sup>49</sup> Nessa perspectiva, poderíamos pensar na produção de Ramos como uma que sempre tratou o objeto e a manipulação de matéria como rastro da ação do corpo, fazendo da obra evidenciadora de um corpo ausente, que já esteve lá na tentativa de produzir linguagem com as coisas do mundo (quebrando vasos, alterando a composição de matéria, produzindo música a partir de sons etc.) e que fracassa constantemente, dada a enorme e secreta vontade dos materiais.

---

48 A titulação das obras muda de uma exposição para outra. No caso da troca entre cavalo e Pierrô, consta no roteiro apenas *Dádiva 3*. Na primeira exibição torna-se *Dádiva 2 – cavaloporPierrô* para, ao chegar na Pinacoteca de São Paulo, tornar-se *Ensaio sobre a Dádiva: cavaloporPierrô*.

49 Seus quadros sem título do final dos anos 1980, nos quais a matéria é acoplada a ponto de sair da superfície, remetem-nos às experimentações de embate direto de artistas como Grupo Gutai, Carolee Schneemann, Jackson Pollock e Yves Klein. Seus *Fungos* (1998), cerâmicas de formas circulares acopladas a mobiliários antigos, situam-se ao lado de todo um imaginário dos anos 1970 de artistas brasileiras e internacionais que criaram anexos, extensões e reencaixes objetuais para o corpo, como Rebecca Horn, Lygia Pape e Lygia Clark. *Minuano* (2000), *Marécaixão* (2000) e *Cabreúva* (2001), obras de escalas monumentais em espaços naturais como praias e montanhas sugerem de forma muito direta a ação de um ou mais corpos em um espaço para ações absurdas como o enterro de mobiliários ou a colocação de grandes caixas de madeira parcialmente espelhadas dentro do mar. Suas formas, que sugerem uma ação produzida e forçada em relação àquele ambiente, também nos remetem à *land art* dos anos 1960 e 1970 e a toda a arte de guerrilha do Brasil durante o período da ditadura (principalmente a proposições como as de Antonio Manuel, 3nós3, Artur Barrio, nas quais as esculturas parecem sobrar nos espaços).

Porém, esse conjunto de vídeos parece fazer parte de uma inflexão na produção de Ramos (2014), em suas próprias palavras “menos sublime” e “mais alegre, mais lúdica, cheia de ecos, menos impressionante no sentido físico”. Coincide também com um momento no qual a relação com os materiais e suas propriedades físicas sempre em estado de fusão e derretimento (uma das tônicas de sua produção) lentamente dá espaço para presença de atores e situações performáticas mais próximas da narrativa: a partir dos anos 2000, corpos humanos e animais começam a aparecer cada vez mais enquanto elementos das obras, operando em situações de exibição performativas (como bandas, simulações de sexo, monólogos etc.) ou enquanto realizadores de situações instalativas. É nesse momento mais recente que a obra analisada se situa. Esse recente percurso, apesar de não respeitar nenhuma lógica de progressão, culmina com a recente incursão do artista nas artes cênicas a partir de 2017, propondo peças de longas durações e proporções que fagocitam práticas comuns da linguagem teatral para propor situações nas quais os corpos dos atores e performers se encontram aparentemente destituídos de autonomia.<sup>50</sup>

Não busco entender *Ensaio sobre a Dádiva* como um tipo de marco em sua produção, que é sempre envolta por ricas assimetrias. Proponho que o desaparecimento em Ramos se dá a partir de um imperativo de *destruição* do mundo ao seu redor, dentro do qual, para se ter experiência, é preciso algo além da perspectiva amadora e obstinada que vimos no capítulo anterior. Apesar destas serem características encontradas em Ramos, o artista as alia com uma destruição que não se direciona ao corpo humano, mas o afeta. E esse afeto é o que marca os desaparecimentos do corpo nesse trabalho.

---

50 A performance *A gente se vê por aqui* (2017) teve sua primeira execução no Festival Arte Porto Alegre, no Teatro Renascença, e foi posteriormente reperformada no ano seguinte dentro do contexto da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Apresentava dois atores em um ambiente cênico que remetia a um ambiente doméstico, ouvindo e reproduzindo todo o conteúdo transmitido pela TV Globo em tempo real. Ainda em 2018, três peças foram apresentadas pelo artista por conta das eleições presidenciais. A trilogia *Aos vivos* (2018), cujo título faz referência ao “ao vivo” dos debates, coloca as atrizes e atores atravessados pelo conteúdo televisivo, que precisam ouvir ao longo de todas as peças com fones de ouvido e, por vezes, reproduzir. Em ambos os casos, a principal questão é a transmissão e continuidade de determinado conteúdo textual para o corpo e voz dos atores, que apenas dão continuidade para seus conteúdos em outro contexto que não o original dos textos. Se na primeira performance, as falas ouvidas eram apenas da TV Globo, na trilogia seguinte comentários de *facebook*, debates políticos transmitidos ao vivo, falas do filme *Terra em Transe* e tragédias gregas são sussurradas ou transmitidas via fone para o ouvido dos atores, que as reproduzem imediatamente. O que se dá a ver é, antes da interpretação ou incorporação específica de determinado conteúdo, o próprio gesto de passagem das palavras faladas de um corpo para outro, realizado aos olhos do público (ver KON 2019). Em 2020 dirigiu *Über die menschliche Natur* no *Mousouturm* (Alemanha), performance na qual um grupo de atrizes e músicos reperformavam o debate entre Noam Chomsky e Michel Foucault transmitido pela televisão em 1971.

## A AMADORA

Em *Dádiva 1 - copod'aguaporvioloncelo* vemos uma jovem garota (de trinta anos, conforme roteiro) chegando de carro em uma praia deserta. Após parar perto de um barco, vai para o mar e enche um simples copo de vidro com sua água turva. Ao voltar para o carro, vemos “um close do copo” apoiado próximo ao volante, que “mostra a água do mar balançando em primeiro plano” (RAMOS, 2007, p. 335). Logo chega a uma pequena cidade aparentemente deserta, olhando como quem busca algo, enquanto presta atenção ao copo que chacoalha pelo andar do carro. Enfim, estaciona em um bar de estrada ou “boteco simplório” (idem), também totalmente vazio (exceto pela silenciosa presença de um gato), e sai do carro segurando com cuidado o copo em suas mãos. Uma mulher mais velha - com sessenta anos de idade, segundo o roteiro - e que parece trabalhar ou morar no local, nota a chegada da garota, que apenas apoia o copo de água sobre o balcão de atendimento. Sem dizer nada, a mulher cobre delicadamente o copo com um guardanapo de pano e lhe traz um violoncelo. Ambas se olham demoradamente e a garota sai do estabelecimento com o violoncelo em mãos. Após colocá-lo no carro, volta para a praia de onde veio. Lá, a menina se encosta em um barco e toca algumas notas sem muito sucesso. No roteiro, é possível ler que se trata de “uma sequência chata, de alguém que está estudando o instrumento” (ibid., p. 336). Após olhar o mar completamente vazio, entra com o instrumento e anda lentamente até onde seu pé alcança. Vemos seu corpo começando a nadar para enfim empurrar o instrumento para o mar, entregando-o às águas. Por fim, a garota vira em direção a areia, mas não a vemos retornar em terra firme, enquanto o violoncelo segue cada vez mais fundo em direção ao horizonte.

Nessa narrativa, a troca é simples: uma mulher troca um violoncelo por água. Algo cultural, produzido e supérfluo (um instrumento musical) é substituído por um elemento da natureza essencial para a sobrevivência do corpo (água). Mas o que parece mais importante no vídeo é o fato de que ambos são inoperantes, já que o primeiro não será tocado direito pelas mãos de uma amadora; e a segunda, dentro de um copo, indica que será bebida, mas não pode cumprir seu papel vital por estar repleta de sal marinho e visivelmente turva. Portanto, trata-se de uma troca fracassada, caso se dê em termos de utilidade futura. Mas como é incerto tanto o retorno do violoncelo quando da garota à terra firme (seja no filme ou no roteiro), Ramos nos força a olhar para a troca como um gesto em si:

### 3. Mar

*Vemos o violoncelo em primeiro plano com a mulher e a praia se distanciando ao fundo. A mulher continua imóvel, olhando para o violoncelo, que se afasta lentamente dela. A cena, silenciosa, dura um bom tempo. Quando o violoncelo já está bem distante, a mulher começa a nadar em direção a ele.*

### 4. Mar

*Tomadas da mulher abraçada ao violoncelo, os dois boiando. A câmera vai ficando cada vez mais alta. **Quando os dois ficam bem pequeninos em meio à imensidão da água, entra o letreiro.** (RAMOS, 2007, pp. 336-337, negrito nosso)*

Esse fim nos dá uma informação importante que se repetirá ao longo dos três vídeos: *nessa troca improdutiva entre coisas, invariavelmente um corpo humano desaparece ou se perde parcialmente*. A garota se leva (ou é levada) para o meio do fluxo daquilo que outrora conseguia controlar: a pequena quantidade de água que cabia em um copo agora rodeia todo seu corpo. Assim, se os objetos da troca falham em cumprir sua função em relação ao humano, eles ainda têm o poder de se mesclar e se fundir ao corpo.

Para isso, parece ser preciso não apenas que as coisas deixem de operar (como se houvesse uma vontade interna por parte delas), mas também que o humano mude a relação de uso com elas. As mãos da mulher são determinantes nesse sentido, porque não são apenas as partes do corpo que produzem a troca, mas se revelam centrais para todas as suas ações no vídeo: são elas que seguram o volante, que tocam (mal) o instrumento, que seguram o copo, que nadam, que entregam o instrumento ao mar. Principalmente: são elas que realizam a troca. Mas no fim, seriam elas também necessárias para nadar de volta à praia em uma ação que, ao ser deixada em suspenso com o fim do vídeo, sugere uma potencial recusa desse simples gesto: usar as mãos para se preservar.

Portanto, o que é central para este vídeo (e para os outros, veremos) não é apenas a dimensão simbólica do que foi trocado, mas o que essa relação de troca não mercadológica produzirá nos corpos, que podem enfim se distanciar de uma relação de uso para vislumbrar uma coexistência ou indiscernibilidade entre corpos e coisas. Talvez por isso o artista coloque no vídeo o momento da troca justamente no caixa de um boteco de beira de estrada, excluindo desse espaço o que lhe seria próprio: a moeda, espécie de balança universal que regularia todas essas trocas. Sua ausência sugere uma perspectiva de corpo que não seja da ordem do indivíduo e do interesse.

Joseph Vogl (2015, p. 21, trad. nossa) argumenta que o caráter abstrato do capital apenas se sustenta por meio da criação conjunta de uma ideia específica de mercado e de indivíduo,

sendo que o primeiro apenas se justificaria pela necessidade de regular um supostamente inescapável “interesse pessoal” que determinaria todo comportamento humano. O *homo economicus* seria um sujeito cujo limite de agência no mundo se encerraria em seus próprios interesses, “constrangido por seu conhecimento limitado; falhando em ver a consequência de causas e efeitos, ele mesmo produziria efeitos que não reconhece, não busca, e que escapam sua perspectiva cega” (ibid., p. 23, trad. nossa). A “mão invisível do mercado” seria a única alternativa de regulação dos desejos cegos e autocentrados dos homens, substituindo um modelo de regência divina dos corpos por outro, no qual o “utilitarismo” passa a ganhar “coloração religiosa” (BENJAMIN, 1996).

Por surgirem justamente com o propósito de racionalizar (ver VOGL, 2015, p. 31) as relações pessoais, o mercado e o sistema de preços são mais que aspectos econômicos, influenciando como nós entendemos os limites do nosso corpo físico e as dinâmicas cotidianas de troca. Portanto, é preciso também imaginar um sujeito que se posicione na contramão deste *homo economicus*, da perspectiva cega, que necessita do mercado para se regular, pois como afirma Marcel Mauss (2018, p. 322), “foram nossas sociedades ocidentais que, muito recentemente, fizeram do homem um ‘animal econômico’. Mas nem todos somos ainda seres desse gênero”.

Nuno Ramos não propõe em seus vídeos uma melhora ou ajuste a esse modo de circulação e troca, encontrando um modelo *mais justo ou melhor* do que o que existe. O que há é a suspensão imediata da moeda nas relações econômicas, propondo que as trocas materialmente absurdas que já acontecem no campo da arte ocorram em situações cotidianas. Se a desproporção entre materialidade e valor é extrapolada apenas em quadros, esculturas e diversos outros objetos que circulam em um meio muito restrito no qual o valor cultural é mais debatido do que aquele que é determinado pela pura riqueza, Ramos nos ajuda a lembrar que isso se dá justamente porque a arte opera a partir de suspensões da representação, criando uma “economia simbólica” própria, onde tudo pode dar lugar a tudo.

Mauss parece também estar falando desse campo simbólico quando se pergunta, no início de seu ensaio: “que força existe na coisa dada que faz que o donatário a retribua?” (2018, p. 194). Ramos recupera esse aspecto central de *Ensaio sobre a Dádiva* - a transferência de agência nas dinâmicas de troca para os próprios elementos que são trocados - para sugerir que essa dinâmica simbólica das trocas atinge também o próprio corpo de quem troca, pois ao invés de se trocar visando a distribuição ou acúmulo de riquezas, troca-se para Ramos (2010, p. 84) como “segredo do corpo saudável”.

Quando ocorre internamente, a ideia de troca parece própria à saúde do corpo: precisamos trocar água por urina, calor por suor, oxigênio por gás carbônico para nos mantermos vivos. Mas assim como Mauss, que inclui corpos como elementos de troca (“amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras” [MAUSS, 2018, p. 197]), Ramos proporá que a saúde é também mantida pelas trocas que acontecem fora do corpo. Algo que já havia sido rapidamente apontado nos *despresentes* da peça analisada anteriormente ganha aqui contornos mais claros: trocar pode não apenas manter ou perpetuar o corpo, mas também fazê-lo desaparecer.

Se a troca é usualmente entendida como preservação ou acúmulo, em vias de gerar maior riqueza (e, assim, uma maior preservação do corpo) a troca em Ramos é destrutiva. Dar ou receber algo é também se dar, correndo o risco de ser destituído de si, fazendo com a troca que se vê no vídeo promova em uma de suas personagens um impulso de desaparecimento. Nesse sentido, o corpo saudável de Ramos aproxima-se das recentes contribuições de Catherine Malabou acerca de uma definição destrutiva do termo plasticidade. Comum ao campo das artes visuais, o termo é trazido pela filósofa ao campo dos acidentes físicos, dos traumas e ferimentos. Para a autora,

*vida pode ser definida como a concordância harmônica dos movimentos do corpo. Essa é a definição de saúde do organismo, pressupondo o acordo entre suas partes. Por outro lado, a morte ocorre quando as partes têm seus próprios movimentos autônomos, desorganizando assim a vida do todo e quebrando sua unidade. (MALABOU, 2012, p. 31, trad. nossa)*

Mas há “uma morte parcial, resultante de uma misteriosa metamorfose do corpo e afetos, uma que não coincidiria com o fim da relação de movimento e descanso entre as partes do corpo, mas que proviria da desorganização dessa relação” (ibid., p. 33, trad. nossa), criando outro corpo a partir de fatores externos. Ramos e Malabou não pensam o corpo como algo a ser preservado ao máximo contra um outro potencialmente perigoso, mas sim como uma matéria sujeita à deformação: enquanto o primeiro sugere que “se te socarem, abrace o punho, como um boneco de piche grudento” (RAMOS, 2017, p. 86), a segunda afirma que um “rosto esmagado é ainda um rosto, um toco um membro, uma psique traumatizada permanece uma psique” (op. cit., p. 4, trad. nossa).

O potencial destrutivo da troca surge como uma importante ferramenta de desidentificação ao longo dos vídeos. Ramos (2010, p. 12) afirma ser quase impossível para ele

responder a perguntas óbvias – e fatídicas - como “*Tudo bem? Ou afirmar seu nome*” porque é impossível decifrar se “o bem a que a pergunta se refere é meu, só meu, como uma reserva íntima, ou se é de todos, inclusive de quem me fez a pergunta” (idem). Sua resposta, análoga à narrativa do seu vídeo, é a seguinte: “peço um copo d’água, prefiro pedir um copo d’agua, assim mesmo, com a voz bem firme, *me dá um copo d’água*” (idem).

O artista, que afirma em sua literatura estranhar os que sabem o próprio nome (ibid., p. 11), esquece ou desvia da resposta correta quase como uma obrigação de sempre estar em outro lugar que não apenas o seu. Ele se retira, ausenta-se da resposta e pede água, como quem desiste ou como quem, ingerindo-a, precisará ficar calado por um tempo. Podemos ler essas linhas como um gesto deliberado de um artista que se obriga a ver além de si e que sempre afirma um *comum* ao falar sobre si próprio: “este eu, a maior parte das vezes comprimido num nós, numa menção ao comum, ao país, ao nosso, que não qualifico mas está sempre lá” (RAMOS, 2019, pos. 212).

Nessa perspectiva de corpo, que nunca consegue se identificar enquanto próprio do indivíduo, o artista também jamais conseguirá saber seu valor. No vídeo, a figura da mulher que toca mal e sozinha (uma aspirante a artista ou amadora sem público) parece refletir como o próprio artista enxerga seu fazer no Brasil. Mesmo quando com 57 anos, afirma ainda ser, em alguma medida, um amador, não por pouca prática ou curta trajetória, mas por produzir sem o peso das pressões institucionais e sempre tendo que a voltar a si por carência de público (ver RAMOS, 2019). Essa figura para sempre amadora que um artista carrega no Brasil, comentada com humor pelo artista ao narrar seu encontro com um curador internacional diante do qual se sente um “*loser*”, é justamente a figura que tem ao mesmo tempo o impedimento e a liberdade de saber o valor exato de cada coisa:

*[...] amador é aquele que não sabe o quanto vale, o quanto pode, onde está pisando, em que diabos está se metendo, contra quem está lutando, para que ou para quem está fazendo aquilo que faz. O circuito de proporções do mundo da mercadoria não parece ter ainda completado o seu desenho “profissionalizante” em torno dele — o que o poupa também de exigências e pressões. (RAMOS, 2019, pos. 3489, negrito nosso)*

\*\*\*

A imagem do amador, do mal formado, do apenas ensaiado - semelhante à que vimos ao analisar *A sagração da Primavera* - nos ajuda a pensar sobre a colocação da obra de Nuno

Ramos dentro da exposição *Made by...Feita por brasileiros*. A exposição, assumidamente pensada como forma de gerar capital simbólico para o antigo Hospital Matarazzo em São Paulo, apresentava obras de importantes artistas brasileiros e internacionais em diversas salas e espaços daquele enorme complexo. Voltando os olhos da população para o futuro empreendimento imobiliário que se ergueria lá, a exposição seria uma espécie de “festa artística de despedida” daquele decadente espaço antes da grande reforma.<sup>51</sup> Repleta de contradições, a exposição revelava, de forma escancarada e assumida, o vínculo entre arte contemporânea e mercado, que determina os modos de existência de grande parte da produção de artes visuais. Pelo excesso de afirmação deste vínculo, muitos artistas, como Maurício Ianês e Cildo Meireles, recusaram de última hora a participação na exposição.

Das obras que seguiram expostas, grande parte operava na mesma direção da mostra, criando grandes instalações ou situações imersivas que aproximavam a visita de um parque de diversões ou de uma festa. Aproveitando da degradação e do peso histórico do hospital, situações extremas como convidar o público a forrar as paredes com marcas de batom deixadas por beijos<sup>52</sup> coexistiam com raras obras mais conscientes do problema, que buscavam questionar o próprio discurso da mostra por meio de interferências diretas no espaço.

Mas a obra de Ramos, apesar da situação específica de montagem do vídeo e da instalação que o acompanha, não se tratava de um *site-specific* e se recusava a comentar diretamente a situação na qual expunha. Na sala destinada para sua obra, o público via uma carcaça de barco suspensa por um guindaste girafa e equilibrando, em cada uma de suas pontas, os objetos trocados no vídeo. Ao contrário da montagem original da obra no Instituto Iberê Camargo, na qual o objeto entregue ao mar e referente ao universo da arte estava inalcançável ao corpo do público e dependia diretamente da estrutura do espaço, nesta montagem a ausência de profundidade dava maior importância à carcaça do barco, que se encontrava flutuando no centro de uma sala em ruínas (imagens 10 e 11). Um objeto, outrora funcional, submetido à contemplação, literalmente suspenso no espaço para os olhos dos outros. Assim como o Hospital Matarazzo, via-se uma estrutura envelhecida e gasta em uma situação forçada de exibição, suspensa e inoperante em sua função original.

---

51 Em uma matéria lançada pelo jornalista Silas Martí durante a exposição, o empresário e proprietário do terreno Alexandre Allard afirmava, entre a malícia e a ingenuidade, sua visão liberal de que “cultura é um investimento” e que “criatividade pode ser vendida” (ALLARD apud MARTÍ, 2014). A visão mercadológica – mesmo que supostamente filantrópica – do empresário se revela logo no início da matéria, quando é citado mostrando uma pulseira que ganhou de índios no Acre e afirmando que gostaria de vendê-la por R\$1.000,00 – o que permitiria “comprar a liberdade desses índios, alimentar a aldeia inteira” (idem).

52 Sem autoria definida, a obra *Beijos por brasileiros* tratava o beijo como “símbolo da cordialidade e feminilidade brasileiras”, convidando o público para a “ideia transgressora” de beijar paredes (ver SITE oficial da exposição *Made By...*).



Imagem 10: Montagem da obra de Nuno Ramos no Instituto Iberê Camargo. Crédito: Nilton Santolin.



Imagem 11: Montagem da obra de Nuno Ramos no Hospital Matarazzo. Fonte: Reprodução/Site pessoal do artista.



Em um comentário jocoso no vídeo de divulgação da obra, lançado pela própria exposição, Ramos comenta que em quase todos os seus trabalhos arruína coisas ou trabalha com elas perto de seu momento de deflagração das forças de transformação da matéria. Ao falar isso, olha para cima, vê a situação do prédio no qual se encontra e afirma: “daria para fazer isso [arruinar] com o prédio inteiro, se me deixassem” (ENTREVISTA, 2014), detectando um ponto comum entre a obra e o contexto. O comentário do artista o distancia tanto dos artistas que aceitaram sem nenhuma crítica o contexto da exposição, quanto dos artistas que se recusaram a participar, preferindo não vincular nome e obra àquele contexto. É como se apenas conseguisse enxergar o estado de ruína e o potencial de suspensão em tudo ao seu redor, como afirma em outro texto:

*Por isso preciso de certo arruinamento, mas (espero) não no sentido melancólico de algo edificante daquilo que foi e já não é, mandando sinais e ensinamentos de humildade ao que ainda vive e respira sobre a terra, e sim no sentido de algo que está se arruinando agora, neste exato momento, que é ativo em seu arruinar-se. Para usar uma frase pomposa, **a ruína como potência do presente e não mensagem cifrada do passado.** (RAMOS, 2019, pos. 3572, negrito nosso)*

Não afirmo que o artista se isenta do problema. Ramos é um artista cuja trajetória é sólida justamente porque, de forma deliberada, recupera uma perspectiva irresponsável, na forma de um interesse quase ingênuo e obsessivo no potencial de destruição das coisas. Malabou (2013, p. 4, trad. nossa) afirma que “ninguém pensa espontaneamente sobre uma arte plástica da destruição. Mas destruição é também formativa. A destruição tem suas próprias ferramentas escultóricas”. Seria a troca uma das ferramentas da destruição?

Afinal, a troca de um prédio histórico por um shopping de luxo é tão absurda quanto a entre água e violoncelo. Ramos parece mimetizar a irresponsabilidade de Allard, mas fazendo dela uma espécie de cegueira voluntária para as solicitações constantes de que ele enquanto artista e sua obra posicionem seu discurso a todo tempo. Por isso é importante que o barco da instalação, suspenso para ser olhado como um igual pelo público, encontre-se em estado de equilíbrio delicado entre seus dois extremos, que servem de apoio para objetos de peso e valor muito distintos: o copo de vidro cheio de água turva do mar e o violoncelo. Aquele enorme barco destruído apoia, ao mesmo tempo, algo comum a todos e um produto específico, algo sem valor quantificável e um produto de valor determinável - ambos em suspensão forçada e em situação de risco.

Confiando apenas no campo de operações que ocorre internamente no seu jogo de destruições e recuperações, Ramos acaba apontando para o problema irresolúvel que é colocar uma obra naquele contexto. Talvez a melhor existência possível de uma obra dentro do Hospital Matarazzo tenha sido uma como essa, que revele ao mesmo tempo o potencial imaginativo e comum da arte (água) e sua incontornável comodificação em contextos como esse (violino), alcançando um caráter simbólico mais forte que em sua outra montagem. Sem buscar salvar o velho hospital (“aquilo que foi e já não é”, no texto acima citado) ou condenar a hipocrisia de todo o contexto, coube a Ramos tornar visível o fato de que a noção de arte se acomoda bem nos dois lados da balança: o que acredita poder comprar a liberdade e o que busca liberar-se da compra. Para entregar ao público a possibilidade real de reflexão sobre os mecanismos dentro dos quais a arte contemporânea opera, e não um mero espelhamento de opiniões, o artista precisa desaparecer. Ou ao menos pedir um copo d’água, para ganhar mais tempo de silêncio antes de precisar responder as perguntas que lhe cercam. E lá, onde se troca a emissão sonora pela ingestão de líquido, há um tipo de desaparecimento. Momentâneo, mas possível (imagem 12).

Imagem 12: *still-frame* de *Ensaio sobre a Dádiva*, de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução de vídeo cedido pelo artista.



## O ANIMAL

Em *Dádiva2:cavaloporPierrô* somos apresentados a um histriônico Pierrô interpretado por Eduardo Climachauska, que vagueia por um esvaziado parque de diversões cantando ininterruptamente o refrão de *Pierrô apaixonado*, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres (que narra também uma situação de troca: a do Pierrô que leva “um grande chute” da Colombina, para ficar com o Arlequim). Gesticulando e se expressando como quem chora, por vezes dança, mexe em sua maquiagem ou rouba algodão doce de crianças que não reagem. Após um tempo no parque, sai pela cidade a cantar. Lá, algo parece mudar, já que não apenas seus gestos de palhaço se tornam mais fora de contexto (como quando cruza com lixeiros trabalhando), mas também porque uma situação de tensão lentamente começa a se instaurar na narrativa, quando percebe que é perseguido por motoqueiros. Sem sucesso em sua fuga, é abordado pelos homens e conduzido até uma pequena casa, na qual espera por uma noite em uma espécie de sala de estar improvisada, composta apenas por um sofá, um abajur e uma TV de tubo desligada. Ao ser levado a um cativeiro na sala ao lado, dentro do qual há um grande amontoado de feno, o Pierrô vê um cavalo ser calmamente levado para fora pelos homens que posteriormente o trancam lá, onde se senta e retoma sua assustada canção. O cavalo, livre, trota pelas ruas da cidade até o fim do vídeo, ganhando velocidade cada vez maior. Aqui, ao invés de objetos, a troca é entre uma figura humana e um animal.

Ao invés de um Pierrô ajustado no seu espaço de representação e que performa corretamente as características de sua personagem, temos desde o começo do vídeo uma figura histriônica e exagerada, que executa de forma tosca, mal acabada e cansada o que deveria representar, perdida em meio a crianças que são completamente indiferentes a ele. O vemos perder o equilíbrio, executar de forma imprecisa gestos próprios ao circo tradicional e balbuciar uma música que nunca sai de seu refrão. Sua execução intranquila nos mostra um corpo submetido a um modo específico de performar, preso a uma situação de representação que não se transforma e que também não faz mais parte do mundo no qual se encontra. Para ele, nada de fato acontece para além da representação simbólica das coisas do mundo, já que é “apenas como imagem” que ele “pode ser visto” (TASSINARI, 2014, p. 10).<sup>53</sup>

Desde suas primeiras aparições no trio amoroso da *Commedia dell'Arte* ou em *Don Juan* (1665) de Molière, a clássica figura do Pierrô é, antes de tudo, uma demarcada por um rosto

---

<sup>53</sup> Seu universo próprio de representação dentro do vídeo é tamanho que, quando se aproxima de uma placa onde se lê “Perigo de vida. Alta tensão”, ouve um barulho de choque e ele dá meia volta assustado.



maquiado. Seja nas primeiras representações pictóricas ao longo do século XVIII, em pinturas como as de Klee, Chagall e Picasso ao longo do modernismo artístico<sup>54</sup> ou enquanto o “tolo que faz rir” recorrente no cinema e no carnaval, seu caráter melancólico e ingênuo reforçado pela característica maquiagem sempre salta aos olhos, representando através dela certa figura do artista, como afirma Tassinari (ibid., p. 14): “A figura triste do despossuído de tudo, mas que na arte é inigualável, é a de Pierrô. Pelo menos desde o romantismo, o mito de Pierrô é o de quem perde tudo, mas tem todo o amor do mundo. Sua amiga é a Lua”.

Nesse vídeo, o Pierrô é também identificado por uma maquiagem, mas sobre um rosto especialmente instável. Logo na primeira tomada do vídeo desce de um escorregador colorido até pousar com o rosto bem próximo da câmera, e pode-se ver que não é mais o jovem que figura nas diversas pinturas, mas um homem mais velho, cuja maquiagem está mal feita, desgastada e borrada e cujos fios de cabelo branco escapam de sua pequena touca.

Mesmo no cativado, como seu rosto demonstra, continuará a performar (se espreguiça de forma hiper gesticulada, bate palmas, etc.) e mesmo ao tentar dormir no sofá, a câmera se volta ao seu rosto e mostra como - mesmo supostamente dormindo - toda a musculatura de sua face segue se contraindo em pequenos espasmos que o impedem de relaxar completamente. Se o rosto “é, sobretudo, paixão da revelação, paixão da linguagem” (AGAMBEN, 1996, p. 75), esse que se apresenta a nós domina apenas poucos gestos: sabe chorar e cantar seu próprio círculo vicioso (“que vivia só cantando [...] acabou chorando”, canta Noel Rosa).

Como surge em outro texto de Ramos (2007, p. 98), a figura do palhaço seria uma de superfícies e repetições, quase sem interioridade: “Eu, losangos de cetim [...] Eu esse aqui, coberto de losangos, sem me cansar jamais”, mas sempre “fiel, fiel ao próprio ato”. Ramos, assim como vários artistas contemporâneos, enxerga o palhaço como figura-síntese da limitação e repetição de gestos, que são geralmente levados a níveis absurdos em obras de arte.<sup>55</sup> Aqui, seu vocabulário limitado de gestos e frases - tal qual uma criança que sabe poucas palavras - nos faz rapidamente deixar de esperar algo dele, apenas reencontrando aquilo que já sabíamos de novo e de novo.

Essa suspensão de desenvolvimento de suas emoções nos permite vê-lo como uma figura de performatividade dupla: por um lado, é um amador no campo da linguagem, incapaz de controlar a tristeza, sem saber seu valor por ter sido trocado ao longo de toda sua existência

---

54 Uma lista extensa dessa cronologia das referências do Pierrô é traçada por Tassinari (2014) no catálogo da exposição *Ensaio sobre a Dádiva* no Iberê Camargo.

55 Hamm e Clov, de Beckett; Carlitos de Chaplin; Bartelby de Melville; os diversos palhaços torturados de Bruce Nauman; os palhaços performers de Laura Lima são alguns dos casos em que as *gags* e repetições são levados a extremos.

e condicionado a um *pathos*; por outro lado, é justamente essa situação de constante deflagração patética para um outro (a Colombina ou um suposto público) que faz dele um amador profissional, mestre nos seus poucos e exaustivos códigos. Seus gestos, já codificados a ponto de seu choro ter virado maquiagem e sua tristeza canção, apenas são reconhecidos por nós por esse jogo duplo de representação.

Georges Didi-Huberman, ao escrever sobre a emoção, a entende como uma apresentação “patética” de um humano aos olhos do outro, tendo como exemplo a situação de um enterro. O filósofo afirma que “mesmo quando as pessoas presentes são jovens, percebemos que elas fazem gestos muito, muito antigos, muito mais antigos que as próprias pessoas” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 32), afirmando com isso que “as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo” (idem). Fazendo coro com uma trajetória teórica importante nas discussões sobre performance (Marcel Mauss, Erwin Goofman, Victor Turner), o autor demonstra que sempre há algo restaurado neste tipo de evento, que precisará fundir um sentimento genuíno com a simulação ou repetição de um gesto para seu compartilhamento.<sup>56</sup> Sobre esse viés, Delfim Sardo (2017, p. 310) reforça que:

*É graças a este carácter repetitivo que se instaura a performatividade, oriunda de uma ficcionalidade que estabelece um protocolo de ressurgimento do mesmo enquanto outro em cada imagem, e estabelece um parâmetro performativo que se adensa precisamente pela repetição.*

Justamente por ser o Pierrô a figura que evidencia a dupla operação entre expressão e representação (como Ramos sugere, sempre “fiel ao ato”), é possível recuperar a partir dele essa importante noção de performance, que está vinculada à inerência de uma repetição no centro de toda atividade humana, mesmo as supostamente inéditas. Ao invés do imediatismo e irreprodutibilidade que a arte da performance sugere como características fundamentais de sua prática, a performance aqui aparece como “a afirmação de que seres humanos não tem uma individualidade e subjetividade inatas, mas se tornam o que são por meio de uma mais ou menos forçada repetição de um certo papel” (MILLER, 2007, p. 225, trad. nossa). Não é à toa que o

---

56 Giorgio Agamben (1996) parece concordar com tal perspectiva quando propõe: “Chamamos tragicomédia da aparência o fato de que o rosto revela-se próprio apenas enquanto oculta, e oculta na mesma medida em que revela. Dessa forma, a aparência que deveria manifestá-lo torna-se, para o homem, semblante que o traduz naquilo em que já não pode mais reconhecer-se. Próprio, porque o rosto é unicamente o lugar da verdade; isto é, é, também, imediatamente o lugar de uma simulação e de uma impropriedade irreduzível [...] Uma vez que o homem é, e tem de ser, unicamente rosto, tudo se cinde para ele em próprio e impróprio, verdadeiro e falso, possível e real. Toda aparência que se manifesta, torna-se, assim, para ele, própria e factícia”.



Pierrô nos remete menos à recente arte da performance e mais a tradições clássicas do fazer teatral (como a *Commedia dell'Arte*) nas quais a o vínculo entre expressão e repetição era mais estreito, com determinados arquétipos para serem reapresentados ao público em formas cristalizadas e reconhecidas.

Mas no vídeo - mesmo tendo seus gestos evidenciados e legíveis para todos - esse Pierrô está sempre fora de lugar ou no lugar errado. Será inclusive perseguido a partir do momento em que sai do parque, onde parecia minimamente seguro. Agora, seu ser espalhafatoso torna-se visível demais e, hiper-exposto nas ruas vazias e cinzentas de Porto Alegre, torna-se um alvo fácil (imagem 13). Ao mesmo tempo, como um corpo patético e comum, carrega em si o espectro da passividade e do ordinário, características que não apenas permitem lê-lo quase como um objeto, mas como um objeto raro, passível de sequestro, por unir em si justamente aquilo que não pode ser tolerado: amorismo e sentimento comum.

Nessa troca, entra o Pierrô no catifeiro e sai um cavalo para as ruas vazias, trotando pelas ruas sem nenhuma emoção aparente. Assim, no momento do vídeo em que a troca é realizada, o público sai da experiência de completo reconhecimento dos gestos do Pierrô e passa ao inútil exercício de buscar reencontrar algo daquele palhaço no cavalo, impondo algo de humano naquele animal (que é branco *como...*, que anda *como...* livre *como...*). Ao fim do vídeo, a inevitável tentativa de aproximação insiste que, mesmo nesse incessante jogo de trocas proposto pela dádiva, “a figura humana não pode ser aniquilada por completo” (MORAES, 2002, p. 150), mas pode ser substituída por figuras que tem o potencial de rebater nossa projeção, como se fossem opacas ao nosso olhar.

Pierrô e cavalo são facilmente objetificáveis: têm suas vidas reduzidas à demonstração ou ao uso. Mas entre esses dois quase-objetos há uma diferença central: a possibilidade de codificarmos e compartilharmos de suas expressões e sentimentos. Se o Pierrô se ajusta tanto ao contexto do sequestro quanto ao parque de diversões, pois seu olhar assustado, seu choro constante e sua apreensão também podem se reportar ao medo de uma morte iminente, a outridade do cavalo é radical, recusando ou independendo do olhar do público.

A performatividade que o Pierrô apresenta, construída enquanto sedimentação de práticas e códigos culturalmente estabelecidos, é deslocada pelo cavalo, com o qual não é possível se apropriar do que é produzido no fora de sua face.<sup>57</sup> Se o Pierrô é um rosto que

---

57 Sigo aqui a distinção proposta por Agamben ao afirmar que “o rosto não coincide com a face” (2016). Para o filósofo, o rosto está vinculado a fenômenos de exposição: “[...] por toda a parte em que um ser aparece afundado na aparência e deve, desde o início, retornar a ela -, tem-se um rosto. [...] Assim, a arte pode dar um rosto até mesmo a um objeto inanimado [...]” (idem). De forma semelhante às reflexões de Jacques Derrida em seu texto *O Animal que logo sou*, Agamben diferencia a exposição humana da exposição animal: “A exposição é o lugar da

comunica a todo tempo, o semblante do cavalo está fora da comunicação cultural. Com ele, não há negociação ou acordo. Sendo o rosto aquilo em nós mais se aproximaria de uma fora, de um “limiar” entre o que é próprio a quem emite e sua produção para outro, o rosto do animal permanece igual. Comum, porém comum demais para nossos olhos. Ao ser levado para o cativeiro, não grita, não demonstra medo da morte, não prova sua individualidade, o que o torna possível de ser preso, mas impossível de ser sequestrado.

\*\*\*

É também um “sequestro” o que Ramos (2019, pos. 3077) diz ter acontecido com sua polêmica obra *Bandeira Branca* na Bienal de São Paulo em 2012. Apresentando urubus de cativeiro que residiam dentro de uma grande instalação no vão do prédio da Bienal, a obra - que já havia sido exibida anteriormente sem grandes alardes - recebeu uma série de críticas, manifestações, pichações e artigos polêmicos em jornais. Tal qual no vídeo das *Dádivas*, estava em jogo uma possível noção de liberdade animal sacrificada pela obra, recolocando a pergunta sobre o quanto conseguimos (nos) projetar em relação aos animais. Em uma das respostas oficiais do artista ao debate, após elencar todo o processo institucional que circundava a obra e possibilitava a permanência dos urubus naquele espaço, lê-se:

*Posso entender quem seja contra bichos em cativeiro. Seria interessante exigir um pouco de coerência dessa posição (ou seja, vegetarianismo radical), já que a quase totalidade da carne que comemos vem de animais em cativeiro. No mínimo, fechamento de todos os zoológicos, jôqueis clubes, fazendas com animais para montar e, ainda, requalificação geral de nossas relações com bichos domésticos. Mas, mais do que coerentes, gostaria que fossem suficientemente democratas para aceitar que nem todos pensam como eles, nem todos se dão o lugar de xamãs em contato íntimo com os desejos e sensações dos animais e que dentro das regras públicas legais de cada país o acesso a esses animais pode se dar sem histeria nem calúnias. (idem, negrito nosso)*

O tom ácido da passagem abre espaço para uma análise formal que o artista fará de sua própria obra, uma vez que as rápidas críticas e manifestações suprimiram outras leituras possíveis dela. Para Ramos, sua obra constituía uma espécie de “antipenetrável” (ibid., pos.

---

política. Se não há uma política animal, talvez isso ocorra porque os animais, que estão desde já no aberto, não buscam apropriarem-se de sua exposição; demoram-se nela, simplesmente, sem se ocuparem dela” (idem).

3102), no qual o impulso *pra fora* de um artista como Hélio Oiticica<sup>58</sup> se voltava para dentro de si. Assim como um animal, não era possível ter com ela “contato íntimo” ou ler seus “desejos e sensações”, restando ao público “assistir de fora a alguma coisa viva, que não precisa dele” e cuja temporalidade era “voltada para si, algo indiferente ao mundo lá fora” (idem). Esse movimento para dentro, para além de uma escolha específica de *Bandeira Branca*, é para Ramos traço característico da cultura brasileira:

*Creio que esse chamado para dentro é uma característica central da nossa cultura, ao menos em seu período moderno. Resumindo o argumento, seria resultado da absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere. O artista recuperaria, como um Orfeu que sempre olhasse para trás, a energia que emitiu — e que nunca chegou efetivamente do outro lado. (idem)*

Tanto na obra quanto no animal, o artista detecta um espaço vazio ou zona de incomunicabilidade na qual uma diferença entre os corpos é ressaltada. Ao contrário de uma obra que se reporta ao humano, que é pensada como um produto ou processo que devolverá algo de reconhecível para quem a olha, a obra de Ramos é uma que busca, o tempo todo, recusar um apaziguador olhar de retorno.

O retorno do olhar que uma obra lança ao público é um tema inesgotável, ainda mais quando se inclui no debate o corpo físico de um/a artista. Nesse sentido, a aparente recusa de mediações na arte da performance dos anos 1960 e 1970 foi um importante movimento na busca de uma troca direta e efetiva entre a coisa observada e quem observa, ou mesmo entre artistas e seu público. Aquela crença de que se pode ser olhado diretamente (e que essa imediatez possui valor) hoje alcança níveis espetaculares, como quando Marina Abramović senta-se por horas para olhar diretamente para cada visitante em *A artista está presente* (MoMA, 2010), misto de performance e ritual transformador de “pura presença” (ABRAMOVIC apud WOOD, 2018, p. 31, trad. nossa), nas palavras da artista. Como coloca a curadora Catherine Wood (idem, p. 33), esse trabalho centrado na ação de olhar colocava em embate dois paradigmas da performance de um artista no ocidente: de um lado, “a apresentação do sujeito autêntico por via do corpo

---

58 Ramos, em diversos dos seus ensaios, retoma este movimento de fora e dentro como constituinte da arte brasileira. No caso de Hélio Oiticica, “a vontade de colocar a obra diretamente no mundo, no exterior de qualquer moldura física ou institucional, acabava criando dobras, cavidades, fendas, capas, ninhos; a atividade alardeada, contraposta ao que seria passividade nos trabalhos tradicionais, transformava-se em repouso, sono, preguiça, conforto” (RAMOS, 2019, pos. 226-227). No texto em discussão, Oiticica é citado porque um de seus penetráveis que continha araras vivas havia recentemente sido remontado em uma exposição retrospectiva, sem grandes alardes por parte do público e crítica.

como presença real, vulnerável, física e emocional” e, do outro, “a ideia de apresentar a si mesmo como imagem mediada”.

A possibilidade de uma troca direta de olhares talvez seja um dos maiores clichês que as artes performativas carreguem, como um símbolo máximo de que há algo sendo compartilhado. Mas esse convite em relação a quem olha também faz parte de outro campo de imagens, como o da propaganda televisiva, dos programas de auditório ou mesmo, como lembra-nos Giorgio Agamben (1996), da pornografia, na qual “acontece com frequência que os sujeitos retratados olhem, com um estratagema calculado, em direção à objetiva, exibindo, assim, a consciência de estar exposto ao olhar”. Talvez por isso alguns artistas mais críticos aos regimes de identificação do espetáculo façam duras críticas ao olhar como pressuposto da troca direta: a coreógrafa Yvonne Rainer (1965), visando retirar “sedução” e “envolvimento” de suas obras iniciais, solicitava aos performers não olharem para seu público; já o artista Pierre Huyghe (apud COPELAND, 2013, p. 146, trad. nossa), que trabalha com situações vivas entre performance, instalação e cinema, afirma que a “performance é pornográfica, histórica, um sujeito que confia no olhar do outro para existir”.

O argumento de Agamben (1996, p. 75, *itálico nosso*) sobre a pornografia diz também respeito ao que outrora falávamos sobre o histriônico Pierrô. Segundo o teórico, quando os atores pornográficos olham diretamente para a câmera “significa que eles *mostram estar simulando*; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros”. Mesmo na mídia do vídeo, o olhar em direção do espectador/câmera pode indicar um convite para uma participação ou projeção mais direta no que está sendo visto, que há um processo de reconhecimento e quebra da ficção em jogo.

Por outro lado, “como pode um animal olhar vocês na face?” se pergunta Jacques Derrida (2002) em uma reflexão sobre ser visto nu por sua gata em casa. Esse olhar direto do animal não poderia ser mais distante daquele que se sabe olhado, pois é um olhar que nos olha, mas não diz nada ou atesta reconhecer a reciprocidade do olhar. É um

*[...] olhar cujo fundo resta sem fundo, ao mesmo tempo inocente e cruel talvez, talvez sensível e impassível, bom e malvado, ininterpretável, ilegível, indizível, abissal e secreto: completamente outro, o completamente outro que é todo outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito e nenhum título para chama-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão. (ibid., p. 30, negrito nosso)*

O olhar opaco de um cavalo, que não devolve a quem olha o desejo de identificação e reconhecimento, parece ser o desdobrar natural, ou um correspondente simbólico, do amorismo profissional daquele Pierrô. Seria isso que permitira a troca entre esses dois corpos no vídeo de forma quase óbvia: ambas as figuras são alienadas, apartadas de nomes pessoais, separadas de seus contextos, sem ninguém que as olhe, deixadas de lado. Mas se o Pierrô é escravo da imagem que foi feita dele, o cavalo parece não se ver sendo visto. Nesse vídeo, portanto, a figura do amorismo (como quem não sabe seu valor, mas também como quem ama) é condição de troca para outro modo de existência no mundo: o de um cavalo a trotar pela cidade, sem rumo, objetivo ou linguagem a qual possamos acessar. O cavalo, que cria um campo autônomo que nos olha sem depender de nós, remete a diversas obras do artista para as quais o público parece importar pouco<sup>59</sup>, casos de obras que parecem não se reportar diretamente a um público humano, revelando uma tomada de posição em relação ao que se produz na qual o público nunca sabe se o que olha está devolvendo o olhar ou olhando para todo o resto do mundo (cachorros mortos na rua, objetos que quebram, móveis afogados...).

Nesse segundo vídeo, se fortalece a hipótese de que o desaparecimento do corpo está vinculado aqui a uma suspensão ou diminuição da agência humana em performar. Os corpos desaparecem apenas para dar lugar a um silêncio análogo ao do artista, quando pede um corpo d'água ao invés de responder seu nome. Mas, como é o único caso que analisamos em que o corpo de quem cria não é o mesmo corpo que performa, Ramos precisa recorrer a imagens e ações que se vinculem claramente a um fazer artístico (atuar como um palhaço, tocar um instrumento) para trocá-los, de maneira mais ou menos forçosa, por corpos ou situações de comunicação reduzida, interrompida ou impossibilitada.

---

59 Em *Iluminai os terreiros* (2006), círculos de luz são feitos com postes de iluminação durante a noite em lugares inabitados, iluminando um centro vazio para um público inexistente; em *Vai vai* (2006), jumentos carregavam caixas de som com música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, sendo portadores, mas também possíveis ouvintes, da canção.

Imagem 13: *still-frame* de *Ensaio sobre a Dádiva*, de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução de vídeo cedido pelo artista.



## DOIS AMANTES

No terceiro e último *Dádiva3:casaporarroz*, somos apresentados à situação mais corriqueira dos três vídeos: um casal heterossexual se encontra em um cartório, sentado junto a um tabelião que lê em voz alta um documento de doação de imóvel do homem para a mulher. O vídeo começa em um escritório simples no qual se encontram sentados o casal e um escrivão, que é o único a falar ao longo de toda a narrativa. De forma clara e objetiva, declara que o que se passa lá é uma doação “inter vivos”, na qual o homem transfere “posse, domínio, direito e ações” da casa para que a mulher possa dela “usar, gozar, dispor livremente” (transcrição nossa do vídeo). Sua declamação, dotada da projeção e dicção de um ator, mas com a mesma cadência burocrática de qualquer cartório, atesta que a doação se concretiza apenas “por força” da “escritura” presente no papel e por ele anunciada.

Podemos notar a operação de um dos exemplos inaugurais da teoria do performativo, na qual o linguista John L. Austin considerou a linguagem não apenas a partir do seu potencial de representação do mundo (seu caráter denotativo), mas inaugurou a perspectiva de entendê-la “como ação, como forma de atuação *sobre* o real” (FILHO apud AUSTIN, 1990, p. 10). Um de seus principais exemplos foi o momento no qual, durante um casamento, os noivos enunciam “eu aceito” – uma vez que, na língua inglesa a fala “*I do*” implica ao mesmo tempo o “eu aceito” e o “eu faço”, unindo de forma direta enunciação e ação.

Mesmo sendo o casamento um dos mais recorrentes exemplos do performativo austiniano, o linguista reforça que ele só pode operar sob circunstâncias apropriadas (AUSTIN, 1990, p. 26), caso contrário é, segundo sua terminologia, *infeliz*. Na sua terceira conferência, o performativo perde força de efetivação justamente na situação de um divórcio:

*Se alguém emite um proferimento performativo, e se o proferimento é classificado como um desacerto pelo fato de o procedimento invocado não ter sido aceito, trata-se presumivelmente não do falante, mas de uma pessoa que não o aceita (pelo menos na medida em que o falante fala a sério). O que poderíamos tomar como exemplo? Consideremos "Peço divórcio", dito por um marido à sua esposa, ambos cristãos e não muçulmanos, em um país cristão. Neste caso poderia ser dito "não obstante ter pedido o divórcio, ele não conseguiu divorciar-se dela; admitimos neste país apenas um outro procedimento verbal ou não-verbal", ou, até mesmo, "não admitimos neste país nenhum procedimento para efetivar um divórcio, o casamento é indissolúvel". Isto pode chegar ao ponto de se rejeitar todo um código de honra que inclui o duelo. Assim um desafio poderia ser feito através da expressão "meus*

*representantes o procurarão" que é equivalente a "eu o desafio", e nós poderíamos simplesmente ignorá-lo. (ibid., pp. 39-40)*

Aqui, Ramos apresenta de forma quase paródica esse exemplo pouco citado: a separação do casal recoloca em cena todo o contexto cultural que Austin exemplifica como um desacerto: a força não estava nem no “peço divórcio” e nem na fala do tabelião enquanto ato inaugural, mas sim na enunciação do tabelião de uma escritura prévia. Vejamos o discurso completo que se ouve no vídeo:

*Perante mim tabelião, pelo outorgante me foi dito, que é legítimo senhor e possuidor e um imóvel constituído de uma casa. Que o doador, por sua livre e espontânea vontade, faz da referida casa doação inter vivos, transferindo-lhe a posse, domínio, direito e ações que sobre o imóvel exercia para que possa usar, gozar, dispor livremente, **por força dessa escritura**. E assim, justos e contratados, pediram que lhes lavrasse esta escritura a qual lida por acharem em tudo conforme, aceitaram, ratificam e assinam. (transcrição e negrito nossos)*

O terceiro vídeo confirma algo que estava sugerido nos anteriores: Ramos parece recusar, ou ao menos se despedir, da força de presentificação da performance, para poder olhar para as trocas e as destruições que nela enxerga. No primeiro vídeo, a performance enquanto desempenho, simbolizada na ação de tocar um instrumento e construída a partir da sedimentação e repetição de práticas em vias de uma execução pública, é mal executada, feita para o nada e interrompida logo no começo; no segundo vídeo, a performance enquanto atuação é inoperante em uma cidade totalmente indiferente ao sofrimento do Pierrô, que só serve como substituto de um cavalo; agora, a visão austiniana da performance, enquanto enunciações que transformam diretamente o mundo, é tratada a partir de seu desacerto, submetida ao contexto repetitivo e burocrático da sala de um ator-tabelião.

Ao contrário de Austin, para quem a teatralização invalidaria o potencial de uma enunciação performativa (ver AUSTIN, 1990, p. 36), Jacques Derrida (1995) buscou mostrar como a operação performativa depende justamente do potencial citacional de todo signo, ou seja, de seu caráter de representação e repetição que lhe dá mobilidade para existir além de uma primeira enunciação e operar diferença de acordo com cada contexto em que é enunciado. Daí o caráter explicitamente teatral desse primeiro momento do vídeo, que nos lembra que não há operação performativa pura e sem tensionamento com as operações representativas. O que o tabelião fala é uma fala duplamente citada: cita o acordo do casal e cita o texto que lê quando



fala, que atesta em termos legais o valor e “força” do conteúdo lido. Inclusive, o que se pede daquele casal não é a emissão de algum performativo austriano como “eu concordo”, mas sim uma assinatura, marco que em Derrida (1991, p. 32) “implica a não-presença atual ou empírica do signatário” que “retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro”, o que permite que a doação que vemos no vídeo siga operando performativamente, mantendo o marco diferencial que produziu.

Após terem assinado o documento, o casal composto por figuras sem nome troca o que acabou de ser declamado. Porém, se o homem entrega as chaves da casa (que, por ter valor quantificável, precisou ser registrada legalmente), a mulher também doa algo - que não estava previsto na “força da escritura” - e tira de seu bolso um pequeno punhado de arroz para o homem, transformando aquela doação em uma nova troca de itens, com valores de mercado absolutamente diferentes, valores *incomparáveis*.

A próxima cena do vídeo mostra o casal se despedindo também sem falas e contato. Enquanto o homem carrega todos os móveis sobre um caminhão com ajuda de uma equipe, a mulher aguarda na parte de fora da casa. Tudo na cena é simples e um tanto velho: os móveis e a casa são sem luxo, as roupas usadas pelos dois são roupas de qualquer dia e a manhã cinzenta reforça ainda mais o tom melancólico que ronda todo o vídeo. Este será o último momento em que o casal é visto junto, e a cena é cortada justamente quando o homem se aproxima para se despedir da mulher.

Com o casal separado, o vídeo parece mudar de rumo, e os corpos passam a realizar situações mais absurdas. Os homens levam os diversos móveis para uma plantação de arroz e descarregam em meio ao solo inundado. Já a mulher tira incessantemente arroz de seu bolso até cobrir toda a casa e seu próprio corpo. Mesmo com a narrativa anterior - que toma apenas dois dos treze minutos do vídeo - estas ações parecem mais registros de ações performáticas, remetendo inclusive a obras anteriores do próprio artista.<sup>60</sup> Parece estranho como o que chamo de uma despedida do performativo dê então espaço para algo que tanto se parece com práticas recorrentes da arte da performance: situações de relação física direta entre corpo e objetos, sem objetivo claro em termos produtivos e marcados por um gasto excessivo. Ecoam aqui as performances duracionais de Ann Hamilton com tecidos e livros; as performances em espaços públicos de Regina José Galindo ou mesmo procedimentos da *Land Art* dos anos 1960, dentre tantos outros exemplos. Carregando, despejando, depositando e arrastando móveis e grãos de

---

60 No livro *Minha fantasma* (1999) vemos fotos de Ramos deitado no chão de uma casa também vazia coberto de areia; em *Marécaixão* (1996) também vemos diversos objetos com formas análogas a móveis presos em meio a água.

arroz para longe de ou ao redor de seus corpos, o casal repentinamente entra em um regime de prática artística que “têm em si mesmas seu fim” (BATAILLE, 2013, p. 21).

Isso se dá justamente porque, nessas ações, deparamo-nos com um caráter de *dispêndio* que é central para as experiências na (e oriundas da) arte da performance e que por vezes é excluída de suas abordagens teóricas e práticas recentes. Se na doação da casa opera uma transformação controlada e juridicamente comprovada no mundo, Ramos nos revela como ela é paralela à outra, na qual o gasto e a perda realizam um trabalho contínuo de ataque à dimensão simbólica (ver DE OLIVEIRA, 2014, p. 64) que traz à tona elementos centrais no imaginário do casamento: a casa onde o casal viveu juntos e o arroz jogado sobre os noivos no fim da cerimônia.

Nessa leitura da dádiva como gasto encontramos uma das mais importantes derivações do ensaio de Marcel Mauss: a leitura batailliana em *A parte maldita* (1949) e *A noção de dispêndio* (1933), que identifica a operação de um excedente em toda sociedade humana para além dos fins utilitários, e que pode ser encontrada no luxo, enterros, guerras, cultos construções de monumentos suntuários, jogos, espetáculos, artes e atividades sexuais sem finalidade genital (BATAILLE, 2013, p. 21). Portanto, para além do movimento de produção e consumo, há uma parte excedente, que segue em movimento, pressionando os corpos até, em algum momento, ser gasta e perdida.

É uma perspectiva que não pensa a atividade humana a partir do que se produz, mas sim a partir do seu potencial de operar trocas simbólicas que desidentificam os corpos, por perderem o que lhes era próprio. Se no *Potlach*<sup>61</sup> essa perspectiva aparece no formato de sacrifício de animais, da queima de riquezas e vilarejos próprios e até mesmo no sacrifício do líder de uma aldeia, aqui aparece enquanto uma separação de casal, que também envolverá certo caráter agonístico e perdas determinadas (bens, nomes, famílias etc.) nas quais um corpo confronta outro tendo que abdicar do que é seu.

No vídeo, se a riqueza abdicada é pouca em termos financeiros (uma casa simples e móveis velhos e arroz), o impulso de desidentificação é forte, principalmente por parte da mulher. O homem buscará transformar os móveis da casa em arroz (portanto eles perderão seu valor, úmidos, destruídos e tomados pelas plantas) enquanto a mulher construirá sua casa não do imóvel que lhe foi doado, mas do arroz que tem em excesso, deitando-se no fim do vídeo junto dele, como se ele fosse sua cama e teto (imagem 14). O homem - doador e possuidor de

---

61 Gesto agonístico no qual chefes de tribos fornecem ao seu rival dádivas ostentatórias na função de obrigá-los ou humilhá-los, incluindo até mesmo destruições espetaculares de sua própria riqueza, transformando a perda material em um ganho simbólico que demonstra um poder simbólico específico: o poder de perder.

bens - precisará depositar os móveis sobre um solo na esperança de que algo nasça, implicando menos seu corpo na ação. Apesar de deixar tudo que é seu, precisará esperar que aqueles objetos se tornem outra coisa, que cresçam, num movimento ainda vinculado à construção ou a um futuro crescimento. Já a mulher, apesar de nada ter exceto arroz e uma casa, pode daquele imóvel “usar, gozar, dispor livremente” - como ouvimos no começo do vídeo.

Com o chão coberto de arroz branco e as paredes brancas, a mulher se desfaz de suas roupas jogando-as pela janela, para se deitar no único espaço que reservou para seu corpo sobre o chão de madeira. Ela cobre-o o máximo possível, preenchendo os buracos e espaços vazios de arroz e mesclando-se ao imóvel, em um desaparecimento de seu corpo que é também uma manutenção de substituições e trocas com aquele espaço que (a) habita e (a) veste. A mulher parece saber que a dádiva não corresponde ao universo da mercadoria. Assim como no final d’*A Sagração da Primavera* com os despresentes que são o gesto final para o desaparecimento dos amigos, a dádiva deve ser considerada, na síntese de Bataille (2013, p. 25) “como uma perda e assim como uma destruição parcial, sendo o desejo de destruir deslocado em parte para o donatário”.

Novamente vemos em Ramos uma noção de corpo humano que só se dá a partir da afirmação de uma alteridade irreduzível, num jogo constante de reconhecimento e troca com o que é diferente dele, como se a matéria do corpo fosse sempre possível de ser perdida ou reduzida. Afinal, se segundo Maurice Blanchot (1995, p. 49, trad. nossa) “a dádiva não é o poder de alguma liberdade, ou o ato sublime de um sujeito livre, não haveria dádiva alguma senão a do que não se tem”, é novamente a própria destruição do corpo enquanto propriedade do sujeito que Ramos coloca como decorrente das trocas. Como o artista afirma em sua literatura, o corpo se reconfigura incessantemente, mesmo quando morre e inicia sua desintegração: “teu corpo é ainda mais corpo, agora. E debaixo da terra é corpo. E quando for cinza e poeira será corpo. Mais corpo, mais corpo ainda. Azul, canção, silêncio, rugido, palavra sem significação. Teu corpo é a juba de um leão adormecido” (RAMOS, 2010, p. 90).

Imagem 14: *still-frame* de *Ensaio sobre a Dádiva*, de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução de vídeo cedido pelo artista.



\*\*\*

A semelhança é um dos principais fatores da obra de Nuno Ramos. No seu rico embate com a matéria (que vai das tintas ao corpo de um cachorro morto), o artista propõe aproximações entre coisas que ocupam lugares diferentes no mundo e que, dentro do campo da arte, têm a chance de se desidentificarem por estarem radicalmente próximas, como quando dedica um monólogo para um cachorro morto. O “*ponto precário*” (RAMOS, 2019, pos. 203, itálico do autor) que há entre breu e mármore, vaselina e palavra, peixes e metal - e cada vez mais entre corpos humanos - é justamente o que é “capaz de dar continuidade ao descontínuo” (idem) e recuperar uma tradição batailleana na qual “o problema da semelhança é [...] o de um *excesso por aderência material*, por esmagamento” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 155).

Parece que, para Ramos, a arte só tem relação com a vida pela possibilidade de, dentro dela, torná-la outra coisa. Não outra coisa *para além* da arte, mas outra coisa *somente possível dentro* de seu campo. O artista, que sempre trabalhou com a “descontinuidade” da arte “em relação ao mundo” (TASSINARI, 2010, p. 17), parece encontrar nela um espaço preñado para desidentificações de si e de seu público, dentro do qual qualquer estabilidade de valores se suspende por excesso de aproximação.

Talvez por isso o artista descreva “arte, se boa, como uma invasão meio inevitável (e anárquica) do lugar de fala alheio” (RAMOS, 2019, pos. 102)<sup>62</sup>, um gesto impuro e deliberado de um lugar que nunca é o seu enquanto indivíduo. O gesto artístico teria o potencial não de negar o lugar de fala<sup>63</sup> (cujas conquistas são visíveis para Ramos) mas de ampliá-lo, retirando o corpo de quem se relaciona com uma obra de seu lugar reconhecível.

Dessa perspectiva podemos olhar, enfim, para o signo da balança que aparece nas grandes instalações de *Ensaio sobre a Dádiva*, mas que é também uma imagem recorrente para se representar transações comerciais. As três balanças de Ramos possuem, cada uma em seus dois polos, elementos concretos, objetos que foram de fato ou simbolicamente trocados nos vídeos (no caso do vídeo do Pierrô, no qual não são trocados objetos, Pierrô e cavalo estão

---

62 Segundo o artista, “o constrangimento de alguns debates envenena ainda mais a maçã do presente. Assim, acuado, no plano aberto, pela ausência de limites que a falta de legitimidade ou pacto eleitoral majoritário propiciam, e, no plano mais fechado, pela denúncia, como uma voz contínua e em *off* (principalmente dentro de meus próprios ouvidos), de minha situação de classe, cor, gênero, opção sexual, hábitos alimentares, preferências de consumo, atos falhos (onde a lista para?), sinto que envelheço (tenho 58 anos) com um desejo autêntico de agir, replicar, lutar (salvo engano, tenho feito mais trabalhos conectados de alguma forma ao horizonte político do que jamais fiz), mas sem reconhecer muito bem o chão onde piso” (RAMOS, 2019, pos. 102).

63 Ainda no mesmo texto, comenta: “me deixei atrair em igual medida pelas conquistas visíveis, benignas e cidadãs, que esses movimentos parecem rapidamente alcançar — a problematização contundente da democracia racial brasileira, que teria sua base na sexualidade miscigenadora e feliz, sendo talvez a maior delas (sem nenhum desprezo pelas demais)” (RAMOS, 2019, pos. 96).

referenciados por um rádio de pilha que toca sua música tema e por um cavalo de Carrossel) e que, apesar das absurdas diferenças, estão fisicamente dispostos para deixar aquele sistema em equilíbrio. São enormes estruturas suspensas, apoiadas em guindastes ou barras de ferro nas arquiteturas onde se encontram (com exceção da montagem no Hospital Matarazzo). Simulando sua flutuação no espaço como se os diferentes pesos tivessem enfim se tornado semelhantes, esse equilíbrio forçado parece um gesto estranho para um artista que afirma ter “medo do mesmo”.

Se nos vídeos se vê sempre estes materiais e objetos como agentes que “formarão algo” ou que “já terminaram seu ciclo” (RAMOS, 2007, p. 130)<sup>64</sup>, a impressão escultórica daquela relação de trocas como estável e coesa parece estranhamente falsa, como se o artista nos forçasse a desconfiar de seu equilíbrio. Mas, como Ramos (2019, pos. 3133) afirma: “o que você está vendo NÃO é o que você vendo”<sup>65</sup>, algo que fica claro quando o público é surpreendido, ao fim da exposição, com uma última escultura que altera toda a leitura da grandiloquência anterior. Essas mesmas balanças agora estão reproduzidas em latão e alumínio e caídas no chão. Inoperantes e sem apoio, tanto as estruturas quanto os objetos trocados estão cobertos pelos materiais escultóricos, formando cópias exatas daquele modelo de equilíbrio. Junto delas, dois grandes tubos unidos por mangueiras transparentes trocam constantemente líquidos, cujo conteúdo aparece escrito sobre o vidro: a morfina, conteúdo de um, é trocada de forma cíclica e constante por glicose, conteúdo da outra. Ou, na leitura do curador Roberto Tassinari (2014, p. 13), “letargia, sono” sendo trocados por “despertar, vigília”, em um círculo incessante de repouso e ação.

O curioso nessa instalação final é o apontamento de certo fracasso na própria utopia com a qual as instalações anteriores e os vídeos jogam. Se tudo parecia estranhamente equilibrado e coeso nas esculturas e se as trocas pareciam funcionar nos vídeos com extrema naturalidade em um mundo duplicado do nosso, rapidamente tudo recupera seu estatuto de ruína, trazendo elementos intrusos que, aproximados das obras anteriores, contrastam com a homogeneização das diferenças que a obra propõe. Propõe-se então uma troca final, conforme consta no material educativo realizado durante a exposição no Iberê Camargo:

---

64 Termos utilizados pelo artista para descrever a produção de Hélio Oiticica. Reapresento os termos falando da produção de Ramos pois, cada vez mais, ele parece recuperar desses artistas que analisa o caráter circular ou mesmo sisífico das propostas.

65 Ramos (2019, pos. 3133) se apropria da “quase famosa” frase (segundo o próprio artista) do artista minimalista Frank Stella, que afirmava sobre suas obras que “*What you see is what you see*” (o que você está vendo é o que você está vendo).

*No contexto da arte, uma obra também pode ser interpretada como uma dádiva, uma doação do artista que partilha o valor simbólico de seu trabalho com o público. Por outro lado, as obras de arte também possuem um valor de mercado e podem ser vendidas ou compradas. Dessa forma, o trabalho artístico participa de duas economias: a economia de mercado e a economia da doação. O trabalho de um artista colocado em exposição pertence simultaneamente a um colecionador ou a um acervo, e ao público que dele pode fruir livremente e emprestar-lhe sentido e significado. (SCHENKEL, FLORES, 2014)*

A promessa de uma igualdade das trocas - inclusive as simbólicas entre um artista e seu público - é também substituída por um signo ao mesmo tempo semelhante (são as mesmas balanças vistas) e diferente (estão revestidas). Os metais que formam a moeda, duplos os das daquelas estruturas, dão enfim a estabilidade ideal para aquela balança, justamente por remover dela tudo que fosse matéria movente. Repousados no chão como réplicas, o monte de arroz e o copo d'água não têm mais como cair, o som não sai mais do rádio. Por outro lado, podem ser transportados, embalados, preservados e comprados. Talvez tenham virado, enfim, obras de arte.

Ramos ecoa Mauss mais uma vez, pois para o autor também não se tratava de substituir um modo de troca por outro mais equilibrado ou igualitário. Não há, em nenhum dos dois casos, um movimento em busca de uma melhoria ou correção da desigualdade que o sistema de valores produz. Talvez, sem ele, a própria concepção de arte que Nuno Ramos apresenta não seria possível, uma vez que ela se funda justamente na contradição de uma dupla operação que, por estar apartada do mundo, pode realizar escapes e excessos simbólicos. Mas é também por isso que pode ser um receptáculo vazio onde se incorporam valores monetários - por vezes absurdos - que a reinsere nos domínios da mercadoria.

Nesse sentido, essa última obra duplicada parece lançar luz sobre a relação do artista com a destruição do corpo (humano, mas também da própria obra): Ramos já chegou a afirmar que todo *vernissage* é um velório, como se a vida de seus trabalhos estivesse principalmente no seu processo de construção e seu momento de exibição fosse uma espécie de velamento ou comunhão pública daquilo. Portanto, as figuras humanas que desaparecem em seus vídeos funcionam como derivações do próprio entendimento do artista sobre o fazer artístico. A inoperância da morte não parece significar um demérito para o artista, que afirma também haver “alguma coisa de extremamente positivo na morte”, como “o espaço deixado por quem se

ausenta, a comida que o morto já não come, o ar que não respira, o banho que não toma, os desejos que não pode mais realizar” (RAMOS, 2008, p. 34).

Pensar a obra como um corpo morto não significa que ela poderia ter sido algo no mundo e que já não é mais, ou mesmo que perdeu sua potência dentro do espaço da galeria. Pelo contrário, o dado “chocante” da “esterilidade” (ibid., p. 37) que Ramos afirma haver nos corpos mortos se dá justamente porque aquela matéria reunida e inerte que vemos neles deixou de fazer parte do mundo, sendo assim liberada da agência e impossibilitada de performar (nas palavras de Ramos, “esta soma infinita do que *não fará*” [idem]). Assim, é justamente na sua separação do mundo, na interrupção forçada que apresenta a quem observa uma matéria em excesso e sem função, que reside seu potencial de transformação.

Ao contrário de uma relação corriqueira com a morte, na qual o “morto torna-se aos poucos um devedor, e quanto mais tempo passa, maior a vida que nos deve (porque morreu)” (idem), sua obra convida a pensar a morte não como a dívida acumulada daquilo que uma obra deixou de ser ou que um corpo deixou de fazer, mas sim como uma dádiva que interrompe, reorganiza e libera determinadas matérias do mundo (as corporais, inclusive) da sua condição de utilidade usual, para serem trocadas, voltarem à terra, virarem adubo Assim como a arte, entendida pelo artista como “a última experiência universalizante [...] ou ao menos não simétrica à discursividade fragmentada do mundo” (RAMOS, 2019, pos. 3127), a morte, em algum momento, sempre “irradia para fora do rito fúnebre” (RAMOS, 2008, p. 41), colocando-se como dádiva para o resto do mundo:

*É quase impossível manter o morto em sua cova algumas poucas gerações e ele já está voltando para cima, feliz feito a brancura de seus ossos ou a pedraria de seus dentes. [...] **E nós que a tínhamos posto ali para que ninguém a encontrasse mais, que tínhamos conseguido isolá-la enquanto morte individual e intransferível, agora vemos como é porosa, dissipada, e que não são nada os sete palmos, que penetrou em nosso bolso, que respiramos seu bafo e escutamos seu chocalho pertinho do nosso ouvido.** (idem, negrito nosso)*

Ramos parece perseguir em suas obras esse potencial de despossessão que há na morte, pois são as trocas involuntárias, dadas fora do espectro do valor monetário e da agência humana, as promotoras do desaparecimento em sua obra. O artista, que se recusa a responder seu nome, o faz em vias de se aproximar desse caráter poroso ou universalizante que identifica tanto na morte quanto na arte. Aqui retorna o dever do irresponsável como aquele que não sabe o valor próprio e das coisas, e que acompanha os três vídeos na forma da musicista amadora, do Pierrô



e da ex-esposa. Aqueles que não cumprem bem seu papel, que não se posicionam no lugar correto, que parecem trair um funcionamento usual das trocas em contextos de mercado. Aqueles que deixam as coisas se arruïnarem, acabarem, pararem de funcionar, serem trocadas por outras. Aqueles que olham para as sobras e pros restos de tudo o que é eficaz no mundo.

Esse caráter dúbio de sua produção, como se o artista estivesse sempre na intersecção entre duas posições éticas entre quem produz e quem interrompe a produção (como fica explícito no caso dos urubus ou da exposição no Hospital Matarazzo) é próprio do caráter destrutivo de sua obra. Walter Benjamin, autor também marcado por essa dubiedade própria do trabalho estético e acusado de um trabalho “contra-revolucionário” (ver WOHLFARTH 1997), pergunta-se se não é possível pensar a produção como uma prática de ataque generalizado: “não seria melhor que misturasse álcool metílico à própria obra, como nas bebidas, para assegurar que seja intolerável para o outro lado – correndo o risco de torná-la intolerável para todo mundo?” (BENJAMIN apud WOHLFARTH, 1997, p. 165) De forma análoga, o “caráter destrutivo” que o autor descreve em um breve texto de 1931, seria próprio de quem transmite as coisas “tornando-as manejáveis e liquidando-as”. Esse caráter, longe de um sentido psicologizante, aparece como uma força que recusa a individualização burguesa dos sujeitos e da qual, como aponta Wohlfarth (ibid., p. 168), “o que emerge de sua obliteração é o modelo sem face de uma ausência de caráter positivamente concebida”.

Se Ramos escreve sobre o “espaço deixado por quem se ausenta” ao morrer, o caráter destrutivo de Benjamin (2004) tem “poucas necessidades, e muito menos a de saber o que ocupará o lugar da coisa destruída. Primeiro, pelo menos por alguns instantes, o espaço vazio, o lugar onde a coisa esteve, onde a vítima viveu”. Esse buraco aberto pelo movimento destrutivo da obra de Ramos faz com que a própria relação de seu público com sua obra seja uma de desconhecimento, como se nunca fosse possível saber o espaço de significação de cada coisa.

Isso, é claro, faz com que seja possível uma identificação da figura do artista com o agressor, o alienado, o estetizante, o contra-revolucionário, aquele outro do qual a arte contemporânea cada vez mais parece se distanciar.<sup>66</sup> Por isso, “mais radical que os radicais, e mais bem ajustado também, o caráter destrutivo é um anarquista sob a aparência de um banqueiro”, que “se expõe de bom grado à acusação de esteticismo” (WOHLFARTH, 1997, p. 173) por ver nela também uma forma radical de destruição. Essa aproximação sempre dúbia com um outro irreconhecível ou mesmo renegado, acaba por vezes por revelar o próprio

---

66 Mesmo o caráter destrutivo de Benjamin pode ter sido inspirado tendo como modelo o dramaturgo Bertolt Brecht ou o banqueiro Gustav Glück, duas figuras diametralmente opostas e próximas do autor no período (WOHLFARTH, 1997, p. 169).

potencial violento do seu público. No já citado caso da obra *Bandeira Branca*, uma das críticas da jornalista Barbara Gancia incluía a seguinte sugestão:

*[...] a gente pega um muro bem grande, uma mangueira do Corpo de Bombeiros com muita água disponível e o Nuno Ramos de calção de banho (ou de cueca, se preferir). Daí a gente coloca o artista contra a parede, liga a mangueira na pressão máxima e a aponta para ele. Legal, né? Bem Joseph Beuys. (GANCIA, 2010)*

A apologia à tortura, suscitada pela presença de urubus no espaço expositivo, parece indício de uma ausência de posicionamento da própria obra, como se ela apenas tivesse aberto mais espaço no já grande vão da Bienal para que o público projetasse sua relação com a obra. Há uma ausência de posicionamento claro que convida o próprio público a se projetar naquele amontoado de materiais aparentemente dispersos (músicas, aves, areia). Como um destrutivo, Ramos não está tão interessado em criar, mas em abrir espaço. Em vez de interpretar o mundo, ele o transforma, o que revela as contradições das posições estáveis de posicionamento político: se Gancia inicia seu texto imaginando a dificuldade de uma “empregada que vai trabalhar na casa de quem tem um Nuno Ramos na parede” (idem), logo recorre ao imaginário da tortura como alternativa à obra. Semelhante à Allard, que compraria a liberdade de índios com um colar, suas visões aparentemente humanitárias revelam camadas de preconceito e objetificação de sujeitos em categorias como *empregada* ou *índio*. Ramos, pelo contrário, posiciona-se sempre entre, depositando continuamente matéria para ver se seus valores se transformam.

Pode-se ler nesse *entre* o fluxo constante que há na instalação final de *Ensaio sobre a Dádiva*, a relação entre reconhecimento e perda, vigília e sono, glicose e morfina, em um processo que nunca se interrompe (imagem 15). Não se trata, para o artista, de pensar a arte tal qual glicose, substância da vigília que nos mantém acordados e atentos para o mundo ao nosso redor, tônica de um cenário recente no qual a institucionalização da arte “trouxe para junto dela uma pletera de discursos institucionais, todos perfeitamente centrados, seguros de si e disputando espaço na mídia e nas oportunidades orçamentárias” (RAMOS, 2019, pos. 3121). Por outro lado, pensar a arte apenas como morfina que nos inebria e relaxa recai em uma visão que trata a arte também a partir de uma função, tão apropriável quanto a primeira: a da distração ou do relaxamento.

Trata-se de pensar o artista enquanto agente destruidor e a arte como um cadáver (ver GROYS 2014), sempre a exibir o corpo desfuncionalizado e inoperante de um passado que não precisa ser recuperado ou entendido, apenas transformado. Seu gesto excessivo, seu gesto sem

função de tudo o que há no mundo, sugere um vetor destruidor na arte, que entende que a estetização, quando não submetida à política e seus tópicos, é uma forma muito mais radical de morte que o iconoclasmo, pois sujeita o que há no mundo a “uma morte sem retorno puramente materialista – o cadáver estetizado funciona como um testemunho da impossibilidade de ressurreição” (GROYS, 2014, p. 6, trad. nossa). Assim, se o desaparecimento é menos detectável enquanto tema nos vídeos e instalações, podemos perceber que o universo construído pelo artista dentro e fora da obra acerca dos entendimentos de destruição e morte são centrais para pensarmos a arte do nosso tempo.

Mas há, também no nosso tempo, um limite imposto e percebido pelo próprio artista. Ele se dá pela interrupção dessas energias de transformação, principalmente levando em conta o contexto brasileiro. Se o artista persegue esse estado de transformação contínuo do corpo, ele irá também constatar que “seu corpo arrasta a vida que leva” no Brasil, país no qual as forças progressistas estão aprisionadas “num mecanismo que se impõe eliminando as energias diferenciais” (RAMOS, 2019, pos. 83). Aqui, parece ser particularmente difícil um corpo ocupar outros lugares e tempos:

*Viver no Brasil é habitar essa agoridade, essa forma de presença ambígua e exaustiva. [...] meu corpo arrasta a vida que ele leva, arrasta a cena que ele vê; que carrego comigo a rua que meus passos percorrem, e que talvez leve ela comigo para a tumba quando morrer. Há pouca coisa sólida lá fora, anterior a mim, e não sei bem o que virá em seguida. (RAMOS, 2019, p. 3539, negrito nosso)*

Se o artista afirma que há um espaço deixado por quem morre, sente que levará consigo a rua quando morrer, que não há separação possível aqui. Esse problema de achatamento é agravado pelo que Ramos chamará de “gato” (no sentido de roubo) das energias públicas ao qual as classes dominantes nos submetem historicamente. Tal história cíclica, que também vemos cada vez mais presente na produção do artista (como no giro interminável da bailarina Andreia Yonashiro em meio à reprodução do debate político de 2018 na obra *Aos vivos I* ou no caráter de *remake* de suas atuais performances), indica que a crise aqui seria justamente uma “crise do mesmo e não da diferença, por semelhança e não por tensão entre opostos inconciliáveis” (RAMOS, 2019, pos. 95). Seria uma crise que minaria toda possibilidade de se imaginar e se praticar esse motor destrutivo. Isso possibilita ler o procedimento metalinguístico de repetição das balanças de *Ensaio sobre a Dádiva* como um comentário ou auto-crítica ao

próprio gesto de se falar sobre dádivas em um país que, como vimos no capítulo anterior, é fundado nas bases da dívida: se a arte exibiria o passado como um cadáver do que já não é mais o mundo, Ramos faz também da sua própria produção recém-vista o passado morto, interrompido por essa letargia brasileira que detecta.

Em um incomum realismo quase pessimista do artista no último de seus livros publicados, Ramos (2019, p. 191) narra que estaria escrevendo “no momento exato em que [suas considerações sobre arte] perdiam validade histórica, em que a fresta se fechava, em que o não formado se congelava de vez”: momento no qual o Brasil elegia um governo de extrema direita que constantemente ataca tudo que seja diferente, em consonância com um recente regime de governo neoliberal que se conjuga “com o fechamento de fronteiras, a construção de muros, o culto à nação e a soberania do Estado, a ofensiva declarada contra os direitos humanos, acusados de colocar em perigo a segurança” (DARDOT, LAVAL, 2019).

Há um “passo inevitável” desse momento que é a “atribuição de culpa, geral e irrestrita” (RAMOS, 2019, pos. 83), sobre todos os corpos. Se os amigos em *A Sagração da primavera* reconhecem esse passo e se organizam para fugir, por saberem que serão os primeiros a serem chamados de culpados, Ramos opera no caminho da destruição. No primeiro caso, o público era testemunha silenciosa do processo de transmutação e colagem daquelas pessoas a todo um imaginário do que não é humano: os bichos, as sereias, os alienígenas etc. Aqui, o foco na materialidade e a operação de semelhanças e trocas possíveis entre o corpo humano e o que lhe é externo convida o público a participar desse processo de despossessão e de desidentificação. Se no primeiro caso a recusa de um sistema específico de valores era a tônica principal, aqui a destruição de coisas com valor simbólico muito específico é o que colabora ao desaparecimento que, se está apenas tematizado ao fim de cada vídeo, é possível de ser experimentado ou imaginado diretamente por meio da obra literária e artística de Nuno Ramos.

Deve-se notar as diferenças materiais e contextuais entre essa aproximação ao desaparecimento e dos outros casos discutidos. Por ser o único caso oriundo do campo das artes visuais, altera-se a relação entre o corpo do artista e a obra apresentada (Ramos não performa, e a obra existe independente de seu corpo). A presença do artista encontra-se como que desmembrada no espaço a entregar pequenas pistas de que a estabilidade dos corpos no espaço é muito frágil (arroz e móveis, ou glicose e morfina). Mas isso também produz outra experiência de observação para o público pois, ao contrário dos outros casos em que as escolhas criativas se desenvolvem no percurso do tempo de forma igual para todos que assistem a obra, as escolhas de montagem do *Ensaio sobre a Dádiva* convidam indivíduos (ou pequenos grupos) a percorrer as obras e vídeos sem um percurso fixo e sem necessidade de assistir integralmente cada

material de vídeo, o que faz com que o desaparecimento não venha por meio de uma dramaturgia e (no capítulo anterior, vimos inclusive a produção de uma expectativa no público, que precisa aguardar um desaparecimento anunciado nos primeiros minutos). Aqui, a possibilidade de um fim, de uma queda, de um rompimento é iminente, ameaçando se concretizar o tempo todo. Os corpos dos vídeos parecem apenas confirmar essa iminência, fortalecendo ainda mais a impressão de que aquelas construções são também ruína. Assim, Ramos nos convida a notar um desaparecimento do corpo que não se dá de forma óbvia e constantemente visível, assombrando sua obra por nos lembrar que ver uma obra de arte em um museu, a despeito de qualquer ativação participativa, não é tão distante de ver um corpo morto sendo velado.

Imagem 15: instalação de *Ensaio sobre a Dádiva*, de Nuno Ramos. Crédito: Nilton Santolin.



## DETALHAR

---

### *MIRANTES: coreografia para uma paisagem (2012-2013) de Pol Pi*

*“Voz que todos podem assumir mesmo que ninguém possa se apropriar pois voz que me despossei de meus predicados e atributos quando falo. Voz que produz uma implicação genérica e que abre a possibilidade de uma noção de comum que não é a partilha de uma substância, mas a crença na força de criação de uma desposseção generalizada”.*

(Vladmir Safatle, **Sem perspectiva**)

Na pesquisa autoral em dança do artista Pol Pi<sup>67</sup>, marcada por uma série de solos que demandam a “consistência de uma presença face ao público” (PI, 2015), um trabalho se destaca por propor seu desaparecimento. *MIRANTES: coreografia para uma paisagem* foi um projeto realizado em 2012 no Centro Cultural São Paulo e depois reapresentado em 2013 a convite da curadora Leticia Cociollito no mesmo espaço. Como o título indica, é um projeto que busca uma relação entre coreografia e paisagem no qual o artista se viu impelido a “trabalhar com o que está fora e não com o que está dentro” do seu próprio corpo (idem).

A performance convida um pequeno público a, assim que o Sol começa a se pôr, se acomodar em uma única fileira de quarenta cadeiras de plástico dispostas no Mirante L. Situado no último andar do Centro Cultural, trata-se um jardim cuja vista abarca importantes pontos da cidade de São Paulo, como o Hospital Beneficência Portuguesa e a Capela São Joaquim, além de diversos dos característicos altos prédios da cidade. Rodeado pelas luzes dos carros que transitam incessantemente pela Avenida 23 de maio, é uma vista de cartão postal que sintetiza o excesso e a beleza da cidade. Nesse mirante, Pi dispôs as cadeiras rentes à grade de fundo do jardim, dando a maior distância possível para a vista da cidade e permitindo a cada pessoa ver integralmente diante de si a paisagem que ele oferece.

---

<sup>67</sup> Pol Pi é um artista brasileiro que reside e trabalha na França desde 2014. É um homem que iniciou seu processo de transição de gênero em 2017, portanto quando realizou a obra que analisamos e parte das entrevistas utilizadas ainda usava o pronome feminino e se chamava Paula Pi. Manterei as citações no original, mas sempre me reportarei a Pol no gênero masculino.

O público, assim que se acomoda em uma das quarenta cadeiras, ouve de duas caixas de som o toque amplificado de um celular que se encontra apoiado sobre uma 41ª cadeira. Pelo telefone, ouve-se Pol se dirigir, de algum lugar indefinido, aos espectadores. A voz do artista descreve de forma muito objetiva o trabalho e explica seus procedimentos de criação: fala das linguagens nas quais situa o trabalho (performance e instalação); sua duração exata de 32 minutos; conta que realizará um percurso por aquela paisagem e que a forma de comunicação com o público será o som e uma luz piscante da cor vermelha, carregada por todo o tempo pelo performer. Explica também como criou a trilha sonora que acompanhará toda a performance, para enfim narrar calmamente por cerca de meia hora o que consegue revelar do interior dessa paisagem em seu próprio percurso por dentro dela.

Esse percurso, muito simples, compreende sua saída do Centro Cultural pelo portão principal e seu deslocamento do lado esquerdo para o lado direito da paisagem (tendo como ponto de referência o olhar do público). Neste percurso é possível ver apenas algumas vezes a luz piscante que indica seu corpo, ora em breves passagens pela rua, ora em situações de maior destaque, como quando entra em um apartamento ou quando percorre um dos andares do Hospital Beneficência Portuguesa. A performance se finaliza quando Pi sai do Hospital e alcança um ponto no caminho de retorno no qual pede para que o público se levante e se aproxime da grade de segurança do parque, podendo vê-lo de forma mais clara pela primeira vez, mesmo que distante.

Porém, segundo as palavras do artista, *MIRANTES* não era só um espetáculo, mas sim uma “obra-acontecimento” (PI, 2015) que assumiu diferentes formas nos dois momentos em que foi apresentada.<sup>68</sup> Foi originalmente desenvolvida no contexto de um hoje extinto edital de criação de obras *site-specific* para o Centro Cultural, buscando “propostas de criação planejadas para as especificidades arquitetônicas, culturais e históricas do Centro Cultural São Paulo” (EDITAL, 2012). Assim como os trabalhos *site-specific* dos anos 1960 que “costumavam ser obstinados com a ‘presença’, mesmo que fossem materialmente efêmeros e inflexíveis quanto à imobilidade” (KWON, 2008, p. 167), grande parte das obras produzidas dentro deste edital pensou a produção *site-specific* “como localidade real, realidade tangível” (idem) daquele

---

68 Houve uma primeira versão na qual o trabalho se desdobrava em quatro frentes: o modo espetacular - então intitulado *Mirante L* - e o módulo *Instalação participativa* (na qual o público poderia performar o trabalho a partir de um *áudio walk*); uma série de aproximadamente dez vídeos realizados durante os ensaios; e uma coleção de partituras coreográficas e musicais feitas durante o processo de pesquisa misturadas com a de outros artistas. Em 2013 (quando assisti ao trabalho) era dividido apenas entre *PERFORMO EU* (versão performance) e *PERFORMA VOCÊ* (modo instalação participativa). Apesar de referenciar aos outros modos, essa análise é realizada a partir do modo *PERFORMO EU*.



Centro Cultural, entendendo como específico apenas o que estava dentro dele - sendo ou não um elemento arquitetônico ou espacial.

Nem todas as obras produzidas no contexto do edital seguiram tal noção histórica de *site-specific*, e trabalhos como *Isso é uma habitação* (2012), de Clarissa Sacchelli e *Multidão – toda coreografia é social*, de Leandro Berton e Maíra Vaz Valente (2011) já articulavam aspectos extra-arquitetônicos do espaço, abarcando práticas participativas em relação ao público e suas dinâmicas de uso. Porém, *MIRANTES* foi um caso pontual desde o início do edital por pensar especificamente o espaço do Centro Cultural São Paulo a partir do que está fora dele, optando por algo que apenas faz parte daquele espaço enquanto imagem. Já na escolha de considerar como específico algo que não está presente a não ser ao alcance dos olhos, desfaz-se o elo entre obra e fisicalidade que circunda certa ideia histórica de *site-specific*, em função de outra articulação de *lugar*, discursiva e crítica, mobilizando a arquitetura a partir de um paradigma não mais físico (interrupção, alteração, participação etc.), mas temporal (o tempo de observação de uma paisagem). Com essa escolha, *MIRANTES* nos convida a pensar o corpo do artista como *detalhe* na apreensão de uma obra, podendo ser visto por um acaso, mas sem ser determinante para sua apreciação.

## O ARTISTA

Como citado, o primeiro acontecimento do trabalho é uma ligação, feita pelo artista para aquele celular de ninguém, que ouvimos amplificado por caixas. Após uma assistente atender o telefone, Pi se apresenta:

*Meu nome é Paula Ferrão Arruda, e nesse momento eu tô pertinho da porta de entrada do Centro Cultural São Paulo, piso Caio Gracco, bem atrás da estátua de mármore do Victor Brecheret. Eu não sou alta nem baixa, eu tenho a pele bem clara, tenho os cabelos claros, tenho os olhos claros, os pelos claros. Cara de “gringa”. (transcrição da peça)*

Ao fornecer uma possível imagem de seu corpo para ser imaginada, o artista não se especifica de forma muito detalhada, mas se inclui em um contexto vago de quem, no Brasil, pode possuir privilégios dada sua raça e classe. Ao mesmo tempo, parece não pertencer ao mesmo território de quem o olha, carregando determinadas informações que o deslocam a todo

tempo de seu próprio lugar e que lhe conferem o termo “gringa”, cada vez de uso mais vago em relação a qualquer cidadão que não pertença à nação. É uma figura que podemos imaginar ao mesmo tempo como pertencente e estrangeira a um lugar.

Em recente entrevista sobre seu solo *Alexandre* (2018), o artista se identifica novamente como “brasileiro, porém branco”, demonstrando lucidez sobre o peso de significação que seu corpo, visível, carrega ao longo de suas pesquisas.<sup>69</sup> Nessa entrevista, Pi se percebe como “mais consciente do poder da linguagem” (PI, 2019, trad. nossa), mas já em *MIRANTES* podemos perceber um questionamento preciso sobre o papel da linguagem: se ela tem potencial performativo de criar mundos no ato de sua enunciação (ver AUSTIN 1990), também media e produz visibilidades sempre que determinados termos sobre corpos são repetidos.

Ciente dessas mediações, Pi está, durante esta descrição narrada pelo telefone, ao lado da escultura de mármore de Victor Brecheret intitulada *Eva* (1919), um marco do modernismo brasileiro (imagem 16) cujas características espelham as de Pi (nem alta nem baixa, com pele, cabelos, olhos e pelos claros). Mesmo a “cara de ‘gringa’” assume um peso duplo nessa relação com a obra, retomando um artista cuja produção foi fortemente influenciada por modelos europeus e cuja vida e obra estão tão identificadas com a Europa que correntes historiográficas brasileiras chegam a questionar se o artista faria mesmo parte da história da escultura brasileira: Annateresa Fabris (1995) afirma, por exemplo, que “não há em sua obra vínculos mais estreitos com a arte elaborada no Brasil naquele mesmo período”.

*Eva*, a primeira mulher na narrativa bíblica, construída por Brecheret com formas modernistas europeias, é também a escultura que recebe o público na entrada principal deste Centro Cultural, o que leva Pol não apenas a iniciar seu trajeto sob seu olhar, mas também a solicitar, na versão da performance que é executada pelo público em um *áudio-walk*, que se inicie o percurso atrás da estátua “de modo que os olhos da estátua olhem para os seus” (transcrição do áudio da peça). Ao invés de se colocar criticamente em relação à Brecheret e ao imaginário modernista por ele empreendido<sup>70</sup>, Pi apenas deixa-se ser olhado por uma estátua feita por ele, enquanto descreve as características físicas de um corpo que o público jamais saberá se do artista ou da obra.

---

69 O artista cita isso ao narrar sua volta para o Brasil pra visitar os Xavantes em Aldeia Belém, narrando a complexa relação entre pesquisa e amizade traçada ao longo da criação da obra (ver PI, 2019).

70 Podemos aqui relembrar de diversas intervenções artísticas sobre obras de Brecheret, principalmente o *Monumento às Bandeiras* (1953): da âncora de madeira colocada no monumento por Eduardo Srur em 2004 às intervenções em 2013 e 2016 com dizeres e tinta, Brecheret e sua complexa relação com o imaginário colonial brasileiro sempre suscitou dos artistas diversas proposições e posicionamentos, marcando lugares contra uma história de violências sedimentada em vários de seus monumentos e esculturas.

Já nesse início, a narração sobre si produz identificação (“eu tenho a pele bem clara”) e desidentificação (“cara de gringa”), lembrando-nos que, ao contrário do que costumeiramente se afirma, “não há um “EU” que se *posiciona atrás* do discurso e executa sua volição ou desejo *por meio* do discurso”. O que ocorre é que “o “EU” apenas se torna ao ser chamado, nomeado, interpelado” (BUTLER, 2011, p. 225, trad. nossa), sendo construído a partir de discursos sobre si<sup>71</sup>. A autodescrição de Pi enquanto gringo é fruto de uma sedimentação de interpelações dirigidas a seu corpo, e quando o artista opta por repetir o termo, constitui um corpo para o público que assiste, criando um *lugar* de onde fala que só lhe é próprio a partir do que lhe foi designado por outros.

O artista nos oferece uma moldura para imaginarmos o seu corpo, tal qual faz no único momento da performance em que se relaciona diretamente com moradores de um edifício. A cada apresentação, Pi entra no apartamento de uma pessoa em um momento previamente acordado, cuja janela dê para o jardim do Mirante. Esta pessoa também se descreve, em termos semelhantes aos do artista<sup>72</sup>, para depois tocar uma música do seu gosto. Tomas, morador da Rua Francisco Gonçalves de Andrade Machado, começa a se descrever com a sentença “dizem que eu tenho um sorriso bonito” e cita sua pele morena (“quando eu pego sol eu fico preto”, assinala em contraste com Pi); já Silas, que tem “uma pinta no olho esquerdo” - sentida sempre que ele fecha o olho - veste bermuda, chinelo e uma camiseta branca. Juliana é uma pessoa alta, de “cabelos bagunçados” e usa uma roupa que não é “digna de uma apresentação”. Para além do nome, as informações dadas são sempre de características visíveis aos outros, e o público ouve apenas vozes no meio da cidade a afirmarem aquilo que ouvem sobre si e escolhem repetir como suas características: “Dizem que eu tenho...”; “cara de...”; “não é digna de...”; termos que explicitam que há uma história dos discursos e afirmações adereçadas a estes corpos e também modos de resposta e identificação gerados a partir desses discursos.

---

71 Esse procedimento opera na contramão de grande parte dos trabalhos artísticos politicamente engajados, que realizam o cada vez mais importante trabalho de “politizar a identidade e o desejo” em gestos que geralmente demandam “uma virada contra essa historicidade constitutiva” (BUTLER, 2011, p. 227, trad. nossa) que ronda os corpos ao afirmar que, apesar do poder de sedimentação dos discursos que nos interpelam, podemos constituir outras narrativas sobre nossos próprios corpos. Porém, Judith Butler (ibid., trad. nossa) nomeará como um “erro necessário” toda “totalização performada pelas categorias identitárias”, dado que elas pressupõem que o sujeito tem autonomia sobre a construção de sua identidade mas também que toda construção identitária necessariamente opera um mecanismo de exclusão em relação a determinados corpos, abrindo e cancelando determinadas políticas e modelos de funcionamento. Na contramão do que geralmente se associa à produção da autora, Butler reforça a necessidade de sempre se realizar uma crítica genealógica da noção de sujeito, operando uma “dimensão autocrítica dentro do ativismo, um lembrete persistente para tomar o tempo de considerar a força excludente de uma das mais resguardadas promessas contemporâneas do ativismo” (idem): a ideia segura de identidade.

72 Os participantes do trabalho variavam a cada apresentação. Usei como referência os participantes que estão nos vídeos de documentação da obra, disponíveis no canal do Youtube do artista.

As vozes que se descrevem são dos mesmos corpos que estão fora do campo da visão, o que força o público a completar individualmente a imagem daquele corpo que se descreve a partir do olhar do outro. Pode-se imaginar uma “cara de gringa” genérica, mas o rosto de Pi permanecerá inacessível por todo o trabalho, assim como pode-se imaginar uma roupa “digna de apresentação”, o que obriga seu público a se deparar com suas próprias concepções e preconceitos, lembrando enfim que o esgarçamento e a suspensão do objeto a se ver pode ao mesmo tempo “empoderar” quem observa (como sugerido nas proposições de RANCIÈRE, 2010), mas também expô-lo, em “suas próprias projeções, identificações, e circuitos de desejo” (JONES, 2012, p. 174, trad. nossa). Nessa obra, o ato de fala não é um movimento de afirmação ou retomada do poder por parte de quem fala, mas um gesto que obriga quem ouve a projetar, reconstituir e imaginar durante a obra, já que público e performer jamais se verão.

Imagem 16: Pol Pi de frente para a estátua de Victor Brecheret em *still-frame* de documentação da performance *MIRANTES*).  
Fonte: Reprodução.



## O ESPAÇO

Se Pi convida o público a imaginar seu corpo, convida-o também a imaginar o espaço que vê ao longe. Após se descrever, o artista conta que elaborou uma partitura musical tendo como referência a própria paisagem do mirante. Mas, ao invés de apenas se inspirar nela, como referência imaginativa para um gesto autoral, optou por fazer da paisagem a própria composição. Fez isso sobrepondo uma folha com pautas musicais a uma fotografia panorâmica da paisagem, possibilitando sua transformação em música pelo compositor Gustavo Lemos. A voz de Pi nos conta:

*Então eu peguei cada ângulo reto do prédio e fiz um ponto. Cada ponto virou uma nota, a altura da nota. As durações foram calculadas utilizando uma equivalência entre o tamanho da folha pautada (que era de 32 centímetros) com a duração desse espetáculo (que é de 32 minutos) de modo que 1 centímetro fosse igual a 1 minuto. (transcrição da peça)*

Dada sua formação em música e a forte influência que o artista John Cage teve no processo de pesquisa, Pi parece olhar com certa distância – e até humor – para a escolha de compor ao acaso tendo como parâmetro os ângulos retos dos prédios. Segundo o artista, escolhas como essa se deram “num delírio que seria um modo de compor ‘cageano’” (PI, 2015), ecoando o artista americano que sempre teve na não-intencionalidade um princípio norteador, possibilitando a revelação de processos da vida que ocorrem a todo instante. O músico, que afirmava que “arte está em todo lugar; é apenas a visão que para vez ou outra” (CAGE, 1978, trad. nossa), via na arte uma espécie de enquadramento necessário e passageiro para ver o mundo:

*LXII. Nós / abrimos nossos olhos e orelhas vendo vida / cada dia excelente como é. Essa / realização não mais precisa da arte mas / sem arte ela teria sido difícil / (yoga, zazen, etc.) de se apresentar. / Tendo essa realização, nós juntamos / energias, nossas e da natureza, a fim de / fazer esse intolerável / mundo suportável. (CAGE, 1975, p. 146, trad. nossa)*

Seguindo os passos de Cage, Pi faz da música apenas uma ferramenta para a percepção do que já acontece no mundo, criando uma trilha que não tem qualidade em si, mas serve para que se comece a olhar para a paisagem com mais atenção. A narração sobre o modo como fez

a música chega a ser mais importante do que a própria música, pois é por meio dessa explicação que Pi convida o público a imaginar sobre aquela paisagem uma folha de papel, criando lentamente um enquadramento o olhar. Por via desse exercício de imaginação, é possível recuperar duas imagens próprias do repertório das artes: a paisagem como gênero pictórico e a caixa preta teatral.

Começamos pelo conceito de paisagem, elemento determinante da obra. A noção é epistemologicamente complexa, sendo abordada de maneiras diversas nos diferentes campos de estudo que a analisam. Enfatizo aqui sua relação de dependência com a ação de olhar, como insiste o teórico Allan Wallach (2007, pp. 315-316), para quem a paisagem é comumente entendida como algo que está *lá* e nunca *aqui*, estabelecendo uma relação entre “observador e observado, espectador e espetáculo” que a transforma em uma “vida alienada”, separando-a de quem observa.

Já o sociólogo Georges Simmel (1996, p. 16) entende a paisagem como categoria modelada por um gesto humano que, a partir de “uma visão fechada”, passa a perceber algo do espaço como unidade. De fato, a partir do momento em que o público se senta na cadeira para ver *MIRANTES* é possível se perguntar: o que é que transforma parte desse espaço onde ele se encontra, em algo que se chama por paisagem, separado de todo o resto? Para Simmel, é um gesto de organização do olhar, a partir do qual o espaço onde alguém se encontra “reivindica um ser-para-si eventualmente ótico, eventualmente estético, eventualmente atmosférico, em suma, uma singularidade” (idem).

Essa organização do olhar pode tanto ser lida como gesto violento e impositivo em relação à natureza, ou antes, experiência de comunhão e pertencimento. Como vimos, Wallach relaciona o conceito de paisagem com uma ideia de dominação, como se a paisagem fosse sempre um terreno ideal visto de longe em função de uma possível ação, havendo, portanto, uma relação de colonização em toda paisagem que exclui dela quem a observa.<sup>73</sup> Mas também Edwin Culp (2019, p. 16, trad. nossa), sugere que a paisagem, em contextos latino-americanos, pode operar como “uma imagem que contém violência enquanto tenta não mostrá-la”. Se o autor concorda com Simmel e Wallach ao propor que a paisagem “organiza nossa visão do território, marcando uma distância do nosso olhar para o solo” (idem), é para propor que essa organização pode também neutralizar e homogeneizar territórios onde há conflito evidente,

---

73 Se lembrarmos de certos momentos da história da pintura ocidental a partir do século XIII (p. ex, a radical mudança de perspectiva entre Giotto e Pieter Brueghel), é possível perceber que uma especialização da representação da paisagem está intimamente ligada à imposição de um olhar humano como perspectiva: o surgimento do ponto de fuga, a diminuição gradual das figuras e narrativas, a transformação da paisagem em um gênero de representação e a idealização da paisagem como Outro idílico ou violento.

“como se as montanhas, árvores, rios, animais e personagens tivessem sido pintados sobre os cadáveres que não podemos ver” (ibid., p. 19).

Por outro lado, a pesquisadora Karina Dias (2012, p. 132) afirma que o caráter de “aparição” da paisagem pode provocar uma espécie de “epifania imprevisível”, aproximando espaço e observador de forma harmônica e coesa, na qual a paisagem convida quem a observa a atravessá-la como um viajante. Porém, mesmo nessa perspectiva de comunhão, Dias afirma ser necessário apresentar algo de “maneira poética” (idem) para que o cotidiano seja percebido como paisagem.<sup>74</sup> Dessa forma, mesmo sem pensar a paisagem como dominação, a pesquisadora afirma a necessidade de um enquadramento que facilite o olhar (tal qual sugerido na citação de John Cage acima).

A relação entre enquadramento e paisagem é também determinante para a teoria do *site-specific*. Quando Rosalind Krauss (1984) pensa a escultura no campo ampliado, parte de seu diagrama estabelece uma relação entre “paisagem” e “não-paisagem” a partir da ideia de *demarcação*. Seriam “locais demarcados” aqueles espaços evidenciados por procedimentos físicos (como nos casos clássicos da *Land Art* americana) ou conceituais, geralmente evidenciados por registros fotográficos e expostos em galerias e museus – “*non-sites*” do acontecido (ver SMITHSON 1996). Se os procedimentos físicos clássicos incluíam trilhas ou composições com elementos da natureza, no caso de *MIRANTES*, a demarcação ocorre por via de um exercício de imaginação conjunta por parte do público, estimulado por Pi ao longo da obra.

Como Pi conta ainda no início da peça, o recurso para ver seu corpo é uma luz vermelha piscante. Nos poucos momentos em que é possível vê-la a piscar durante a trajetória, ouvimos o artista informar sua localização mantendo o quadro como referência, em enunciações como: “Extrema esquerda: passando sobre o viaduto” e “Centro. Baixo. Estacionamento do shopping. Fundos”. O público está disposto em uma só fileira para que esse enquadramento imaginado seja completamente visível para cada olho e para que seja possível buscar o corpo do artista a partir das referências dadas.

---

74 Para estimular essa percepção, Pi incluiu, na versão *PERFORMA VOCÊ* de *MIRANTES*, diversos tipos de “aquecimento do olhar” para o público realizar antes de iniciar o *audio walk*: abarcar a paisagem inteira de uma só vez, piscar os olhos intencionalmente para criar cortes, realizar improvisações de dança apenas com os olhos - tendo como auxílio um “binóculo caseiro precário” para um olho só com um filtro de refletor teatral (já aproximando a paisagem do universo do teatro). Esses aquecimentos refletem também parte do próprio processo de ensaios que, segundo o artista, consistia apenas em ficar sentado no jardim olhando para a cidade todos os dias, pois sentia que “não precisava fazer nada”. Como sua técnica era o próprio exercício do olhar, seria preciso encontrar formas de estimular esse sentido também para seu futuro público.



Em um gesto raro em obras que lidam com a cidade, Pi convida o público a ver o mundo como veria uma peça, em posição quase inversa à sua: se ele adentra o espaço e o experiencia fisicamente, quem assiste é distanciando dele.

É comum que as produções do teatro contemporâneo convidem o espectador a experiências imersivas no espaço urbano, incluindo caminhadas, situações comunitárias e participativas que revelam a cidade como organismo vivo e deslocam o teatro de um lugar supostamente seguro da representação. Podemos ver essa prática em importantes grupos internacionais como Rimini Protokoll e Gob Squad, mas também nas célebres experiências nacionais do Teatro da Vertigem e nas proposições mais recentes dos coletivos OPOVOEMPÉ, cia São Jorge de Variedades, cia Les Commediens Tropicales, entre outros (ver KON 2017).

No entanto, ao enquadrar a cidade na caixa preta sem propor a imersão dos corpos nela, como é comum nessas experiências teatrais no contexto urbano, Pi joga com os elementos tradicionais do aparelho teatral<sup>75</sup>, aceitando o diálogo com um modo usual de apreensão teatral ao invés de buscar propor outros novos. Tudo parece operar teatralmente a partir do momento em que é enquadrado: a luz solar que vai diminuindo dá o blecaute para a cena, a luz de cada apartamento que se ilumina torna-se um refletor, os pequenos corpos que aparecem e desaparecem nos apartamentos ganham ares de figurantes, pequenos eventos na cidade ganham a dimensão de cena. Tudo se apresenta em dimensão teatral, por ser visto de uma forma demarcada. Há enquadramento, há luz, há variação no tempo, há corpos.

Se Miwon Kwon (2008, p. 170) entende as novas proposições *site specific* como uma “progressiva desestetização”, produzidas como forma de resistência a um circuito institucional oficial que já se apropriou das produções *in situ* dos anos 1960, o trabalho de Pi parece lançar mão das práticas citadas pela autora sem sucumbir a uma dicotomia que separa “acuidade crítica” e experiência visual dos espectadores. Se a autora afirma que as recentes “manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias” (ibid., p. 171), em *MIRANTES* são justamente essas preocupações em relação aos modos usuais de observação na caixa preta teatral que estão em jogo: o modo de ver, a temporalidade, o que é revelado ou não, distância e escala etc.

Afinal, como sugere Gerald Siegmund (2007, p. 71) a partir da famosa análise de Krauss sobre as esculturas “no campo ampliado”, também o teatro pode ser pensado como um *non-*

---

<sup>75</sup> A teatralidade é uma referência assumida na criação da performance. Mesmo afirmando que parecia impossível trabalhar com aquela paisagem por conta de seu tamanho (ou talvez justamente por isso) Pi afirma ter optado por dialogar diretamente com “elementos teatrais” para construir a obra: o artista menciona “o interesse pela luz” e o desejo de conferir ao trabalho uma “uma duração espetacular [...] entre 20 e 40 minutos” (PI, 2015).

*site*<sup>76</sup>: se esse conceito, que abarca a transposição de peças *site-specific* de seu espaço original para o espaço do museu (na forma de documentação ou vestígio da obra) seria marcado pelo estabelecimento de um “limite” em relação ao espaço e pela criação de um dentro e um fora para que a experiência possa acontecer, a caixa preta operaria como um *non-site* conceitual em relação ao seu público. Ou seja, como um espaço separado, enquadrado como um espaço dentro do espaço, mas “cuja borda pode ser cruzada mentalmente por atos de imaginação que produzem memórias e ficções sobre o mundo” (idem, trad. nossa).

A cidade então opera um movimento duplo na obra: para o artista, é espaço de vivência, onde ele entra, se perde e se camufla a fim de fazer a obra; já para o público ela é necessariamente um *non-site*: quadro ou paisagem de percepção e busca, espaço tornado superfície onde tudo se apresenta enquanto imagem. Ao invés de compartilhar sua experiência com o público de maneira direta, buscando uma correspondência entre o que vive e o que se vê, o artista aumenta ao máximo a escala desse espaço em relação ao seu corpo, ao corpo do público e ao tempo, revelando que a cidade é, ao mesmo tempo, espaço e paisagem. Para fazer isso, Pi precisa produzir em seu público um efeito literal de *distanciamento*, o que não deixa de nos remeter ao procedimento brechtiano de interrupção do paradigma naturalista do teatro.

Aqui, assim como em Brecht (1978, pp. 90-91), a importância de um detalhe que suspende a pura contemplação e evidencia o caráter de construção das coisas que vemos como naturalizada é central. Em *Cenas de Rua*, Brecht usará como exemplo também uma situação de espaço público como “esquema de um grande teatro”. Nela, uma testemunha de um acidente de trânsito precisa mostrar para um grupo como o desastre se deu. Assim como em *MIRANTES*, não há diferenciação entre quem observa e quem narra o acontecido: “aptidões especialmente sugestivas” e “poder de sedução” (idem) são logo negados por Brecht, que se preocupa mais em como quem narra “distanciará esse pequeno acontecimento parcial, realçando-lhe a importância, torando-o notório” a partir de uma representação “retardada” e “cuidadosa” do que se passou. O que o autor nos ajuda a perceber é que o detalhe não se trata apenas de algo pequeno em relação ao todo (como falamos sobre o corpo de Pi em relação à cidade), mas justamente *aquilo que retira do acontecimento o que lhe é comum ou habitual*, permitindo a quem observa não apenas a contemplação, mas também uma relação crítica com o que está sendo observado.

---

76 Para Smithson (1996, trad. nossa), o *non-site* “é uma imagem tridimensional lógica, que é abstrata, mesmo assim representa um lugar real em Nova Jersey (As campinas de Pine Barrens). É possível, por meio da metáfora tridimensional, criar uma representação de um lugar sem a ele se assemelhar – assim temos o *non-site*. Compreender esta linguagem de sítios é apreciar a metáfora entre o constructo sintático e o complexo de ideias, abandonando a antiga função, como um retrato tridimensional que não parece um retrato”.

## O DESAPARECIMENTO

Após se apresentar e descrever o trabalho, o artista inicia seu percurso. O público sabe disso porque pode ouvir pelo telefone pequenos estalos feitos com a língua, que marcam o tempo dos passos de Pi e por vezes são substituídos por palavras como “esquerda” e “direita” ou contagens de oito tempos. A sugestão de que o percurso do artista também está sempre submetido a determinado código se fortalece ao longo da performance, como quando ele diz “grande salto, pequeno salto”.<sup>77</sup>

Para além da moldura da paisagem e da força concêntrica da caixa preta, o corpo de Pi dá constantemente indícios de que também está submetido a um enquadramento: o de uma partitura coreográfica, por meio de códigos corriqueiros culturalmente entendidos como dança. Dessa forma, a escolha de enquadrar uma paisagem ou submetê-la à partitura musical também ocorre no corpo do performer, que impõe a si um ritmo e um código para todo o percurso do trabalho.

Pi não apresenta a coreografia como potencial emancipatório. Pelo contrário, lembra-se do potencial que a coreografia também tem de capturar corpos e submetê-los a formas condicionadas de existência e visibilidade no espaço público (ver LEPECKI 2011). Sua forma assumidamente coreográfica, métrica, partiturada e organizada de existência na cidade recupera uma ideia de coreografia como aparato de captura e organização dos corpos.<sup>78</sup>

No começo de seu percurso a marcação de seus passos é forte como um metrônomo, ganhando ares de contagem regressiva - uma vez que o artista revelou o tempo total de duração da obra. O som determina que o tempo segue passando enquanto (ao menos) um corpo se locomove dentro daquele código. Já o público não vê, em nenhum momento, se essa marcação é estritamente respeitada pelo corpo do artista ou não.

Aqui, o recurso da voz que narra pelo telefone é central, já que é, ao mesmo tempo, voz do artista e uma voz qualquer, sem corpo, emitida de algum lugar que não sabemos, a lhe conferir um aspecto fantasmagórico. Jacques Derrida (apud Ghost dance, 1983, transcrição e trad. nossa) afirma que “os desenvolvimentos modernos na tecnologia e telecomunicação, ao contrário de diminuir o reino dos fantasmas [...], aumentam o poder dos fantasmas e suas

---

<sup>77</sup> Também surge no modo PERFORMA VOCÊ quando propõe para quem realiza o *áudio walk* diferentes andamentos metronômicos, ou indica pelo áudio “dar meia volta” ou “um giro no lugar”.

<sup>78</sup> Já nos primeiros manuais de dança está desenhada esta relação, como vemos em *Orchésographie* (1589) de Thoinot Arbeau - cujo método ensina não apenas a dançar, mas também a “lutar” e “atirar” – ou mesmo o manual de dança barroca de Raul Auger Feuillet *Chorégraphie* (1700), comissionado por Luis XIV, vinculando o movimento a um regime disciplinar que o submete à exibição pública aos olhos de um soberano (seja Rei ou Deus), sugerindo modos específicos de civilidade e conduta (ver HEWWIT 2005).

habilidades de nos assombrar”. São dispositivos de mediação como gravadores, rádios, televisores e internet que alteram e reconfiguram nosso entendimento do que é vivo (ver AUSLANDER 2002) e permitem que o que é produzido por corpos atinja dimensões indiretas de tempo e espaço.

Se Pi assume em seu corpo esse aparato coreográfico, também resiste ao potencial de contenção dessa partitura. Não é apenas pelo caráter espectral das luzes imersas na paisagem que a figura assumida pelo artista na obra ganha caráter fantasmagórico e fugaz. Se no começo é muito forte a presença desta voz marcando e determinando seu percurso, aos poucos é a paisagem demarcada e sua escala que passam a tomar uma dimensão fantasmagórica, ainda mais forte que aquela da voz, pois Pi evidencia o espaço propondo o mínimo possível de acontecimentos e deixando que ele silenciosamente ganhe protagonismo ao longo da obra. Como coloca José Sanchez, evocar fantasmas é uma tarefa central em um tempo como o nosso:

*Como jogar se tudo é visível? Como você torna presente algo que não tem imagem? Como você faz a memória presente? Como você faz o desaparecido presente? Na sociedade pornográfica não há espaço para fantasmas: fantasmas, como corpos, são reduzidos à imagens. Mas um corpo, sendo imagem, não é apenas imagem. E um fantasma reduzido à imagem não é nada, mera representação, pura evanescência. Fantasmas precisam de corpos para terem presença. Mas se os próprios corpos estão reduzidos a imagens, que destino aguarda os fantasmas? (SÁNCHEZ, 2019, p. 11, trad. nossa)*

Nesse sentido, é preciso que Pi recuse sua imagem para dar corpo à fantasmas. Conforme o artista conta: “eu desaparecia [...] porque não tinha nenhum barulho que vinha de mim” (PI, 2015), deixando cada vez mais o público apenas com a paisagem e a trilha criada. Como o que comprova ou atesta o movimento no trabalho é esse som codificado, a alusão ao seu corpo em movimento não surge pela visibilidade ou por algum tipo de relação sinestésica com seu corpo, mas por um (in)constante som que comprova que há algo vivo. Quando de fato tudo do corpo desaparece, Pi suspende inclusive a supostamente “comprovada” execução do movimento. Quando não sobra mais nada, o público precisa olhar para aquele constante presente da paisagem e, com isso, apenas imaginar o que poderia estar ocorrendo dentro dela.

Se Wendy Brown (2018, p. 151, trad. nossa) afirma que a “história como um fenômeno fantasmagórico não marcha para frente – ela nem ao menos marcha”, a dramaturgia do trabalho apresenta um lampejo desse movimento que é tão estendido e multidirecional que parece estático. É claro que, durante meia hora, muito acontece dentro dessa paisagem: no fim da tarde diversas luzes se acendem, o tráfego dos carros aumenta, pessoas andam pelas ruas. Mas nada

disso estabelece algum tipo de progressão – pelo contrário: são eventos marcados pela força da repetição que ronda qualquer performance mas também nosso dia-a-dia, substituindo a presença inédita e reveladora por uma presença que é um tipo de *deja-vú*, monótona e banal. Pi nos lembra que para ver fantasmas precisamos nos permitir ser assombrados por eles, o que significa não apenas atravessar como quem desbrava e descobre, mas sim aceitar a passividade de ser atravessado, solicitado, demandado.

Apesar da constante reafirmação do caráter efêmero das artes performativas como mais sujeitas ao desaparecimento, Pi lembra que o presente de sua e de toda performance é dependente de um passado, por necessariamente trazer dele – mesmo que em chave crítica - histórias culturais dos corpos que apenas se dão a partir de repetições e citações<sup>79</sup> (que se comprova, por exemplo, na possibilidade de lermos os estalos de sua língua e a contagem até oito como códigos coreográficos). O fantasma dessas repetições é suplantado pelo fantasma da paisagem, por meio da escolha de Pi por silenciar em determinados momentos e deixar seu público sozinho com a paisagem, permitindo que ela o assombre.

Inclusive o artista afirma que, caso alguém fosse realizar novamente *MIRANTES*, seria preciso começar por “atravessar essa paisagem de noite, na sua cama”, para assim propor ações “que deem conta de dar a ver essa paisagem por dentro, por fora, através de você, atravessando você” (PI, 2015). Como nas assombrações, há algo que volta, que segue demandando de nós que voltemos a determinado acontecimento, que sigamos lembrando a partir de uma espécie de “penetrabilidade recíproca” (FRECCERO, 2007, p. 488-489, trad. nossa). Da parte do público, é um processo pouco ativo enquanto ação física ou visível, mas longo e profundo no campo da recepção.

Gastar ou perder tempo observando passa a ser também ação dos corpos que observam a paisagem ou ouvem a narração. E por isso é tão importante para a obra o percurso no tempo: porque ele não fornece nada além de um enquadramento a tudo que já estava lá o tempo todo. Ao forçar o “ralentar do olhar” do público e o “ralentar do caminhar como procedimentos

---

79 Como Joseph Roach (1996, p. 3, trad. nossa) argumenta, algumas das principais definições do termo performance também sugerem sua relação com o passado. Na perspectiva antropológica/teatral traçada por Erving Goffman, Victor Turner e articulada de forma mais ampla por Richard Schechner, a performance é pensada como comportamento restaurado, mimese simbólica que, ao mesmo tempo, aproxima-se e se distancia de comportamentos outrora feitos; na teoria linguística de Austin os verbos performativos como aceitar, apostar, nomear (o que ao ser enunciado transforma diretamente o mundo) só se efetivam a partir de uma situação socialmente acordada para que ele se efetive, ou seja, são dependentes de uma situação social previamente acordada, como bem demonstrado nos vídeos de Nuno Ramos. Mesmo em seus traços mais antigos - no francês *parfournir* (completar, concluir) - performar está vinculado com algo que precisa ser visto para ser realizado, comprovado e comparado com o que esteve antes do que foi performado. Para Roach (idem), a performance sempre “oferece um substituto para alguma coisa que a preexiste”, sendo uma prática vinculada com a repetição.

coreográficos” (PI, 2015), o artista novamente evoca Cage, que propõe que “se alguma coisa é cansativa depois de dois minutos, tente por quatro. Se ainda é cansativo, tente por oito, dezesseis, trinta e dois e por aí vai” (CAGE, 1996, p. 134). Pi envolve assim todos os corpos em um tempo de apreensão das coisas deslocado de um ritmo constante de trabalho e produção e mais próximo do tempo e espaço de observação que a arte possibilita abrir.

O público é convidado a ver apenas a paisagem, muito próxima de como sempre foi, mas habitada pelo tempo que geralmente retiramos dela. O foco na temporalidade do olhar como ação coreográfica revela também temporalidades inscritas no espaço, que vão da rapidez de movimentação de um carro pelas avenidas aos anos de construção dos prédios ou das árvores que preenchem o espaço, inúmeros elementos cuja condição de presença não passa pela necessidade de evidenciação ou transformação.<sup>80</sup>

E é a permanência daquela paisagem que, por não nos dar nada, tem o poder de aproximar passado e presente e nos assombrar, por recolocar uma experiência radical de observação que não pensa a história em termos de uma progressão contínua que “desonra o passado apagando-o com velocidade e indiferença sem precedentes” (BROWN, 2018, p. 142, trad. nossa). É comum sentirmos que perdemos tempo quando não saímos transformados ou entretidos de uma obra, com a sensação de que nada aconteceu. Mas a paisagem não precisa nos dar nada em troca do nosso olhar, ela seguirá lá para ele, mas também independentemente dele. Isso faz com que *MIRANTES* estabeleça um tipo de relação com seu público que se torna cada vez mais rara, dada a crescente transformação do tempo que investimos em uma obra como também um tempo de consumo (ver KUNST, 2017, p. 124).

O movimento de olhar torna-se exercício desvinculado de um imperativo da atividade, seja do performer ou do público. As ações de olhar, escolher para onde olhar, mudar a curvatura da coluna para ver melhor, lubrificar o olho ao piscar, silenciar, passam a ser movimento. E essa proposição, ao mesmo tempo óbvia e ainda radical, é um gesto que ataca diretamente os usos do movimento para fins determinados de progresso e trabalho. Devemos lembrar que vivemos em um momento no qual, mesmo fora das artes, modos de colocar o corpo em constante atividade são alvo de cobiça e produção de valor. Nos museus, galerias e institutos a troca entre corpos (nos variados nomes de estética relacional, práticas “ativistas”, obras

---

80 Reservadas as condições materiais e estéticas de cada obra, a busca por essa experiência da duração do olhar na arte pode ser reencontrada em outros trabalhos como *Caminhante sobre mar de névoa* (1818) de Caspar David Friedrich, *Empire* (1964) de Andy Warhol ou *While We Were Holding It Together* (2006) de Ivana Müller, casos que recuperam direta ou indiretamente a paisagem como sempre ao mesmo tempo “história viva” e “história congelada” (SANTOS, 2002, p.107), submetendo os próprios corpos às condições estáticas que geralmente atribuímos à natureza.

imersivas, arte participativa etc.) geralmente possuirá interesse ou desejo emancipatório. Mas quando suas formas se assemelham e são apropriadas por certo modo de trabalho neoliberal, que pede resiliência, adaptação e inventividade constante entre sujeitos, é cada vez mais preciso o foco no movimento involuntário, automático e mínimo, aquele que não produz, resulta ou transforma de forma imediata.

## O CHAMADO

Usualmente, a figura do corpo é um recurso de afirmação de unidade nas artes cênicas. Gabrielle Brandstetter (1998, pp. 37-38, trad. nossa). recupera a ideia de que, no teatro, a “figura tem sido tradicionalmente a portadora da identidade”, assim como na dança “a forma espacial do corpo do dançarino apresenta ‘figura’ como uma unidade” para além das unidades formais de movimento em casos como o balé. Porém, comentando sobre a *Dança Serpentina* de Loie Fuller, Jacques Rancière lança a noção de figura de volta para a questão do enquadramento. Para o autor “a figura é o potencial que isola um lugar e o constrói como local próprio para suportar aparições, suas metamorfoses, e sua evaporação” (RANCIÈRE, 2013, p. 94, trad. nossa), conferindo a ela não apenas potencial de unidade, mas um caráter organizacional e referencial.<sup>81</sup> Para Rancière, porém, a criação de um campo se dá justamente porque a figura permite ao corpo desaparecer, ou mesclar-se ao fundo, tornando-se assim outros (como sugere o termo *figurante* nas artes cênicas). O autor afirma que, na *Dança Serpentina*, “não estamos lidando com uma mulher fazendo gestos graciosos, mas com uma figura: um corpo que institui o lugar de sua transformação metafórica, sua fragmentação em um jogo de formas metafóricas” (ibid, p. 103, trad. nossa).

Tal qual nessa dança, que precisou colocar em primeiro plano tecidos e luzes para que imagens como borboletas e serpentinhas se apresentassem à vista, Pi leva seu corpo para o fundo, submetendo-o à invisibilidade e espectralidade, para dar protagonismo à paisagem. A escolha de uma luz vermelha serve também para mesclar seu corpo ainda mais com o resto do espaço, dando-o dimensão de figura(nte) naquele contexto. A qualidade da luz que escolhe (cor, tamanho, frequência da piscada) se perde facilmente em meio às outras luzes que habitam a

---

81 A argumentação do autor se baseia em um processo judicial que Loie Fuller realizou para garantir os direitos autorais de sua obra, e que foi negado porque “os meros movimentos mecânicos por meio dos quais efeitos são produzidos no palco não são sujeitos a direitos autorais” (FULLER V. BERMIS apud RANCIÈRE, 2013, p. 102, trad. nossa). Para o autor, a falta de “composição dramática” (idem) em termos de história e narração (desde a *Poética* de Aristóteles determinantes para a produção artística) é ao mesmo tempo o problema e a certeza de que uma nova forma de produção artística, fundada na noção de figura, estava em vias de surgir.

cidade, como semáforos, faróis de carro e pontos de sinalização aérea de prédios, tornando seu elemento de identificação ao mesmo tempo uma ferramenta de camuflagem que não apenas indica de fato seu corpo, mas possibilita também projetá-lo imaginariamente em lugares impossíveis de se habitar (imagem 17). O movimento do artista pela cidade, com poucas aparições mais visíveis, indica que é menos importante vê-lo do que perceber que nossa apreensão de seu corpo é sempre vaga. Como afirma Fuller em sua autobiografia, a necessidade do movimento na obra é apenas para fazer seu público “acordar sua imaginação, estando ele preparado para receber a imagem ou não” (FULLER, 2016, p. 57).

Imagem 17: *still-frame* de documentação da performance *MIRANTES*. Fonte: Reprodução.





É por isso que, quando a voz de Pi retorna próxima ao fim do trabalho, ela reaparece para criar pequenos espaços de imaginação conjunta, que podem quase passar despercebidas para um ouvido desatento. Quando Pi passa por um pequeno jardim perto de um shopping center, narra “floresta”; da bica que corre sem parar faz “um lugar que eu chamo de caverna”; da bomba de água do hospital uma “cachoeira” (diz: “aqui é o lugar que eu chamo de cachoeira: a bomba do hospital. Fico aqui durante 61 segundos ouvindo esse barulho”). Nessas narrações, que o artista nomeia como “pequenos espaços de fantasia, de imaginação” (PI, 2015), podemos perceber que, se os lugares informam nosso senso de identidade, é apenas assumindo-os como construções que podemos também deslocá-lo.

Para esse deslocamento ocorrer, é importante que a experiência pela qual Pi passa na cidade seja vista de forma crítica por parte do público. No já citado texto de Brecht sobre distanciamento, ele afirma que “o ator não deve jamais abandonar a atitude de narrador” (1978, p. 97). E se o que a voz de Pi narra são situações extremamente banais (uma vez que “cruzo a rua” ou “entro no hospital” são narrações que se direcionam a um tipo de experiência comum) o artista parece se colocar enquanto narrador como o descrito por Walter Benjamin (1985, p. 220), que “não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva”, mas trabalha na distância, sem emitir valores ou julgamentos em nenhum momento e sem criar narrativas que justifiquem seu percurso. Não narra “*um herói, uma peregrinação, um combate*”, mas sim “muitos fatos difusos” (ibid., p. 236, itálico do autor) como chegar ao estacionamento do shopping, entrar em um parque, subir por um elevador etc.

Se, no começo da obra, a voz ouvida está muito próxima de uma identidade narrada de Pi, próxima de seu fim, a voz se aproxima cada vez mais de uma voz qualquer, que poderia vir de qualquer uma das figuras que podemos imaginar naquele espaço. Na versão *audio walk*, quando se entra no hospital ao fim do percurso, o artista sugere que se tente fazer contato visual com cada pessoa que lá está: “É interessante. Como se você estivesse no palco e quisesse olhar para o público” (idem). Essa sugestão espelha um dos momentos finais da performance, na qual o artista entra no mesmo Hospital e os pacientes rapidamente se tornam um público momentâneo e espontâneo:

*Porque quando eu entro lá, todos me olham, então parece que eu tenho que ter algum motivo para estar ali. Eu cruzo a recepção do hospital caminhando bem lento, fazendo ar de preocupada, olhando para o celular, coçando a cabeça. Como se alguém devesse me encontrar ali, alguém que não está ali, mas eu estou procurando. É sempre isso que penso, desde a primeira vez que entrei ali. Eu procuro sempre olhar*

*nos olhos de cada pessoa que está sentada na recepção, e as pessoas sempre me devolvem o olhar. (transcrição da peça)*

Já há, no processo de construção da obra, diversos indícios de um interesse do artista pela construção de uma coletividade de pessoas que aparentemente nada tem em comum. Alguns elementos do projeto nos sugerem esse interesse, como na escolha de escrever, durante os ensaios, uma carta para os moradores dos prédios que compõem aquela paisagem; ou mesmo em escrever um pequeno manifesto em formato de pergaminho a ser entregue para seu público intitulado *Conquista afetiva de público*, no qual pede para que o público especializado em dança leve uma parceira ou parceiro que não seja da área para ver a peça. Em suas palavras, essa atitude seria uma “iniciação, um mergulho acompanhado, mais digerível” (PI, 2015) no universo da dança contemporânea, pela presença de outra pessoa com quem se pode conversar sobre o que foi visto, convidando assim um público mais desacostumado com a linguagem ao encontro de algo que não faça parte daquilo que ele identifica como “do seu lugar”.<sup>82</sup>

Se a ideia de lugar como próprio de cada sujeito é central para nossas sociedades neoliberais, que “procuram nos acomodar à ideia de que só há indivíduos envoltos em suas perspectivas” (SAFATLE, 2016), o artista sugere imaginarmos a cidade como espaço ideal para o surgimento de “proposições que implicam todo mundo, que podem implicar qualquer um, ou seja, que se dirigem a esta dimensão do ‘qualquer um’ que faz parte de cada um de nós” (SAFATLE, 2015).

Essa voz que narra, guia e deriva é, na obra, uma dimensão material que convida à experiência do desaparecimento. Poderíamos inclusive dizer que a praticamos todos os dias numa cidade da escala de São Paulo, mas para fazer dela uma experiência transformadora é preciso desmontar a narrativa de que somos “protagonistas” ou “responsáveis” pelas coisas e aceitarmos a posição de figurantes, já que o “verdadeiro medo do poder”, nos lembra Safatle (idem), “é que você se coloque na posição de qualquer um”. Exemplos de ocupações como a Ocupação 9 de Julho (Brasil), City Plaza (Grécia), assim como movimentos como Occupy Wall Street (EUA, 2011), o movimento secundarista de 2016 ou mesmo o tardio movimento Vira Voto (Brasil), em 2019, nos lembram da urgência de pararmos de acreditar que as “redes globais

---

82 Eventuais situações específicas a cada dia também colaboraram nessa leitura, como no dia em que a música escolhida para ser tocada ao público foi *A casa é sua* (2009), de Arnaldo Antunes, na qual também se ouve uma constante chamada ao outro: “[...] só falta você estar [...] só falta o seu pé descalço pra pisar [...] só falta você deitar [...] só falta você acordar [...] a casa é sua/ por que não chega agora? / até o teto tá de ponta cabeça / porque você demora”.

e desincorporadas” são nossas principais formas políticas e encontrarmos “formas localizadas mas conectadas de persistência temporal e permanência em certos lugares” (KUNST, 2014, p. 117, trad. nossa). É preciso, portanto, não apenas uma mudança na perspectiva que temos sobre a agência de nossos próprios corpos, mas também dos entendimentos usuais de espaço para pensarmos formas de ocupação que proponham, pelo entendimento do indivíduo como um detalhe essencial para o todo, a emergência de novas coletividades.

E é isso que essa voz propõe ao fim da performance. O público é convocado por ela a realizar uma ação conjunta perto do fim da obra: deve levantar-se das cadeiras e caminhar lentamente para a parte frontal do Mirante. Não vê mais a paisagem ao longe, mas está a um passo de um pulo ou de uma queda. Por outro lado, as pessoas do público nada fizeram além de seguir vendo, mas agora mais perto, mais próximos daquilo que parecia organizado e enquadrado ao longe. Debruçados como “os que aceitam debruçar-se para ver e pensar melhor” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 7), podem também se tornar parte da paisagem para outros que os olham – inclusive o artista que acena enfim para nós com sua luz vermelha. Pi enfim, convida ao público a *ser paisagem para o outro*, tornando-se detalhe de uma imagem que alguém do outro lado possa estar vendo.

Lá, de pé, performer e seu público podem, enfim, se olhar um pouco. Pi pede para que fechem os olhos por um minuto. Ouve-se a voz do artista indicar a última referência teatral da obra: “blecaute”. Porém, alguns segundos depois, afirma que “Mirante L termina aqui, ou quando vocês decidirem sair desse jardim”. Jardim visto, caso os olhos estejam abertos, ou jardim imaginado, fantasma do jardim, se os olhos ainda estão fechados. Novamente ecoa aqui John Cage, cuja intenção “é afirmar essa vida, não trazer ordem do caos ou sugerir melhorias na criação, mas simplesmente acordar para a própria vida que estamos vivendo, que é tão excelente uma vez que se coloca mente e desejo fora do caminho e a deixa atuar com seu próprio acordo” (CAGE, 1996, p. 136, trad. nossa). O público abrirá os olhos e continuará a fazer o que fez durante todo o trabalho (e antes dele): verá, mas talvez com outro tipo de relação com o tempo e com a constante demanda às nossas ações.

No fim, o público é deixado próximo à paisagem, fazendo parte do retângulo que antes apenas via, mas também na situação menos segura (imagem 18). Voltamos, enfim, ao começo. A paisagem que está é a mesma que sempre esteve. Mas talvez algo tenha mudado ligeiramente na nossa noção de *paisagem* e do quanto também podemos fazer parte dela, sendo meros detalhes. Assombrados por todo tipo de operação conceitual e simbólica que se possa fazer sobre eles, os espaços trabalhados por Pi (o espaço da cidade; o espaço temporal da obra e o que segue após dela, e o próprio espaço de simbolização do seu corpo) foram detalhados,

esmiuçados, focados e desfocados a fim de mostrar como sua aparente normalidade é fruto de camadas, acontecimentos e eventos incessantes.

Como coloca Miwon Kwon (2008, pp. 172-173), os procedimentos condicionados, abertos e determinados pelo espaço das novas práticas *site-oriented* podem tanto dar continuidade à morte “barthesiana” do artista ou apenas reeditar a imagem do artista como “diretor/gerenciador” silencioso, que tem em mãos o poder da “mobilidade fluida e o nomadismo”, assim como opera o capital e o poder. Pi parece operar para além desses dois aspectos, posicionando-se como um artista que testa possibilidades narrativas sobre o lugar apenas para que possamos vê-lo melhor. Nesses testes, não se ausenta ou silencia, mas se coloca também como *detalhe*, permitindo que nele atuem forças maiores - inclusive a própria dimensão geográfica do espaço, aparentemente impossível de se atravessar. É essa escolha de delimitar não apenas lugares, mas também seu corpo, o que faz de sua travessia não uma desbravação ou colonização do espaço, mas um atravessamento conjunto, no qual todos os locais inicialmente determinados se borram um pouco. E com a visão mais difusa, tomados pela vertigem do fosso abaixo do mirante, podemos pensar que além de falar sobre lugares, somos necessariamente parte deles. E é só na ausência de seu corpo que podemos nos deparar com esse presente contínuo da paisagem, que nos deixa distantes da expectativa e da esperança, restando apenas a expectativa.

Vendo a aparente estaticidade da paisagem, enquanto presença que pouco se altera, estamos distantes da presença carismática de um corpo, aquela cujo valor se baseia no “poder de sedução” que leva a “esfera do cotidiano para outra ‘mais elevada’” (BRECHT, 1978, p. 91), produzindo algum tipo de diferença em relação ao que antes lá estava. Pelo contrário, aqui, a representação “tem um caráter repetitivo” (idem): tudo que já foi visto será visto de novo e de novo; tudo executado será repetido por meio da narração; sabemos a duração total da obra de antemão. Somos assim convidados a perceber a própria presença da ação de olhar, que ainda tem o poder de receber o mundo tal qual é, sem condicionar o futuro a um vício projetivo que rege grande parte da produção contemporânea - e que cada vez mais é também determinante nos nossos modos de agir. Como Pi afirma mais de uma vez em entrevistas e áudios (ecoando Frank Stella, assim como fez Nuno Ramos), talvez baste apenas “ver o que você vê” e “ouvir o que você ouve”. Pois, como *MIRANTES* mostra, sempre algo mais se revela quando insistimos naquilo que aparenta ser sempre o mesmo.

Imagem 18: o público, no fim da performance, posicionado na parte frontal do Mirante. Fonte: Reprodução.



# DISPERSAR

---

## *Deslocamentos (2017) e Bondages (2017) de Marta Soares*

“[...] o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”.

(Walter Benjamin, **Pequena história da fotografia**)

O trabalho artístico da coreógrafa Marta Soares é inegavelmente uma das produções mais radicais no atual contexto brasileiro de dança e performance. Em suas poucas e depuradas obras, produzidas e reformuladas ao longo de anos de pesquisa contínua, o público sempre se depara com condições e devires pouco usuais nas artes da cena. Ao se distanciar de códigos e convenções do campo da dança, seus trabalhos sempre apresentam situações de sujeição e objetificação do corpo, reveladas por movimentações e dramaturgias mínimas que constituem, segundo a artista, “danças sobre a impossibilidade de dançar” (SOARES, 2019). Seus solos mais conhecidos são exemplos claros de uma dança que se volta contra si: em *O Banho* (2004), instalação coreográfica realizada após residência na casa de Dona Yayá, Soares se colocou nua e submersa em uma velha banheira e, ao se deslocar apenas dentro desse móvel, aproximou a situação repetitiva dos banhos terapêuticos a um “um ritual de limpeza e cura em homenagem à resistência da Dona Yayá” (idem), transformando também as hoje clássicas fotografias de Charcot sobre histeria<sup>83</sup> em pequenas possibilidades de escape daquela banheira de contenção. Em *Vestígios* (2010), obra realizada após pesquisa nos sambaquis (cemitérios indígenas históricos no litoral brasileiro), a coreógrafa se apresentava sobre uma estrutura de pedra, com seu corpo completamente enterrado e imóvel sendo revelado sob um amontoado de areia com ajuda de um pequeno ventilador. Nesses casos de auto-submissão e invisibilização, uma técnica

---

83 Marcadas por torções e arqueamentos na coluna, essas fotografias foram determinantes para a construção da histeria como doença com sintomas definidos (ver DIDI-HUBERMAN 2015). Em *O Banho*, esses arqueamentos são retomados na forma de breves saídas do corpo de Soares da banheira, aproximando-se mais do público, mas também o atacando com água.

de dança que usa da eficiência e do rigor para demonstrar movimentos (que ainda ronda grande parte do imaginário da dança contemporânea, mesmo quando ela se propõe crítica) dá lugar a estados de corpo que usam desse rigor para evidenciar corpos e figuras que são marginalizados ou excluídos não apenas no nosso cotidiano, mas também dentro das práticas cênicas.

Como se nota nessas breves descrições, a obra de Soares parece se encaixar de forma quase óbvia às questões do desaparecimento, que a artista abraça sem rodeios em vários de seus trabalhos, não apenas enquanto tema, mas principalmente como forma final de suas peças, que nunca sucumbiram a tendências ou determinações momentâneas de mercado e circulação. Apesar do encaixe quase incontestável da produção de Soares no recorte desta pesquisa, analisarei nesse capítulo *Bondages* (2017), obra recente na qual a artista aparece inteiramente visível, iluminada e em execução contínua de movimento. Nesse suposto desvio do que seria uma ausência em cena, proponho novamente pensarmos sobre os desaparecimentos conjugados mesmo quando o corpo está visível, assim como feito com o caso de Nuno Ramos. Pretendo assim mostrar como o assujeitamento da artista à sua própria imagem, que é mostrada ou escondida por escolha de Soares ao longo da obra, produz um fenômeno essencial para práticas de desaparecimento na cena, que nomeio por *dispersão*.

Na peça, apresentada em única temporada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, o público se deparava com a coreógrafa nua e sozinha em cena, sentada sobre uma grande mesa de madeira em um espaço amplamente iluminado. A peça se baseava em uma única e simples ação, repetida sete vezes com alterações mínimas ao longo de aproximadamente quarenta minutos: sobre a mesa, Soares silenciosamente enlaçava e desenlaçava seu corpo com uma fina corda de nylon, criando imagens à disposição do olhar do público, apresentadas a partir de flashes.

A obra, marcada por uma crueza radical, recuperou mais uma vez na trajetória de Soares a produção do surrealista alemão Hans Bellmer, cujas diversas fotos e desenhos mostram corpos femininos desmembrados, torcidos, incompletos, em situações variadas de exposição e violência.<sup>84</sup> Dessa vez, Soares se debruçou sobre as fotos realizadas pelo artista com sua esposa Unica Zürn, onde se vê o corpo dela amarrado com uma corda fina, fazendo de suas pernas e torso uma massa de pele e carne em diferentes poses. São essas fotografias que Soares

---

84 Ainda nos anos 1990, Soares relata ter encontrado nas fotos de Bellmer algo que dizia respeito à sua constante sensação “de não caber em si mesma” (SOARES apud VINAGRE, 2012, p. 44) ao mesmo tempo em que era atravessada pela prática do Butoh, que enfim revelou para a coreógrafa a possibilidade de uma dança que não demandava eficiência de seu corpo (ibid, p. 52). Esse interesse em Bellmer é mais evidente nos solos *Les Poupées* (1997) e *O homem de Jasmín* (2000) e dos trabalhos em grupo *Formless* (1998) e *Um corpo que não aguenta mais* (2008), nos quais os corpos transitavam por imagens semelhantes às de Bellmer, sempre a partir de instalações e figurinos que produziam a desidentificação do humano aos olhos do público.

representa com fidelidade em *Bondages*, refazendo as mesmas composições de amarração e poses imortalizadas nas fotografias. O que será central para nossa análise é o modo de aproximação que Soares realiza deste material estático, ultrapassando a mera reprodução das fotos a partir de um trabalho dramático que tem como base a repetição e o jogo direto com a iluminação. Para percebermos esse processo, colocarei essa obra em paralelo com *Deslocamentos* (2017), peça contemporânea à *Bondages*, na qual o caráter de desaparecimento dos corpos em sua pesquisa acaba se aproximando mais de sua exibição afirmativa.

Imagem 19: *La Poupée* (1928) de Hans Bellmer. Fonte: Reprodução.





## DESMEMBRAMENTOS POSSÍVEIS

Das relações mais recentes que Soares propõe entre Hans Bellmer e sua pesquisa, é curioso como *Deslocamentos*<sup>85</sup> e *Bondages* apresentam perspectivas e escolhas de aproximação muito diversas em relação ao material de referência, levando a estados de presença quase opostos em cada obra. Enquanto *Bondages* se debruça sobre as fotografias com a esposa do artista, *Deslocamentos* toma como ponto de referência central a conhecida série fotográfica *Poupées* de Bellmer<sup>86</sup>, que apresenta uma boneca composta de partes femininas desmembradas e reconfiguradas de formas diversas (imagem 19), entendendo o corpo como uma infinita ferramenta compositiva a favor de uma espécie de “fantasia sadomasoquista” muito comum no período (FOSTER, 2011, p. 25, trad. nossa), em imagens de clara erotização e violência: braços unidos se transformam em vulvas, cabeças dão lugares a pernas, corpos desmembrados mantêm apenas ventres e vagina, como se destinados apenas ao horror e ao prazer de um olhar supostamente masculino.

Na última versão da peça, realizada no octógono da Pinacoteca de São Paulo em 2018, cada uma das três duplas de bailarinas<sup>87</sup> usava um figurino que unia seus corpos e protegia seus rostos com uma máscara com aberturas apenas nos olhos e nariz (imagem 20). A roupa deixava espaço aberto para as mãos e pés, possuindo também aberturas<sup>88</sup> que permitiam aos dois corpos esconderem e revelarem partes de si. Mascaradas, escondidas e em baixo contraste em relação ao também claro espaço ao redor, as bailarinas acopladas pareciam massas silenciosas depositadas sobre o chão do octógono da Pinacoteca, em tons de bege semelhantes aos desenhos sobre papel de Bellmer.

---

85 A obra *Deslocamentos* teve diversas apresentações em formatos diferentes. Sua primeira temporada foi em formato *site-specific* na Casa Modernista (SP) em 2014, depois foi apresentada em 2015 na Casa do Povo em formato espetacular e em 2016 como parte de uma ocupação da artista na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Apesar de ter assistido a todas as versões e ter podido participar do *workshop* de criação da primeira versão em 2013, analisarei apenas sua última versão, apresentada em 2017 na Pinacoteca de São Paulo, que manteve apenas algumas das diversas partituras realizadas durante a pesquisa (e que incluíam configurações em quartetos, solos e trios).

86 As fotografias, posteriormente pintadas, foram publicadas nos livros *La Poupée* (1936) e *Les Jeux de la poupée* (1949).

87 O elenco final era composto por Carolina Callegaro, Josefa Pereira, Lia Mandelsberg, Mariana Molinos, Mariza Virgolino, Matina Sarantopoulos.

88 Essas aberturas, não apenas funcionais para a coreografia, pareciam também fazer referência a desenhos de Bellmer, nos quais se veem intencionalmente misturadas e realocadas aberturas corporais como olhos, boca e vagina (ver VASNKIKE 1998).

Imagem 20: Foto de *Deslocamentos* na Pinacoteca de São Paulo. Créditos: João Caldas.



A performance mantinha uma forma cênica bastante próxima de outras obras recentes de Soares: não propunha uma divisão espacial entre performers e público, mas distinguia claramente por indumentária e espacialidade quem estava performando; apresentava também uma situação coreográfica de forte teor instalativo<sup>89</sup> e sem dramaturgia linear, além de pensar o figurino como promotor central de uma condição baixa de visibilidade do corpo de quem performa. Sendo o corpo de obra de Soares uma “recusa à visibilidade” a partir de transgressões de “oposições categóricas como dentro/fora, figura/fundo, homem/mulher, vivo/morto” (SOARES, 2019), *Deslocamentos* parece conter todos os elementos essenciais para dar forma à invisibilidade desejada.

Mas, curiosamente, a peça ia em direção oposta à invisibilidade buscada, uma vez que o que surpreendia naqueles corpos mesclados era justamente *reconhecer* o que um corpo *pode* fazer ao obedecer a um comando coreográfico maior, que o reorganiza em novas formas. Dessa forma, aproximando-se de certa eficiência que toda a pesquisa de Soares parece ter distanciado, *Deslocamentos* mostrava uma perspectiva sublimada das imagens de Bellmer, representando-as fielmente, mas sem olhar para o caráter contraditório dessas imagens e seus contextos. Dado que, originalmente, as bonecas eram manipuladas por um homem, que recombina não apenas suas poses e movimentos, mas sua própria estrutura, a aceitação desse comando coreográfico externo parece ainda mais violenta (lembramos, porém, que Bellmer não apenas manipulava sadicamente as bonecas, mas carregava também um profundo afeto e uma impossibilidade quase física de se desgarrar daqueles falsos corpos, levando-os para festas e em longas viagens).<sup>90</sup>

Do momento da entrada dos corpos no espaço, incluindo a colocação da roupa e o fim da coreografia, tudo era sincronizado e fluido, com transições executadas sem nenhuma dificuldade aparente, o que colaborava na criação de uma condição quase imaterial na coreografia. Assim, as combinações coreográficas, que num primeiro olhar pareciam impossíveis, ao longo do tempo se confirmavam como execução de um limite possível de alongamentos e encaixes de corpos treinados, trazendo de volta o corpo como potência executora. A potência de execução obviamente não é um problema em si em obras artísticas, mas se considerarmos que, segundo Soares (2019), a invisibilidade é indissociável de uma recusa do ego, aqui se tem justamente uma operação coreográfica centrada na agência das bailarinas que executam e dos sujeitos que olham: as primeiras, conscientes de seu corpo e com

---

89 Os figurinos seguiam expostos quando a performance não estava acontecendo, em estruturas metálicas desenvolvidas por Guilherme Pardini, Marcelo Venzon e Vítor César.

90 Ver VANSKIKE 1998.

capacidade plena de manipulá-lo e controlá-lo; os segundos, convidados a ver aqueles corpos deslocados principalmente a partir de uma chave de identificação e, quiçá, simbolização (abertura como vagina, roupa como segunda pele, corpo como monstro etc.), o que convida quem observa a organizar a deformação vista em imagens apropriáveis, legíveis e (cada vez mais) fotografáveis. *Deslocamentos*, ao fazer da incessante recombinação coreográfica um interesse, tornava o olho do observador demasiadamente poderoso na relação com as performers: na mais absoluta claridade, em um espaço circular no qual os corpos eram sempre vistos, aquelas sedutoras bonecas estavam totalmente entregues ao olhar, que reconhecia mais do que estranhava as partes corporais imersas ou evidentes sob aquela pele de roupa.

Isso possivelmente se relacione ao modo de aproximação à referência proposto durante a pesquisa, que demandou um alto nível técnico e corpos específicos para sua realização, gerando um resultado que, ao invés de se condensar em uma situação coreográfica apurada, mas simples (como é comum em sua produção), manteve a virtuosidade necessária para a construção dos desmembramentos na forma final da obra. Com impecável preparo coreográfico e finalização de figurino, as formas criadas pelas duplas eram “perfeitamente” informes – com toda a contradição do termo – com seus deslocamentos totalmente controlados, contínuos e sem engasgos, cristalizando desenhos corporais entregues à decifração do público em longas pausas sincronizadas entre as duplas para que se pudesse, enfim, *reconhecer* a imagem formada e como os corpos por debaixo daquelas roupas a tornavam possível.

Há, sem dúvida, algo das rearticulações precisas de Bellmer (que trabalhou por anos como ilustrador mecânico) nesse processo quase matemático de recombinação. Mas talvez mais importante do que as rearticulações seja o efeito de descolamento entre o objeto visto (a boneca) e quem o percebe (o público), já que, como afirma Vanskike (1998, p. 43, trad. nossa), o observador “confrontado pela Boneca [...] vê a dialética estável entre sujeito e outro colapsar”. Mesmo no que antecedia ou procedia a performance, o intenso trabalho com bailarinas de nítido preparo criou uma situação performática na qual tudo era absolutamente liso, contínuo e coreografado, pausado apenas nos momentos de formação e contemplação das imagens.

Como bonecas-bailarinas, dispostas na Pinacoteca principalmente na condição de obras escultóricas disponíveis para o público ver de onde e pelo tempo que quisessem, tinham margem para pouca porosidade entre sujeito e objeto, sendo sempre claro que o público estava na posição ativa de escolher como e quando ver (e, por vezes, escolhendo apenas um registro rápido no celular). Xavier le Roy (2017, p. 79), um dos principais expoentes da dança contemporânea em contexto museológico, pontua como a transferência de danças para o espaço de exibição não apenas desmantela a perspectiva de uma experiência coletiva por parte do

público, mas também coloca performers na condição de “objeto exibido”. Mas não é a aceitação total dessa condição que determina esse tipo de trabalho. Pelo contrário, seria uma negociação constante entre sujeito e objeto a tensão inerente a essas obras, que convidaria a uma redistribuição de agência por parte de quem performa e de quem observa. Aqui, essa negociação parece ausente, uma vez que as performers, mesmo em constante movimento, eram entendidas na obra como objetos separados do mundo; dado que fica especialmente claro nas fotos feitas por Gal Opiddo para a divulgação da peça, com elas imersas em um fundo infinito branco (imagem 21).

Imagem 21: fotografia para divulgação de *Deslocamentos*. Créditos: Gal Oppido.



Essa irreversibilidade transformava em superfície lisa e contínua justamente aquilo que as bonecas de Bellmer têm ainda hoje de mais estranho, que é aquilo que não conseguimos ver, aquilo fora do alcance do olhar: suas reentrâncias, buracos e encaixes descabidos que se passam ao mesmo tempo por olhos, umbigos, vulvas e dobras de pele, formando, na imagem fotográfica, sombras e áreas escuras que nos convidam a ficar um pouco mais com elas, a buscar mais fundo, e quem sabe vislumbrar também o que elas escondem e protegem daquela manipulação imposta. Em suma, as bonecas sempre evidenciam que há pontos nos quais o olhar não conseguirá chegar, que não se dão a ver na condição de objeto que foi a elas imposta, guardando algum segredo. E talvez resida mais nessas zonas escuras e incertas do que na evidenciação escancarada das partes a radical obscenidade em jogo em Bellmer.

Devemos notar que, apesar de *Deslocamentos*, o desmembramento das bonecas e corpos de Bellmer sempre foi tratado por Soares de forma quase descompromissada, e por isso aberto para incertezas formais: apesar do rigor coreográfico de cada obra e da já citada densidade característica de suas produções, os desmembramentos e semelhanças impossíveis do corpo sempre foram articulados em cena de forma dispersa, como se estivesse pressuposto que o público nunca conseguiria capturar precisamente com o olhar o que estava sendo apresentado. Em soluções simples como compartilhar largas calças (*Um corpo que não aguenta mais*) ou colocar peças de roupa em lugares incomuns (*Les Poupées*) se produzia em cena, por breves momentos, *menos a ação e mais a sensação da imagem de um corpo desmembrado*, como se essa torção absoluta e imprópria do corpo *só fosse possível se imaginada*.

Ora, essa *dispersão* da imagem para o desaparecimento do corpo é central para que o desaparecimento não recaia em mera representação, como cita Eliane Robert Moraes (2002, p. 59) ao comentar sobre o trabalho dos surrealistas que atravessam Soares, elencando como ferramentas centrais da recombinação surrealista não apenas a fragmentação e a decomposição (que sem dúvida estão recuperadas em *Deslocamentos*), mas também a dispersão. É nessa linha de argumentação que a autora qualifica as *Bonecas* de Bellmer como “o oposto do corpo geometrizado” (ibid., p. 68) e como junção entre a “imagem real e a imagem virtual de um corpo, reunindo numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação” (idem).

O que é central aqui é o caráter processual e fugaz<sup>91</sup> das próprias imagens formadas ou, nas palavras da autora, o “processo permanente de permutação” (idem) no qual “o corpo pode

---

91 Georges Bataille (1927, p. 31, trad. nossa), recusa dar uma definição final ao conceito de *informe*. Se, para ele, a filosofia teria como objetivo principal “dar uma roupagem ao que já existe”, o informe é uma “compensação” que ele resume em um conhecido exemplo: “o universo é algo como uma aranha ou um escarro”. Ao invés de

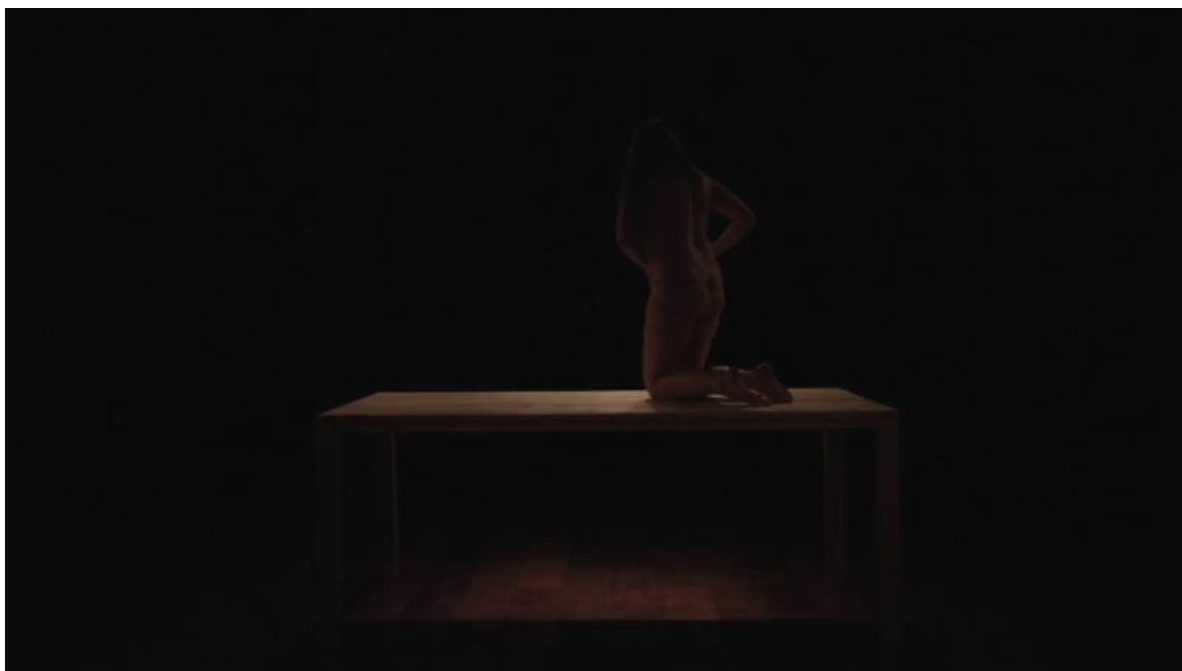
deslocar o centro de gravidade de suas imagens” (BELLMER apud MORAES, 2002, p. 68). Em *Deslocamentos*, mesmo que o centro de gravidade dos corpos estivesse sempre em constante deslocamento pela necessidade da produção das imagens, esse centro de gravidade imagético era mais estável dada a força com que elas se davam a ver, sem nada que reinscrevesse a dispersão no olhar do público.

Nesses termos, podemos pensar que o desaparecimento do corpo não opera necessariamente por meio do apagamento da figura, mas também da criação de situações nas quais o olho (ou ao menos à primazia da visão enquanto conhecimento) é continuamente atacado por uma imagem desviante, que só será produzida por um corpo que não se estabiliza jamais enquanto objeto a ser olhado. E são esses desvios que reencontraremos em *Bondages*.

---

definir o informe como algo que é, Bataille propõe um exemplo marcado pela força de uma conjunção, importando menos a semelhança entre “universo” e “aranha”, mas sim o trabalho desse “ou” que mantém o processo de semelhanças em operação. É justamente essa conjunção que permitiu a Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois pensarem o informe menos como uma imagem a ser reconhecida e sim como um “performativo” (BOIS, p. 18, 1997, trad. nossa), recuperando o caráter duplamente semelhante e diferencial que Derrida trouxe ao termo. Este debate teórico se dá pela aproximação que Julia Kristeva fez da teoria batailleana por via de Lacan, buscando demonstrar como seria possível produzir imagens informes na arte contemporânea, geralmente vinculadas a dejetos e abjeções do corpo humano. Contrários a essa perspectiva, Yves Alain Bois e Rosalind Krauss sugerem pensar o informe justamente como uma operação ou processo na qual nunca se reconhece uma imagem (ver KRAUSS 1996).

Imagem 22: composição com dois *still-frames* do registro da performance *Bondages*, de Marta Soares.  
Fonte: Reprodução de vídeo cedido pela artista.





## DESMEMBRAMENTOS IMPOSSÍVEIS

Em *Bondages*, somos deixados em uma situação completamente oposta à de *Deslocamentos*: nu e exposto, o corpo da coreógrafa era visto enquanto realizava a simples ação de se amarrar (imagem 22). O público era colocado em uma posição voyeurística em relação àquela performer, que nunca levantava o olhar e não estabelecia nenhum tipo de contato com ele - como se os espectadores estivessem entrado antes de o trabalho começar.<sup>92</sup> Parece estranha essa situação extremamente crua, na qual a violência das fotografias de Bellmer estava quase normalizada em uma cena em que a performer parecia cansada e a esperada presença de figurinos ou objetos cênicos que determinassem a dramaturgia da obra estava substituída por um fio de nylon qualquer.

Já nos primeiros minutos da peça, podia-se perceber como essa ação de caráter performático remetia especialmente à certa *body art* dos anos 1960 de forte viés feminista, quando “artistas feministas tentaram uma confrontação direta entre a exposição de seus corpos como objetos sexuais e uma (patriarcalmente treinada) audiência não mais permitida a se esconder na escuridão do voyeurismo não observado” (BERRY, p. 215, 2018, trad. nossa). Casos hoje clássicos, como VALIE EXPORT a fazer dos próprios seios nus uma sala de cinema em *Touch cinema* (1968), Yoko Ono a convidar o público a subir no palco para cortar suas roupas em *Cut piece* (1964) ou Ana Mendieta a convidar pessoas para entrar em seu quarto e vê-la recriando uma cena de estupro em *Untitled (Rape Scene)* (1973) são apenas alguns desses casos nos quais as artistas se sujeitaram a performar a própria violência que recebiam enquanto mulheres.

Mas justamente a semelhança inicial com essas obras era colocada por Soares em contraponto com uma arquitetura quase teatral: a artista e o espaço estavam totalmente iluminados por refletores e a grande mesa sobre a qual ela se sentava deixava-a mais alta e totalmente visível. O público, no escuro, estava organizado em uma simples arquibancada, de modo a olhá-la de frente e capturar seu corpo com o olhar, podendo imaginá-la tanto sobre um pequeno palco ou praticável quanto vê-la como uma boneca.

---

92 O olhar de Soares, em direção ao chão, parece recuperar o *No manifesto* de Yvonne Rainer (1965, trad. nossa), quando propõe diversas restrições a fim de, ao mesmo tempo, revolucionar a dança e reduzi-la ao essencial: olhando sempre para o chão, Soares parece aceitar as regras de Rainer, como o “não ao envolvimento do performer ou do espectador” e o “não à sedução do espectador pelas artimanhas do performer”, mas principalmente buscar a quase impossível regra final “não ao mover ou ser movido” uma vez que o que veremos é justamente seu processo de imobilização.

Nua sobre a mesa, Soares remonta a um nexos ocidental entre ver o corpo humano e “performar conhecimento” (MANDRESSI, 2019, p. 73, trad. nossa), que se repete diariamente em necrotérios ou exames de corpo de delito, mas que também faz parte de uma certa ideia de teatro. Segundo os estudos de Rafael Mandressi (ibid., p. 69, trad. nossa), durante o século XVI houve uma emergência de *Teatros Anatômicos* na Europa, a fim de promover exposições públicas de dissecações nas quais se estreitava “a aliança entre ver e saber, entre fazer visível e fazer reconhecido” (idem). Nesses espetáculos, o elemento central não era apenas um corpo, mas também uma mesa (de dissecação) sobre a qual este corpo poderia repousar de modo a ser plenamente visto. É central, portanto, que mesmo que a ação de Soares recupere ecos de uma história mais recente da arte da performance, a espacialidade que propõe exclui questões que eram centrais a essas práticas como o improvisado, a participação direta do público e a recusa aos espaços convencionais da arte, para recolocar a questão do olhar no centro do problema.

Mandressi reforça que o termo “teatro” era usado na época para descrever não apenas um espaço arquitetônico ou uma linguagem artística, mas sim enquanto metáfora para um “espaço mental” (MANDRESSI, 2019, p. 70, trad. nossa) no qual se podia absorver conhecimento a partir de um compêndio de informações tornadas visíveis, figurando inclusive enquanto título de inúmeros livros lançados no período. Dessa forma, apesar do uso do termo nas dissecações públicas ter pouco a ver com o que hoje chamamos por teatro, ele é ainda estritamente ligado com a noção plural de performance, que para além da ideia de espetáculo, comporta as de exibição e desempenho.

O que Soares recupera não é apenas o potencial crítico e emancipatório que a arte da performance catalisou décadas atrás, mas também seu mais antigo caráter de demonstração e exibição. Naqueles teatros do século XVI, o que se vislumbrava era uma das primeiras noções do “corpo instituído como um território organizado” (ibid.), pronto para ser exibido, manipulado e explorado a fim de criar uma noção de mundo que vincula visão e poder. É claro que, em *Bondages*, nenhuma dissecação está sendo diretamente realizada ou representada em cena (já proposto por artistas como Hermann Nitsch ou Paul McCarthy), mas se evoca a todo tempo uma vivissecação pela ação que se refere, dentre tantas coisas, ao corte do corpo.

O mais importante na performance não é a aproximação entre observação, objetificação do corpo e desempenho, mas o que Soares faz com essa aproximação. A separação entre o lugar de quem vê e o de quem é olhado vai se intensificando porque, ao longo da ação, o espaço vai ficando cada vez mais escuro, fazendo da própria ação do público de manter o olhar sobre seu corpo um processo de diminuição da visão. Junto disso, o fio de nylon, quase invisível, pressiona a pele de Soares sugerindo não apenas a amarração, mas a separação e corte da carne,

criando linhas invisíveis e pequenas sombras que ao mesmo tempo chamam o olhar e criam zonas escuras, enquanto a luz geral vai gradualmente se apagando até deixar os espectadores na mais absoluta escuridão por alguns segundos para, em um flash de luz branca de aproximadamente dois segundos, verem rapidamente apenas a região central de seu corpo, mantendo sua cabeça na penumbra. Se lembrarmos que, em *Deslocamentos*, os vários segundos em pausa existiam para que a imagem se fizesse visível para o público, aqui os segundos de flash apenas formam uma imagem muito vaga de seu corpo, que mal se consegue olhar e já desapareceu.

O crítico Henrique Rocchelle (2017) cita em um breve texto sobre *Bondages* que o que faz da peça um “espetáculo” é um apoio “na espetacularidade inerente e inevitável da presença”, mas invertendo-a de “objeto de observação” para “ponto de reflexão”, apontando “para aquilo que, às vezes de tão presente, pode nos passar despercebido” (idem). Não diz, porém, o que se faz presente em excesso no lugar de seu próprio corpo ou o que Soares reflete, e sugiro que o que se faz presente ou aparece refletido sobre o corpo de Soares é a própria força do olhar de um público, negociada ao longo do trabalho. Ao controlar o dar e retirar do que se vê, a artista torna também o público vulnerável, tomando de volta para si a temporalidade que apontei acima como central para essas imagens dispersas.

Se Bataille, em *A experiência interior* (1943) vê o ponto cego como momento de interrupção de conhecimento, é possível pensar na escuridão como procedimento que se recusa a criar imagens reconhecíveis como informes (como ocorre em *Deslocamentos*), mas que faz dele uma experiência de esgotamento ou inoperância do olho: na literatura de Bataille, por exemplo, o olhar do amante é também uma iguaria a ser arrancada e saboreada (*A História do Olho*); em Bellmer, as bonecas geralmente não tem olhos (ou quando o tem, estão pintados); as fotos de Zürn amarrada sempre escondem seu rosto. A lista seria longa, mas é importante frisar que experimentos surrealistas foram marcados por esta difusão do olhar, como o olho cortado no início de *O cão andaluz* de Luis Bunuel, *O estupro* de Magritte (pintura na qual um rosto se torna o corpo de uma mulher) ou mesmo no objeto coberto em *L'Enigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray. Apesar das expectativas patriarcais desse “clube de garotos com uma visão quase unívoca das mulheres primeira e principalmente como objetos eróticos” (VANSKIKE, 1998, p. 46, trad. nossa), Soares nos ajuda a ver nelas uma reversibilidade radical do olhar, que pode também devolver agência para as figuras representadas, a partir dessas zonas de inapreensão ou impossibilidade de visão.

Mesmo as poucas teorias teatrais que falam diretamente sobre ausência como alternativa para uma saturação e hipervalorização do conceito de presença curiosamente também se

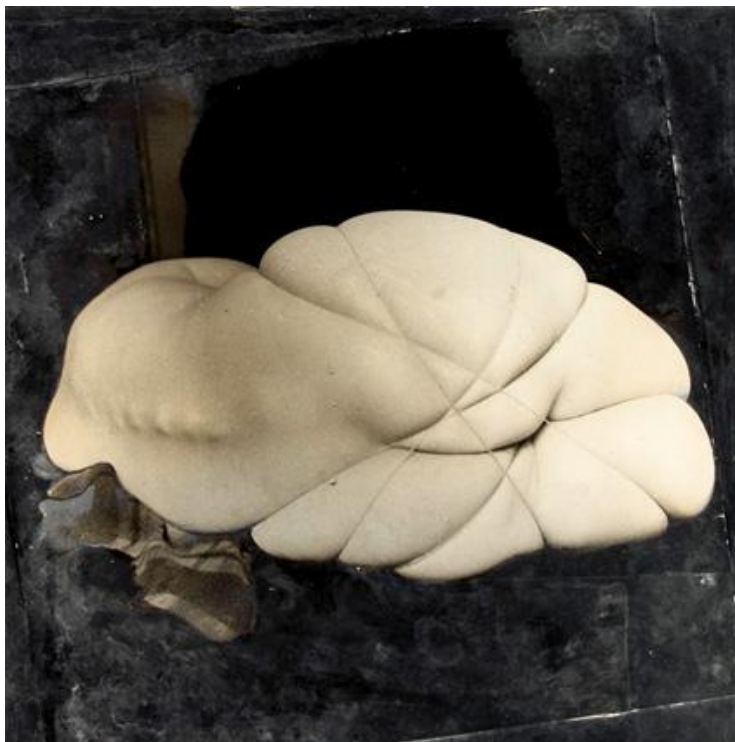
centram na dispersão ou reversibilidade do que é olhado em cena, como se o que é ausentado conseguisse deslocar o público da comum relação entre ver e saber.<sup>93</sup> Para Elinor Fuchs (1986, p. 165, trad. nossa), apenas seria possível escapar do “magnetismo que um artista em particular pode exalar” e do “círculo de consciência aumentada que flui de ator para espectador” por meio de uma operação que “dispersa o centro, desloca o sujeito, desestabiliza significado”. Também Heiner Goebbels (2015, pp. 4-5, trad. nossa), quando se propôs a apresentar sua *estética da ausência*, não falou em deixar de usar intérpretes em cena, mas sim do “desaparecimento do ator/performer do centro de atenção”, da criação de “espaços de descoberta, que permitam que a emoção, a imaginação e a reflexão aconteçam” e do estabelecimento de “um centro vazio” (idem).

Em *Bondages*, isso se dá a partir de um jogo simples que começa a se revelar a partir do fim da primeira escuridão: a ação de Soares de se deixar “sob controle” com um nylon é ao mesmo tempo a ação de se revelar “em controle” do que está sendo visto, o que se intensifica a cada repetição, pois, no escuro, Soares realiza deslocamentos e alterações na imagem cada vez maiores, até que no fim da performance duas imagens diversas em diferentes posições são produzidas no total blecaute. Movendo-se no escuro, Soares parece nos dizer que, mesmo presa, há algo lá que nunca veremos e que é impossível de ser capturado, o que nos leva de volta para as fotografias de Bellmer com outros olhos (imagem 23). Afinal, poderia a submissão de Zürn ser também um modo de agência?

---

93 A experiência dessas imagens encenadas das quais não se sabe como ou o quê compreender não é necessariamente um fenômeno contemporâneo. Há, por exemplo, um dado na tragédia pouco comentado e apenas recentemente reconsiderado pelo teórico Hans Thies-Lehmann: a tão discutida crise da compreensão das obras cênicas, que parece ser um fenômeno de abertura próprio ao teatro moderno ou contemporâneo, é na verdade um fator essencial da experiência trágica, que para Lehmann (2016, p. 10, trad. nossa) “não é uma simples questão de reflexão, é também uma pausa na reflexão”, essa experiência “é sensível, ‘cega’ (por assim dizer), e carregada de afeto de uma só vez; caso contrário, ela equivale a absolutamente nada”. Em outro e mais recente texto, o autor desenvolve como a incompreensão é determinante para a experiência teatral: “No entanto, se concebemos o teatro como uma aprendizagem da não-compreensão, simultaneamente se desvenda esta leitura da teoria da catarse: O horror, *phobos*, é a percepção arrepiante e o choque da experiência da não-compreensão dos poderes chamados divinos. No triângulo trágico herói-deuses-espectadores, o *phobos* se refere ao eixo herói e deuses. *Eleos*, compaixão, se refere ao eixo herói e espectadores. O teatro lhes oferece a visão daqueles que experimentam o horror; *eleos* surge da identificação com o sujeito sofredor. Dessa forma, os dois afetos *phobos* e *eleos* realmente são aqueles que cobrem as dimensões do teatro trágico. Não é só a partir da pós-modernidade que o teatro é um lugar de uma arte onde se aprende sobre a não-compreensão” (LEHMANN, 2018, p. 148-149).

Imagem 23: composição com *Keep cool* (1958) de Hans Bellmer (acima) e *still-frame* de *Bondages* (2017) de Marta Soares (abaixo). Fonte: Reprodução.



## EXCESSOS DA REPETIÇÃO

Dada a repetição da ação de amarração e a absoluta calma e indiferença da coreógrafa para com seu público, o olhar dos espectadores em *Bondages* se torna cúmplice de algo que talvez não devesse ver.<sup>94</sup> Mesmo assim, deve acompanhar sete vezes o mesmo processo, com o mesmo tempo, o mesmo olhar, o mesmo deslocamento repetitivo do quadril de Soares para que o nylon envolva seu corpo, realizando amarrações bastante semelhantes e trocando o nylon após a quarta repetição para um fio de maior extensão. Inscrita nesse universo de figuras que produzem as próprias condições de repetição como Bartelby, o Pierrô de Ramos, as duplas beckettianas ou artistas como Andy Warhol, Soares substitui a criação como progressão pelo ensaio de contratemoralidades circulares e repetitivas.

Nessa performance, a imobilização não surge como um processo já cristalizado e apresentado pronto ao público<sup>95</sup>, mas como movimento contínuo que revela a violência das imagens de Bellmer ao propor um antes e um depois da imagem nos quais o corpo feminino está também ativamente implicado, mais complexos do que uma leitura que colocasse o corpo feminino retratado de Zürn num estado de total submissão ou passividade. Em *Bondages*, o corpo não é apenas produtor de atos, mas é também constituído pelo próprio ato da amarração, ecoando o profundo interesse temático de Soares acerca do que foi feito, imaginado e falado sobre o corpo da mulher, em peças que sempre parecem reforçar o peso desses construtos sobre o corpo, com a coreógrafa incorporando espectros de figuras marginalizadas ao longo da história e que tiveram suas representações completamente deformadas pelos olhos dos outros. O corpo de Soares se torna uma espécie de receptor para a incorporação de figuras como Zürn ou Dona Yayá, como colocou mais de uma vez a crítica Helena Katz (2000): ao escrever sobre *O homem de Jasmin*, disse que a obra trazia à vida “imagens das chacinas dos tipos mais variados com as quais hoje somos alimentados”; já sobre *Vestígios*, propôs que, ao dar “visibilidade” para os sambaquis, “Marta Soares nos leva a refletir sobre muitos outros limiares demarcados pela morte: o das minorias, o do abandono, o da solidão” e principalmente a dos “índios que desapareceram há milhares de anos” (KATZ, 2010). Vemos que, ao invés de propor respostas ou alternativas afirmativas para figuras marginalizadas, as peças da coreógrafa optam

---

94 Fator que era ainda mais presente na primeira abertura de processo da peça realizada no Itaú Cultural, quando junto da coreógrafa havia um homem segurando um livro com as imagens a serem reproduzidas. Soares passava todo o trabalho olhando diretamente para o livro (e, portanto, também para o homem), cujo conteúdo permanecia inacessível aos olhos do público.

95 Performances como as de Ivana Muller, Xavier le Roy, Laura Lima e Maria Hassabi e da própria Marta Soares (*Vestígios*) optam pela total imobilização, criando a ilusão de um corpo totalmente objetificado.

por reforçar o peso desses construtos e uma indiscernibilidade entre o que nesses corpos é escolha autônoma e o que é imposição externa.

É por isso que, como Cristine Greiner (2007, p. 144-145, trad. nossa) comenta, não há na produção de Soares “corpo em branco” ou “estado natural” que lhe confira um estatuto ontológico separado, mas sim a apresentação do corpo feminino como “testemunho de uma memória assombrada” e sujeito a ações coreográficas que nos recordam que a “performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que realiza seus efeitos por via da sua naturalização no contexto no qual o corpo é compreendido” (BUTLER, 1999, p. XV, trad. nossa). Se há um performativo em operação no trabalho de Soares, ele não nos remete àquele da absoluta consciência de Austin, mas sim ao da filósofa americana, que o entende como um “roteiro” ou “espaço corporal restrito” (BUTLER, 1988, p. 526, trad. nossa) dentro do qual o corpo pode se mover<sup>96</sup>, e que (como os estudos de gênero mostram) tem grande potencial plástico de transformação e recuperação de agência. Esse potencial restritivo do performativo é recorrente em Soares, que se recusa a ampliá-lo e, ao longo dos anos de sua pesquisa, vai progressivamente estreitando este espaço corporal, como se fosse uma roupa que não cabe: até chegar, com *Bondages*, no roteiro mais simples, no espaço mais restrito possível e no elemento mais sutil para se envolver: uma linha que prende o corpo até o limite de sua própria força.

Ao longo do espetáculo, percebe-se que o que Soares performa não é tanto as imagens realizadas por Bellmer - como era o caso em *Deslocamentos*. Essas, apesar de idênticas às referências, duram apenas o instante de um flash e nem são vistas muito bem. A performance se centra justamente no que ficou para fora das fotografias sempre vistas e que escapou de seu enquadramento, enquanto uma silenciosa ação circular entre atividade e passividade. Esse processo de preparação da foto deveria ter como resultado uma imagem, a ser vista e compreendida em seu conteúdo. Porém, na peça, ela se torna apenas breve passagem, um lampejo sempre disperso do que poderia ser uma imagem, independente da pose do corpo de Soares.

---

96 Se em Derrida o potencial de mobilização dos signos ainda operava imaterialmente, Butler nos ajuda a ver como eles se inscrevem na carne. Como sugere Joana Plaza Pinto (2009), Butler recupera o papel e a importância do corpo na discussão sobre performatividade, partindo da citacionalidade que Derrida propõe para olhar especificamente para como os corpos são afetados pelas enunciações, cujo poder de transformação só reside quando é repetido. É, portanto, também em modos específicos de repetição de imagens e ações que podemos transformá-las. A relação de Soares com roupas e tecidos como calças e lycras, sempre em busca de encontrar novas formas de uso para além do ajuste ou cabimento, aponta para o modo como os corpos são diretamente afetados e moldados por agentes externos.

E o que essa dispersão produz? Em um recente documentário sobre a pesquisa de Soares, a crítica Helena Katz apresenta duas ponderações centrais que são pistas para essa resposta: primeiro afirma que Soares “não vai acariciar desejos” de seu público, mas sim “produzir desejos”, lançando o olhar do público não sobre a performance, mas para “como se desforma esse corpo” (KATZ, 2015). Há um movimento duplo detectado pela crítica, já que é só na deformação que serão produzidos ou revelados outros desejos que os já reconhecíveis ao ver um corpo performar, fazendo da deformação um movimento análogo à incompreensão. O que Katz detecta é uma impossibilidade de poder codificar os corpos em suas peças, como se eles fossem sempre inalcançáveis ou incomunicáveis – talvez justamente por serem corpos mortos, invisibilizados, esquecidos ou descartados.

Porém, Soares não representa nenhum desses corpos, mas sim os evoca a partir de uma aproximação entre repetição enquanto estratégia coreográfica e pulsão de morte<sup>97</sup>, seja com células partituradas (*O Banho*) ou mesmo em uma ação contínua (*Vestígios*), mas dificilmente no sentido de apenas apresentar uma deformação do corpo. Essas repetições estão sempre conjugadas com aproximações da morte: em *O Banho*, cada célula coreográfica a recolocará submersa sob a água sem respirar; em *Vestígios*, a continuidade da retirada da areia só revelaria um corpo supostamente morto; em *Les Poupées* a ação repetida de cortar um bolo se intensifica até desmembrá-lo totalmente, assim como fez seu corpo ao longo da peça.<sup>98</sup> É como se Soares sempre estivesse a falar para seu público: tentarei de novo alcançar o inalcançável, e você, caso queira, é convidado a ver. É como uma repetição que não busca o público e, portanto, não se preocupa em *mostrar* um corpo deformado. Essa é a falta de *Deslocamentos*, que se centra mais

---

97 Pelo uso dos termos, pressupõe-se que Katz pensa desejo a partir de um recorte epistemológico deleuziano (também comum para Greiner e Soares) e, justamente por isso, nomeia de forma mais ampla o desejo, pensando-o como algo que pode ser mesmo acariciado ou construído, e que nesse sentido poderia ser encontrado tanto nas cristalinas imagens de *Deslocamentos* quando em *Bondages*. Mas se pensarmos desejo a partir de Bataille (e, com ele, Freud e Lacan), podemos perceber como há diferença nas operações de deformação e repetição as duas peças. Nesse recorte, quando Katz propõe que há performances que “acariciem desejos”, talvez ela esteja falando mais do potencial de prazer e reconhecimento que há em assistir uma performance e menos de um caráter inalcançável do desejo, que só pode ser vislumbrado como os rápidos *flashes* que Soares apresenta. Se o desejo só pode ser definido como uma falta, como algo impossível de ser nomeado, e que só se concretizaria na liquidação completa do corpo (sua morte), seu objeto é inalcançável. Isso faz do ir e vir, da aproximação e do recuo, seu movimento essencial, trabalhando sempre como uma barreira para o gozo que se finda na morte. Assim como na obra de Soares, a repetição é um trabalho central para o processo psicanalítico, porque é só por meio dela que se é possível operar uma crítica à realidade coerente diante de nós, quebrando-a em favor de um Real desorganizado.

98 Possivelmente por ser um dos primeiros trabalhos de Soares, a relação entre repetição e morte não é tão estreita. Mesmo assim, a coreógrafa traz um fogão para cena e coloca sua cabeça lá por diversos minutos, fazendo a permanência dessa simples ação (que poderia indicar que vê uma comida a assar) uma imagem de suicídio que se refere ao trabalho doméstico, historicamente delegado às mulheres.



na apresentação da deformação do que no convite quase obsceno ao compartilhamento de uma experiência destrutiva.<sup>99</sup>

Nessa destruição, Soares se distancia de um entendimento muito comum da noção de liberdade, construída no seio do trabalho capitalista. Como Georges Bataille (2004) propõe, o imperativo de conservação e preservação que orienta o trabalho organiza tempos e corpos não apenas no sentido de prover condições materiais de sobrevivência para eles, mas também criando um entendimento de liberdade que está sujeito a esse movimento conservador. O controle da liberdade se dá não apenas por mecanismos de policiamento externos, mas também por processos auto-regulatórios de governo de si, criando uma liberdade sempre controlada que não ameaça o funcionamento do trabalho. É essa regulação que faz do humano, nas palavras de Walter Benjamin (1986, pp. 187-188), um “homem-estorço” que “busca o seu conforto” protegendo a si o máximo possível (como uma concha, na analogia de Benjamin) e sendo livre só até certo ponto.

É fazendo frente a esse imperativo de preservação que Benjamin nomeia um “caráter destrutivo” que “apaga até os vestígios da destruição” (idem) ou que Bataille argumenta que há uma operação de excesso no interior de cada sociedade, para que se gaste o que foi acumulado e conservado nas dinâmicas do trabalho. Soares também parece detectar o limite desta perspectiva produtiva da liberdade que suprime a ingovernabilidade do desejo, pois o próprio material de referência de sua pesquisa (as fotos de Urica Zürn) são índices dessa dificuldade de controle: indecifráveis, parecem ao mesmo tempo uma imposição externa, que submete o corpo de Zürn a uma cena violenta, e uma aceitação da artista em ser representada naquelas condições, talvez a puxar a própria corda que a amarra.

Se há algo de erótico em operação nessas imagens, certamente não é pelo que elas representam (grande parte delas sugere mais uma repulsa do que um convite ao outro). Distantes daquela pornografia apontada por Agamben, na qual o rosto de quem atua demonstra a consciência de seu ato para o observador e o convida (como vimos ao discutir a obra de Nuno Ramos), aqui o rosto ausente na foto, desenquadrado e fora da luz impossibilita qualquer tipo de leitura objetiva. Seus conteúdos são demasiadamente abertos, assim como a própria forma

---

99 Durante uma de suas mais recentes apresentações de *Vestígios*, na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo de 2019, Soares teve seu corpo desenterrado por alguém do público, revelando o impasse que a artista propõe ao se colocar observada nessa situação. Este caráter limítrofe de grande parte de sua produção solo sugere que esta pulsão parece muito própria de Soares também enquanto intérprete: talvez não houvesse mesmo, em *Deslocamentos*, como corpos de outras intérpretes realizarem o mesmo movimento que se repete para se destruir (e nem como Soares dirigir esse movimento sem implicar diretamente seu corpo). Mas quando volta a implicar seu corpo em cena com *Bondages*, a repetição volta a ser destrutiva: repete a imobilização como fez em *Vestígios*, mas também repete a violência de vestir algo que comporta e contém seu corpo a uma forma específica, agora na forma de um fio que marca sua pele.

do corpo, que extrapola o retângulo da imagem. Trata-se de um erotismo que surge pelo excesso, contraditório, e que na célebre frase de Bataille (2004, p. 19) pode ser definido como a “aprovação da vida mesmo na morte”.

Não por acaso toda a experiência da filosofia batailleana é determinada por registros fotográficos que o assombram<sup>100</sup> e que reforçam a afirmação de Susan Sontag (2003, p. 23) de que, “quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo”. Ao falar dessas fotos que perseguiram o filósofo, Benjamin Noys (2000, p. 25, trad. nossa) nota que “Bataille é forçado a interpretar a imagem, e nenhuma imagem [...] pode oferecer acesso direto ao impossível” dado seu apelo a algo que já foi e convidando quem as olha a olhar a morte de frente, saindo de uma distância segura.

Como apontado em uma crítica de Katz (2000) sobre *O homem de Jasmim*, Soares também tende a fazer “do excesso sua tônica”, em um trabalho onde “tudo está exagerado, até mesmo a duração”. Se Katz se pergunta “se o mesmo rigor não poderia ser temperado com outro ritmo”, sugiro que *Bondages* é o trabalho que responde categoricamente que *não*, anos depois. O que a crítica chama de “tempero” (que talvez pudesse dar mais prazer a quem assiste uma obra de Soares), é também o que protegeria a obra de se aproximar mais radicalmente com uma desorganização fundamental do desejo.

Pela repetição, Soares nos obriga a tentar olhar cada vez melhor, apenas para fracassarmos de novo e melhor: a linha do nylon é quase invisível, seu movimento é mínimo, a luz diminui, o que solicita ao público tentar aproximar o corpo, forçar o olhar, regular a visão, apenas para no fim ser cegado novamente. Ora, também na conhecida formulação de Bataille (2004, p. 179) na qual o autor afirma que “não podemos em geral participar da pedra, da tábua, mas participamos da nudez da mulher que enlaçamos”, há a sugestão de uma implicação direta do corpo. Mas aqui, Soares coloca um limite claro para essa participação: não é apenas ela que se enlaça, mas também decide quando e como se dará a ver, permitindo ao público participar de sua ação em algum nível.

Esta aproximação quase radical entre o olho do público que observa e Soares – que, nua, se entrega ao olhar sem jamais devolvê-lo – é justamente o que faz em *Bondages* a ponte entre a repetição de sua ação de se amarrar e o desejo do público em vê-la enquanto performer. Se em *Deslocamentos* as figuras, mesmo sem rosto, olhavam diretamente para o público, como

---

100 A revista *Documents*, assinada por Bataille entre os anos 1929 e 1930, era repleta de fotografias das mais diversas ordens, que serviam de base para os artigos e reflexões do autor. Há, porém, uma fotografia que sempre o atormentou e que ele nunca lidou diretamente em seus escritos, que retratava a execução do chinês Fou Tchou Li e seu *Suplício dos Cem Pedacos* (publicada por Georges Dumas em 1923), na qual Bataille detectava um sorriso de êxtase no rosto do homem torturado.

esfinges que desafiavam a decifrá-las, aqui o excesso só se produz porque não há nada para ser descoberto, porque desde o início tudo está demasiadamente revelado. Sem poder instrumentalizar aquele corpo ou reduzi-lo a um significado, poderemos apenas vê-lo. E, ao tentar ver melhor, perceber que ele nos escapa.

### AQUI E LÁ

O que se vê em *Bondages* é a ação determinada da artista em amarrar seu corpo, em uma leitura quase representativa de seu interesse por “danças sobre a impossibilidade de dançar” (SOARES, 2019). Porém, devemos ter em conta que a noção de dança hoje é muito ampla e pode conter gestos e ações que, desidentificados de técnicas específicas, são totalmente possíveis de serem realizados também pelos corpos de quem assiste (ver SIEGMUND 2017). Nesse sentido, a simples ação de se amarrar deve ser lida também dentro da linguagem da dança: mesmo que o assunto seja a impossibilidade de dançar, o que se vê ainda é pensado como tal.

É graças a essa nivelção espacial e coreográfica entre quem performa e quem olha, que qualquer conflito dramático ocorre fora do espaço de representação, dando-se entre Soares, seu público e as convenções sociais carregadas por ambos (SIEGMUND, 2017, p. 144).<sup>101</sup> Mesmo assim, não se trata de um trabalho de aspecto relacional, pois, como vimos, em *Bondages* é central a recusa da fantasia de um contato sem mediações entre performer e público tanto sustentada pela arte da performance (aqui irrealizável, seja pela recusa de Soares em olhar para seu público ou pelas estagnações operadas pelo blecaute, pela imagem parada e pela imobilização do corpo), fazendo da conclusão de cada amarração nada além de um espelho<sup>102</sup> distorcido do que estava sendo visto, e que leva sempre de volta ao ponto inicial: seu corpo sem amarras. Sem uma perspectiva relacional ou interativa, o trabalho também se distancia do acabamento cristalino dado em *Deslocamentos*, onde tudo é progressão e continuidade lisa de uma imagem final a se chegar - pelo contrário, em *Bondages* o próprio princípio da sua ação

---

101 Gerald Siegmund (2017, p. 145, trad. nossa) critica a convenção moderna na qual “nós entregamos o dançar aos nossos substitutos no palco, a saber, o profissional dançarino que dança em nosso lugar e, por causa de suas proezas técnicas, ainda tem o direito de fazê-lo. Somente aqueles que se tornaram especialistas por meio de treinamento e técnica podem ter certeza de que a mera fisicalidade de seus corpos são transcendidos em uma corporalidade significativa, que, levantada até um domínio espiritual [...] é capaz de realmente se comunicar com o público”.

102 Possivelmente a propositora de maior alcance da performance como um contato sem mediações ainda seja Marina Abramović. Nesse sentido, vale perceber como diversos críticos entendem Abramović como uma tela de projeção social na qual o público pode depositar seus desejos e seus imaginários sobre o corpo da mulher (ver MARCONDES 2018).

recorre à imagem apenas como anteparo de proteção do que poderia ser demasiado violento, caso continuasse.

O que Soares parece apontar com isso é que, quando vemos a massa corporal de Züri amarrada nas fotos não vemos apenas aquela pose estática, mas também as nossas próprias projeções do que há fora daquela imagem. Se Züri sente dor, se olha para alguém ou não, ou mesmo se é ela a puxar sua própria corda: tudo isso só podemos suportar. Pela força de recorte dos enquadramentos fotográficos, nossa relação com fotos dessa ordem é uma que convida à alteridade. Portanto, ao transpô-las para a temporalidade de uma peça performática, é preciso não apenas sua reprodução, mas a manutenção da tensão entre o que é representado e o que escapa - ou não se apresenta - ao olhar.

Pensando a ausência na performance a partir de um viés psicanalítico, Gerald Siegmund a detecta na relação evidenciada em cena entre a pulsão de morte e seus cruzamentos com a vida, afirmando que

*aquilo que não pode ser vivido é, com certeza, morte. Mas nós só sabemos do nosso desconhecimento da morte porque a morte está inevitavelmente engajada com a vida, a linguagem, e suas representações. (SIEGMUND, 2017, p. 149, trad. nossa)*

Pensar ausência nestes termos não teria a ver apenas com fazer o corpo desaparecer, mas em deixar o público o mais próximo possível da imagem de seu próprio e inevitável desaparecimento: sua morte (ou, ao menos, do que se pode imaginar dela).

Ora, mesmo em seu suposto compromisso com a realidade, a arte da performance nunca abarcou em suas práticas a morte como ato consumado. Ela já foi ensaiada (Marina Abramović em sua série *Ritmo*), simulada (como nos rituais de Hermann Nitsch) ou ocorrida de forma acidental (Bas Jan Ader ao desaparecer em *Procurando o Milagroso*), mas sempre se colocou um limite para o jogo entre representação e apresentação no qual que configura a arte da performance desde o seu surgimento. O coreógrafo Jerome Bel (2013, p. 52, trad. nossa) já chegou a afirmar que “em performance ao vivo, performar a morte é o mais próximo do teatro que se tem” já que “seu efeito duplicado, que é geralmente inconciliável”, faz com que o público se relacione com algo que é indubitavelmente falso, e “é aí onde você entende o poder e o mistério do teatro” (ibid.). A questão passará sempre por identificação e desidentificação, pois em qualquer ação que vemos sendo executada por uma performer, podemos identificar proximidade entre o corpo que executa e o que está sendo representado ou apresentado. Se

alguém ri ou chora, pode de fato estar feliz ou triste. Mas no caso da morte, ela pode apenas ser representada – uma vez que você sempre saberá que quem morreu em cena não morreu de fato.

Não há nada que possamos ler diretamente como morte no espetáculo de Soares, já que ela não é representada ou tematizada diretamente em nenhum momento. Mas há uma qualidade fotográfica naqueles *flashes*, que ao revelar uma imagem, ao mesmo tempo nos cegam e remetem à morte. Walter Benjamin (1994, p. 94) sugeriu que a fotografia era uma técnica com poder de revelar o “inconsciente ótico”, assim como a psicanálise revelava o “inconsciente pulsional”. Apesar de não fazer aproximações diretas entre olhar, pulsão e morte, o autor já sugere o potencial de revelação da fotografia como problematizador de noções de progressão temporal, permitindo encontros com corpos que já se foram ou já se alteraram. O potencial duplo de ser pausa e resto da fotografia seria um dos principais fatores nessa operação: a fotografia seria um resto material onde repousa, na permanência da imagem, a possibilidade de se deparar com algo já perdido ou morto.<sup>103</sup>

Nesse movimento propriamente benjaminiano de olhar para trás, destaca-se o potencial da fotografia de ultrapassar o momento de sua realização e ser redescoberta a partir do encontro com o olhar dos possíveis observadores, bastante distante do “aqui-e-agora” que costumamos detectar nas artes vivas. Benjamin aponta na imagem fotográfica um caráter espectral, uma simultaneidade de tempos que, com Roland Barthes, ganhou aproximações mais estreitas com a morte. Em *A câmara clara*, texto que é também um trabalho de luto sobre a morte de sua mãe, o autor aproxima não apenas fotografia e morte, mas ambas com o teatro, também terreno desta espectralidade que sobrepõe tempos. Barthes cunha dois termos operadores para pensar em como nos relacionamos com uma fotografia. O primeiro deles, menos debatido, é o *studium*: vinculado ao espaço do reconhecimento geral do que a foto dá a ver e como isto se relaciona com as intenções de quem fotografou, é um caráter objetivo e nomeável do que se contém na imagem, mas “jamais é meu gozo ou minha dor” (BARTHES, 1984, p. 59). É, como Soares nos mostra, o campo do que podemos identificar ao mesmo tempo em que vemos: uma mesa grande de madeira, um corpo feminino, uma corda quase transparente, a ação da corda sobre a

---

103 Benjamin apresenta, como exemplo, a foto do fotógrafo Dauthendey com sua esposa que se matou pouco tempo depois, pois através do olhar da mulher na foto o autor sugere que “o espectador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora [...] o lugar imperceptível em que o futuro se anima ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos” (1994, p. 94), tentando descobrir algo do futuro daquela mulher já presente naquele momento. Benjamin detectou na fotografia potenciais de durabilidade e de circulação, presentes não apenas em seus conteúdos, mas como sintomas da técnica - ao citar as longas encenações feitas em cemitérios no século XIX, nas quais “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele” (ibid., p. 96), como se a fotografia revelasse um espaço temporal que só poderia existir dentro dela.

pele deste corpo, as deformações, o processo de imobilização. Em suma, tudo o que está intencionalmente revelado.

Mas, mesmo que os personagens em uma foto estejam completamente imóveis, “anestesiados e fíncados, como borboletas” (ibid., p. 86) - ou, como Soares, envolta em corda -, há uma qualidade específica que pode ser encontrada nas fotografias que desestabiliza sua imobilidade e recoloca a temporalidade em processo. Nomeada por Barthes como *punctum*, é “uma espécie de extracampo sutil, *como se a imagem lançasse o desejo* para além daquilo que ela dá a ver” (ibid., p. 85, itálico nosso), nos pinçando e nos atacando e que, apesar de ser notado na imagem, sempre se referencia para fora dela, criando um espaço em quem observa onde “cria-se (adivinha-se) *um campo cego*” (idem). Se em seu argumento ele começa encontrando exemplos de detalhes em fotos que lhe revelam o *punctum* (em um dente sujo de uma criança, nos braços cruzados de um homem negro ao fundo etc.), é apenas após refletir sobre as fotos de sua mãe morta que descobre um “novo *punctum*”, perceptível no tempo, mais precisamente no “isso-foi” (ibid., p. 141) da imagem fotográfica enquanto inevitável efeito de um “esmagamento do tempo: isso está morto e isso vai morrer” (ibid., p. 142), que faz da fotografia “um certificado de presença” (ibid., p. 129) justamente porque está nela marcada a vida de algo que não mais está presente (ou cuja presença necessariamente está modificada no presente).

Imagem 24: *still-frames* de *Bondages*. Fonte: Reprodução de vídeo cedido pela artista.



Se, durante as amarrações de Soares, o poder da fotografia de nos “olhar diretamente no olho” não parece estar em operação - Soares se recusa a nos olhar, o tempo segue, podemos compreender de forma distanciada a progressão do seu fazer - há nos *flashes* algo que fura, que ataca o olhar do público que já havia se acostumado com a gradual escuridão e relaxado a pupila, buscando gravar-se em suas retinas de forma fisicamente violenta, o que sugere uma passagem da técnica da escuridão (câmara escura) para a pura superfície, o fora da imagem, o espaço de revelação no qual o olho não pode penetrar (câmara clara). É uma imagem inclusive muito semelhante àquela na qual se via a artista minutos atrás, mas não exatamente igual (lembramos que, ao longo do espetáculo, Soares de fato se locomove cada vez mais no escuro para finalizar suas poses), operando uma espécie de *deja-vú* que recupera a *dispersão* que proponho como central para o desaparecimento do corpo no trabalho de Soares. A qualidade da imagem que se revela do escuro possibilita, por entraves ou desencaixes no reconhecimento “lançar o desejo para além” (ibid.) (uma das principais operações do *punctum*), materializando aquilo que pode ter escapado da fotografia, que está em suas sombras e que só é possível de se imaginar, aquilo que nela transborda do que o público via enquanto preparo.

É por isso que ver uma fotografia, segundo Barthes, é como ver o rosto pintado de um corpo morto (que ele relaciona com os rostos brancos de diversas tradições teatrais)<sup>104</sup>, o que faz da fotografia “um teatro desnaturado”, “um teatro primitivo, como um Quadro Vivo” (ibid., p. 135). Se Michael Fried, por exemplo, leu o *punctum* de Roland Barthes como uma espécie de espelhamento da sua crítica à teatralidade (como se toda a cena composta enquanto *studium* apresentasse uma teatralidade ineficaz para o espectador)<sup>105</sup>, Rebecca Schneider (2005, p. 140-141) retomou estas afirmações diretas que o autor coloca acerca do teatro para pensar questões de morte e permanência. Ela propõe, a partir dos *tableaux vivants* e práticas de mesclagem entre

---

104 “É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kai indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos com concebê-la [...] a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo [...]” (BARTHES, 1984, pp. 53-54).

105 A perspectiva de Fried nos ajuda inclusive a compreender traços de seu texto de 1967. Nesse artigo, o autor comenta como sua crítica às obras literalistas não dizia respeito ao fato de que, nelas, havia uma experiência que se dava entre o público e a obra. Pelo contrário, ele ressalta, as obras literalistas incluem nelas o espectador, inexistindo sem ele e sendo dele dependentes. Apesar da aproximação quase óbvia do *punctum* de Barthes com noções literalistas (como a demanda pela relação de observação e a indeterminação do que é representado), por ser o *punctum* algo que escapa à atenção e a consciência, seria um fenômeno antiteatral por excelência. Assim, Fried sugere pensar a teoria de Barthes não como uma afirmação do teatral, mas como um questionamento dos seus limites e sobreposições no campo da fotografia: “O que nós encontramos revelado em *A Câmara clara* é a impossibilidade de se construir uma ‘estética’ fotográfica radicalmente antiteatral (sendo estética outro termo menos que ideal, mas deixe estar), enquanto ao mesmo tempo reconhecendo mais inteiramente que qualquer outro pensador a natureza inerentemente teatral do artefato fotográfico” (FRIED, 2005, p. 573, trad. nossa).



atores vivos e estátuas, que a relação que Barthes faz se dá porque a fotografia não é uma invenção original dessa experiência de observação da pausa/resto, mas uma nova etapa de sua trajetória, outrora formalizada no teatro. Schneider nos lembra que a experiência social de ver e rever a morte, acostumando-se com sua inevitabilidade por meio da imagem, é bem mais distante do que a técnica fotográfica. Afinal, nossa relação com a morte é essencialmente uma relação que se dá na via da representação, enquanto um ato “singular” (que só acontecerá diretamente uma vez na nossa vida) que apenas reconhecemos antes dessa ocorrência particular pelo seu caráter múltiplo e repetitivo “cujas imagens circulam entre íntimos e estranhos” (PHELAN, 2006, p. 214). Ou seja, tudo o que sabemos da morte provém do seu potencial de ser representada.

Hoje, tendemos a separar as categorias de obra performativa e fotografia na forma de binômios (presente/passado, ao vivo/registro, verdadeiro/falso)<sup>106</sup>, mas há, com Barthes e Schneider, algo que desestabiliza este binômio: uma conexão entre perda e morte, que faz Jacques Rancière (2013, p. 24, trad. nossa) afirmar que “o *punctum* não é nada mais que a morte anunciada”. Portanto, quando proponho que há algo de fotográfico no trabalho de Soares mesmo sem a presença da fotografia, é justamente nessa evocação à qualidade do caráter fotográfico<sup>107</sup> da pausa/resto enquanto uma imagem que interrompe o presente contínuo da ação de se amarrar, que fura sua aparente progressão e seu caráter “vivo”, lembrando-nos que aquilo que estamos vendo no presente ecoa em outros tempos e outras imagens passadas e futuras que, mesmo sem serem diretamente citadas, estão lá. Como Hal Foster (2014, p. 73) afirma, essa “força de expansão” do *punctum*, apenas pode durar um breve instante, porque inscreve um tempo que não é progressão (mas que, segundo o autor, tem o potencial de quebrar o espetáculo).

Esse encontro com um além-imagem, como é um campo de relação pessoal, precisa ser também amparado e contido pela própria imagem, produzindo um estranhamento que é logo amparado pela identificação. Talvez por isso o público não seja cegado inúmeras vezes pela luz fria: ela apenas vem pontualmente poucas vezes para, após, dar espaço novamente para o

---

106 Philip Auslander (2006) se recusa a entender a relação entre documentação e performance a partir desses binômios. Para o autor, há uma performatividade inscrita na documentação de performance que independe da ação em si. Modos de enquadramento, sequências fotográficas e tipos de impressão atualizam e transformam o ocorrido, ganhando também dimensão de obra autônoma. Para o autor, o caráter documental que alguns registros assumem carregam em si a própria ideologia da performance de que houve um evento original a ser reproduzido de forma fiel. Portanto, é esse caráter ideológico que também faz desses registros constructos ficcionais.

107 Rebecca Scheineder (2005, p. 163), retomando o texto *Reinventing the medium* de Rosalind Krauss, propõe pensar a fotografia não como um meio específico no campo da arte (pois ela seria essencialmente uma recusa da autonomia moderna pela sua possibilidade de reprodução) mas como uma ferramenta de desconstrução de outras práticas artísticas a partir dos anos 1960.

presente contínuo da amarração. Conforme vimos na análise de *MIRANTES*, é justamente a força do enquadramento intencional do teatro (e das bordas da fotografia) que dá base para que possa emergir aquilo que pinça.

*Bondages*, enfim, não é um trabalho sobre as fotografias de Bellmer e Zürn, mas sim um trabalho sobre o que está além do que foi enquadrado, mas só pode retornar aos nossos olhos por meio deste recorte: a passagem do tempo e o trabalho da morte (ainda mais no caso de Zürn, cuja vida é diretamente afetada por essa fase com Bellmer). É um trabalho que busca “esse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho” (BARTHES, 1984, p. 117) e que não conseguimos nomear ao certo, exceto reconhecer que se deu à vista. Esta aproximação que Soares coloca na obra é em si a negação de um presente contínuo do seu corpo, a indicação de um desaparecimento que virá na forma da morte, mesmo que só consigamos, por hora, nos relacionar com ele enquanto imagem dos que já morreram. É justamente no apagamento determinado daquele presente compartilhado da ação que Soares nos apresenta esta “coisa um pouco terrível que há em toda fotografia”, mas também em todo teatro: “o retorno do morto” (ibid., p. 20).

E se há algo na fotografia que tem o poder de nos pungir (nos perfurar, mas também nos estimular) é justamente porque “o gozo passa pela imagem” (ibid., p. 174), abrindo um breve espaço tanto para o desejo quanto para a morte, ambos aqui vislumbrados naquela imagem que é tanto do corpo de Zürn sem cores, quanto o de Soares sob a rápida luz branca e fria, quanto das práticas de BDSM nas quais se joga intencionalmente com objetificação em busca da pequena morte do gozo<sup>108</sup>, quanto dos corpos também frios e esbranquiçados do necrotério, todos entregues ao reconhecimento do olhar de um outro:

*[...] a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (ibid., p. 27)*

---

108 Faço referência à expressão *La Petite Mort*, usada na língua francesa para se referir ao gozo sexual.

## NÃO MORRER AINDA

Desejo enfim nos distanciar de qualquer leitura na qual a aproximação da morte presente em *Bondages* sugira elogio ou complacência à violência que foi imposta à Zürn em sua vida. Sua “longa e tumultuosa relação” com Hans Bellmer, “impregnada de misoginia e sadismo (RIBAS, 2009, p. 12, trad. nossa), culminou em seu suicídio em 1970, aos 54 anos, jogando-se da janela do apartamento do artista. No livro *O homem de Jasmin*, espécie de autobiografia ficcionalizada de Zürn, fica bastante evidente como a figura de Bellmer transitava em seu imaginário como, literalmente, o Homem Branco e espectral que rebatia diversas figuras masculinas de sua vida e que eram prejudiciais à sua saúde.<sup>109</sup> É em relação a esse homem que seu corpo é reduzido, em suas palavras, a um “monte de carne morta, feia e fedorenta” nos momentos de “sua total depressão” (ZÜRΝ, 1971, trad. nossa). Nas reflexões literárias de Zürn, a impossibilidade de dançar – que ressurgue em Soares – aparece em pesadelos de dominação e libertação, como quando ela se vê em sonho “convidada a preencher o velho, incorrigível desejo de sua infância: ser uma dançarina”, apenas para perceber aquele homem na escuridão a comandá-la, como um diretor. Lá, ao invés de dançar, ela precisará seguir seu comando: “o que ela é então ordenada a fazer não é uma dança, mas uma relativamente curta ação que constitui suicídio” (idem), tornando-se um escorpião que deve pinçar a si mesmo. Nesse trecho, vemos como a redução e transformação em imagem monstruosa imposta a seu corpo pode levar a seu suicídio, fazendo da indicação do diretor sua transformação em algo inumano. Como está impresso em uma das mais conhecidas fotografias do casal de caráter quase cinematográfico (imagem 25), Zürn está prensada entre um homem que a vigia nas sombras (esse Homem branco/diretor/Bellmer) e o olhar de sua própria versão objetificada em boneca, que a encara como quem demanda algo. A artista, no meio, apesar de recusar devolver o olhar para ambas as figuras, parece carregar seu próprio corpo.

A aproximação entre Soares e Zürn não propõe uma recuperação histórica do problema, apresentando saídas ou representando um cenário no qual Zürn teria maior agência sobre as figuras reais e imaginárias que a submeteram ou a objetificaram (é inclusive um trabalho que se descola da referência de Zürn e pode ser visto se apoiando apenas na ação de Soares em si). O que ocorre na obra é que, mesmo que seja sobre “a impossibilidade de dançar” de Soares ou

---

109 Henri Michaux, o nome do personagem pelo qual a protagonista em *O homem de Jasmin* é obcecada, tem as mesmas iniciais de Herman Melville, escritor favorito de Zürn. O outro nome que ela inventa para ele “homem branco”, recupera também a inalcançável “baleia branca” de Moby Dick mas sugere as mesmas iniciais de Hans Bellmer (*L'Homme Blanc*) (ver RUPPRECHT, 2003, p. 375).

Zürn, ainda se apresenta como dança, ou seja, ainda coloca como algo não resolvido essa própria impossibilidade, e que nos sugere que, apesar dela, dança-se.

E nessa dança se revela algo que Amelia Jones (2002, p. 953, trad. nossa) aponta como uma “falha” na tarefa fotográfica de fetichizar o corpo feminino. Se o desejo fotográfico de manter o passado no presente opera um corte tão definitivo no mundo quanto a morte, permitindo congelar ou projetar como objeto quem nela está exibido, o corpo feminino sempre fez parte dessa equação. Historicamente tido como um dos principais objetos de representação e deformação por um olhar essencialmente masculino, é de se esperar que a história da fotografia também tenha se valido do corpo feminino como superfície, tendo-o como “fetiche tranquilizador” de um olhar “necessariamente masculino, mesmo que não necessariamente do homem” (idem).<sup>110</sup>

Mas são nessas mesmas fotos, dada sua inédita qualidade documental, que a presença feminina nunca está apenas objetificada, restando sempre algo indecifrável naqueles corpos. É por isso que Jones busca mostrar como a fotografia pode operar também como uma “pele” (ibid., p. 967), que não apenas exhibe a corporeidade dos sujeitos retratados, mas a envolve em uma corporeidade própria, que segue reverberando – ou melhor, pinçando - para além das intenções de quem fotografou.<sup>111</sup>

Ao refazer as imagens de Zürn em seu próprio corpo, mas não entregá-las à vista de seu público, Soares põe em operação um movimento de sobrevivência – das fotos, de Zürn, mas de seu próprio corpo. Se seu trabalho recente opera quase como reencenações diretas de seus objetos de pesquisa (corpos nos sambaquis, as bonecas de Bellmer, as fotografias de Zürn), que fazem do que está morto, distante ou esquecido uma espécie de *tableaux vivant* à disposição do olhar, o que o torna específico é essa recusa a estar totalmente entregue à visão do público. Parece um corpo morto, mas *não ainda*, parece que vai desaparecer, mas *não ainda*, parece que aceitou totalmente sua situação de objeto, mas *não ainda*.

Nesse sentido, buscar apresentar a morte enquanto imagem deixa de ser um puro elogio a ela, mas uma aproximação sempre em vias de adiá-la, pela sua redução na forma de imagem. É aqui que a repetição como instrumento coreográfico se relaciona com a morte: fazendo da ação ao mesmo tempo um encontro com ela e um jogo de sobrevivência, lança mão da

---

110 Nesse sentido, é sintomático que Benjamin detecte através do olhar de mulheres representadas o problema temporal na fotografia. Assim como as diversas fotografias de Charcot, que buscam detectar a histeria no corpo feminino, esses casos demonstram bem esse vínculo entre registro fotográfico, corpo feminino e dominação.

111 Como bem demonstra a forte guinada de artistas mulheres nos anos 1980 e 1990 (como Cindy Sherman, Sherrie Levine ou Lenora de Barros) que, sendo ou não fotógrafas de formação, se valeram da fotografia como meio de exibição desta dupla operação, que aceita o fetiche enquanto o rebate em versão monstruosa.

possibilidade (e da inerência) da repetição da performance para, ao invés dar a ver coisas, se deparar e se acostumar com o inevitável desaparecimento do corpo. Se muito se fala do caráter de resistência da arte, talvez ele não diga apenas respeito a uma resistência propositiva, que crie alternativas e soluções, mas também a uma que há nessa pausa que interrompe o trabalho da morte, que a posterga enquanto se acostuma com sua inevitável vinda. Como Rancière (2007, p. 126) sugere, no campo das artes a palavra resistência possui um sentido duplo, de tensão irresolúvel: a oposição ativa dos humanos de uma mesma geração, que não querem mais permanecer onde estão, mas também a “resistência passiva da pedra [...] como coisa que persiste em seu ser” para gerações futuras.

E, justamente por ser *apenas* um ensaio para o próprio fim, no término de *Bondages* - ao contrário de todas as obras recentes de Soares nas quais ela espera imóvel, imersa ou soterrada até que o público saia – a artista enfim sai de cena, fazendo da última ação visível um desamarrar simples, que libera seu corpo para sair do campo de visão do público. Tal qual acontece no livro de Zürn logo após o sonho no qual é obrigada a se matar, é possível acordar e, daquela morte sonhada, descobrir um potencial emancipatório para seguir. Afinal, ao se levantar após seu pesadelo, a personagem de Zürn (1971, trad. nossa) não lamenta seu suicídio sonhado, mas revela que “alguém enlouqueceu de alegria com as habilidades sobre-humanas que descobriu esta noite!”

Trata-se, enfim, de um apelo ao caráter representativo e de seu complexo espaço no qual há, ao mesmo tempo, revelação e ilusão, apresentação e representação sobrepostas temporalmente. Esse espaço é muito semelhante àquela caverna, pesadelo ou toca levantados na *Sagração da Primavera* que analisamos no primeiro capítulo, mas também daquele primeiro teatro/prisão da caverna de Platão no qual os prisioneiros são, antes de tudo, espectadores. Porém, como já abordei lá, para além da narrativa de esclarecimento e iluminação do mito, está lá também contido “o desejo de permanecer, de permanecer o mesmo, de sobreviver no mesmo lugar” (WEBER, 2009, p. 8, trad. nossa), “escondidas, reiniciadas com a mesma piada, a mesma história” (HARNEY, MOTEN, 2010, p. 2, trad. nossa), na recusa determinada em sair da caverna ou do pesadelo de onde estão. Ao invés da suposta forma real das coisas que precisaria ser descoberta e mostrada, Soares revela também o potencial de se manter no campo das representações. No pesadelo talvez, mas com certeza no teatro, que Samuel Weber (idem, trad. nossa) qualificará como “um lugar de fixidez e falta de liberdade, mas também de fascinação e desejo”.

Temos aqui a forma de seu desaparecimento em *Bondages*: corporalmente, é fixa e repetitiva como quem está presa na caverna, no pesadelo e na fotografia; espacialmente,

depende da caixa preta e do seu potencial de resgatar outras temporalidades; imagetivamente, só produz borrões, flashes e imagens incompletas. E esse desaparecimento tem o feliz poder de não solicitar nenhum tipo de salvação, então poder recusar qualquer herói. Pois se há um enlouquecimento de alegria após um pesadelo é justamente se perceber sobrevivente enquanto o rememora.

Imagem 25: composição com *A lição de Anatomia do Doutor Tulp* (1632) de Rembrandt; foto de Hans Bellmer, Única Zürn e uma boneca; *still* do final de *Bondages* (2017). Fonte: Reprodução.



# ESPAÇAR

---

*NoirBLUE: deslocamentos de uma dança (2018) de Ana Pi*

*“[...] e falara de sua docilidade como uma atividade perigosa”.*

(Ralph Ellison, **Homem invisível**)

*“Blue drags black with it  
Blue is darkness made visible”.*

(Derek Jarman, **BLUE**)

*Sou um homem invisível*, diz o protagonista sem nome do livro escrito em 1952 por Ralph Ellison (2020, p. 32): “Sou invisível – compreende? – simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver. Como as cabeças sem corpo que algumas vezes são vistas em atrações de circo, é como se eu estivesse cercado daqueles espelhos de vidro duro que deformam a imagem”. Nesse romance, muitas vezes confundido com o livro homônimo de H. G. Wells, acompanhamos um homem negro nos Estados Unidos a lidar com sua própria invisibilidade em relação ao seu contexto e época. Para além da fria percepção de que vários dos racismos sofridos pela personagem são semelhantes aos de hoje (mesmo com tanta diferença temporal e geográfica), salta aos olhos a perspectiva que a personagem tem de sua invisibilidade: reconhece a dor dela (“você esmurra, pragueja e jura que fará com que reconheçam sua presença” [ibid., p. 33]) mas também a entende como parte constituinte de sua subjetividade, como ao afirmar: “Eu mesmo, depois de existir por uns vinte anos, só ganhei vida quando descobri minha invisibilidade” (ibid., p. 35).

Com as características de um romance de formação, o livro acompanha a vida acadêmica e profissional dessa personagem. Mas, no seu imagético capítulo inicial, já o vemos maduro, no fim de sua trajetória, habitando sua invisibilidade com conforto (“lembro que sou invisível e caminho com suavidade, de modo a não acordar os que dormem [ibid., p. 34]); como estratégia



(“algumas vezes é vantajoso não ser visto” [ibid., p. 32]) mas, principalmente, como projeto de uma ação por vir (“chame-me Jack, o Urso, pois estou em estado de hibernação” [ibid., p. 35]).

Enfim republicado em português em 2020, ano da pandemia do coronavírus Sars-CoV-2 e de diversas manifestações ao redor do globo pelos direitos da população negra<sup>112</sup>, o lançamento do livro no Brasil coincidiu com a publicização de um documentário que havia sido realizado em 2018 pela artista brasileira radicada na França Ana Pi, deixado aberto em seu site pessoal no fim de 2020, em um momento no qual festivais e mostras estavam suspensos. Intitulado *NoirBLUE: deslocamentos de uma dança*, o documentário realizado (“discurso”, “corpo”, “imagens”, “edição” e “#rolezinho”, segundo os créditos) por Pi é parte da pesquisa de um solo de dança homônimo, mas alcançou, ao longo dos anos, dimensão de obra, sendo exibido e premiado em festivais e mostras de cinema. Como o título indica, busca-se na obra as aproximações e relações entre as cores “preto” e “azul”<sup>113</sup>, que podem se dar no campo técnico das cores (como nos pigmentos de impressão, onde só se obtém um preto intenso quando se mistura nele uma porcentagem de azul); na zona abissal do oceano, onde não se chega luz solar e o azul das águas torna-se preto; na música (o *blues*, gênero musical historicamente associado às populações negras), mas também na injúria e violência da linguagem: em inglês, *to beat someone Black and Blue* significa bater em alguém com tanta intensidade que ela fica coberta de contusões, mas também a expressão coloquial *blue-black* - nosso “ser azul de tão preto” - sugere que uma pele negra pode ser tão escura a ponto de se tornar azul. Segundo Pi,

*durante a viagem fui fazendo aqueles experimentos que dão material para o filme e encontrei pessoas que foram me dando mais informações sobre danças negras. Então tudo foi ficando mais rico, e foi nesse momento que resolvi pensar nessa expressão racista “azul de tão preto”. Foi uma questão que me coloquei: como eu criaria uma dança “azul de tão preta”? (A. PI, 2019a)*

Ora, no livro de Ellison a personagem chega a citar que gostava de Louis Armstrong “porque ele fez poesia a partir de sua invisibilidade” (ELLISON, 2020, p. 36), o que fica especialmente claro na música de 1930 cujo título parece inspirar o filme de Pi. Em (*What did*

---

112 Ressalto a importância do movimento antirracista de origem estadunidense *Black Lives Matter* nas reações em escala global ao assassinato de George Floyd em 2020.

113 Recentemente, diversas obras de artistas negros partem dessa relação. Podemos citar, por exemplo, *Concerto in Black and Blue* de David Hammons, uma exposição vazia em 2002 onde, na absoluta escuridão, o público recebia pequenas luzes azuis para visitar o espaço. Também a série de pinturas *Blue Rider* (2005) de Chris Ofili, transita apenas entre o preto e o azul, recuperando pintores como Kandinsky e Klein a partir de um realismo fantástico. No cinema, a direção de arte de *Moonlight*, dirigido por Barry Jenkins e vencedor do Oscar de melhor filme em 2017, investe nessa relação.

*I do to be so*) *Black and Blue* o músico faz poesia de sua invisibilidade a partir do jogo entre as duas cores: “porque eu não posso esconder / o que está em meu rosto [...] Meu único pecado / está em minha pele / O que eu fiz? / Para ser tão preto / E triste?”<sup>114</sup> Aqui, o *blue* de sua tristeza é também o *blue-black* de sua pele e do *blues* de sua canção, demonstrando que aquilo que o caracteriza e aquilo que ele produz são semanticamente próximos daquilo que o afeta. Será semelhante imersão por um espaço entre dor e pertencimento que Pi irá propor em seu vídeo. Porém, se Armstrong sintetiza sua invisibilidade na letra da canção, *unindo o preto e o azul*, Pi operará *aumentado o espaço* entre as cores e seus significados, o que se traduz em uma série de espaçamentos ao longo de seu vídeo, que constituem a forma de seu desaparecimento.

O filme de Ana Pi começa e termina com uma viagem de avião. Vê-se algo que se parece com luzes da cidade desfocadas, formando círculos coloridos que se movem horizontalmente, enquanto a voz calma de Pi nos narra a situação desse avião: “Eu tô num avião e ao meu redor todas as pessoas são negras. Pela primeira vez. O piloto. Sua equipe. As pessoas da primeira classe. E isso me faz entender imediatamente que essa não é uma viagem qualquer”.<sup>115</sup> Essa viagem, que poderia se dar em um futuro utópico onde pessoas negras não estariam mais submetidas a posições subalternas (já que a artista destaca a profissão do piloto e a primeira classe) é um dos primeiros dados documentais do filme, que registra uma viagem para a África subsaariana e mostra o material que Pi captou em diversas cidades. Em uma entrevista, a artista narra como esse momento foi marcante em sua viagem:

*quando vi todas aquelas pessoas negras, principalmente o piloto e quem estava na primeira classe –, percebi que iria me deparar com uma complexidade, que eu iria ficar ao avesso mesmo. Pensando nessa questão do quão humanos podemos ser enquanto pessoas negras, ou mesmo nessa coisa do status social. Naquele momento eu já percebia que estava indo para um lugar absolutamente humano, humanizado mesmo, e isso foi maravilhoso. (idem, negrito nosso)*

Como a artista afirma, uma das formas de promover o contato entre “danças que são de contextos totalmente diferentes” foi “através do afrofuturismo” (idem), o que dá o tom do início e de certos momentos do filme: tudo foi documentado, mas ganha ares de ficção já nos primeiros minutos, quando a artista afirma que está vivendo o futuro que alguém sonhou para ela. Por

---

114 No original: *Cause I can't hide/What is in my face [...] My only sin / Is in my skin / What did I do / To be so black / And blue?*

115 Transcrevo as citações diretamente do filme que a artista disponibilizou em seu site pessoal no ano de 2020: <https://anazpi.com/> Acesso em 09 de novembro de 2020.

conta dessa aproximação com o campo da imaginação, o que o público verá em grande parte do vídeo é a tela escura, acompanhada pela sua narração em off e legendas (também azuis) em francês e inglês. Assim como nas obras que já analisamos, o público é privado de ver grande parte da viagem pela qual a artista passou, sendo convidado a imaginá-la a partir da justaposição entre o que foi documentado e o que sobrou, escapou ou faltou aos registros da artista. Se Pi afirma que, após a viagem “gastava muito tempo para explicar coisas que, se as pessoas quisessem ter acesso, poderiam achar na internet” (idem), sua opção parece explicar outro viés da viagem, bastante pessoal e pouco idealizado. Se, segundo ela, o mais importante “era contar sobre os pensamentos que me ocorreram por estar ali, daquela experiência, como me senti” (idem), parte dessa viagem é também uma viagem interna da artista por lugares de sua própria memória e ancestralidade, que são inacessíveis ao olhar de seu público - e possivelmente também a seu próprio olhar (em sua própria narração, ouvimos: “umas coisas eu vejo outras você tem que imaginar”).

Também como Pol Pi, a voz que narra não possui um corpo visível em grande parte de sua narração, mas nos conta como o que se vê do seu corpo determina sua experiência. Sua viagem é marcada, ainda no início do vídeo, *ao mesmo tempo* por uma reconfortante igualdade entre seu corpo e outros corpos (como na já citada situação do avião) e pelo racismo estrutural, que a acompanhará mesmo lá: no desembarque, ao informar um funcionário que é brasileira, recebe a réplica: “mas você sabe que você é daqui, né? Seja bem-vinda de volta”.

No vídeo de Ana Pi, a relação entre tela preta e imagem materializará essa tensão entre pertencimento e violência - “inclusive num lugar em que a gente pode ter às vezes a ficção de achar que ele não existe” (idem), diz a artista, referindo-se à África. Em determinado momento, a artista declama repetidamente a palavra “preto”, junto a nomes africanos. Essa repetição por vezes encontra imagens da África, de pessoas negras ou de coisas de cor preta como sacolas plásticas, mas diversas vezes não possui correspondente visual para além dessa tela preta. Também tudo se torna escuro quando a artista narra, calmamente, diversos episódios de racismo que viveu, o que leva uma crítica a afirmar sobre a obra que “é na ausência de composição, mise-en-scène, profundidade de campo ou o que quer que seja que o preto grita ainda mais alto e *evidencia sua história atroz de não-imagens*” (MUNIZ, 2018, itálico nosso). Ao se montar um filme, a cor preta geralmente significa que não há imagem posta, denotando uma ausência. Portanto, o espaçamento das imagens em movimento que são usualmente esperadas em sequência, uma após a outra, estabelece um dos desaparecimentos do vídeo de Pi, que se dá pela própria edição e montagem das imagens. Porém, a própria desaparecimento das imagens dá a ver a tela, que aos poucos deixa de ser vazia para se tornar preta.

Mas essa tela preta jamais é constante. Pelo contrário: ela é o espaço necessário para dar a ver as memórias fragmentadas de sua viagem - intimamente ligada com sua história pessoal. As telas pretas de Pi criam o espaço necessário para que outros corpos sejam vistos. Em outra entrevista dada pela artista em 2019<sup>116</sup>, ela narra quando levou sua mãe e sua vó para assistir ao documentário em uma sala de cinema. Momento especial porque, segundo ela, “a gente não se enxerga naqueles tipos de espaço”, apenas “enquanto quem faz a manutenção deles, quem garante a segurança das pessoas que circulam e a manutenção deles” (A. PI, 2019b), estando sempre nas periferias, no espaço do público do cinema, fora daquilo que deveria ser visto em sua tela, sempre fora do campo da imagem.

Grada Kilomba (2019, p. 97), citando Heidi Safia Mirza, afirma que as mulheres negras habitariam não só as margens, mas sim um terceiro espaço, “que se sobrepõe às margens da ‘raça’ e do gênero”. Também Patricia Hill Collins afirma uma posição de *outsider within* das mulheres negras (traduzida por Djamila Ribeiro [2017, p. 45] como “forasteira de dentro”), mesmo dentro do movimento feminista. Ribeiro afirma que essa posição se dá “por ser feminista e pleitear o lugar da mulher negra como sujeito político, mas ao mesmo tempo ser “uma de fora” pela maneira como é vista e tratada dentro do seio do próprio movimento” (idem), reconhecendo que há um potencial de uso desse lugar marginal, já que, por estarem sempre de fora, “proporciona às mulheres negras um ponto de vista especial por conseguirem enxergar a sociedade através de um aspecto mais amplo” (ibid., p. 46). Talvez seja nesse sentido que Pi opta por focar no deslocamento e não na manutenção seu foco de interesse coreográfico e artístico, como quando afirma que: “quando a gente foi escravizado, a única coisa que pudemos trazer foram os gestos. Então eu tenho trabalhado com essa questão do deslocamento porque é o que fica no corpo; inevitavelmente os gestos ficam, e eles se deslocam com a gente” (A. PI, 2019a).

Sua própria viagem, na qual a artista buscava se aproximar de diferentes danças negras e tentar “colocar juntas danças que são de contextos totalmente diferentes” (idem), já focava numa ideia de deslocamento coreográfico. Mas isso se revela também em relação ao seu possível público, já que o filme era “direcionado a pessoas que eu amo”, mas poderia também chegar até “pessoas que são insensíveis a essa realidade que o racismo apresenta” (A. PI, 2019a). É nesse sentido que suas imagens não são nunca de total pertencimento e nem de total estranhamento: estão sempre deslocadas, como já afirma no título do vídeo. Mas também suas escolhas textuais apontam para esse deslocamento. O próprio episódio de racismo no

---

116 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9C43Z2C4Q-E> Acesso em 10 de nov de 2020.

aeroporto<sup>117</sup> envolve o funcionário a dizer para ela “seja bem-vinda de volta” (determinando a África como seu suposto lugar verdadeiro dada sua raça), apresentando uma violência na forma de recepção calorosa para a qual a artista narra: “meu olho enche de lágrimas e eu sorrio” - lágrimas de emoção e sorriso de alegria ou lágrimas de tristeza e sorriso de constrangimento. Esses deslocamentos acabam produzindo também reações de seu público, que, segundo Pi, é contraditória: segundo a artista, seu vídeo “provoca uma grande tristeza, ou uma grande alegria, a depender a pessoa” [idem]).

Mas, para além do recurso de justaposição entre imagens e tela preta, há um segundo desaparecimento, realizado via performance, que salta aos olhos ao longo do vídeo e que também parece se deslocar entre pertencimento do local e estranhamento da violência. O que demarca poeticamente o trabalho de apropriação da artista em relação à expressão racista que intitula o vídeo é um procedimento performativo simples, no qual ela se cobre com um tecido azul em diversas localidades da sua viagem para realizar uma dança lenta e quase estática, na qual vemos mais o tecido se mover do que seu corpo - dança qualificada pela artista como “a dança que resistiu a invasão”, “dança de guerra”, “dança de fertilidade” e “dança de cura”. Esse procedimento é também somado por efeitos e transições de vídeo em que seu corpo de fato desaparece, dando maior foco à paisagem africana ao fundo, além de ações de Pi que encobrem a própria câmera com o tecido, tornando a paisagem revestida por seu mesmo véu transparente azul.

Em determinado ponto do vídeo, Pi narra seu procedimento em cada cidade: após colocar um tripé em algum local, deve se “colocar no espaço junto” e se “integrar”, materializando um processo que possivelmente acontecia de forma desejada ou forçada com seu corpo naquelas paisagens. Essa integração é regida pela cor (não apenas as cores das peles se assemelham, mas também as cores dos espaços, como a terra da África a lembrar os bairros de Petrolândia e Granja Verde, onde a artista cresceu), porém, em seu próprio texto, percebe-se o paradoxo de sua performance, pois sua integração na verdade é uma exposição, dada a cor do tecido. O desaparecimento de seu rosto e corpo é também a evidência de que há um corpo estranho a se mover naquele espaço onde seu corpo seria, talvez pelas primeiras vezes, “humanizado mesmo” (idem). Pois se há um pertencimento possível pela cor, há também uma situação contextual que a separa, já que ela habitava aquele lugar com fins de uma pesquisa artística que se desenvolvia em um mestrado na França – algo que salta quando, por exemplo,

---

117 Nomeio a situação como um episódio de racismo por conta de uma fala de Pi (2019a) em entrevista: “Inclusive na primeira parte, quando conto daquela pergunta que me fizeram (“você sabe que é daqui, né?”). Isso já pontua que vamos falar sobre racismo ao longo do filme”.

Pi narra que há um carro de polícia que a escolta, em uma cidade de mais de 20 milhões de habitantes, para que ela possa realizar sua dança sob o véu (imagem 26).

A forma do tecido que a esconde remete às burcas que cobrem o corpo das mulheres, a cor segue ecoando violências da expressão racista. Mesmo escondida, *seu desaparecimento sob o manto azul indica que, apesar de semelhanças, não há integração total àquele espaço.*

Imagem 26: *still-frame* de *NoirBLUE*. Fonte: Reprodução.



Há aqui também um deslocamento em operação, já que, para se tornar excessivamente preta naquele espaço, ela recorre à cor azul (não é à toa que ela nomeia seu trabalho como uma “realidade fantástica” [A. PI, 2018] e fala do afrofuturismo como um interesse [A. PI, 2019a]), separando-se do comum ao espaço. Para pertencer, ela opta por se camuflar; ao se camuflar, ela se expõe. E essa camuflagem do que é específico do seu corpo reforça que sua experiência lá passa pelo reconhecimento de semelhanças, mas também por apagamentos e violências - ao lado de outros corpos negros que vemos no vídeo, o foco conferido ao seu corpo pelo racismo se mantém através do manto azul.

Sem filtrar a viagem como um evento positivo, a visão de Pi traz o véu azul que usa como o que a esconde e invisibiliza, mas também como o que a protege e lhe confere poder. Há um semelhante processo de tornar-se “figura” que havia em Loie Fuller. Mas aqui, a artista afirma no vídeo que o véu deve revelar “o que existe de mais escondido na história que me contaram” – o que fica nítido quando a artista o usa para montar um turbante em sua cabeça, em um momento em que fala da “história sendo trabalhada”.

E essa história é a história daqueles que sempre foram um outro, uma “*parte à parte*” (MBEMBE, 2018, p. 93) por conta de sua raça. Achille Mbembe demonstra como a palavra “negro”, desde o século XVI, formulou-se como a imagem de um resto a se afastar, dentro do processo colonial e liberal europeu: “carcaça – o que sobra do corpo depois de ter sido destrinchado ou descarnado”, afirmando assim que “de um ponto de vista estritamente histórico, a palavra ‘negro’ remete, em primeiro lugar, a uma *fantasmagoria*” (ibid., p. 81, itálico nosso).<sup>118</sup> Notemos como, nessa incursão do autor pela palavra “negro”, ele a define enfim como uma túnica:

*‘Negro’ é, portanto, uma alcunha, a túnica com que alguém me encobriu e sob a qual tentou me encerrar. Mas, entre a alcunha, o sentido a ela atribuído e o ser humano chamado a assumi-lo, há algo que permanecerá para sempre no âmbito da distância. E é esta distância que o sujeito é chamado a cultivar e, talvez, a radicalizar. (ibid., p. 92)*

---

118 O filósofo, que apesar de negro e nascido em Camarões, reside e leciona na Europa há muitos anos, afirma sempre em seu texto um “nós” europeu que se contrapõe a esses corpos, que “pareciam ser o testemunho da diferença em seu estado natural – somática, afetiva, estética e imaginária” (MBEMBE, 2018, p. 92) e que, portanto, teriam como único elo possível com a Europa “paradoxalmente – o elo da separação” (idem).

Mbembe também afirma que há uma relação de engendramento entre o conceito de “África” e de “negro”. Diz o autor que “nem todos os africanos são negros. No entanto, se a África tem um corpo e se é um corpo, um *isto*, é o negro que o confere a ela – pouco importa onde ele se encontre no mundo” (ibid., p. 79) - algo que Pi parece perceber quando, mesmo sendo brasileira, é recebida como se já estivesse estado ali antes. Novamente, há a violência da recepção no aeroporto, mas há também, em um momento posterior no vídeo, um momento em que dançarinos locais a ensinam uma dança e percebem que ela já sabia dançá-la. Mesmo que “muito encantada com aquilo tudo”, Pi afirma: “o racismo me acompanha” (A. PI, 2019a).

Se o termo negro aparece como uma túnica para Mbembe (2018, p. 99), o termo “África” teria semelhante potencial, sendo comparado pelo autor a uma máscara, já que está “na própria essência desse nome convidar a uma operação de apagamento originário e de velamento”, afirmando também que “sempre que esse nome (África) é invocado, cada corpo singular é automaticamente recoberto por muitos tecidos opacos” (idem). Mas a máscara ou o tecido não apenas esconde quem a usa, permitindo também “a quem está mascarado ver os outros sem ser visto; ver o mundo como uma sombra escondida por baixo da superfície das coisas” (idem). Há, portanto, um modo específico de se ver o mundo, como quando a personagem de Ellison (2020, p. 603) diz “sou invisível, não cego”, ou quando Pi afirma em seu vídeo “eu vejo todo mundo”.

Se Pi se encontra sempre entre violência e pertencimento, o véu não apenas sintetiza esse movimento duplo, mas também lhe confere algum poder de visão. A túnica que possibilita a dança de cura é também aquela que encobriu, e a máscara que permitia ver o mundo era também a que silenciava e torturava. Assim, o desaparecimento de Pi atrás do véu é, ao mesmo tempo, imposição de invisibilidade sobre seu corpo e camuflagem de combate que a permite ver melhor. E se esse corpo sob algo consegue ver, ele é um corpo que lembra.

Assim, Pi recusa a história idílica do pertencimento que poderia encontrar naquelas terras (a artista inclusive critica os materiais “exotizantes” e “expositivos de uma África ritualística, mas totalmente fora de contexto” [A. PI, 2019a] que geralmente se vê). Com o véu, revela uma narrativa dentro da narrativa da viagem, marcada por esquecimentos e apagamentos, por aquilo que ficou *de fora* da viagem, mas também quando ela própria foi deixada *de fora* (Pi conta no vídeo, por exemplo, quando seu nome ficou de fora do cartaz de um trabalho). A questão é o que fazer com o espaço vazio daquilo que foi forçosamente ou ocasionalmente deixado de fora.



Imagem 27: *still-frame* de *NoirBLUE*. Fonte: Reprodução.

**ELE ASSINOU, ASSINATURA**



**HE SIGNED, SIGNATURE**

Imagem 28: *still-frame* de *NoirBLUE*. Fonte: Reprodução.



## A DOCILIDADE DOS ANJOS

“Mas meu avô é a chave”, diz o homem invisível. Para ele, sua invisibilidade se inicia na história de sua família quando, oitenta e cinco anos antes de sua narrativa, disseram a seus avós “que estavam livres, *unidos aos demais de nosso país* em tudo o que pertencesse ao bem comum; e, em relação a tudo o que dissesse respeito à sociedade, estavam *separados como os dedos da mão*” (ELLISON, 2020, p. 45, *itálico nosso*). Lá está lançada a sorte desse neto, homem livre como o avô, e mesmo assim separado, *de fora*. Aqui está também assinalada essa contradição entre pertencimento e separação que percorre o vídeo de Pi, fruto de processos de abolição que não lidaram de forma direta com o fantasma da escravidão que os procederam. Mas o que salta os olhos desse trecho do livro é a sugestão do avô em seu leito de morte.

Lá, ele diz: “nunca lhe contei, mas nossa vida é uma guerra” (ibid., p. 45). Porém, o que parece que será um manifesto pelo engajamento político, passado como ensinamento final de geração para geração, toma rumos inesperados quando ele continua: “[...] tenho sido um traidor desde que nasci, um espião no território inimigo [...]”. Seu pedido final é claro, mas estarrecedor para a família e uma “praga” (idem) para o protagonista:

*‘Quero que você os derrote de tanto dizer sim, que os solape com sorrisos escancarados, concorde com eles até a morte e a destruição, deixe-os engolirem você até vomitarem ou explodirem’ [...] ‘Ensine isso aos jovens’, sussurrou ferozmente e, em seguida, morreu. (idem)*

O mistério desse pedido solicitada pelo avô assombra a personagem por todo o livro, mas também se encontra em *NoirBLUE* (e em todas as obras que analisamos, que fazem política via retração e fuga, recusando embates diretos). E o tom calmo de Pi ao longo do seu vídeo se revela uma escolha em semelhante sentido, como vê-se na afirmação da artista:

*Isso é um engajamento que eu tenho tentado ter, de poder falar sobre racismo com pessoas que geralmente já ficam tensas (ao ouvir falar do tema), e aos poucos ir trabalhando nelas um certo relaxamento da escuta mesmo. É um trabalho de pedagogia que eu gostaria de não estar fazendo, mas infelizmente a gente ainda está nessa época, né? Do mundo. [...] Acho que **essa calma que me autorizei ao narrar** faz com que haja esse tempo de entrada no filme, e eu me sinto muito honrada de saber que isso acontece e que essa viagem se amplifica. (A. PI, 2019a, *negrito nosso*)*

Como Mbembe afirma, seria possível radicalizar a distância entre alcunha (negro) e o sujeito que a recebe. E, de fato, essa é uma tônica para diversos artistas negros da performance. A curadora Adrienne Edwards (2017, p. 184, trad. nossa), ao falar sobre essa produção, a qualificará como uma “tática do choque” ou de uma “estética da audacidade”, que cria “um campo afetivo do desconforto no qual a percepção do observador é tão parte integrante do trabalho quanto as performances e atos de fala do artista” (idem). Mas esses efeitos podem se dar pela via do confronto (procedimentos como os de Lorraine O’Grady ou Clifford Owens) ou por uma radicalização que ocorre pela desarticulação ou deslocamento dessa “montagem da negritude” marcada pelos sistemas de distinção racial.

Nesse segundo caso, o choque é geralmente obtido por meio de uma “tendência em se afastar, em tirar licença” (idem) por parte de alguns desses artistas (por exemplo, na fragilidade de Pope L. se arrastando no chão ou em Adrian Piper “se aposentando” de sua própria raça e nacionalidade). Tal força que surge da retração reaparece em Pi: as telas pretas e sua voz calma a narrar gradualmente a colocam como uma narradora em segundo plano, como se fosse preciso mostrar alguma outra coisa a partir da experiência da viagem, mas também para além dela.<sup>119</sup> E essa coisa dependerá da montagem particular de cada espectador quando completa os espaços vazios deixados pela calma de Pi (não é à toa que as reações do público ao filme serão qualificadas pela artista como “contraditórias”).

Até que sua voz anuncia: “Eu vejo gênios que voam”. Essa informação marca uma mudança em seu documentário. Pela primeira vez sua voz em off é substituída pelo som direto do vídeo, e vemos homens a dançar Coupé-decalé (tipo popular de dança e música), em uma espécie de evento público. Compreende-se que esses são os gênios que ela acabou de citar - que chegam mesmo quase a voar em determinados momentos da coreografia.

O trecho das danças que a artista escolhe para seu filme apresenta uma música que repete diversas vezes a palavra “assinatura” em francês. Ao fim de cada pequena dança, ouve-se a palavra cantada e os dançarinos fazem, com a mão, o gesto de assinar no ar, para logo após deixarem a cena (imagens 27 e 28). E logo alguém voltará para sua nova assinatura dançada.

Instiga a presença da assinatura, aquele tipo de escrita que “implica a não-presença atual ou empírica do signatário” (DERRIDA, 1991, p. 32), aqui feita no ar, sem papel ou documento,

---

119 Novamente o livro de Ralph Ellison (2020, p. 605) ecoa na aproximação de Pi ao material documentado: “[...] recebi algumas lições. Sem a possibilidade de ação, todo conhecimento chega a um rótulo do tipo ‘arquivo e esqueça’, e não posso nem arquivar nem esquecer”. Pi também parece detectar a impossibilidade de se fazer do material produzido um arquivo seguro e fiel, além de documentar os próprios esquecimentos, apagamentos e desvios do que foi visto lá.

para logo após deixar um espaço vazio (inclusive Ana Pi surge um momento para realizar o gesto de assinar no centro da tela para depois sair de cena). Pode-se ler o desaparecimento desses corpos na tela como um comentário para uma ausência forçada pelo projeto colonial de submissão e objetificação do corpo negro, mas no caráter de evento público e festa que se nota nas imagens, parece haver também uma apropriação e transformação dessa ausência em forma de jogo.

Essas danças, uma após a outra e finalizadas por uma assinatura, sugerem que algo está sendo escrito, dança após dança, demarcando posições pessoais em relação ao outro corpo que acabou de deixar o espaço, mas fazendo parte de um mesmo evento. Como afirma Roland Barthes (1988, p. 69), “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras”. Mas o que o vídeo ressalta é que a diferença entre essas escritas só se dá porque houve um espaço vazio entre elas. E é esse espaço que somos convidados a ver, sem corte ou edição.

Gerald Siegmund (2017) e André Lepecki (2017) afirmam como a dança se aproxima da noção derrideana de ausência. Se o primeiro afirma que Derrida chega em um “significado de ausência que está localizado entre o significante e o significado” (SIEGMUND, 2017, p. 128, trad. nossa), conclui que “para Derrida, o corpo que dança e seus traços são um tipo de escrita: eles escrevem sua própria ausência. Conforme se move, o corpo muda de lugares. Ele deixa traços, que não podem mais ser recuperados naquilo que abandona” (ibid., p. 129, trad. nossa). Já Lepecki (2017, p. 47) afirma:

*A crítica da presença de Derrida implica que qualquer elemento significante (numa dança, num texto) é desde sempre habitado por e referente a outro conjunto de referentes, rastros de rastros de rastros, num infundável jogo de différance. Derrida cunhou este “neografismo” para se referir precisamente ao “movimento do rastro” como um desvio adiado-diferido [deferring-diferring].*

Parece óbvio que, na forma de campeonato, um corpo precise deixar a cena para que outro a ocupe, mas esse espaço vazio entre danças nos permite perceber sua necessidade para esse deslocamento do gesto pelo qual a artista se interessa (A. PI, 2019a): gestos citados, apropriados, melhorados ou zombados pelo próximo corpo que ocupa a cena. No campeonato, cada nova assinatura demarca posição na forma de uma resposta a uma assinatura prévia, e que será brevemente desfeita pela que a seguirá. Os movimentos que vemos sempre voltam a si mesmos, mas recriados pelo espaçamento temporal e pela apropriação de cada corpo, o que,

consequentemente, produz diferença enquanto retém e relembra algo que é repetido. Algo se escreve coletivamente naquele grupo enquanto se dança.

É central que Pi deixe a longa sequência mostrar diversas vezes os bailarinos voltarem para dançar um pouco mais, apenas para novamente assinar no ar e sair de cena. O palco nunca fica permanentemente vazio, mas seu esvaziamento cria um “‘vazio’ produtivo” (SIEGMUND, p. 104, trad. nossa), que é o que dá espaço para o retorno dos corpos e para a leitura daquele gesto coreográfico no fim de cada dança, inicialmente abstrato, como uma assinatura conjunta, em constante construção e apagamento. Isso faz com que importe cada vez menos a qualidade ou especificidade da execução de cada dançarino e que notemos a importância da dimensão pública dessas danças: quando o palco se esvazia, alguém do público nota, pedindo para que o palco seja novamente ocupado por aqueles dançarinos. Ainda com Derrida (1991, p. 36)

*[...] para funcionar, isto é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável; deve poder destacar-se da intenção presente e singular de sua produção. É a sua mesmidade que, alterando sua identidade e singularidade, constitui seu selo.*

A assinatura é, para além do registro de uma intenção, um testemunho que reside no passado, mas que garante uma possibilidade futura de enunciação. A assinatura é, portanto, o que nos desloca do presente, pois “marca também e retém seu ter-sido presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, um agora em geral, na forma transcendental da permanência” (ibid., p. 35). Para além das danças iniciais de Ana Pi no vídeo encoberta pelo véu azul, são também essas danças que formam a cura e a guerra que a artista cita. São as danças que formam uma comunidade, danças das periferias do mundo que formam um saber comum e compartilhado a ponto de Pi, mesmo brasileira e residente na Europa, já saber e carregar algo delas. São danças pautadas na apropriação, no jogo e no deslocamento. E, como Mbembe aponta, é apenas por meio da dança que essa assinatura coletiva africana poderia se dar:

*Possuídos pela África, podemos finalmente mudar de identidade, romper a barreira da alteridade, superar o sentimento de desagregação, o desejo de suicídio e a angústia de morte. Mas uma viagem dessas só faz sentido porque, ao final, **encontramos a montanha dos sinais, onde só se pode adentrar por meio da dança e do transe, sobre um fundo de músicas de cura, em meio a gritos, gestos, movimentos – a voz, o sopro, uma nova ideia de homem.** (MBEMBE, 2018, p. 98, negrito nosso)*

O que Pi coloca nessa cena é a necessidade do espaço vazio e da expectativa que ele gera para uma construção, ainda futura e imaginária, de uma nova ideia de humanidade. Mas seu vazio não é essencialista, no sentido da busca de uma forma original ou de um vazio da pura contemplação. Seu vazio é ferramenta para que os deslocamentos ocorram, para que uma imagem ou ação prévia possa se colocar em embate com a que virá depois. Dentro da montagem feita por Pi, o vazio do palco (que já foi da tela preta e já apontado como uma “árvore do esquecimento” em sua narração) ganha outra dimensão: entre o vazio do espaço preto do passado, das memórias de racismo e das imagens ausentes de Pi, e aquele outro espaço presente do pertencimento de quem se identifica, no meio da viagem, na paisagem Africana, há nessa cena em que os homens assinam no ar um terceiro tempo-espaço a se formar: o de uma humanidade futura.

Se já no avião na ida para África, Pi nota uma “humanidade” muito forte na viagem, ela certamente não é aquela construída com anos de colonização e que tem em seu centro um imaginário branco, europeu e masculino. Mas ela também não é uma humanidade com um rosto já idealizado pela artista. A sua imagem ainda está por se formar. Devemos, antes, esperar ela chegar – sem parar de tentar construí-la, a cada nova dança, a cada reiteração de um novo modo de vida que não seja aquela cuja imagem já temos. A repetição é, portanto, essencial para essa construção, como afirma Catherine Malabou (2018, trad. nossa):

*[...] o humano é aquele que se repete para além, talvez mesmo apesar de todas as tentativas de desafiar ou desconstruir sua essência. A relação “propriamente” humana com a repetição é, portanto, sempre ao mesmo tempo uma degradação de qualquer essência ‘adequada’ do ser humano. [...] O humano é alcançado em seu desaparecimento, em se tornar desumano, não humano, pós-humano... Tal é a natureza apocalíptica do humano: sua destruição é sua verdade [...].*

Mas não se trata, nem para Malabou e nem para Pi, da repetição da vingança<sup>120</sup>, aquela que “implica rigidez, incapacidade de mudar e ligação com o mesmo” (idem). O que se dá nesses espaços vazios é uma reformulação da relação com a repetição, na qual se aprende a reconhecer o espaço para a diferença que ela abre, e a afirmar o que é hoje repetido - inclusive o racismo. Repetir visando poder não mais repetir, lembrar para poder enfim esquecer. Ou,

---

120 A autora recupera Friedrich Nietzsche como um autor que estabeleceu vínculos entre repetição e vingança, visando desarticulá-los em *Assim falou Zaratustra* em 1883. Para Malabou, essa desarticulação é essencial para pensar em uma plasticidade da repetição, que não a faça rígida.

nas palavras de Malabou: “ao invés de passivamente suportar o que acontece, pode-se desejá-lo, plasticamente” (idem, trad. nossa).

### ABRIR ESPAÇOS PARA O FUTURO

Curiosamente, o futuro vislumbrando por Ana Pi não é um que parece surgir como resultado de um confronto direto com problemas do presente e em negação a violências do passado, mas sim um que se constrói a partir de algo aparentemente tão inofensivo como um campeonato de dança e dos espaços vazios que a circundam.<sup>121</sup> Essa construção ecoa as táticas de Ellison, como o avô que pede por sorrisos escancarados como estratégia de combate, ou o próprio homem invisível a afirmar seu estado de hibernação como “preparação oculta para uma ação mais aberta” (ELLISON, 2020, p. 42) que está sendo gerida e construída sem chamar muita atenção, que surge escondida e debaixo das portas, do escapismo e da fuga daquelas e daqueles que querem se manter vivos, e que pode passar despercebido justamente por ser *apenas uma dança*.

E, de fato, Pi se encontra desde o começo do vídeo impelida para o futuro, assim como o conhecido anjo da história benjaminiano - aquele que amontoa escombros do passado.<sup>122</sup> Logo no começo do vídeo, a artista afirma estar vivendo “o futuro que alguém sonhou pra mim há muito tempo atrás” (também deslocado, pois tanto futuro de um suposto “sucesso” alcançado por uma mulher negra brasileira que mora na Europa e trabalha profissionalmente com dança, mas também o futuro sonhado de quem poderia, enfim, viajar para a África e conhecer suas raízes). Também, quando conta que realiza passos de dança com naturalidade e os dançarinos do local perguntam como ela conhecia aqueles passos, sua resposta é: “porque a gente tá no futuro e no futuro nós falamos com nossas próprias bocas”. Situando o futuro no presente (“a gente tá no futuro”) e no passado (sonhado “há muito tempo atrás”), Pi se distancia da linearidade e progresso de certa definição de tempo, buscando o futuro em lugares do passado

---

121 Coupé-Decalé é uma dança criada na cidade de Abidjã durante a guerra civil na Costa do Marfim em meados dos anos 2000. É uma dança oriunda de um escapismo da juventude em tempos de guerra, falando de riqueza e sucesso durante um instável momento político. Uma possível tradução do nome da dança seria algo como “enganar alguém e fugir” – algo que se dava concretamente durante o toque de recolher imposto, no qual os dançarinos entravam nos Maquis seis horas da tarde e só saíam cinco da manhã (ver KONÉ, 2014, p. 20, trad. nossa). Seu surgimento parece vinculado a um esvaziamento de atividades e vida pública, criando um lugar para se deslocar por meio da dança onde seria possível vivenciar aquilo que não se dava na realidade.

122 Na leitura de Andre Lepecki (2016, p. 150, trad. nossa) sobre a imagem dos anjos da história, eles “merecem seu nome porque eles persistem em existir, em sobreviver, e ao fazer isso eles insistem em testemunhar, experienciar e suportar os movimentos brutais e violentos da história”. Anjo tornado Orixá, essa testemunha da violência não pode escapar dos escombros do racismo e do colonialismo. Lepecki desenvolve a imagem de um “anjo da história negro” (ibid., p. 165, trad. nossa) ao discutir o trabalho do coreógrafo Ralph Lemon.



que poderiam, se feitos visíveis, alterar o rumo das coisas - daí que a artista afirma, logo no começo do vídeo, que seu compromisso na viagem seria “estar com os dois pés bem firmes”.

Mas não há uma repetição no presente de algo que Pi compreende como um valor eterno do passado. Há esquecimento, há imagens que faltam. Esses detritos não deverão ser atualizados no sentido de uma completude, extinguindo os espaços vazios. Eles precisam ser apenas deslocados. Assim, Pi não recorre à presentificação de tradições, o que dependeria de valores “vagos e amplos” para que possam ser considerados atuais.<sup>123</sup> Para Jean Marie Gabgenin (2014, p. 202), “em vez de ressaltar as diferenças entre passado e presente, que permitiram colocar em questão o narcisismo epistemológico do presente, esses valores ditos ‘sempre atuais’ são designados como valores eternos que fortalecem as certezas da cultura dominante”, sempre encobrendo os momentos nos quais a história poderia ter sido outra.

É outra relação com o tempo em jogo aqui, mais próxima da intensidade da ideia de atualidade (*Aktualität*) benjaminiana – “o vir a ser ato” (ibid., p. 204), aquilo que está a ponto de ressurgir, de revelar as condições de seu apagamento sistêmico. É o que pode ressurgir do passado nesse espaço deixado vazio no presente, interrompendo a ilusão de sua progressão lisa. A possível utopia revolucionária que seu trabalho aponta, portanto, não é coroamento da evolução histórica, mas sim uma interrupção da continuidade histórica da colonização e da dominação. Dénètem Touam Bona (2020, pp. 36-37) também afirma que o fenômeno geral de fuga dos escravos (que nomeia como *marronagem*)<sup>124</sup> subverte o futuro da “narrativa dos vencedores – essa fábula que torna os subalternos horrendos aos seus próprios olhos” (idem). Central para o autor é que a fuga não se trata de covardia, “a menos que se adote uma concepção redutora da resistência, que confunda resistência e enfrentamento, e esteja restrita a uma visão viril e heroica do combate” (ibid., p. 40). Pelo contrário, essas práticas de fuga interrompem o continuum do tempo e do espaço da dominação criando um espaço fora, para além dele:

*O marron não foge, ele se esquiva, escapa, desaparece; e pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora: o quilombo, o palenque, o mocambo, o péyi an déyo... (BONA, 2020, p. 40, negrito nosso)*

---

123 Semelhante processo que vimos ocorrer em relação à suposta universalidade do “sacrifício” de *A Sagração da Primavera* no capítulo 2.

124 “A marronagem – o fenômeno geral da fuga de escravos – pode ser ocasional ou definitiva, individual ou coletiva, discreta ou violenta; pode alimentar formas de banditismo (caubóis negros do Faroeste, cangaceiros do Brasil, piratas negros do Caribe etc.) ou acelerar uma revolução (Haiti, Cuba); pode lançar mão do anonimato das cidades ou da sombra das florestas. [...] Inútil então procurar uma definição precisa pois, profundamente polifônica, a noção de marronagem remete a uma multiplicidade de experiências sociais e políticas, que se espriam por cerca de quatro séculos, em territórios tão vastos e variados como os das Américas ou dos arquipélagos do oceano Índico” (BONÁ, 2020, p. 16).

*A linha de fuga do marron se conjuga com a linha 'do além' do Pajé: um para além do visível, que também é um além da realidade colonial, a projeção de um mundo ao mesmo tempo passado e ainda por vir, aquilo que Édouard Glissant chama de "visão profética do passado". (BONA, 2020, p. 37, negrito nosso)*

É, portanto, necessária a tela preta e a memória do racismo evidenciada ao lado do seu mergulho na sua experiência na África porque, nessa atualidade intensa, “momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque apartados e distantes, interpelam-se mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal” (GABGENIN, 2014, p. 204) de uma negritude que não seja identidade estável e compreensível, mas sim experiência, que é ao mesmo tempo de desorientação e de pertencimento, dos corpos que carregam a memória de ocupar não-lugares. Os espaços vazios são tão importantes para os desaparecimentos propostos por Pi porque *é só a partir deles que algo novo pode surgir*. O futuro só pode ser sonhado, e não visto - como a artista sugere no fim do documentário, em um momento em que todas as imagens têm seu contraste e brilho aumentados:

*Quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar. Num primeiro momento parece inexistente, parece invenção, depois são vultos. E por fim se desenha com precisão. É dessa forma que a gente vai enxergando o azul no preto, o preto no azul. E eu sei que eu agora também tô sonhando com as pessoas que virão depois de mim. Além de azul e preto, essas pessoas vão ver todas as cores, todas as formas, sentir todos os cheiros, provar todos os sabores. (transcrição do vídeo)*

Desaparecer, aqui, não significa estar invisibilizada. Fazer desaparecer certas coisas pode tornar o invisível visível – mesmo que leve tempo. Como Siegmund (2017, p. 135, trad. nossa) afirma, “se tudo fosse dado e presente, nada apareceria. Se nada pode aparecer, nada se nota e nada será colocado em movimento”. Desaparecer é um gesto necessário para o deslocamento que Pi busca, sempre atenta ao fato de que “aparição necessita de retração, dividindo assim a coincidência dos corpos e seus significados e dando margem ao nosso desejo por presença (idem).

Dessa forma, os desaparecimentos que ocorrem em *NoirBLUE* são norteados pelo espaçamento. Se a artista diz se interessar pelo deslocamento dos gestos, o que parece específico de seu interesse é que nunca se olha para o ponto de onde o gesto surgiu ou para onde ele foi, mas sim pelo espaço que há entre um ponto e outro, pelo momento do trânsito. Esse vazio necessário para que as coisas se movimentem aparece em vários níveis no vídeo: na tela preta

a criar espaço para que as imagens captadas surjam; no próprio espaçamento vocal e na “calma” quase pedagógica da artista a falar tanto de afeto quanto de violência, deixando grandes silêncios entre frases que nos convidam a projetar suas conclusões com nossos próprios argumentos (e com o possível racismo estrutural que os acompanha); no vazio de seu corpo, coberto por um manto de cor azul que não se vê no resto da paisagem, como se usasse um grande tecido de *chroma-key* que visasse substituir a área do seu corpo por outra imagem futura; e, por fim, o espaço vazio mais importante do vídeo, aquele do espaço que acabou de ser palco de uma assinatura dançada e que espera outra por vir, que precisará citar a anterior (já que todos dançam a mesma música), mas desafiando-a com outro corpo, outra leitura, outra apropriação do que acabamos de ver. O desaparecimento de Pi, em suas diferentes formalizações, é aquele que nos mostra que nada se desloca sem que deixemos um espaço vazio para esse deslocamento ocorrer.

Imagem 29: composição com *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee; Fotografia *Loie Fuller dançando*, de Samuel Joshua Beckett (ca. 1900); *still-frame* de *NoirBLUE*, de Ana Pi. Fonte: Reprodução.



\*\*\*

Mesmo que impelido para o futuro, como quem recebe um empurrão nas costas, o anjo da história de Benjamin está de frente e olhando para os escombros (imagem 29). Portanto, é esperado que questões não resolvidas do passado surjam. Há um último deslocamento, que ocorre após o término do documentário. Já nos créditos do vídeo, o público é convidado a revê-lo em retrospecto, com aquela mesma nota musical amarga de Armstrong: a artista dedica a obra para o artista plástico Julio Cesar de Oliveira, seu “querido pai, azul de tão preto”, que desapareceu em 4 de março de 2018 em Belo Horizonte, colocando mais uma vez o duro contraste entre um desaparecimento intencional, de quem retrai para dar a ver os outros corpos, e aquele outro desaparecimento, ainda *black and blue*, imposto violentamente sobre determinados corpos no Brasil.

Ao fazer de seu filme uma homenagem ao seu pai, sublinha-se a urgência que há nesse exercício de deslocar-se do presente, desfazendo “os nós de força” do passado para um futuro livre, mesmo que a dor de um desaparecimento factual se faça tão presente. Esse fim lembra ao público - e a esse estudo - que trabalhar as potências do desaparecimento nunca se dá de forma apartada de suas violências, como afirma José Sanchez (2019, pp. 13-15, trad. e negrito nossos):

*Representar a ausência é um jeito de manifestar o vazio deixado pela presença daqueles que forçosamente desapareceram: nenhuma representação simbólica auxiliaria a conciliação, o luto impossível, o esquecimento.*

*E ainda, representar a ausência também manifesta o silêncio da realidade que resulta da exclusão e do desaparecimento. O que as imagens em si nos contam, se elas não são submetidas à análise meticulosa e perfuradas pela memória? [...] **Desaparece-se para não se tornar desaparecido.***

## FUGAS FINAIS

---

*“Nesses tempos sombrios em que proliferam os dispositivos de controle, as resistências devem ser furtivas, mais do que frontais. Atacar em terreno aberto é se oferecer como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar, expor-se a ser capturado, desacreditado, criminalizado. Trata-se então de resistir em modo menor, pois colocar-se como maior, maduro, responsável, significa obrigatoriamente ter de se render quando a polícia, os serviços secretos, as agências de segurança nos convocam para prestar contas de nossas vidas furtivas”.*

(Dénètem Touam Bona, **Cosmopoéticas do refúgio**)

*“nenhum espaço formará lugar de ausência, pois a presença nunca formou nenhum espaço”.*

(Cecília Meireles, **A ninguém preciso dizer adeus**)

Delimitamos, ao longo dos capítulos, cinco gestos negativos com os quais as obras trabalhavam: a *recusa*, o “não” que as personagens em *A Sagração da Primavera* repetem e transformam em recurso formal; a *destruição* quase lúdica que Ramos busca no amadorismo de suas personagens e na queda de suas próprias instalações; o *detalhamento* que Pol Pi promove ao diminuir seu corpo e evidenciar a escala da paisagem ao seu redor; a *dispersão* à qual Soares submete seu corpo repetidamente em meio à escuridão; o *espaçamento* que Ana Pi produz em seu vídeo, esvaziando para que algo novo possa surgir. Esses gestos sempre operam entre dicotomias (como o claro e o escuro, a proximidade e a distância, a passividade e a agência, presença e ausência).

Por negarem essas dicotomias, as obras expõem espaços vazios, zonas cuja demarcação é insegura e nas quais os modos de expectativa e comoção se encontram suspensos, deslocados ou momentaneamente interrompidos. Não cabe atribuir a esse fator o pouco sucesso ou reverberação da maioria desses trabalhos, mas parece claro que os desaparecimentos do corpo correspondem a um distanciamento das próprias convenções das linguagens performativas em relação ao corpo. Ao invés de uma ausência afirmada do humano, delegando aos demais elementos de encenação e dramaturgia a função de organizar e manter a atenção de quem observa, os desaparecimentos conjugam aqui repetidamente a ausência e a presença de alguns

dos atuais pressupostos das artes performativas: onde se espera identificação, encontra-se o escuro, a tela preta e o desfoque; onde se espera compromisso político, encontra-se amadorismo e infantilidade; onde se espera ação, encontra-se repouso, inércia e passividade.

Imagem 30: cena de *NoirBLUE*, de Ana Pi. Fonte: Reprodução.





Imagem 31: cena de *A Sagração da Primavera*, do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: Reprodução.



Imagem 32: cena de *Bondages* de Marta Soares. Fonte: Reprodução.

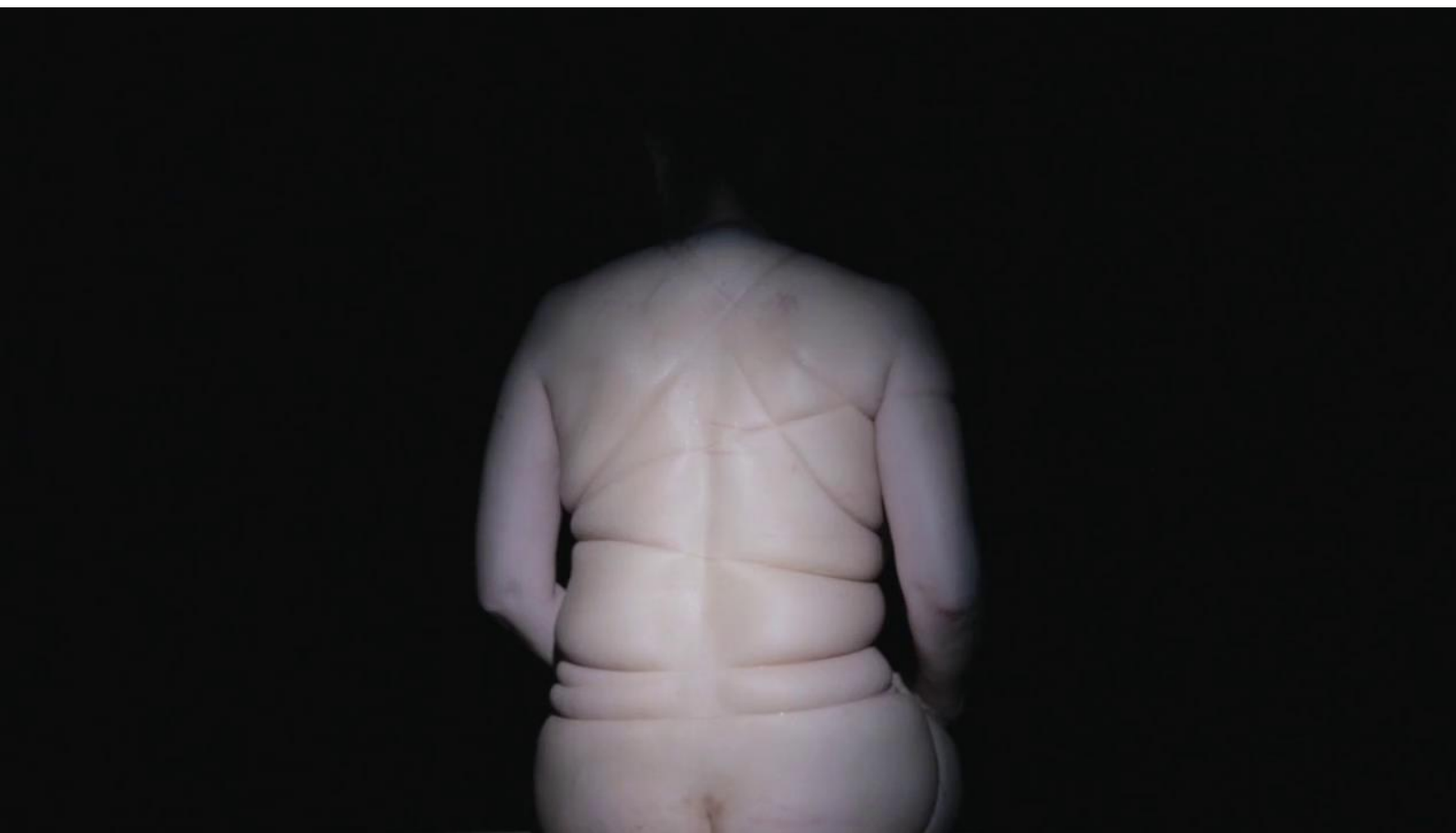
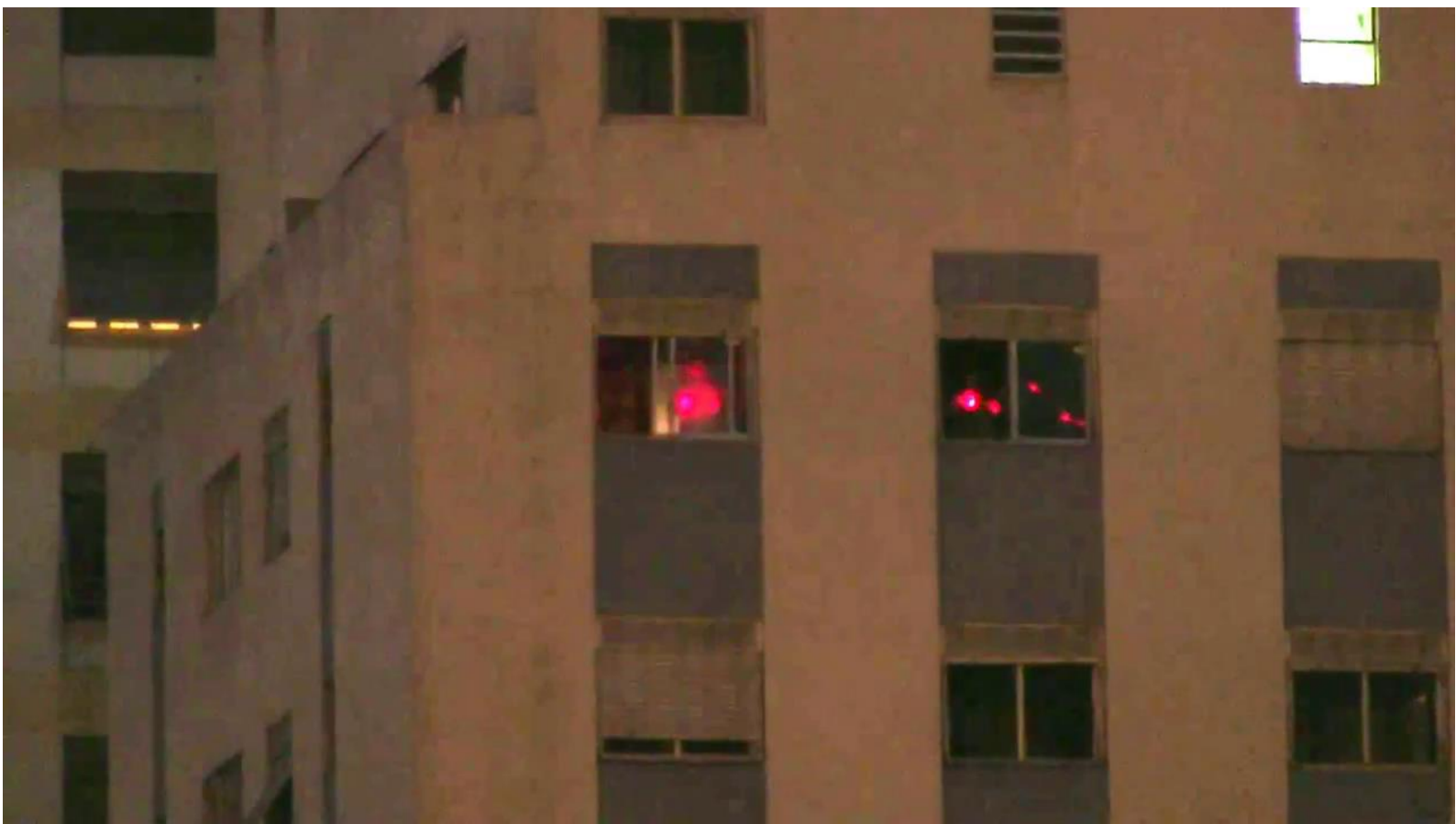


Imagem 33: cena de *MIRANTES*, de Pol Pi. Fonte: Reprodução.



## CLARO E ESCURO, DENTRO E FORA

A imersão na escuridão é um importante dado nas obras que analisamos. Em nosso percurso pelas obras, note-se como *nós começamos no escuro e terminamos no escuro*: iniciamos sob o grande plástico preto que encobria os jovens histriônicos de *A Sagração da Primavera*, passamos pelo blecaute que difundia o corpo de Marta Soares na escuridão ao seu redor e terminamos nas águas abissais e na tela preta de Ana Pi. Porém, a mesma frase acima pode se referir ao tempo em que vivemos, marcado por uma rápida mutação da promessa de autonomia e gozo individual do neoliberalismo para formas totalitárias de poder por todo o globo.

Se em *Undoing the Demos* Wendy Brown compreende o neoliberalismo como um projeto imperialista de racionalização mercadológica da política e de direcionamento dos afetos ao imaginário empreendedor, seu novo livro *In the ruins of neoliberalism* (escrito em 2019, pós-Trump e Brexit) busca focar não tanto na crença utilitária do neoliberalismo, mas sim no aspecto moral, outrora negligenciado em sua análise, que permitiu uma aliança imprevista com o conservadorismo reacionário. Brown (2019, p. 9, trad. nossa) afirma que o atual “entusiasmo popular por regimes autocráticos, nacionalistas e em alguns casos neo-fascistas, movido por alarmismo mítico e demagogia, distancia-se tão radicalmente de ideais neoliberais quanto regimes de comunismo estatal distanciaram-se daqueles de Marx”.

Oriunda do caráter descentralizado do mercado neoliberal, a racionalidade empreendedora, submetendo a própria existência humana a cálculos de investimento sobre seu valor pessoal e futuro, não apenas promoveu a emancipação de classes baixas e grupos identitários a partir de práticas de consumo e estimulou a sociedade com foco em escolha, agência e performance, mas criou o campo para enormes cargas de niilismo e ressentimento em amplas parcelas da população por todo o globo, apartadas dessa ideologia. Quando a fantasia de um mercado que se autorregula e previne concentrações irregulares de poder não mais se sustenta, a razão neoliberal pode ver seu limite apenas como causado pela corrupção de forças externas – os imigrantes, os “socialistas comunistas”<sup>125</sup>, os “politicamente corretos” – levando a fanatismos que combinam elementos próprios ao neoliberalismo (como o ataque à liberdade e a legitimação da desigualdade etc.) com seus opostos (nacionalismo, reforço da moral tradicional etc.). O que parece ocorrer, segundo a análise de Brown, é um assalto da extrema

---

125 Uso aqui da aglutinação proposta por Christian Edward Cyril Lynch para descrever os inimigos do neoliberalismo brasileiro em seu texto “Nada de NOVO sob o Sol: teoria e prática do neoliberalismo brasileiro” (2020). Disponível em: <https://inteligencia.insightnet.com.br/nada-de-novo-sob-o-sol-teoria-e-pratica-do-neoliberalismo-brasileiro/> Acesso em 3 abr. 2021.

direita que “mobiliza um discurso da liberdade para exclusões e assaltos por vezes violentos, para recuperar a hegemonia branca, masculina e cristã, e não apenas para o aumento do poder do capital” (ibid., p. 10, trad. nossa).

Também no Brasil a situação se complica. Christian Edward Cyril Lynch (2021), ao discutir a adesão neoliberal ao atual autoritarismo conservador da política brasileira<sup>126</sup>, afirma que “para os neoliberais, o Brasil estaria sempre patinando entre a barbárie e a estupidez [...]. Aqui, empreender teria muito mais obstáculos a enfrentar devido à ausência de cultura moderna, ou seja, capitalista”.<sup>127</sup> O diagnóstico negativo de neoliberais brasileiros em relação ao próprio potencial do país, somada à referência aos países do Atlântico Norte como modelos de desenvolvimento sempre justificou, segundo Lynch, o apreço dos neoliberais pela “necessidade de um choque civilizador de capitalismo vindo de fora” e pelo uso de “métodos excepcionais, que rasgassem a ingênua fantasia da democracia no Brasil e adotassem um sistema autoritário ou oligárquico, capaz de produzir progresso econômico e o aumento da produtividade” (LYNCH, 2020). Esse impulso, somado a nostalgia do regime oligárquico<sup>128</sup>, parece dar pistas para nosso atual cenário, como o autor conclui:

*A adesão de Paulo Guedes e seus admiradores ao bolsonarismo representa somente a manifestação, nos dias de hoje, do genótipo característico dos neoliberais brasileiros, de natureza plutocrática e oligárquica. Basta lembrar que, no passado, apoiaram as ditaduras dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, a oligárquica República Velha e o regime militar de 1964 durante pelo menos dez anos.*

Independente das historiografias do pensamento neoliberal em cada país, as atuais mutações da racionalidade que o neoliberalismo produziu, ou mesmo o que se está construindo sobre suas ruínas, é ainda difícil de nomear. Brown (2016, p. 2, trad. nossa), ao se perguntar se o momento em que vivemos é de “autoritarismo, fascismo, populismo, democracia liberal,

---

126 Ambos os textos de Lynch (2020, 2021) buscam uma distinção entre os liberais democratas e os neoliberais na historiografia brasileira, buscando compreender historicamente como o segundo grupo “representa uma dissidência que aspirava a preservar a dimensão oligárquica e plutocrática do Estado de direito no novo ambiente democrático, concentrando-se na defesa do Estado mínimo e relegando para a periferia de suas preocupações o problema da participação política” (LYNCH, 2020).

127 Em resposta a esse texto, Luiz Felipe Panelli (membro do Movimento Brasil Livre) irá argumentar que “o chamado neoliberalismo é um conceito falso, criado pela esquerda para criticar de uma só vez todos os seus adversários” (PANELLI, 2021). Curiosamente, apesar de negar o termo, argumenta tal qual o diagnóstico que Lynch aponta, tendo como referência o ocidente e vendo o Brasil como um país atrasado: “no Brasil – e na América Latina como um todo – as ideias do Ocidente não chegam em seu estado puro; no mais das vezes, são ‘filtradas’ e adaptadas à nossa sociedade atrasada” (idem).

128 Em relação a esse tópico, Lynch cita especificamente Eugênio Gudin, José Osvaldo Meira Penna, Roberto Campos e Henrique Orciuoli.

liberalismo não-democrático, [ou] plutocracia de extrema-direita”, acaba por chamá-lo de *Frankenstein* (ibid., p. 10), monstruosidade criada sem intenção combinando partes de sujeitos diversos.

Mas esse *estar no escuro* não se refere apenas aos “tempos sombrios” já citados por Bertolt Brecht e Hannah Arendt. Esse escuro se refere a uma cegueira própria desses momentos históricos de grande mutação, que comprovam a tese benjaminiana de que o movimento da história é essencialmente heterogêneo e que não há um progresso contínuo da sociedade (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 116). E se, em um de seus mais conhecidos textos, Giorgio Agamben (2009, p. 65) afirma que o termo *contemporâneo* “significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”, caberia à arte não extinguir essa escuridão, mas sim habitá-la para notar algo. Se essa luz se distancia de nós, é porque ela não ilumina apenas nosso tempo, mas sim aponta para um outro tempo, permitindo vislumbrar algo para além do mero presente.

Isso é um dado específico das obras que vimos: apesar de lançarem exaustivamente mão da escuridão, de blecautes e telas pretas, não buscam afirmar a escuridão.<sup>129</sup> Ao invés, necessitam da escuridão como contraponto para aquilo que deve ser visto, em um excesso que, por vezes, chega a cegar. Aqui, a presença excessiva da escuridão faz também ser excessiva a intrusão de luz, como no flash de Soares e no foco de luz que persegue, junto da câmera, todos os corpos escondidos sob o plástico preto na peça do [pH2]. No romance de Ralph Ellison há um trecho que nos ajuda a compreender a necessidade da luz como o que dá forma ao que é invisível:

*Minha toca é quente e cheia de luz. Sim, cheia de luz. Duvido que haja um ponto em toda Nova York mais claro do que essa minha toca, e não excluo a Broadway. [...] Tenho levado tantos bumerangues na cabeça que agora posso ver a escuridão da luminosidade. E adoro a luz. Talvez você ache estranho que um homem invisível precise de luz, deseje a luz, ame a luz. Mas pode ser exatamente por eu ser invisível. A luz confirma minha realidade, dá luz à minha forma. [...] Sem luz, sou não apenas invisível, mas também desprovido de forma, e não ter consciência da própria forma é viver uma morte. (ELLISON, 2020, pp. 34-35)*

---

129 André Lepecki dedica um capítulo de *Singularities* à escuridão na dança e suas possíveis aproximações com teorias da negritude. Aqui, o autor busca estabelecer um paralelo direto entre escuridão total como recurso de cena e liberdade, entendendo a luz como um princípio ontológico da dança, a ser superado: se o corpo de quem dança, para se fazer presente, precisaria estar sob a luz (já que “sem luz, sem imagem visível do corpo, sem dança” [LEPECKI, 2017, p. 64, trad. nossa]) a escuridão seria um espaço de liberdade em relação ao regime escópico fundante para a linguagem.

Assim, a presença da escuridão nas obras parece fazer frente à recusa comum em outros campos do conhecimento (como na alegoria da caverna de Platão, na qual prisioneiros precisariam acessar a luz que acessa a verdadeira forma das coisas), mas também à sua exclusão quase completa dentro do capitalismo, que mantém as luzes sempre acesas objetivando a produção e o controle contínuos. É preciso devolver a escuridão para a arte, já que as dinâmicas de visão dependem diretamente dela (lembramos do aparelho ótico denominado câmera escura, da *Dança Serpentina* de Loie Fuller e da caixa preta do teatro, onde o escuro se torna ferramenta para reinscrever condições e limites de visibilidade). E essa devolução da escuridão, como Ana Pi demonstra em seu vídeo, carrega si o potencial político de forçar o olho a se acostumar com aquilo que surge após a escuridão, quando o invisível se torna visível.

### ENQUADRAMENTO E DESENQUADRAMENTO

Percebe-se então que o trabalho entre escuridão acentuada e revelação de imagem pode nos levar para o segundo ponto central para os trabalhos que vimos: o *enquadramento* pensado como questão ao mesmo tempo formal e conceitual das obras. Seja no retângulo da superfície pictórica e da imagem fotográfica, na caixa preta teatral, no cubo branco do museu ou na tela de cinema, há um espaço que determina o que deve ser ou não visto, operando para isso também a exclusão e redução do que há ao redor dele, deixado no escuro ou neutralizado ao máximo.

Ao fazer uso do enquadramento, as obras ao mesmo tempo atestam a eficácia dele e revelam “sua vulnerabilidade à reversão, à subversão e mesmo à instrumentalização crítica” (BUTLER, 2015, p. 25), perguntando-se sobre o que é ou não é representado, e o que faz parte ou não dos códigos que nos fazem ler algo como “arte”. É nos trabalhos de Pol Pi, Soares e Ana Pi que se vê de forma mais direta o embate com o enquadramento: em *MIRANTES* há todo um trabalho inicial para forçar o olhar do público a projetar, naquela paisagem da cidade de São Paulo, uma série de retângulos (como o da folha partiturada ou do palco italiano), pois “o enquadramento não mantém nada integralmente em um lugar, mas ele mesmo se torna uma espécie de rompimento perpétuo” (idem). Nesse caso, é pela própria cisão entre o que faz parte do mundo e o que momentaneamente fará parte da obra que outras realidades podem ser observadas ou imaginadas. A proposição de Soares é semelhante: dá à vista o espaço do palco, iluminado e com seu corpo inteiramente visível, mas tudo o mais surge do aumento da escuridão e da imersão de seu corpo nela. O quadro é estabelecido apenas para que, a partir dele, ocorra um movimento de retração do corpo dos performers, perdendo seus contornos por

distanciamento ou reclusão. Em *NoirBLUE*, há tanto a escolha por filmar espaços vazios (nos momentos entre danças no campeonato) quanto por manter imagens em algum lugar fora da composição, deixando a tela vazia ganhar outros significados por meio da cor preta.

Em Ramos e no [pH2], a relação com o enquadramento norteia as questões que moveram a produção, ainda que seja menos visível nas escolhas finais do trabalho. Já no subtítulo da *Sagração da Primavera* estão os “quadros” de uma dívida não paga, que se referem a uma dívida financeira herdada, mas também a uma dívida simbólica que os corpos de cada integrante do grupo carregam - inclusive com a própria linguagem teatral com a qual trabalham. Se, como argumenta Butler (ibid., pp. 25-27), “algum poder manipula os termos de aparecimento”, os personagens da peça sabem que a mesma visibilidade necessária ao reconhecimento público é aquela que os faz traçáveis ou identificáveis: “um quadro pode ser emoldurado (*framed*), da mesma forma que um criminoso pode ser incriminado pela polícia (*framed*)” (idem). Toda a peça trabalha esse duplo significado do enquadramento: para não serem enquadrados como culpados por uma dívida que não é deles, os personagens precisam criar outros quadros que sugiram “certa libertação, um afrouxamento do mecanismo de controle e, com ele, uma nova trajetória de comoção” (idem).

É claro que há, nessa perspectiva, um desejo de superação que pode ser lido como um movimento vanguardista anacrônico, ou no mínimo ingênuo. Já Ferreira Gullar (1959, pp. 87-90, itálico nosso) atestava que “romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física”, mas sim “um esforço do artista para libertar-se do *quadro convencional da cultura*”. Mas o grupo parece reconhecer essa possível ingenuidade de seu próprio argumento, não apenas levando-a para o registro de atuação, mas também partindo de uma obra paradigmática na arte moderna, justamente por ter desafiado de forma radical os padrões do balé clássico, mas que hoje se tornou ela mesma *mainstream*. Mas se em Gullar (idem) essa libertação ou “deslimite” estaria vinculada a um projeto de “pura aparência” e em vias de um “aparecimento” do corpo, aqui é justamente da falência desse projeto que se deve fugir: o sacrifício que as atrizes e atores precisam fazer é o da própria exibição pública de seu corpo, a fim de se tornar uma só massa precariamente coreografada e de contornos imprecisos.

Já em Ramos, o enquadramento é percebido principalmente nas grandes esculturas que compõem sua obra. É importante lembrar que, em seus escritos recentes, o artista entende a relação entre dentro e fora como central para a constituição da arte brasileira (sendo a fita de moebius que Lygia Clark usa em *Caminhando* a “marca cultural brasileira” [RAMOS, 2019, pos. 140]). Em suas palavras, a arte brasileira que se direciona ao mundo (para fora) sempre



retorna a si mesma (para dentro) pela “absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere”, retornando na forma de “energia narcísica para a própria obra”.

Em suas pinturas que escapam para *fora* da superfície de representação, mas nunca se desprendem totalmente da moldura, podemos perceber esse mesmo movimento de enquadramento e desenquadramento. Nas *Dádivas*, essa relação pode ser sugerida nas narrativas dos três vídeos, que apresentam três tentativas de comunicação com o mundo que não encontram interlocutores (a violoncelista amadora toca para ninguém; o pierrô busca contato com crianças que o ignoram; o casal não consegue mais se relacionar). Mas é nas instalações que o retorno para dentro aparece de maneira mais forte: apesar de tentar fazer “desse mecanismo narcísico” uma “liberdade extrema” das enormes esculturas que parecem flutuar pelo espaço, concentrando coisas e materiais do mundo na própria arquitetura do espaço expositivo, esse sonho de liberdade termina em um objeto oco, depositado no chão da galeria como versão em moeda do seu próprio de desejo reorganização do mundo. Talvez por isso Ramos (2019, pos. 146) sugira não apenas que a dialética entre dentro e fora diminui ao longo dos anos da arte brasileira, mas também que a geração de artistas da qual faz parte pensa uma arte que dá seus últimos respiros.

Há diferentes significações do binômio *dentro x fora* nas obras. Pol Pi entenderá o que foi enquadrado como espaço de potência criativa, onde é possível literalmente compor um mundo dentro do mundo; o [pH2] faz do espaço interno tanto um de proteção (esconderijo infantil) quanto de confinamento; Soares faz do quadro do palco local de revelação para que algo brevemente apareça, na forma de um lampejo do que ficou de fora; Ramos realiza tentativas de alcançar um fora que fracassa e volta para si; Ana Pi propõe que os momentos onde corpos e imagens estão fora do alcance da visão são necessários para que deslocamentos de sentido e percepção ocorram, sejam eles positivos ou negativos. Mas o que salta aos olhos é que nenhuma obra entende o que está enquadrado como um espaço possível de se habitar ou pertencer, justamente porque elas partem do pressuposto de que é impossível determinar com clareza o que é este “dentro” que funda cada obra. Muito do que é colocado como pertencente ao sistema em cada caso está simultaneamente dentro e fora (o ET imaginado na Sagração é *igual* a um humano, a parte da cidade que não foi enquadrada por Pol Pi tem os *mesmos* elementos daquela que foi enquadrada, e Ana Pi *ao mesmo tempo* se identifica enquanto se apaga usando o véu azul).

Nenhuma das obras analisadas exclui totalmente o corpo (um caminho possível para pensar a ausência em cena). Há sempre uma operação de inclusão de figuras que estão fora de um suposto campo oficial das artes (amadores, más atrizes e atores, pedestres, Zürich obliterada

por Bellmer e apagada da história da arte, corpos negros), mas essa inclusão não as afirma como visíveis. Sempre limitados, seus aparecimentos mais marcam que resolvem o problema, fazendo com que o público se depare com esse impasse da produção artística: o que é mostrado em cada caso não gera nenhuma alteração direta do que é ou não visto em outras dinâmicas públicas.

Mais do que ausentes, os corpos nas obras analisadas estão deslocados. Se isso é evidente na última obra que analisamos - norteadada pela viagem e pelo deslocamento dos gestos – surge também nas outras obras. Seja em *A Sagração da primavera*, no total desespero dos amigos presos/livres em seu bunker-inferninho, ou na absoluta calma de Soares a amarrar a si própria, Pi ao se nomear “gringo”; Ramos um “loser” (e mesmo o homem invisível do livro de Ellison, quando é convidado para proferir um discurso que havia dado em sua formatura, percebe-se dentro de um vale-tudo entre colegas negros assistido por homens brancos).

Assim, as obras parecem olhar para a questão da invisibilidade sem crer que ela possa ser resolvida ou superada brevemente. Porém, é nesse espaço entre o *desejo privado* e a *afirmação pública* do aparecimento que esses trabalhos mostram que toda tentativa de tornar algo visível constitui um movimento cuja força não é direcionada<sup>130</sup>, aceitando a imprevisibilidade dos resultados como parte do problema de se fazer visível: quando os atores do [pH2] enfim estão presentes, encontram-se presos sob um plástico, e o público jamais saberá se aqueles são mesmo seus corpos; Pol Pi, ao se perder no espaço da cidade, não apenas se amalgama a todas as pessoas que andam nas ruas, mas as inclui (mesmo sem saber) no seu espaço de representação, conferindo-lhes uma teatralidade secreta só reconhecida pelo público à distância. Em um caso, não sabemos quem são os agentes, no outro, as pessoas não se sabem agentes. Evidenciando que não temos controle total sobre a visibilidade de nossos corpos e ainda menos sobre seus efeitos no mundo, as obras sugerem que conseguimos ao menos expor os mecanismos de enquadramento aos quais somos submetidos:

*O que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestradores da autoridade que procurava controlar o enquadramento. Isso sugere que não se trata apenas de encontrar um novo conteúdo, mas também de trabalhar com interpretações recebidas*

---

130 Se o já citado manifestante das Jornadas de junho disse em 2013 “anota aí: eu não sou ninguém” (PELBART, 2013), após 2016 essa recusa à caracterização parece ter sido justamente o que possibilitou que forças externas às pautas iniciais das manifestações se apropriassem dela, capturando as sensibilidades e mudando o direcionamento dos discursos em meio às próprias manifestações. Vale citar como isso colabora para um atual caráter “dirigista” que Vladimir Safatle (apud PORTELA 2019) nota na esquerda brasileira, que “criou um pânico de rua” desde 2013 porque “você não vê claramente pra onde vai, o que pode acontecer, quem coordena, quem não coordena”.

*da realidade para mostrar como elas podem romper – e efetivamente o fazem – consigo mesmas. (BUTLER, 2015, p. 28)*

Imagem 34: cena de *NoirBLUE*, de Ana Pi. Fonte: Reprodução.



Imagem 35: cena de *Ensaio sobre a Dádiva*, de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução.



Imagem 36: cena de *Ensaio sobre a Dádiva*, de Nuno Ramos. Fonte: Reprodução.

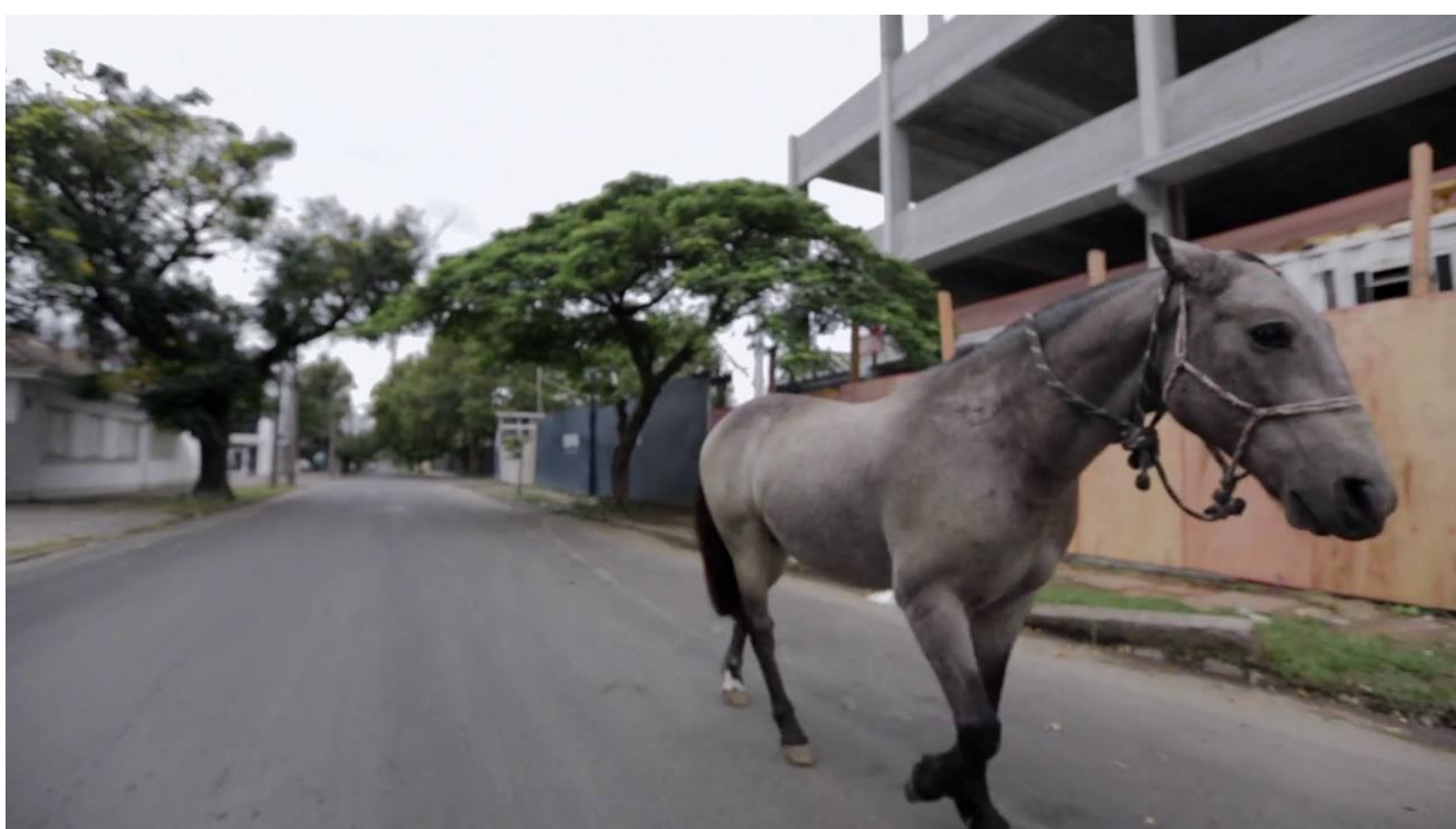
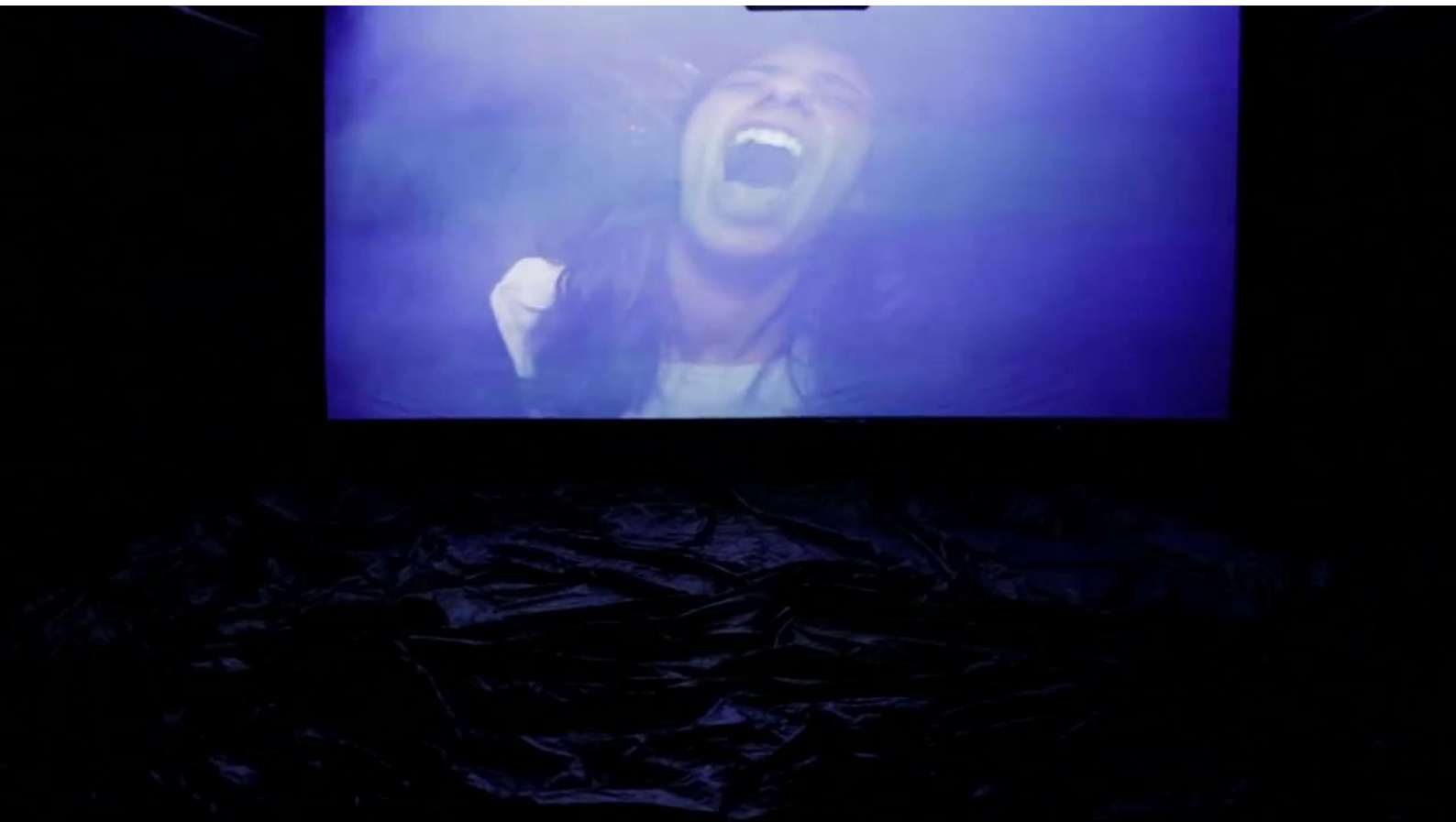


Imagem 37: cena de *A Sagração da Primavera*, do [pH2]: Estado de Teatro. Fonte: Reprodução.



## OS SEM ROSTO, OS IRRESPONSÁVEIS

Outra recorrência é notada em procedimentos de distorção, apagamento, velamento ou substituição do rosto humano. Esses procedimentos invisibilizam o rosto não só pelo desaparecimento total (como no caso de *MIRANTES* onde jamais veremos o rosto de Pi), mas pode também operar por um apagamento gradual, como o proposto por Soares com auxílio da iluminação (seja com o blecaute ou com o flash que revela seu corpo, mas jamais seu rosto). Em Ramos, o rosto maquiado do Pierrô é trocado no vídeo pela face de um cavalo. Aqui, ao invés de não exibir o rosto por todo o vídeo, o artista opta por exibi-lo em demasia, reforçando o caráter construído das expressões e a necessidade de repetição para a eficácia de sua performance, propondo um apagamento por contraste: aquele rosto carregado de códigos precisará ser sequestrado – ou seja, submetido por uma força maior e externa a ele - para dar lugar público a face de um animal, impenetrável, da qual não é possível extrair nenhuma leitura ou informação social.

Na obra do [pH2] o animal também retorna como possibilidade de recusa do rosto. Os espectros animais (como sereias, lobos, rinocerontes brancos extintos) não apenas são representados com ajuda de maquiagens e itens simples de figurino, mas incorporados pelas personagens ao longo da peça. Em *MIRANTES* e *A Sagração da Primavera*, há uma dissociação entre voz e corpo, no primeiro caso recurso central, no segundo dado dramaturgico: os atores são possuídos por vozes que vêm de outros corpos, portanto os sujeitos não possuem controle sobre a linguagem que sai deles. Mas, visualmente, as peças adotam estratégias opostas: se Pi distancia ao máximo seu corpo do público, para o [pH2] as bocas quase comem a própria câmera que as filma, fazendo com que o excesso de proximidade deforme e revele o espaço escuro de dentro das bocas. Também Ana Pi apresenta apenas poucas vezes seu rosto em momentos bastante precisos do vídeo, como quando assina no ar como os dançarinos ou quando tentar ver o foco da câmera, como se olhasse também para quem a assiste no futuro. Vale notar como aparecem alguns dos pressupostos da *estética da ausência* de Heiner Goebbels (2015, pp. 4-5, trad. nossa), como a “separação das vozes dos atores de seus corpos e dos sons dos músicos de seus instrumentos”, a “dessincronização entre ver e escutar, uma separação ou divisão entre o palco acústico e o visual” e o uso de “performers que frequentemente ocultam seu significado individual ao se virarem de costas para o público”. Aqui, essas separações revelam principalmente espaços vazios entre fala e verdade, já que os enunciados sempre se referem tanto a algo de fato presente quanto a algum signo imaginado (p. ex. o pequeno gramado na



cidade que Pol Pi afirma ser uma floresta; a notícia de uma revista que se torna uma carta de fuga; as narrações da viagem de Ana Pi, que ocorre em um passado no qual a artista afirma estar no futuro). Se, segundo Erika Fischer-Lichte, um “conceito forte de presença [...] é definido pela habilidade do ator de ocupar e comandar espaço e de atrair a atenção sem divisão do espectador” (2012, p. 108, trad. nossa), nessas obras não apenas a atenção do público está sempre dividida e deslocada, mas também são os espaços que comandam, em diferentes medidas, os corpos que vemos ou supomos.

Dado o apagamento do rosto ou corpo dos atores, também se produz nessas obras uma circularidade dramática: praticamente não há mudança entre os pontos iniciais e finais das obras. A paisagem em Pol Pi nunca muda; Ana Pi começa e termina com as mesmas imagens do avião; a ação de Soares é sempre a mesma; as balanças de Ramos estão equilibradas; quase nada acontece na peça teatral do [pH2] para além da projeção de um vídeo. Essa aparente ausência de acontecimentos não é paralisia: tudo se transforma, mas pouco, a mesma estrutura se mantém do começo ao fim. Um jogo só dá espaço a outro jogo, os vídeos de Ramos apresentam um mesmo modo de troca, a paisagem segue muito semelhante, o gesto de amarração é sempre igual, as danças e palavras são semelhantes na África e no Brasil, marcando uma repetição sem nostalgia, luto ou vingança. A inércia produzida por essa circularidade dramática é necessária justamente para revelar o tempo de transformação das coisas que demoram, que seguem acontecendo mesmo fora dos campos principais de visão, nas periferias do olhar. Essa escolha vai no sentido de diminuir o interesse pelo que chama inicialmente o olhar e convidar outros elementos a serem percebidos pelo próprio ato de dispersão do foco principal. Junto ao trabalho de aproximação e distanciamento radical do rosto, a inércia colabora para que forças externas ao corpo que age atravessem a própria ação.

Se a qualidade “performativa” enquanto “conceito radical” da presença de um performer passaria por uma suspensão dos dualismos entre mente e corpo (ver FISCHER-LICHTE, 2012, pp. 110-115, trad. nossa), fazendo o corpo aparecer e ser “percebido como mente incorporada” (idem) e atraindo a atenção “indivisa” do público, aqui a presença vai no sentido oposto. Não mais força concêntrica, o que se identifica como presença humana (o corpo, a voz, a proximidade) está deslocado em todos os casos analisados. Sem o rosto e seus mecanismos de reconhecimento, sedução e convencimento, os corpos são desintegrados, fracos, frágeis, sem controle do que emitem e com pouca habilidade de ocupação do espaço e comando do público: a musicista não controla suas mãos e o Pierrô não consegue parar de cantar; Soares executa um gesto que a deixará imóvel; os corpos sob o plástico preto mais se debatem do que dançam; Pol Pi se faz visível com uma luz vermelha que só a mescla ainda mais com os carros no trânsito;



Ana Pi se esconde sob um véu que materializa uma frase racista. São produzidos assim modos de dispersão da atenção que possibilitam aos “outros serem outros, os deixando fora da esfera da violência pela qual eles seriam pegos, agarrados, enlaçados, identificados, reduzidos ao mesmo” (BLANCHOT, 1995, p. 53-54, trad. nossa).

Sem rosto definido e sem ação concluída, é muito difícil de enquadrar esses corpos, de julgá-los, abrindo campo para uma possível irresponsabilidade. Ora, também em *Homem invisível*, o protagonista prontamente se entende como irresponsável, recusando a culpa por ter quase matado um homem na rua. Seu argumento é o seguinte:

*Posso ouvir você dizer: “Que filho da puta pavoroso, horrível, irresponsável!” E você está certo. Concordo prontamente com você. Sou um dos seres mais irresponsáveis que já viveram. A irresponsabilidade é parte da minha invisibilidade. De qualquer jeito que a encare, é uma negação. Mas por quem posso ser responsável e por que deveria ser, se você se recusa a me ver? E espere até que revele quanto sou verdadeiramente irresponsável. A responsabilidade repousa no reconhecimento, e o reconhecimento é um tipo de acordo. (ELLISON, 2020, p. 42, negrito nosso)*

A personagem percebe duas questões centrais que ressoam nas obras analisadas: primeiro que há um acordo social que determina o que é responsabilidade, e segundo que a invisibilidade torna possível certas irresponsabilidades. Segundo Bojana Kunst (2015, p. 6, trad. nossa), por vivermos em “um tempo em que a criatividade, o desejo de mudança e a constante reflexão das condições criativas são as forças motoras por trás do desenvolvimento no mundo pós-industrial”, os artistas são constantemente solicitados, mas apenas sob a condição de que sua criatividade seja publicamente reconhecível, propondo soluções ou melhoras para o próprio status quo. A criatividade precisa se provar produtiva, ter aderência social ou espelhar um estatuto moral, o que faria de artistas e seus trabalhos úteis (como fica claro em casos como a *estética relacional* de Nicolas Bourriaud ou as recentes práticas artivistas, nos quais o artista torna-se responsável por alguma melhoria visível na sociedade). Mas, como coloca Maurice Blanchot (1995, p. 25, trad. nossa), a palavra “responsável” não pode mais significar o “responsável homem de ação”, “maduro, lúcido, consciente, que age com precaução”. Fora dela, há outro tipo de responsabilidade que, segundo o filósofo, está “deslocada”, separada de todas as formas de “presença-consciência”, mas também “da vontade, resolução, preocupação, da luz, da ação reflexiva”. Uma responsabilidade não se dá pela atividade, mas sim por uma combinação entre negação e retração.

Nesse sentido, um forte vetor que atravessa as obras discutidas é uma perspectiva irresponsável, ou mesmo amadora, do trabalho de um artista. É como se os artistas resolvessem enfim vestir a fantasia que lhes impõem de preguiçosos, orientados por um idealismo utópico e imaginativo, desprovidos de realismo político. Ao invés de tentar provar e justificar como sua produção também integra o campo do trabalho (movimentando a economia, empregando e educando a população), nessas obras assumem a visão preconceituosa que cresce a cada dia a respeito dos artistas como aqueles que “desejavam influenciar o rumo dos acontecimentos, sem arcarem com o custo de pegar no pesado” (LYNCH, 2020).<sup>131</sup>

O que se nota é um gasto inútil da parte daqueles que “criam o não-reconhecível e não se preocupam em serem reconhecidos; aqueles que não poderiam ou prefeririam não participar” (LEPECKI, 2016, p. 2, trad. nossa). Podemos perceber esse vetor de diferentes formas: os amigos em *A Sagração da Primavera* parecem jovens assustados, atuando sem preparo aparente em um filme de baixo custo, com uma câmera na mão, tendo como cenário um grande plástico de lixo preto tornado tenda para suas brincadeiras. É uma produção infantilizada, na qual a irresponsabilidade é alienação de um suposto mundo fora do plástico protetor. Como vimos, se eles se alienam, é em favor de um modo de vida que opta pela preguiça, pelo gasto de tempo, pelos jogos e festas, e que eles sabem estar sendo atacado – escondidos pelo tempo que for possível, esses jovens parecem morrer de medo de serem novamente “descobertos” e, com isso, precisarem novamente fazer parte de um mundo que demandará deles responsabilidade.

A irresponsabilidade também surge em Nuno Ramos, mas a infantilização assumida pelo [pH2] ganha contornos mais sóbrios. No caso do artista paulista, ela é um exercício, antes de tudo, literário e ficcional, orientando sua produção no sentido de uma errância, apesar da solidez de sua trajetória. Conseguimos perceber na produção de Ramos como esse vetor destrutivo, que se interessa pelo próprio ato de destruir (e não tanto pelos seus resultados) ainda o mantém em um campo próprio de uma criança a fazer das coisas instrumentos de brincar. Dirá Benjamin (1994, p. 246) que “nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas – pedra, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança” (idem).

---

131 Lynch (2020) demonstra como, no Brasil, esse argumento existe desde a ditadura militar: “Para Eugênio Gudin, os “intelectuais” que protestavam por democracia durante o regime militar não passavam de “literatos”, incapazes de ligar ideias com um mínimo de coerência e lógica (Gudin, 1970:23-24). Eram generalistas desprovidos de “realismo” político, tipo de conhecimento privativo de especialistas oriundos da economia e de ciências exatas, profissionais liberais bem sucedidos e empresários.”

Contra a transformação da natureza em “técnica e mecanismo”, Ramos (2009, p. 102-104) sugere “desperdício” e “prejuízo”. Para isso, é preciso criar para si e ao seu redor uma ficção na qual o artista segue se imaginando como eterno amador (um novato e um apaixonado) que, por não saber o valor das coisas, as desperdiça (como ao colocar vaselina dentro de um vaso a ponto de quebrá-lo, em *Vaso Ruim* [1998], ou conectar um globo da morte circense a uma prateleira de objetos, em *Globo da morte de tudo* [2013]). Em *Ensaio sobre a Dádiva* esse devir amador se personifica nas figuras do Pierrô, da musicista iniciante e do casal que se separa. Neles também a dimensão do amadorismo abre espaço para ações injustificáveis ou excessivas. Não é à toa que nenhuma destas figuras possui voz (a do Pierrô só existe para cantar ou gritar): são figuras que não podem se justificar ou argumentar sobre suas ações e propósitos, e sua mudez as permite apenas trocar ou serem trocadas, sem dimensão concreta do valor de seus corpos e das coisas que as rodeiam.

Em Pol Pi e Soares, a dimensão da irresponsabilidade opera de modo menos evidente. Como para Pol Pi a ligação entre obra e vida se dá a partir de um exercício conceitual de enquadramento, compartilhado entre ele e público, o artista propõe diversas ferramentas para que, em outras paisagens, experiências análogas às de *MIRANTES* possam ocorrer (no próprio discurso do artista e nos outros formatos da performance, o público é convidado a refazer o percurso de Pi ou a aquecer o olhar como quem se prepara para dançar), retirando do artista a responsabilidade exclusiva pela experiência estética. Ao se colocar apenas como disparador ou expositor não há uma negação da responsabilidade, mas sim uma retração da agência em relação à experiência de seu público.

Em Soares é mais difícil detectar amadorismo ou irresponsabilidade, seja pela experiência de dança que está informada em seu corpo ou pelo rigor e sobriedade de suas peças. Mas a ação de amarração de *Bondages* dialoga com as ações dos amigos de *A Sagração da Primavera*, por ser também excessiva e irresponsável em relação à liberdade e autonomia como preservação do corpo. Sem o exagero juvenil que os atores propõem na primeira obra, a ação de Soares é metódica e calculada, mas também vai em direção ao seu desaparecimento ou encobrimento pela escuridão e pelo nylon. Também como Ana Pi, que afirma que seu compromisso é estar “com os dois pés bem firmes no chão” (trecho do vídeo), a responsabilidade de Soares reside mais no rigor da ação e em sua continuidade do que na preservação ou manutenção de seu corpo e imagem.

Se Bojana Kunst (2012, p. 119, trad. nossa) afirma que “um tempo pode estar vindo em que a mais radical politização da arte será sua separação de qualquer tipo de valor econômico a fim de revelar novas rearticulações estéticas e afetivas do comum” não há como realizar essa

separação sem implicar também o corpo dos artistas nessa mudança dos paradigmas de valor, incluindo aí o modo como se reconhece e se valoriza seu fazer. Aqui, os corpos vistos ou representados não afirmam sua responsabilidade em nenhum momento, mas se retraem para expor as próprias concepções de quem observa a respeito de quem ou o que deveria estar sendo visto (“esses atores são bons o suficiente?”, “essa execução é amadora?”, “essa artista é brasileira ou não?”, “deveríamos estar aqui vendo esta mulher se amarrando?”, “há racismo aí?”).

Esse vetor da irresponsabilidade, queiramos ou não, também recusa a defesa econômica das artes, pois, como coloca Kunst (ibid., p. 118, trad. nossa), “se a arte realmente precisa ser afirmada pela linguagem da economia, precisa ser apontado que arte não está conectada à economia de produção de valor, mas ao gasto sem sentido” (idem). É um vetor que pensa o fazer artístico mais pela perspectiva da dádiva do que dívida, já que os artistas não se propõem a entregar algo de valor reconhecível. Pelo contrário, o que eles têm para expor parece sem valor como um punhado de arroz, ou algo que já estava lá o tempo todo (como a paisagem apresentada por Pi). Em nenhum desses casos, os proponentes da obra se afirmam como profissionais criativos e que produzem algo novo.

Deve-se, enfim, notar que a irresponsabilidade não está diretamente ligada às práticas de desaparecimento em cada obra. Ou seja, o amadorismo, a infantilidade e a retração da agência não surgem ao passo que os desaparecimentos ocorrem. Esse vetor comum nas obras parece se dar paralelamente aos desaparecimentos, tangenciando-os de maneiras distintas em cada obra e por vezes se contrastando a eles (em Ana Pi, por exemplo, há uma forte responsabilidade com a história que atravessa o vídeo). Mas esse paralelo entre o uso do desaparecimento e recorrências da irresponsabilidade indica que se traça outra imagem de responsabilidade, desatrelada de qualquer progresso ou melhoria, e mais próxima da que sugere Blanchot (1995, p. 25, trad. e negrito nossos):

*Minha responsabilidade pelo Outro pressupõe uma reviravolta, de modo que só pode ser marcada por uma mudança no status de “eu”, uma mudança no tempo e talvez na linguagem. **Responsabilidade, que me retira da minha ordem - talvez de todas as ordens e da própria ordem - responsabilidade que me separa de mim mesmo (do “eu” que é domínio e poder, do sujeito livre e falante) e revela o outro no lugar de mim, exigindo que eu responda pela ausência, pela passividade.***

Imagem 38: cena de *Eles fazem dança contemporânea*, de Leandro Souza. Créditos: Tetembua Dandara.



Imagem 39: foto de divulgação de *FIM*, do Grupo Vão. Créditos: Mayra Azzi.

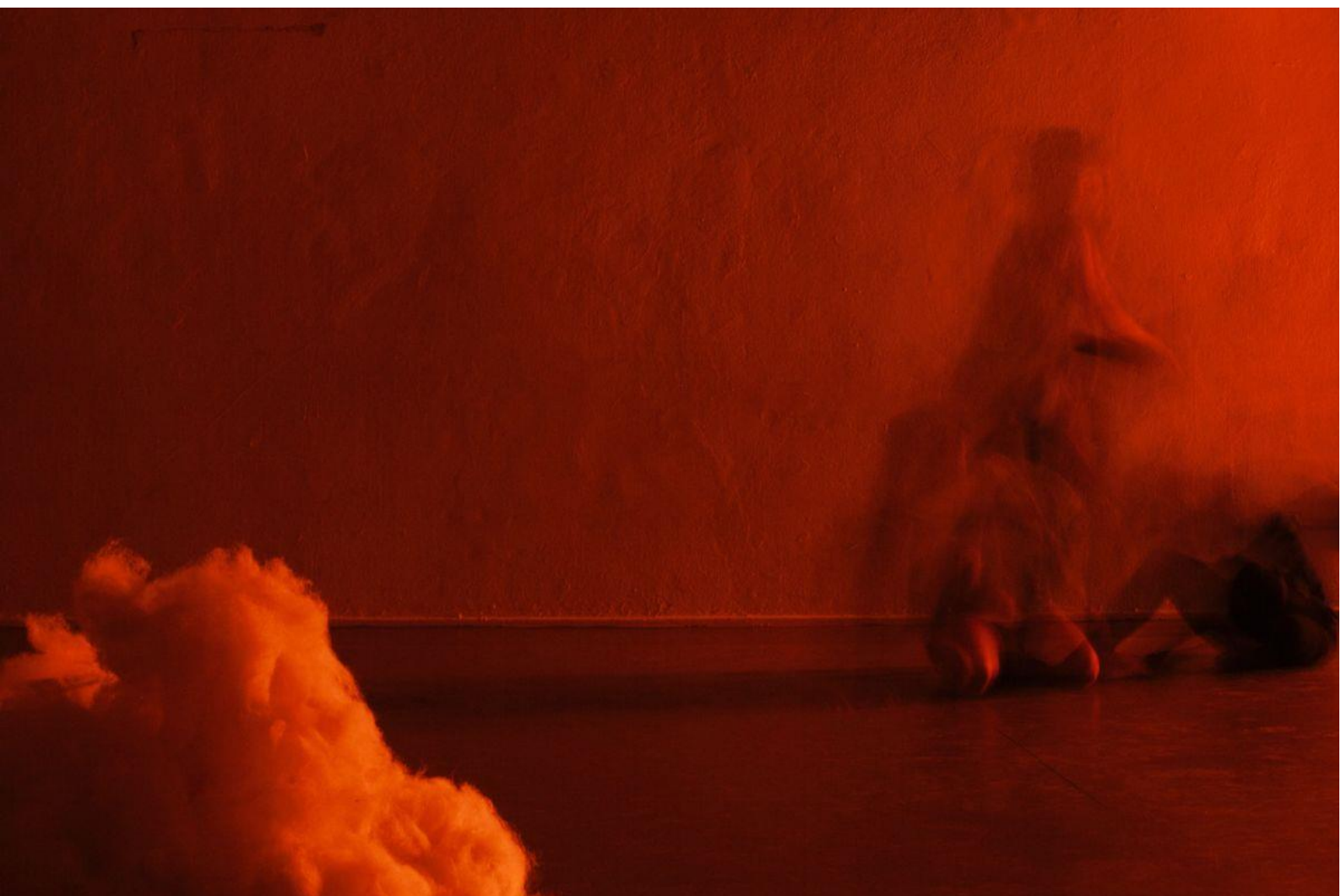


Imagem 40: foto de divulgação de *Trabalho Normal*, de Claudia Müller. Créditos: Haroldo Saboia.





Imagem 41: *still-frame* de *FUNDO*, De Juliana França. Fonte: Reprodução.





Imagem 42: *still-frame* de *Tela de Descanso*, de Laura Salerno. Fonte: Reprodução.

qual é o nome disso que você vê quando fecha os olhos?

## REVERBERAÇÕES

A intransigência das obras que analisamos reaparece em trabalhos mais recentes: Em *Eles fazem dança contemporânea* (2019), o bailarino Leandro Souza se questiona justamente sobre o enquadramento imposto ao que se entende e se reivindica no Brasil por “dança negra” e seus embates em relação ao restante da produção contemporânea na linguagem. Porém, ao invés de optar por um movimento afirmativo, a obra se torna um teste sobre os limites e impasses desse pertencimento. A dança é criada justamente quando certo contexto da classe artística São Paulo validava Souza como um artista importante no contexto (com premiações, participação em festivais, em bancas de seleção para editais e durante o ano de 2018). Souza percebe como esse movimento não é apenas positivo, pois nele “o sujeito negro é inspecionado como um objeto de fetiche, um objeto de obsessão e desejo” (KILOMBA, 2019, p. 116) e estigmatizado como exótico por críticos, artistas e pedagogos de dança (ver SILVA 2018). Assim, ao invés de afirmar algum elemento característico de sua pesquisa e apenas aceitar sua inserção, Souza optou por habitar um entre-lugares, aproximando-se daquilo que parecia estranho a certa dança negra contemporânea e próprio ao circuito eurocentrado da linguagem: as experimentações estadunidenses pós-modernas da Judson Church (ver BANES 2011) e a dança conceitual europeia dos anos 1990 (ver SIEGMUND 2017).

Vestindo roupas claras dentro de um espaço totalmente branco, que remete a uma galeria de arte, Souza passa a peça inteira repetindo um mantra inspirado em uma música de Billy Paul: “*am I black enough for you?/I got to stay black enough for you/tenho que ficar preto o bastante/tenho que ficar contemporâneo o bastante*”. A repetição do binômio pergunta/afirmação é também marcada pelo contraste não só entre seu corpo negro e o espaço branco, mas também entre ele e um grande monte de cabelo crespo sintético com que divide a cena, ambos estáticos ao início da obra. Aqui, o processo de desaparecimento está conjugado com uma difusão entre coisa e signo: ao longo da peça o artista não apenas começa a distribuir e criar diferentes composições com aquele cabelo sintético, mas a tirar lentamente partes de sua roupa até ficar nu, deixando o espaço outrora branco ser tomado pelo cabelo e por sua pele. Ao fim da obra, toda a parte frontal de seu corpo está escondida pela massa de cabelo que segura com as mãos, em uma coreografia muito mais intensa e imersa em uma baixa luz azul.

Neste processo de mesclagem (ou mesmo camuflagem) entre corpo, luz e espaço, entre orgânico e sintético, o artista navega por signos recorrentes em danças afro-orientadas, mas

também pelos das danças europeias, os quais nunca se apresentam de maneira objetiva, alterando-se diante de seu corpo negro e a história que ele carrega (a ação de arrastar o cabelo no chão lembra a de limpar espaço, mas também repete um gesto recorrente de Seitai-Ho). Se Grada Kilomba (2019, pp. 115-116, *itálico da autora*) afirma que “o *sujeito negro* é forçado a lidar com a questão ‘O que elas/eles veem?’”, vinda de sujeitos que esperam dele que “justifique sua presença em território *branco*”, Souza devolve esta questão para o público, pois o mantra do artista não apenas coloca um parâmetro a se alcançar (ser “preto o bastante” ou “contemporâneo o bastante”), mas deixa suspenso quem é esse “*you*” a quem ele se refere. Esse “*you*”, sempre mantido em inglês, é um chamado a cada sujeito do público ou a essa dança internacionalizada, que fala e pensa em inglês? É um “*you*” para sujeitos brancos - que o forcem “a performar o eu que tem sido roteirizado pelo colonizador, produzindo em si mesmo a condição, internamente dividida, de despersonalização” (ibid., p. 118) - ou se dirige também para negros, indicando a pergunta do artista se a própria representatividade negra em cena não seria construída também como reação a essa mesma demanda branca de justificação.

A pergunta fica em aberto: basta ser a coisa em si (o corpo sendo visto) ou é preciso que o público identifique algum signo da negritude para ser “preto o bastante”? Não há conhecimento nenhum produzido ao fim da obra, apenas uma experiência de reflexão que suspende todo saber prévio, recolocando a imaginação do público em movimento: o que eu, a partir dos meus parâmetros culturais e sociais, nomeio por “dança contemporânea”, por “dança negra”? E em que pontos essas representações se aproximam ou se distanciam?

O hoje clássico argumento de Frederico Morais (1970, p. 49) de que é “só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, [que] há iniciativa”, é trabalhado pela peça *FIM* (2018) do Grupo Vão. O público, apesar de colocado no mesmo espaço das performers, é impedido de vê-las ao longo de quase toda a obra. No absoluto blecaute, é possível observar apenas pequenos olhos de papel fluorescente no corpo das artistas. Assim como na peça de Soares, flashes esporádicos acontecem, impedindo o olho de se ajustar fisiologicamente para ver melhor no escuro, mantendo a experiência física de desestabilização da visão e criando uma sensação de estar sendo sempre observado.

Na segunda metade da peça, as artistas de olhos fechados seguem a tentativa de desaparecer mesmo sob a luz (envolvendo-se em fumaça, escondendo-se sob um grande pano preto ou sob um amontoado de espuma). Ao fim, o espaço está inteiramente tomado por fumaça, impossibilitando a visão (inclusive da equipe e elenco) mesmo na mais clara luz.

*FIM* lança mão da escuridão tal qual as peças que analisamos. Segundo a sinopse da peça (2018)<sup>132</sup>, “o escuro, ao mesmo tempo em que priva o sentido da visão, torna-se um campo de abertura para novas possibilidades da percepção de si, do outro e do espaço, tanto para as artistas quanto para o público”. A peça sugere, em concordância com o argumento de André Lepecki (2016, p. 81, trad. nossa), que a “escuridão oferece potencial para a vida escapar de seus caminhos pré-formados predestinados e coreopoliciados”, propondo em seu lugar “modalidades alternativas e coletivas de ser (com) matéria” (idem). Recursos como os pequenos olhos ou elementos de figurino como pelúcias ou penas permitem a percepção da presença apenas por meio de outros sentidos, de forma que o público não possa reconhecê-las enquanto indivíduos, mas apenas supor, sentir ou intuir a presença de alguma delas por perto.

Também em *Trabalho Normal* (2018), performance duracional e projeto de doutoramento da coreógrafa Claudia Müller, obras paradigmáticas da arte contemporânea são submetidas à noção usual de trabalho enquanto atividade diária, repetitiva e alienada. Sentada em um espaço público em uma mesma mesa oito horas por dia durante o período de cinco dias úteis e vestindo uma roupa de secretária e um crachá com o nome de sua ação, Müller recupera ações de grande valor simbólico para a arte contemporânea, como a ação de carregar gelo de *Paradoxo da Praxis*, de Francis Alÿs, ou a já citada obra *Vestígios*, de Marta Soares. Porém, submetidas ao trabalho repetitivo e maçante, as ações perdem a forma e a relação com as obras originais (o gelo é secado com um pequeno pano, e o monte de areia de Soares é miniaturizado e assoprado com um canudo). O título da obra já indica uma dupla normalidade com a qual o trabalho dialoga: os trabalhos citados são referências comuns para certa classe artística, mas aqui também estão submetidos à imagem supostamente normal de trabalho, marcada pela alienação.

Por estar na mesma mesa durante todo o período, em uma situação semelhante à de uma recepcionista, o público e os funcionários do espaço passam a conversar com ela, querendo entender o trabalho, ou mesmo buscando informações de outras ordens. Nos primeiros dias, a própria natureza das ações possibilita que Müller responda e converse com o público, criando laços afetivos (como em *Dança em domicílio*, performance na qual entregava danças *delivery*, ou no projeto *Precisa-se Público*, quando pagava para amadores escreverem críticas de peças de dança). Mas, ao longo dos dias, quanto mais o público se acostuma e se afeiçoa a sua figura, mais as ações vão se retraindo e ganhando caráter internalizado e íntimo (como no dia em que seu trabalho é chorar por oito horas), ao ponto que a ação final é ficar imóvel de olhos fechados

---

132 Disponível em: <https://www.grupovao.com/fim>. Acesso em 9 jun. 2020 – 18h11

por oito horas, contrastando a absoluta visibilidade de seu corpo com um fechamento total para a comunicação com o outro.

Portanto, o que se inicia como ação crítica e fundamentalmente discursiva acaba com uma retração comunicativa da artista em relação a quem a observa. Ela e seus potenciais públicos apenas habitam um vazio sem a possibilidade de se comunicarem. Sem mais poder expressar ou explicar nada, ela passa de espelho do imaginário comum de trabalho a objeto opaco, cuja tarefa é reproduzir apenas a própria imagem pública do seu corpo para o observador. Central para essa obra é que a artista parece escolher como referência apenas obras que discutiam a “inutilidade” da arte, lembrando-nos que a submissão delas a um regime usual de tempo e espaço não é suficiente para torná-las úteis e produtivas. Há uma resistência que reside na lógica interna dessa proposta, que reforça a “negatividade fundamental” que faz da arte uma prática específica (REBENTISCH, 2019, p. 65, trad. nossa).

Já no ano de 2020 e começo de 2021, a questão do desaparecimento como forma de escape e resistência se tornou ainda mais explícita por conta dos efeitos da pandemia. A necessidade de distanciamento social tornou constante as relações mediadas pelas redes, forçando ainda mais a necessidade do uso de redes sociais e obrigando o campo da arte a direcionar suas produções para salas de videoconferência, *lives* do *instagram* e vídeos do *youtube*. Nesses contextos, afirmar uma determinada presença se fazendo visível sob as câmeras se contrasta com as baixas qualidades de presença da casa (com inúmeros outros estímulos do ambiente privado) e da internet (com falhas, dissincronias e quedas bruscas). Daí que o tópico do desaparecimento ganhar maior recorrência e argumentos a seu favor, como na exposição *How to Disappear* (Como Desaparecer), aberta em dezembro de 2020 com obras da coleção Lambert em Avignon (França) e *Táticas de Desaparecimento*, curada por Nathalia Lavigne no Paço das Artes e aberta em fevereiro em São Paulo. Os poucos trabalhos desses meses que escaparam de adaptações caseiras de obras e tocaram no tema do desaparecimento o conjugam com o espaço das telas de celular e monitores de computador. Em *tela de descanso*, Laura Salerno cria uma peça para ser vista a noite em um horário específico, mas o que se vê, após uma introdução textual, é uma lenta gradação de cores que dura diversas horas, convidando quem assiste a largar a obra, transformada em luminária para o sono. Já em *FUNDO*, vídeo feito por Juliana França em colaboração com Celina Portella, vemos um corpo faltante na imagem de uma cozinha. O seu fundo, porém, é o quadriculado branco e cinza característico das imagens em formato PNG, o que não apenas afirma que a imagem pertence ao universo digital, mas que esse universo substituiu o corpo da performer.

Os trabalhos aqui citados seguem existindo nesse vazio entre enquadramentos de universos bastante diversos: Müller não trabalha nem como artista em tempo integral nem como trabalhadora registrada (assim como quase todo artista no Brasil); Souza não dança algo reconhecível como “dança afro-diaspórica” nem como “dança contemporânea europeia”; as bailarinas do Grupo VÃO não se deixam ver ao escurecer todo o espaço, mas também cegam pela luz excessiva. As produções em contexto de pandemia, inclusive, transitam entre o universo físico de quem assiste e o meio digital necessário para a transmissão das obras. Como os paradigmas de agência e visibilidade desses diferentes campos são bastante diversos (*corpo produtivo x corpo inútil; corpo crítico x corpo ancestral; corpo das artistas x corpo do público; corpo físico x corpo digital*), quando os artistas tentam habitar, ao mesmo tempo, ambos paradigmas, seus corpos perdem identificação, tendo que se referir a dois campos ao mesmo tempo. Se, de acordo com Safatle (2019, p. 30), “até mesmo o vocabulário das nossas lutas é conjugado no interior de uma ontologia de propriedades, na qual é questão sempre de explicitar o que me seria ‘próprio’, o que seria ‘meu’”, as obras buscam desarticular a relação entre agência e propriedade, submetendo o corpo dos performers a forças históricas e de linguagem que lhe são externas, dando a ver o próprio embate do corpo entre diferentes regimes de visibilidade.<sup>133</sup>

É por isso que, apesar estarem enquadradas no campo das artes performativas, elas parecem se distanciar da força performativa de criação de mundo. Menos preocupadas com marcar uma posição do que com uma *desmontagem ou desarticulação de posições*, as obras optam por expor as contradições entre visibilidade dentro de um trabalho artístico e em seus contextos de circulação. Para tanto, passam por zonas de visibilidade incomuns: a galeria de arte para a dança afro-diaspórica, a escuridão total para a obra de dança, o trabalho alienado para a performance e os ambientes digitais para os que confiavam na presença. Não usam da performance para transformar ou superar aquilo que é estranho aos artistas, mas lançam mão dos modos de representação e existência que surgem dessas zonas de visibilidade incomuns para desmontar modos de observação habituais de cada um desses campos. Como Rebentisch (2019) afirma, “se merece seu nome, a arte nunca se comunica de forma direta”, fazendo aquilo que Austin mais temia com a linguagem: interrompe, parasita, cria nela um buraco, criando

---

133 Note-se como, em alguns casos, as enunciações em cena não operam: a repetição do enunciado por Souza não o torna negro sob todos os parâmetros (e é justamente essa impossibilidade de efetivação total que ele revela), assim como a exagerada afirmação da normalidade do trabalho de Müller para seus públicos revela o próprio absurdo da situação do trabalho.

cruzamentos ineficazes ou impossíveis que marcam uma distância fundamental entre o campo da arte e o campo da vida humana.

### **DESAPARECER. DESAPARECER DE NOVO. PARA APARECER MELHOR.**

*“fugir não é ser posto para correr; pelo contrário, é fazer vazar o real, operar variações sem fim para impedir toda a captura”.*

(Dénètem Touam Bona, **A arte da fuga**)

No atual campo da cultura e das artes, a confusão entre presença e aparecimento do corpo gera alguns impasses. Se, hoje, agentes da arte possuem maior controle sobre suas próprias representações e espaços de visibilidade pública (seja em uma dimensão virtual ou pelo acesso a bens, produtos e serviços), podemos ver alterações significativas na balança hegemonicamente branca, masculina, classista e europeizada da arte contemporânea<sup>134</sup>, permitindo a presença de outros corpos nestes circuitos e espaços. É, sem dúvida, um importante passo em vias de um cenário no qual as pessoas, com interesses e práticas diversas, possam enfim possuir direitos iguais.

O impasse reside no fato de que, mesmo com uma crescente lucidez dos circuitos artísticos sobre suas exclusões e preconceitos sistêmicos, o modo de combater essas desigualdades tende a se dar por meio de uma mobilidade ascendente: maiores possibilidades de aparição, maior difusão e circulação de dons e talentos de quem outrora não estava sendo visto e ouvido. Como coloca Boris Groys (2014, trad. nossa), hoje somos “prontos para protestar contra a desigualdade ditada pelos sistemas de poder existentes – mas ao mesmo tempo [...] prontos para aceitar a noção de distribuição desigual de talentos e dons naturais” (ibid.) que determina as condições de visibilidade de quem produz arte. O problema é que essa distribuição desigual também é uma das bases da noção de capital humano, na qual caberia ao próprio sujeito trabalhar a si em vias de maior protagonismo ou aparecimento de sua produção pessoal, tornando-se agente responsável pela manutenção e distribuição de sua própria imagem.

---

134 No Brasil, diversos festivais e exposições de grande e médio porte estão sendo convidados a repensar seus preceitos curatoriais, acervos e manutenções de espaços de poder. Podemos citar, por exemplo, a reabertura do MoMA incluindo em seu acervo público artes não eurocentradas, o último panorama de arte do MAM SP dedicado ao sertão brasileiro, ou mesmo a edição de 2020 da MITbr que se dedicou a reunir artistas de diversas regiões do Brasil.

Em um cenário como o nosso, midiaticamente saturado e ciberneticamente conectado, o essencialmente performativo ato de mostrar migrou de forma radical para esse campo.

As redes sociais, hoje determinantes para o debate público, não apenas permitem maior reprodução e circulação de imagens públicas de si (tornando-se um campo propício para performances), mas também gerenciam essa circulação a partir de padrões mercadológicos, impulsionamentos pagos e tópicos de interesse. Submeter a arte a esses mercados, visando democratização ou alcance, significa também a inserir em um circuito mercadológico na qual sua existência só poderá ser mantida caso promova interesse e engajamento (nos poucos anos que compreendem as obras analisadas nesse texto, é nítido como redes como o *instagram*, *whatsapp* e o *twitter* deixaram de ser ferramentas opcionais e se tornaram itens quase pressupostos para quem atua no campo da arte e cultura, desempenhando também papéis diretos nos rumos políticos dos países).

Não nos cabe analisar essas redes, mas devemos notar que esses mecanismos, aliados ao atrofiamento do aparelho estatal que ocorreu nos últimos anos, têm também seu papel no movimento de grande parcela de populações de diversos locais de buscar de novo a centralização da presença de figuras políticas de caráter ao mesmo tempo messiânico e banal. Como coloca Giselle Beiguelman (2019), tanto a estética amadora quanto o uso intenso das redes sociais de figuras públicas da extrema direita convidam “o eleitor a eleger a si próprio”, transferindo para o domínio político a própria banalidade dessas representações.

O aparente paradoxo entre liberdade das representações de si e emergência de figuras soberanas que desafiam a própria democracia pode ser pensado a partir de um eixo comum: é preciso se provar visível, afirmando sua individualidade e visão de mundo perante os outros. Figuras como Donald Trump (que demitia maus empresários no programa *O aprendiz*), Jair Bolsonaro (que trocou quadros históricos por pinturas de retratos pessoais) e tantas outras desse momento político são também constituídas a partir de mecanismos de representação pública que dão ao sujeito espaço e estímulo para criar os próprios parâmetros de reconhecimento de si mesmo e dos seus em grupos de *whatsapp*, *memes* virtuais ou argumentações políticas pelo *twitter*. Essas figuras são versões monstruosas - o *Frankenstein* citado por Wendy Brown - de um impasse da própria promessa da racionalidade neoliberal de que seria possível construir a si como bem desejar: se essa construção não foi possível, nada a fazer além de detectar um culpado, de buscar levantar novamente os muros ou ao menos de se manter cercado por aquele que você mesmo construiu de forma virtual, espelhando as suas próprias “verdades” que circulam em determinado círculo social – independentemente de seu espectro político. Se essa extrema liberdade em relação à imagem que cada um constrói de si parece apenas o último



modelo lançado da servidão, talvez a via da visibilidade esteja sabotando de dentro o compromisso democrático de horizontalização das representações com o qual parece colaborar.

Esse cenário solicita um difícil posicionamento da arte: reconhecer os impasses do nosso tempo, mas sem lançar mão da própria ficção que o formou de um sujeito cuja autonomia se constrói sobre a propriedade de si e de seus discursos. Pois de que forma falariam aquelas e aqueles que só persistem em ser ao desaparecer? Um caminho possível para trabalhar esse impasse, segundo as obras demonstram, seria: fugir dessa ficção, recusando seus modos habituais de presença e visibilidade. Para tanto, é preciso resistir ao impulso constante de responder, dar sua opinião, posicionar-se. Esse caminho está presente em todas as obras discutidas, que se recusam a uma crítica que marque posições, mas está também em nosso próprio percurso de análise: se a palavra neoliberalismo foi excluída de nossos capítulos (figurando apenas na introdução e na conclusão), isso não significa que essa produção artística se aliena do problema. Justamente por não tratarem o termo neoliberalismo como um fenômeno identificável, objeto externo com contornos definidos que se pode criticar e resistir diretamente, esses trabalhos revelam como a ideologia neoliberal atua no cerne dos próprios modos pelos quais nos entendemos sujeitos e nos expressamos. É da competição, da criatividade e da produtividade que essas obras fogem.

Friso que essa fuga deve ser apenas o passo inicial, já que se manter nela (como a primeira obra analisada nos mostra bem) pode recair em uma impossibilidade de ação total. É preciso um trabalho posterior à essa recusa, fazer dessa fuga uma fuga criativa. Ao invés de um ato de covardia ou de reação instintiva a uma violência, a fuga é também forma de composição musical que, “passando sucessivamente por todas as vozes e diversas tonalidades, parece fugir constantemente” (BONA, 2017, p. 3). É essa a dimensão criativa da fuga que já havia nas diversas sociedades e agrupamentos de escravos fugitivos desde o século XVI, formando uma cultura que surge do próprio refúgio nas florestas:

*Os negros rebeldes não escapam, mas fogem. Mestres do subterfúgio, eles se esquivam, evadem, desaparecem em uma nuvem de artifícios: pistas falsas, iscas, estratégias, truques de todos os tipos. Fugitivos, os guerreiros marrons só persistem em ser ao desaparecer, fazem de seu desaparecimento uma arma de múltiplos cortes. Em seu perpétuo movimento de retiro e ataque, mulheres, crianças, velhos e espíritos acompanham-nos, apoiam-nos, participam dos combates; toda uma diáspora movente de onde jorrarão formas de vida inéditas. (ibid., p. 4)*

A fuga deve fazer parte de um ato político radical. É o primeiro passo de um gesto que não é nem o protesto daqueles que pedem por um melhor julgamento dos que possuem o poder e nem a resistência (cuja capacidade já é prevista no sistema). Mas, apesar da fuga ser necessária para criar terreno para uma transformação, ela não é em si a transformação. Essa fuga deve almejar se descolar de um ato de escolha<sup>135</sup>, sendo acompanhada, causada ou ao menos visar uma futura quebra do hábito. Portanto, essa fuga precisa ter uma performatividade específica.<sup>136</sup>

O filósofo alemão Christoph Menke nota como o hábito em si é um fenômeno performativo que se constrói pela repetição, cuja essência é a execução de um desempenho que replique predecessores. É a “aplicação de regras sem uma consciência da situação; hábito é sem uma situação. Sua lei é a identidade; hábito é *sobre* identidade – identidade do sujeito que, no hábito, recebe uma meramente externa aparência de natureza” (MENKE, 2019, p. 114, trad. nossa). Hábito é aquilo que pode nos fazer livres, mas também o que constitui uma escravidão sem mestre. Vejamos que Menke afirma que essa quebra do hábito é “a interrupção de sua auto-reprodução vazia e mecânica. *É o repouso da repetição*. Impedir o movimento da auto-reprodução habitual é o primeiro requerimento de qualquer ato de liberação” (ibid., itálico nosso).

Justamente porque é preciso desidentificar essa aparente concordância e harmonia que o hábito produz que as obras que analisamos apostarão de forma tão evidente na repetição: elas precisam revelar que a naturalidade da visibilidade é uma ilusão construída por meio de certos hábitos, que só se revelam como construções quando as vemos diversas vezes, quando nosso olho é direcionado a certos aspectos dela, ou quando nosso desejo de seguir vendo é desmantelado por procedimentos estéticos.

---

135 Essa discussão fica evidente no contexto artístico brasileiro quando, durante os primeiros meses da pandemia da Sars-CoV-2, alguns artistas se manifestam publicamente pedindo a recusa da competição que acompanhava os editais emergenciais. Em um texto como “Parem a competição já”, publicado por Daniel Jablonski e Flora Leite (2020), vemos como essa fuga é entendida como uma possível escolha: “Artistas, parem de estetizar a quarentena e a si mesmos. [...] Curadores, parem de selecionar obras sobre a quarentena. [...] Instituições, parem de premiar artistas que trabalham na quarentena”. Os debates posteriores à publicação de textos como esses se perguntavam sobre quem, no contexto brasileiro, poderia de fato *escolher parar* durante a quarentena e arcar com os impasses financeiros e de carreira gerados por essa escolha.

136 Para Christoph Menke (2019), a questão da política radical não pode mais ser respondida nem pelo modelo dialético da revolução nem pelo modelo escapista do êxodo como fuga. Sobre o modelo dialético, Menke se refere principalmente à influência da negação determinada hegeliana para a revolução comunista, que compreende que o próprio capitalismo produz em si as condições para sua destruição. Nesse caso, a revolução “torna as capacidades e habilidades contra a disciplina capitalista que as produziu” (MENKE, 2019, p. 109, trad. nossa). Em relação ao modelo escapista, o autor se refere a leituras como as de Paolo Virno e Albert Hirschman, que observam na história do Êxodo judaico o “modelo de uma política radical após a revolução; ou seja, o modelo de uma política sem revolução; política que pode se desprender do trabalho da análise crítica da ordem existente e sua transformação revolucionária” (ibid., p. 111).

Portanto, se a arte tem o poder de tornar coisas visíveis, ela pode revelar coisas para além dos sujeitos. Pode expor justamente os espaços vazios e os buracos que ajudam a fragilizar a presença, a certeza das enunciações e o fascínio da transformação das imagens pessoais em produtos de valor.

Após a fuga (e por meio dela), desarticular a visibilidade como presença indubitável é uma das principais tarefas da arte nesse momento, pois se entendemos seu papel nestes tempos como ser uma ferramenta de fazer visíveis subjetividades e corpos fora dos sistemas hegemônicos de presença (mercado, espetáculo, capital), esse gesto só pode se dar caso colocado em contraponto com a própria paixão e disseminação do visível em todos os campos da vida, problema central de nosso tempo. Condições dignas e saudáveis de existência subjetiva dos corpos nos campos de representação social e política podem exigir o aumento de sua visibilidade. Mas é também preciso estar atento para não aceitar que esse aumento seja apenas quantitativo e consonante com o que se espera que circule em cada momento.

É nesse sentido que as obras analisadas nos possibilitam perceber que o desaparecimento do corpo não implica sua recusa. Pelo contrário, em todos os trabalhos, os sujeitos clamam por seus nomes ou por algum tipo de representação que não se completa: Tânio, em *Sagração da Primavera*, grita: “Eu sou gente! Eu sou gente feroz!”, enquanto Pol Pi começa a performance falando seu nome e descrevendo suas principais características físicas, invisíveis pela distância em relação ao público. Na obra de Nuno Ramos as figuras humanas, mesmo silenciosas, são marcadas por traços sociais ou simbólicos que revelam seus modos de estar e agir no mundo (como o Pierrô ou a violoncelista amadora), já Marta Soares se apresenta nua, completamente iluminada, entregando-se como suposto veículo principal da obra apenas para desaparecer diversas vezes no escuro. Ana Pi, perto do fim de seu vídeo, afirma que o futuro é onde falaremos “com nossas próprias vozes”.

Em nenhum caso há uma renúncia da subjetividade, a plena aceitação de condições de violência e/ou objetificação do corpo. O que há em todos (mas é especialmente presente em *NoirBLUE*) é a apresentação de um espaço vazio entre a afirmação de um modo de existir no mundo e sua validação. Nessas obras, o “vazio” entre a afirmação de uma presença e seus processos de reconhecimento social estão escancarados, mais visíveis que os próprios corpos que performam ou o conteúdo do que está sendo performado. Justamente por isso, parece impossível reconhecer ali um único posicionamento formal em relação ao problema do desaparecimento. Por operarem em chave crítica em relação a modos culturalmente validados de presença cênica e objetual reconhecíveis pelo público, transitam sempre entre a afirmação de uma presença reconhecível (o corpo nu de Soares, os vizinhos que performam em

*MIRANTES*) e a total ausência do corpo (peça teatral com atores escondidos ou uma paisagem entregue à mera observação), testando os limites de existência e validação do corpo dentro de cada situação específica que constroem. Também as grandiosas instalações de Nuno Ramos se apresentam suspensas e quase vivas ao olhar do público apenas para serem logo reapresentadas em uma espécie de coma, deitadas no chão como réplicas ou restos que dependem da troca mecânica entre morfina e glicose. Mas também Ana Pi, Pol Pi e Soares entregam seus corpos apenas para que, a partir do contorno definido pela imagem ou pela voz, possam se fundir à paisagem ou à escuridão da caixa cênica.

Apesar de se distanciarem das escolhas de encenação de ordem mais espetacular de Heiner Goebbels, fazem coro à sua estética da ausência ao também entenderem pesquisa artística como algo que “precisa questionar todas as suposições do teatro, como presença, expressão, figura de linguagem, técnicas – já que todo ofício, toda técnica é ideológica” (GOEBBELS, 2018, trad. nossa). Em outros termos, ambos compreendem que quebrar com o hábito é determinante para o fazer artístico, vendo o potencial social da arte justamente na interrupção da ação imediata e na abertura de espaço para o distanciamento reflexivo, possibilitando o que Juliane Rebentisch (2012, p. 266) chamará de *experiência de distância* - dado central nas obras que analisamos. Na quebra das expectativas habituais de produção e percepção da presença do corpo, elas traçam outra perspectiva de emancipação, em concordância com o argumento de Christoph Menke (2012, p. 14, trad. nossa), para quem

*A mais importante emancipação política, a emancipação que faz surgir a política, é a emancipação das diferenças que constituem nossas habilidades e a nós como seres capazes (ou incapazes, menos capazes ou variavelmente capazes). A mais importante emancipação, a genuinamente política, é a emancipação da nossa existência social, da existência definida por nossas habilidades factuais, e consequentemente, das inequidades factuais.*

Esses deslocamentos e interrupções que os desaparecimentos promovem não necessariamente fazem com que coisas aconteçam, portanto se distanciam do poder performativo da realização de um objeto. Ao invés de fazerem algo acontecer, *permitem* que algo aconteça. Isso que notamos nas obras está próximo do que o linguista Werner Hamacher (1997) chama por *aformativo*: gesto sem intenção ou fim definido, cujo poder maior é não

produzir, mas sim depor ou interromper a produção.<sup>137</sup> Há nesse termo uma possibilidade de transformação que se dá justamente pela suspensão de um posicionamento determinado, da afirmação de uma identidade ou da completude de uma ação, como já foi apontado inclusive por Hans-Thies Lehmann (2013, p. 876), nome geralmente associado ao performativo:

*O termo performativo não pode ser completamente dissociado da ideia de um funcionamento bem-sucedido, um ato positivo, a realização de um objetivo – há, desde o início, um viés ativista conectado a essa noção: como fazer coisas com as palavras. Essa tendenciosidade obviamente não faz com que a noção seja inútil para descrever muitas características da prática artística, no entanto, ela tende a esconder um aspecto da arte em geral e do teatro/performance em particular que, do meu ponto de vista, é de extrema importância: uma certa passividade, uma não-realização no espírito do “eu preferiria não”, de Bartelby. Para se dizer o mínimo, muito do teatro performático/pós-dramático constitui a articulação de uma dúvida profunda sobre o fazer, a obtenção, a realização e a performance.*

Inertes, em repouso, escondidos, em ações repetitivas, os corpos em desaparecimento operam no sentido de uma interrupção do performativo e seu caráter (hoje apropriável) de desempenho e exibição, notando que a recusa da ação tem também potencial revolucionário de suspender os hábitos e formar, como vimos no capítulo *RECUSAR*, um novo *mau hábito*. Essa passividade de quem estuda, de quem gasta, de quem se mantém fora da luz e recusa uma tomada de posição visível é o que possibilitaria aos corpos perderem toda soberania, mas também toda subordinação. É nesse sentido que a autonomia como propriedade pode ser substituída por uma situação na qual os corpos em cena se deixam afetar por algo heterônomo que os movem, para além de suas próprias decisões ou escolhas.

Essa passividade, encontrada na circularidade das dramaturgias, nas repetições não nostálgicas, na imobilidade de uma cidade, ou mesmo no amadorismo cambaleante de um Pierrô, não é representada em cena, não é algo detectável pelas vias da representação, mas uma força negativa que atravessa as obras, e pode responder à infinita demanda de produção da vida e de difusão entre os campos do trabalho e do lazer. Como coloca Lazaratto (2017, p. 37), “a ação ociosa é uma operação de desclassificação, de subtração das coisas às quais somos sujeitos e, acima de tudo, de desclassificação da identificação com a própria profissão”, na qual se vislumbra as fugas que não surgem como ato de consciência ou vontade.

---

137 Hamacher (1997, p. 140) afirma que “o fato de as afirmações permitirem que algo aconteça sem fazer com que aconteça” significa que “elas não são o que aparece no reino das posições”, de forma que este reino “pode apenas indicar os efeitos do aformativo como elipses, pausas, interrupções, deslocamentos etc.”.

Nesse caminho, o desaparecimento do corpo não deve ser visto como um projeto em vias de uma revalorização da ausência, afirmando-a em relação aos discursos que prezam pela presença. Nenhuma das obras, como vimos, surge com a intenção de fazer o corpo desaparecer ou pelo interesse formal de se criar trabalhos sem atores (como detectado em alguns casos na cena internacional e nacional). Nas obras analisadas, as retrações ou desaparecimentos do corpo são sintomas dessa desarticulação entre os elementos reconhecíveis da cena: menos do que a negação da presença, o que vemos aqui é, antes de tudo, um processo de desmontagem, de abertura e exposição dos seus sistemas habituais de reconhecimento, buscando interromper ou suspender o que é recorrente nas leituras e reconhecimentos usuais de presença. É a fuga em direção a uma desarticulação, a uma quebra. Justamente por isso há um compromisso histórico ocorrendo aqui: ao tentar desmontar os nexos de identificação da presença, os artistas têm *seu rosto voltado para o passado* de uma peça musical, de fotos antigas, da cidade, da interpretação de um Pierrô, das memórias do racismo, o que significa que o que se produz não é decorrente de uma ação inaugural, mas é gerado pelo próprio embate dos artistas com a força desse passado. Acreditam – como esse estudo - que o trabalho de diálogo com o passado é inescapável e constante, citando a todo tempo em cena músicas, imagens e fotografias que entram em embate com o material criado (como nos personagens a gritar, interrompendo a trilha de Stravinski).

O desaparecimento do corpo, enquanto procedimento formal e escolha estética, deve almejar fazer desaparecer também aquilo que parece naturalizado, mas é hábito: que nossa liberdade se constrói por auto governança consciente; que visibilidade se constrói por mobilização ascendente; que política se constrói pela demarcação de posições; que a produção de diferença necessariamente gerará valor social.

Em seu lugar, deve debilitar e abrir identidades, deixando que seu potencial performativo seja interrompido, esvaziado e atravessado por outras forças materiais e históricas. Daí que o desaparecimento necessita do campo da arte, pois depende de atos estéticos - imaginação, jogo, teatro. Não estamos mais no campo onde se fazem coisas a partir da linguagem ou de habilidades socialmente adquiridas, mas sim em um campo onde fazemos justamente aquilo que não podemos ou não conseguimos fazer. Estamos naquele campo (talvez último que resta e mesmo assim sufocado pelo compromisso em agir) no qual olhamos para o que é pura potencialidade, para aquilo que está no campo da contingência e ainda não foi submetido à repetição do hábito.

Portanto, o desaparecimento, como fato, não acontece. Ele depende da representação e da repetição que há no jogo e na brincadeira. Seja no esconde-esconde, no circo do Pierrô, no

campeonato de dança, o desaparecimento precisa habitar um espaço com regras próprias, que percebemos apenas em retrospecto, quando o corpo retorna depois de ter ido para o fundo, para o escuro, de perder sua voz, de gritar que não é ninguém, de ser trocado por animais, amarrar sua própria pele, se perder na cidade.

A retração, apagamento e substituição dos corpos vistos serve para que, quando eles voltam destes espaços inacessíveis ao olhar (mesmo que aparentemente continuem sendo os mesmos), o que vemos esteja afetado e transformado justamente pela força daquilo que ficou desenquadrado, muito pequeno ou muito escuro, mas que, mesmo assim, se passou diante de nós: entre um vídeo e outro, o corpo da obra virou moeda; entre uma escuridão e outra, o corpo de Soares se deslocou; entre voz e silêncio, o corpo de Pol Pi habitou e o de Ana Pi se camuflou; entre jogos de representação, os corpos do grupo [pH2] se esconderam. Fomos, enquanto público, convidados a acompanhar – ou mesmo esperar – corpos *existindo* fora do campo iluminado e acessível ao nosso olhar. Há, nesses gestos, um caráter destrutivo “jovem e alegre” (BENJAMIN, 1986) daquilo que ainda não se solidificou no campo das capacidades, que lança mão do desaparecimento como uma possibilidade de encontrar espaços ainda não nomeados, nos quais a identidade não está sujeita à captura.

Na fuga, quebrar com o hábito que vincula presença à visão do corpo. E, nessa quebra essencialmente estética, fazer coro à pergunta do homem invisível (ELLISON, 2020, p. 607) nas linhas finais de seu romance:

*“quem sabe se, nas frequências mais baixas, eu falo também por você?”*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Marx. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução Guido de Almeida, Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**: [Homo Sacer, II, I]. Boitempo Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_. Il volto. *In*: **Mezzi senza fine. Note sulla politica**. Bollati Boringhieri: Torino, 1996. Tradução de Murilo Duarte. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/8-agamben-o-rosto.pdf> Acesso em 18 mar 2021.

\_\_\_\_\_. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. **Caderno de Leituras**, n. 76, 2018.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALLIEZ, Eric; OSBORNE, Peter. **Spheres of action**: art and politics. Cambridge: MIT Press, 2013.

AUSLANDER, Philip. From acting to performance. *In*: \_\_\_\_\_ **Essays in Moernism and Postmodernism**. Nova York, Londres: Routledge, 1997.

\_\_\_\_\_. Live from cyberspace: or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 24, n. 1, p. 16-21, 2002.

\_\_\_\_\_. The performativity of performance documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 28, n. 3, p. 1-10, 2006.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1990.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto. **Eu, um crioulo**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**: post-modern dance. Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: Seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953. São Paulo: Autêntica, 2017.



\_\_\_\_\_. Formless. *In:* \_\_\_\_\_. **Visions of excess: Selected writings**, v. 1939, p. 31, 1927.

\_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BAUMGARTEL, Stephan. A eficácia da performatividade. *In:* CARREIRA, André & \_\_\_\_\_ (org.). **Efetividade da Ação**. Pensar a Cena Contemporânea. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

BEIGUELMAN, Gisele. O que dizem as imagens do presidente. **Revista ZUM**, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/imagens-presidente/> Acesso em 30 jan 2020.

BEL, Jerome. Conversations with Jerome Bel. *In:* COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie. **Choreographing exhibitions**. Presses du réel, 2013.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. Capitalism as religion. **Selected writings**, 1996.

\_\_\_\_\_. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

\_\_\_\_\_. O caráter destrutivo. *In:* \_\_\_\_\_. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. *In:* \_\_\_\_\_ **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, p. 91-107, 1994.

\_\_\_\_\_. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In:* \_\_\_\_\_ **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, p. 83-96, 1994.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação**. 34.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

BERRY, Josephine. **Art and (Bare) Life: A Biopolitical Inquiry**. Berlin: Sternberg Press, 2018.

BISHOP, Claire. **Caixa preta, cubo branco, zona cinzenta: exposições de dança e a atenção do público**. *In:* Histórias da dança: vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2020.

\_\_\_\_\_. Performative Exhibitions: The problem of open-endedness. **Cultures of the Curatorial**, v. 2, p. 239-253, 2014.

\_\_\_\_\_. **Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship**. UK: Verso Books, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **The writing of the disaster**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

BOIS, Yve-Alain et al. **Formless: A user's guide**. Nova York: Zone Books, 1997.

BONA, Dénètem Touam. **Arte da fuga: dos escravos fugitivos aos refugiados...** São Paulo: OIP Oficina de imaginação política, 2017.

\_\_\_\_\_. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

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

BRANDSTETTER, Gabriele. Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe. **TDR/The Drama Review**, v. 42, n. 4, p. 37-55, 1998.

BRECHT, Bertolt. Aquele que diz sim e aquele que diz não. *In:* \_\_\_\_\_ **Teatro completo em 12 volumes**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. As cenas de rua. *In:* \_\_\_\_\_. **Estudos sobre teatro**. Lisboa: Portugalia, 1978.

BROWN, Wendy. **Politics out of History**. New Jersey: Princeton University Press, 2018.

\_\_\_\_\_. **Undoing the demos: Neoliberalism's stealth revolution**. Cambridge: MIT Press, 2015.

\_\_\_\_\_. **In the ruins of neoliberalism: the rise of antidemocratic politics in the West**. Nova York: Columbia University Press, 2019.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: On the discursive limits of sex**. Nova York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Nova York: Routledge 1999.

\_\_\_\_\_. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *In:* **Theater Journal**. v. 40, n 4, 1988.

\_\_\_\_\_. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAGE, John. **A Year from Monday: Lectures & Writings**. Marion Boyars, 1975.

\_\_\_\_\_. Four statements on dance. *In:* HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (org.) **The Twentieth-Century Performance Reader**. Nova York: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. "An Interview by Robin White," View 1, no. 1 (April 1978) *In:* BERNSTEIN, David W.; HATCH, Christopher (Ed.). **Writings through John Cage's music, poetry, and art**. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

CARDOSO, Iracity. **Entrevista**. 2013. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tDsO6BGDho4> Acesso em 19 fev 2018.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Mina Gerais: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **The haunted stage: The theatre as memory machine**. Estados Unidos: University of Michigan Press, 2003.

COPELAND, Roger. The presence of mediation. **TDR (1988-)**, v. 34, n. 4, p. 28-44, 1990.

COSTINAS, Cosmin; JAVENKSI, Ana. **Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions**. Berlin: Sternberg Press and Para Site, 2018.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CULP, Edwin. Landscapes of Disappearance. **Performance Research**, v. 24, n. 7, pp. 16-22, 2019.

CVEJIC, Bojana. **Notes for a Society of performance: on dance, sports, museums and their users**. 2016. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/14880800/Notes\\_for\\_a\\_Society\\_of\\_Performance](https://www.academia.edu/14880800/Notes_for_a_Society_of_Performance). Acesso em 14 jan. 2021.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Dardot e Laval: **a “nova” fase do neoliberalismo**. Entrevista realizada ao VientoSur, 2019. Disponível em:  
<https://outraspalavras.net/outrasmidias/dardot-e-laval-a-nova-fase-do-neoliberalismo/> Acesso em 01 ago 2019.

\_\_\_\_\_. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DE DUVE, Thierry. Performance here and now: Minimal art, a plea for a new genre of theatre. **Open Letter**, v. 5, p. 5-6, 1983.

DE OLIVEIRA, Eduardo Jorge. **Inventar uma pele para tudo: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)**, 2014. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: 50 anos depois, mais atual que nunca**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. *In: Limited INC.*, traduzido por Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. **O animal que logo sou**. São Paulo: Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. *In:* \_\_\_\_\_. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão. **Visualidades**, v. 6, n. 1 e 2, 18 abr. 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. **Pensar debruçado**. KKYM: Lisboa, 2015.

\_\_\_\_\_. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. **A semelhança informa**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição**: O olho da história I. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2017.

\_\_\_\_\_. **Que emoção! Que emoção**. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUCHAMP, Marcel. *In:* Calvin Tomkins. **Marcel Duchamp**: The Afternoon Interviews. Brooklyn, NY: Badlands Unlimited, 2013.

EDITAL novos coreógrafos novas criações site specific. 2012. Disponível em: [http://www.centrocultural.sp.gov.br/editais/edital\\_danca\\_novos\\_coreografos\\_novas\\_criacoes\\_2012.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/editais/edital_danca_novos_coreografos_novas_criacoes_2012.pdf) Acesso em 30 jan 2020.

EDWARDS, Adrienne. I am not here to entertain you: Invaluable Performances of Blackness. *In:* COSTINAS, Cosmin; JAVENKSI, Ana. **Is the Living Body the Last Thing Left Alive?** The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press and Para Site, 2018.

EHRENBERG, Alan. **O culto da performance**: da aventura empreendedora à depressão nervosa. São Paulo: Ideias e Letras, 2010.

ELLISON, Ralph. **Homem invisível**. São Paulo: José Olympio; 2ª edição. 2020.

ENTREVISTA com Nuno Ramos sobre **Ensaio sobre a dádiva**, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kvxuBbfiQaI> Acesso em 1 ago 2019

ESHELMAN, Raoul. **Performatism, or the End of Postmodernism**. The Davies Group Publishers, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance y precariedade. *In:* KUNST, Bojana et al. **El tempo es lo único que tenemos**: actualidad de las artes performativas. Portugal: Caja Negra, 2019.

FABRIS, Annateresa. "O múltiplo de Brecheret". *In:* **Piracema**. Rio de Janeiro, n. 4, 1995.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. Performance ou a recusa do teatro. *In*: \_\_\_\_\_ **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013.

FILHO, Danilo Marcondes de Souza. Apresentação. *In*: AUSTIN, John Langshaw. **Quando Dizer é Fazer**: Palavras e Ação. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1990.

FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. *In*: GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. **Archaeologies of presence**: art, performance and the persistence of being. Nova York: Routledge, 2012.

\_\_\_\_\_. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. Nova York: Routledge, 2008.

FOSTER, Hal. **Bad new days**: Art, criticism, emergency. Londres: Verso Books, 2015.

\_\_\_\_\_. Philosophical Toys and Psychoanalytic Travesties: Anthropomorphic Avatars in Dada and at the Bauhaus. *In*: BLOM, Ina et al. **Art and subjecthood**: the return of the human figure in semiocapitalism. Berlin: Sternberg Press, 2011.

\_\_\_\_\_. Primitive scenes. *In*: **Critical Inquiry**, Vol. 20, No. 1 (Outono, 1993), pp. 69-102.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRECCERO, Carla. Queer times. **South Atlantic Quarterly**, v. 106, n. 3, p. 485-494, 2007.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. **Arte & ensaios**, n. 9, p. 131-147, 2002.

\_\_\_\_\_. Barthes's punctum. **Critical Inquiry**, v. 31, n. 3, p. 539-574, 2005.

FUCHS, Elinor. Presence and the Revenge of Writing: Re-thinking Theatre after Derrida. **Performing Arts Journal**, v. 9, n. 2/3, pp. 163-173, 1985.

FULLER, Loïe. **Quinze ans de ma vie**. Paris: Mercure de France, Collection Le Temps Retrouvé, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: editora 34, 2014.

GANCIA, Barbara. Wesley Duke Lee vira no túmulo. **Folha de São Paulo**, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0110201005.htm> Acesso em 10 mar 2021.

GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHANKS, Michael. **Archaeologies of presence**: art, performance and the persistence of being. Nova York: Routledge, 2012.

GOEBBELS, Heiner. **Aesthetics of absence**: texts on theatre. Nova York: Routledge, 2015.

\_\_\_\_\_. Estética da ausência: questionando pressupostos básicos nas artes performativas. **Questão de Crítica**, v. 8, n. 66, p. 1983-0300, 2015.

\_\_\_\_\_. There Is No Such Thing as a Giessen School. **Polish Theatre Journal**, n. 1 (5), 2018.

GOFFMAN, Erving et al. **The presentation of self in everyday life**. Garden City, NY, v. 259, 1959.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. Researching dance in the wild: Brazilian experiences. **The Drama Review**, v. 51, n. 3, p. 140-155, 2007.

GROYS, Boris. Marx After Duchamp, or The Artist's Two Bodies. **E flux Journal**, v. 19, 2010.

\_\_\_\_\_. On art activism. **e-flux journal**, v. 56, p. 1-14, 2014.

\_\_\_\_\_. Self design and Aesthetic responsibility. Estados Unidos: **Revista E-flux**. Ed. 7, 2009.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil**, v. 1, 1959.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; SOARES, Ana. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; PucRio, 2010.

HAMACHER, Werner. Aformativo, greve: a "Crítica da violência" de Benjamin. *In*: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin**: destruição e experiência. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 1997.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. Debt & Study. **Revista E-flux**, n. 14, 2010.

HERBERT, Martin. **Tell them I said no**. Berlin: Sternberg Press, 2016.

HEWITT, Andrew. **Social choreography**: Ideology as performance in dance and everyday movement. Duke University Press, 2005.

HUYGE, Pierre. Interview. *In*: COPELAND, Mathieu. **Coreographing Exhibitions**. França: Idea Books, 2013.

IMCHOOT Myrian Van. Rests in Pieces: on scores, notation and the trace in dance. *In*: COPELAND, Mathieu; PELLEGRIN, Julie. **Choreographing exhibitions**. Presses du réel, 2013.

JABLONSKI, Daniel; LEITE, Flora. 2020. Parem a competição já. **Revista Select**. Disponível em: <https://www.select.art.br/parem-a-competicao-ja/> Acesso 18 mar 2021.

JARMAN, Derek. **Blue**: text of the film by Derek Jarman. Disponível em: [https://img.macba.cat/public/uploads/20180716/BLUE\\_derek\\_jarman\\_ang.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/20180716/BLUE_derek_jarman_ang.pdf) Acesso em 16 mar 2021.

JONES, Amelia. Presença in Absentia: a experiência da performance como documentação. **Revista Performatus**, v. 1, n. 6, 2013.

\_\_\_\_\_. **Seeing differently**: a history and theory of identification and the visual arts. Nova York: Routledge, 2012.

\_\_\_\_\_. The “eternal return”: Self-portrait photography as a technology of embodiment. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 27, n. 4, p. 947-978, 2002.

KATZ, Helena. *In: Coreografia*: o desenho da dança no Brasil. Vídeo disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=1000457416706056> Acesso em 22 jun 2020

\_\_\_\_\_. **Introspecção dita regras para dança de Marta Soares**, 2000. Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31214319846.jpg> Acesso em 20 mar 2021.

\_\_\_\_\_. **Vestígios do corpo em território sagrado**, 2010. Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91280747665.jpg> Acesso em 21 mar 2021.

KENTRIDGE, William. **Seis lições sobre desenho**. Série de conferências para o Charles Eliot Norton Professorship in Poetry da Universidade de Harvard, Cambridge, realizadas no Mahindra Humanities Center em 20 e 27 de março e em 3, 10, 16 e 24 de abril de 2012. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro: 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KON, Artur Sartori. 2018, primeiro como farsa, depois como tragédia. **Sala Preta**, v. 19, n. 1, p. 315-338, 2019.

\_\_\_\_\_. **Da teatrocracia**: estética e política do teatro paulistano contemporâneo. São Paulo: Annablume, 2017.

KONÉ, Yaya. The Popular Movement of Coupé-Decalé: Anthropology of an Urban and Coastal Dance. **Global Journal of Anthropology Research**. v. 1, pp. 20-24, 2014.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, v. 1, 1984.

\_\_\_\_\_. Formless without Conclusion. **October**, vol. 78, 1996, pp. 89– 105.

KUNST, Bojana. Art and Labour: On consumption, laziness and less work. **Performance Research**, v. 17, n. 6, p. 116-125, 2012.

\_\_\_\_\_. **Artist at work**: proximity of art and capitalism. UK: Zero books, 2015.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte e Ensaios**, n. 17, p. 167-187, 2008.

LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

LAZARRATO, Maurizio. **O governo do homem endividado**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

\_\_\_\_\_. **Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho**. São Paulo: Scortecci Editora, 2017.

LE ROY, Xavier. Notes on Exhibition Works Involving Human Actions Performed in Public. *In*: COSTINAS, Cosmin; JAVENKSI, Ana. **Is the Living Body the Last Thing Left Alive?** The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions. Berlin: Sternberg Press and Para Site, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 3, p. 859-878, 2013.

\_\_\_\_\_. **Tragedy and dramatic theatre**. Nova York: Routledge, 2016.

\_\_\_\_\_. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 9, p. 141-149, 2018.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, 2011.

\_\_\_\_\_. Exaurir a dança. **Performance e a política do movimento**. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

\_\_\_\_\_. Inscrever a dança. *In*: **Vazantes**, v. 1, ed. 1, 2017. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/33330/1/2017\\_art\\_spandradesplarangeira.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/33330/1/2017_art_spandradesplarangeira.pdf) Acesso em 12 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. **Movimento na pausa**. São Paulo: editora n-1. 2020.

\_\_\_\_\_. **Singularities**: dance in the age of performance. Nova York: Routledge, 2017.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de História'. São Paulo, Boitempo, 2005.

LÜTTICKEN, Sven. General performance. **E-flux Journal**, n. 31, 2012.

LYNCH, Christian Edward Cyril. Liberais, neoliberais, política e mercado. **Folha de São Paulo**: caderno Ilustrada. 21 de mar. de 2021.



\_\_\_\_\_. **Nada de NOVO sob o Sol**: teoria e prática do neoliberalismo brasileiro. 2020. Insight Inteligência. Disponível em: <https://inteligencia.insightnet.com.br/nada-de-novo-sob-o-sol-teoria-e-pratica-do-neoliberalismo-brasileiro/> Acesso em 10 abr. 2021.

MALABOU, Catherine. Repetition, Revenge, Plasticity. *In*: **E-flux**. 2018. Disponível em: <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/179166/repetition-revenge-plasticity/> Acesso em 11 mar 2021.

\_\_\_\_\_; SHREAD, Carolyn. **Ontology of the accident**: an essay on destructive plasticity. Cambridge: Polity, 2012.

MANDRESSI, Rafael. Anatomy Theater: The Order of Curiosity. *In*: GARCIA, Tristan; NORMAND, Vicent. **Theater, Garden, Bestiary**: A materialist history of exhibitions. Berlin: Sternberg Press, 2019.

MANUEL, Antonio. **I Want to Act, Not Represent**. Nova York: Americas Society, 2011.

MARCONDES, Renan. **I'm a live or I am a live?** Coleção Pandemia Crítica. São Paulo: n-1 editora, 2020.

\_\_\_\_\_. Retrato da artista quando coisa. **Revista Caixa de Ponto**, 2018.

MARTI, Silas. Empresário que comprou Hospital Matarazzo fala sobre Centro Cultural. **Folha de São Paulo**, 2014. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1512744-empresario-que-comprou-hospital-matarazzo-fala-sobre-centro-cultural.shtml> Acesso em 1 ago 2019.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

\_\_\_\_\_; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCKENZIE, John. **Perform or else**: from discipline to performance. Nova York: Routledge, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Editora Nova Fronteira, 2001.

MENKE, Christoph. **100 Notes – 100 Thought / N°010 Christoph Menke Aesthetics of Equality**. Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2012.

\_\_\_\_\_. The Standstill of Habit: The Beginning of Liberation. *In*: GRONAU, Barbara et al. **Aesthetics of Standstill**. Berlin: Sternberg Press, 2019.

MILLER, J. Hillis. Performativity as Performance Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity. **South Atlantic Quarterly**, v. 106, n. 2, p. 219-235, 2007.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002.

MORAIS, Frederico. O corpo é o motor da obra. **Arte em Revista**, n. 7, p. 47-52, 1970.

MUNIZ, Larissa. **De tão preto é azul! Sobre Noir Blue: deslocamentos de uma dança (de Ana Pi, 2017)**. 2018. Disponível em: <http://www.festivaldecurtasbh.com.br/critica/de-tao-preto-e-azul/> Acesso em 18 mar 2021.

NORMAND, Vincent. **Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions**. Berlin: Sternberg Press, 2019.

NOYS, Benjamin. **Georges Bataille: A critical introduction**. Londres: Pluto Press, 2000.

NUNES, Leandro. Em A sagração da primavera, grupo [pH2] (...). **Jornal Estado de São Paulo**. 2016 Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,em-a-sagracao-da-primavera--grupo-ph2-concebe-filme-para-imaginar-um-mundo-de-pessoas-sem-dividas,10000051420> Acesso em 18 ago 2018.

PANELLI, Luiz Felipe. Nova direita não deve aceitar ser chamada de neoliberal. **Jornal Folha de São Paulo**: opinião. 2 abr. 2021.

PELBART, Peter Pal. **Anota aí, eu sou ninguém**, 2013. Disponível em: [http://observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/\\_ed756\\_anota\\_ai\\_eu\\_sou\\_ninguem/](http://observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/_ed756_anota_ai_eu_sou_ninguem/) Acesso em 27 fev 2018.

\_\_\_\_\_. **Por que um golpe atrás do outro?**, 2018. Disponível em: <https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2018/02/06/por-que-um-golpe-atr%C3%A1s-do-outro> Acesso em 2 fev. 2021.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de comunicação e linguagens, Lisboa**, n. 24, p. 171-191, 1997.

\_\_\_\_\_. Aparecer em público enquanto público. *In*: PAIS, Ana (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

\_\_\_\_\_. Death and disaster. *In*: **Andy Warhol "GIANT" Size**. Nova York: Phaidon, 2006.

PI, Ana. **A calma que me autorizei ao narrar faz com que haja esse tempo de entrada**. Entrevista para Adriano Garrett. 2019. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-de-uma-danca/> Acesso em 18 mar 2021.

\_\_\_\_\_. **Carol Braga entrevista a bailarina e cineasta Ana Pi**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9C43Z2C4Q-E> Acesso em 18 mar 2021.

PI, Pol. **Entrevista em áudio**, 2015. Disponível em: <https://indiceparaescuta.hotglue.me/> Acesso em 30 mai 2019.

\_\_\_\_\_. **Entrevista** para François Maurisse & Wilson Le Personnic\_2019. Disponível em: <http://www.maculture.fr/entretiens/pol-pi-alexandre/> Acesso em 30 mai 2019.

PINE, B. Joseph; GILMORE, James H. **The experience economy**. Massachusetts: Harvard Business Press, 2011.

PINTO, Joana Plaza. O corpo de uma teoria: marcos contemporâneos sobre os atos de fala. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 33, p. 117-138, Dec. 2009. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332009000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332009000200005&lng=en&nrm=iso)> Acesso em 27 jun 2020.

POWER, Cormac. **Presence in play: A critique of theories of presence in the theatre**. Amsterdam: Brill, 2008.

RAINER, Yvonne. **No manifesto**. 1965. Disponível em: <http://manifestos.mombartz.com/yvonne-rainer-no-manifesto/> Acesso em 20 jan. 2021.

RAMOS, Luiz Fernando. Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea. **Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]**, v. 1, n. 1, p. 61-76, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mimesis performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMOS, Nuno. **Bandeira branca, amor: em defesa da soberba e do arbítrio da arte**. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm> Acesso em 13 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória**. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. Escritos de artista. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 31, p. 225-249, 2017.

\_\_\_\_\_. Mostra apresenta um novo Nuno Ramos. **O globo**, 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mostra-apresenta-um-novo-nuno-ramos-12681145> Acesso em 01 ago 2019

\_\_\_\_\_. **O mau vidraceiro**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ó**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Editora Todavia SA, 2019. Versão Ebook.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art**. Londres, Nova York: Verso Books, 2013.

\_\_\_\_\_. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

\_\_\_\_\_. Notes on the photographic image. *In*: ALLIEZ, Eric; OSBORNE, Peter. **Spheres of action: art and politics**. Cambridge: MIT Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Será que a arte resiste a alguma coisa. *In*: LINS, Daniel et al. **Nietzsche, Deleuze, arte, resistência**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, p. 126-140, 2007.

REBENTISCH, Juliane. **Aesthetics of Installation Art**. Berlin: Sternberg Press, 2012.

\_\_\_\_\_. Theatricality, Autonomy, Negativity. *In*: GARCIA, Tristan; NORMAND, Vincent. **Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions**. Berlin: Sternberg Press, 2019.

RELEASE da peça *A Sagração da Primavera* para assessoria de imprensa. 2016. Disponível em <https://culturaefutebol.wordpress.com/2016/05/08/estreia-de-a-sagracao-da-primavera-quadros-de-uma-divida-nao-paga-da-ph2estado-de-teatro/> Acesso em 18 out. 2019.

RIBAS, João. Única Zürn: Oracles and Spectacles. *In*: **The Drawing center: Única Zürn** Dark Spring. Nova York, 2009.

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

ROACH, Joseph. **Cities of the dead: Circum-Atlantic performance**. Columbia: University Press, 1996.

ROCHELLE, Henrique. **Crítica**. Disponível em <https://daquartaparede.wordpress.com/category/critica/> Acesso em 25 set 2019.

RUPPRECHT, Caroline. The Violence of Merging: Unica Zurn's Writing (on) the Body. **STUDIES IN TWENTIETH CENTURY LITERATURE**, v. 27, p. 371-392, 2003.

SAFATLE, Vladimir; PORTELA, Laercio. **A redução da política a uma dinâmica de resistência é o fim da política, crítica Safatle**. 2019. Disponível em: <http://marcozero.org/a-reducao-da-politica-a-uma-dinamica-de-resistencia-e-o-fim-da-politica-critica-safatle/> Acesso em 30 jan 2020.

SAFATLE, Vladimir. Crítica da autonomia: liberdade como heteronomia sem servidão. **Discurso**, v. 49, n. 2, p. 21-41, 2019.

\_\_\_\_\_. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. Sem perspectiva. **Folha de São Paulo**, Acesso em 30 mai 2019, v. 17, 2016.

\_\_\_\_\_. Quem tem o direito de falar? **Folha de São Paulo**, Acesso em 30 mai 2019, 2015.

SANCHEZ, José. Presence and disappearance. **Performance Research** v. 24, n. 7, pp. 6-15, 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002.

SARDO, Delfim. **O Exercício Experimental da Liberdade**: Dispositivos da arte no século XX. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SCHENKEL, Camila Monteiro; FLORES, Michel. **Material didático Nuno Ramos** – [http://iberecamargo.org.br/material\\_didatico/material-didatico\\_exposicao-nuno-ramos-ensaio-sobre-a-dadiva/](http://iberecamargo.org.br/material_didatico/material-didatico_exposicao-nuno-ramos-ensaio-sobre-a-dadiva/) Acesso em 01 ago 2019.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing remains**: Art and war in times of theatrical reenactment. Nova York: Routledge, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIBILIA, Paula. O artista como performer. Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas. In: **Performance Presente Futuro**, vol. II. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SIEGMUND, Gerald. Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes. **Maske und Kothurn**, v. 51, n. 1, p. 71-84, 2005.

\_\_\_\_\_. **Jerome Bel**: dance, theatre, and the subject. Palgrave Macmillan: Londres, 2017.

SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese (Doutorado) – Unicamp, 2018.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. **REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS-POLÍTICA & TRABALHO**, v. 12, p. 15-24, 1996.

SITE oficial da exposição **Made By...Feito por brasileiros**. Disponível em [http://www.feitoporbrasileiros.com.br/invasao\\_criativa](http://www.feitoporbrasileiros.com.br/invasao_criativa) Acesso em 23 jul 2019.

SITE oficial do grupo **[pH2]: Estado de Teatro**. Disponível em: <https://www.ph2estadodeteatro.com/> Acesso em 30 jan 2020.

SITE oficial do **Grupo Vão**. Disponível em: <https://www.grupovao.com/> Acesso em 30 jan 2020.

SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

SOARES, Marta. **Entrevista – Artista em Foco MITsp** - Por Julia Guimarães, Luciana Romagnolli e Ivana Menna Barreto. Disponível em: <https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/> Acesso em 20 set 2019.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Editora Companhia das Letras, 2003.

STEYERL, Hito. **Being invisible can be deadly**. 2016. Entrevista disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/hito-steyerl-22462/hito-steyerl-being-invisible-can-be-deadly> Acesso em 2 set 2020.

\_\_\_\_\_. **How not to be seen:** a fucking didactic educational MOV.file. 2013. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-M2hs3sXGo> Acesso em 2 set 2020.

TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos – Ensaio sobre a dádiva.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

VANSKIKE, Elliott. Pornography as paradox: the joint project of Hans Bellmer and Georges Bataille. **Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature**, p. 41-60, 1998.

VINAGRE, Talita Alcalá. **Dançar sobre ruínas:** a potência política da dança de Marta Soares. 2012. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

VOGL, Joseph. **The specter of capital.** Diaphanes, 2015.

WEBER, Samuel. **Theatricality as medium.** Nova York: Fordham Univ Press, 2009.

\_\_\_\_\_; BENJAMIN, Walter. **Benjamin's-abilities.** Cambridge: Harvard University Press, 2009.

WOHLFARTH, Irving. Terra de ninguém: sobre o “caráter destrutivo” de Walter Benjamin. *In:* BENJAMIN, A; OSBORNE, P. (org.) **A filosofia de Walter Benjamin:** destruição e experiência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WOOD, Catherine. **Performance in Contemporary Art.** Londres: Tate Modern, 2018.

WALLASCH, Alan. Between subject and object. *In:* ELKINS, James; DELUE, Rachel Ziady (org). **Landscape theory.** Nova York: Routledge, 2007.

ZÜRN, Unica. **L’Homme-jasmin.** Impressions d’une malade mentale, França: Gallimard. 1971.

## FILMES CONSULTADOS

**BLUE.** Direção: Derek Jarman. Elenco: John Quentin, Nigel Terry, Derek Jarman, Tilda Swinton. 1993. Magnus Opus (DVD). 74 min.

**OS IDIOTAS.** Direção: Lars Von Trier. Elenco: Bodil Jørgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Nikolaj Lie Kaas, Louise Mieritz, Henrik Prip, Luis Mesonero. 1998. Versátil filmes (DVD). 110 min.

**GHOST dance.** Direção: Ken McMullen, 1983. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN-\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN-_k) Acesso em 30 mai 2019.

## MÚSICAS CONSULTADAS

ARMSTRONG, Louis. **(What did I do to be so) Black and Blue**. Letra de Harry Brooks, Andy Razaf, Fats Waller. 1929. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vDm1lomVHU> Acesso em 21 abr. 2021.

BATISTA, Arnaldo. LEE, Rita. **Desculpe, Babe**. 1970. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=oQlz\\_CmXl44](https://www.youtube.com/watch?v=oQlz_CmXl44) Acesso em 21 abr. 2021.

BELCHIOR. **Divina Comédia Humana**. 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDNKiB4pL1o> Acesso em 21 abr. 2021.

ROSA, Noel; DOS PRAZERES, Heitor. **Pierrô apaixonado**. Intérpretes: Joel e Gaúcho. 1936. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wLpX1gp1YE](https://www.youtube.com/watch?v=_wLpX1gp1YE) Acesso em 21 abr. 2021.

VELOSO, Caetano. **Canto de um povo de um lugar**. 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uj-kQGdK1q8> Acesso em 21 abr. 2021.

VIVE LA FÊTE. **Noir Désir**. 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uHmvSEGY2k> Acesso em 21 abr. 2021.

