

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**Luanna Jimenes**

**A arte da performance nos limites do cotidiano e táticas de  
permanência**

São Paulo

2022

**LUANNA JIMENES**

**A arte da performance nos limites do cotidiano e táticas de  
permanência**

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Hunold Lara

São Paulo

2022

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.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

J61a            Jimenes , Luanna  
                  A arte da performance nos limites do cotidiano e  
táticas de permanência / Luanna Jimenes ; orientador  
Arthur Lara - São Paulo, 2022.  
                  79 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação  
Interunidades em Estética e História da Arte da  
Universidade de São Paulo. Área de concentração:  
Estética e História da Arte.

1. Performance. 2. Teatro. 3. Corporeidade. 4.  
Arte urbana. I. Lara, Arthur , orient. II. Título.



**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA**  
**DISSERTAÇÃO/TESE Termo de Ciência e Concordância**  
**do(a) orientador(a)**

**Nome do(a) aluno(a): Luanna Jimenes**

**Data da defesa: 17 /02 /2021 Nome do Prof(a).**

**orientador(a): Arthur Hunold Lara**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

**São Paulo, 14 /03 /2022**

*Assinatura do(a) orientador(a)*

Nome: JIMENES, Luanna.

Título: O programa performativo nos limites do cotidiano: A arte da performance e táticas de permanência

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. (a) Dr. (a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. (a) Dr. (a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. (a) Dr. (a): \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

a Renato De Cara

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior - Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 88882.377227/2019-01, sem o qual certamente não chegaria a sua conclusão, em tempos de pandemia de Covid-19.

Agradeço ao orientador Prof. Dr. Arthur Hunold Lara, pelo incentivo e acompanhamento.

À banca de qualificação, Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes e Profa. Dra. Katia Canton, pelas preciosas contribuições em um momento de tantos dilemas.

Ao grupo de pesquisa Nébulas- Corpo Urbano e suas Performances, contexto de trocas, laboratórios, experimentações em encontros contínuos. Este trabalho se beneficiou de cada momento que vivemos juntas. Em especial agradeço a Fabiane Carneiro e Aila Regina, pela contínua colaboração do início ao fim, de mãos dadas pude caminhar com mais confiança.

Agradeço por estar em contato com os colegas pesquisadores do PGEHA, ao corpo discente, pelas reuniões e debates em torno do lugar do/a pesquisador/a na universidade e na sociedade. Assim como à Neusa Brandão e Paulo Marquezini, secretários do programa, pelo apoio técnico em tantos detalhes institucionais.

Aos professores das disciplinas cursadas, Prof. Dr. Agnaldo Farias, Prof. Dr. Edson Leite, Prof. Dr. Artur Matuck, Profa. Dra. Katia Canton, por criarem em seus componentes um contexto de amplo diálogo.

Este estudo se fez a partir de um percurso anterior a sua inserção no programa de mestrado. As residências artísticas em Portugal me colocaram em contato com importantes colaboradores e estruturas de apoio, são eles (as): Graça Passos Azeite Tojeira, associação ATALAIA de amigos da arte de Ourique/PT, Museu do Trajo de São Brás do Alportel/PT, Ana Nobre, Luísa Ferreira, Fátima Serápio e c.e.m.- Centro em Movimento de Lisboa. No Brasil, os parceiros (as): Galeria Mezanino, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Cozinha Performática de Marcos Moraes e equipe, Erico Marmioli, Julia Bergmann, Mariana Vianna, Camila Jorge, Julia Salem, João Filho, Penna Prearo, Henk Nieman, Ana Andrade (SESC-SP), Ulysses Bôscolo, Cecília Miglorancia e Léo Sombra.

A passagem por Cabo Verde, pelo convite da Associação Mindelact, na pessoa de João Branco, onde tive preciosas colaborações de Sofia Berberan, Benito Lopes e Lisa Reis.

Em São Paulo, não poderia desenvolver a dissertação sem interlocutores, os artistas, pesquisadores e amigos, que me acompanharam diretamente no processo de escrita com telefonemas, cartas e mensagens, são eles(as): Kênia Dias e Camilo Kolomi. Agradeço ao Francisco Aurélio, por compartilhar sua intensidade e beleza em seu processo criativo com derivas, performances e registros na Chapada do Araripe-CE, uma lufada de ar nos momentos finais da escrita.

Aos colaboradores nas atividades educativas, entre participações e entrevistas: Nara Rosetto, Paloma Durante e Francisco Aurélio.

As boas amigas Manoela Cardoso e Danielle Noronha pelos momentos de respiro e cultivos de poéticas expandidas. À minha família, por tanto amor.

erro de português

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português.

Oswald de Andrade, 1925



## RESUMO

JIMENES, Luanna. **A arte da performance nos limites do cotidiano e táticas de permanência**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.)

A presente pesquisa explorou noções de teatralidade e de performatividade, ligadas à experiência de campo da autora, em seu programa de ação intitulado *Permanência para os Encarnados*. O experimento foi motivado após a percepção do comportamento normatizado entre os habitantes da adensada cidade de São Paulo, ao notar certa passividade instaurada no cotidiano, ou, ainda, em diálogo com Jacques Berenstein, coreografado por estruturas agigantadas. O diagnóstico levou-nos a empreender estratégias ligadas às artes do teatro, para primeiro habitar os espaços urbanos e, a seguir, procurar formas de habitá-lo, de modo a produzir contaminações nos corpos dos habitantes. O processo criativo em análise teve uma etapa de seu desenvolvimento junto a um programa de residência artística no Alentejo em Portugal em 2014; a seguir, entre 2016 e 2019, a performance foi atualizada em São Paulo, entre outras cidades e festivais internacionais. A ação instalou-se em meio à circulação pública, ora de maneira independente, ora ligada a programas institucionais. A experiência de campo levou-nos a depurar o modo como as noções de espaço (lugar) e tempo (duração), agenciadas pela ação física, puderam se desarticular da produção espetacular. Em diálogo com os/as autores/as da bibliografia, pudemos relacionar tais noções na fronteira com outras linguagens artísticas e saberes, isto é, inserindo à noção de espaço a paisagem pela perspectiva da geografia, e a noção de tempo e duração, à memória coletiva. O sentido da máscara no teatro pôde ser revisado em decorrência da caracterização da aparência da artista na performance. Com as atividades educativas, em dois ateliês coletivos realizados em 2017 e 2021, pôde-se, em diálogo com os artistas participantes, rever os conceitos aqui depurados e praticados, testá-los aderidos a outras poéticas e estratégias de criação em performance. Por fim, o programa de ação intitulado *Permanência para os Encarnados*, de autoria da pesquisadora que escreve, configurou-se como um sistema de ações, atividades e diálogos; como estrutura capaz de avaliar as relações de sentido articuladas pelo corpo na arte da performance e no comportamento.

Palavras-chave: Teatro. Performance. Corporeidade. Arte Urbana.

## ABSTRACT

JIMENES, Luanna. **The art of performance in the limits of everyday life and tactics of permanence.** 2022. Dissertação (mestrado) - Programa de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This research explored notions of theatricality and performativity, linked to the author's field experience, in her action program entitled *Permanência para os Encarnados*. The experiment was motivated after the perception of standardized behavior among the inhabitants of the densely populated city of São Paulo, when noticing a certain passivity established in everyday life, or even in a dialogue with Jacques Berenstein, choreographed by gigantic structures. The diagnosis led us to undertake strategies related to the arts of theater, to first inhabit urban spaces and then look for ways to inhabit them, in order to produce contamination in the bodies of the inhabitants. The creative process under analysis had a stage of its development with an artistic residency program in Alentejo in Portugal in 2014; then, between 2016 and 2019, the performance was updated in São Paulo, among other cities and international festivals. The action took place in the midst of public circulation, sometimes independently, sometimes linked to institutional programs. The field experience led us to debug the way in which the notions of space (place) and time (duration), managed by physical action could be disarticulated from the spectacular production. In dialogue with the authors of the bibliography, we were able to relate such notions on the border with other artistic languages and knowledge, inserting the landscape from the perspective of geography to the notion of space, and the notion of time and duration, to the collective memory. The meaning of the mask in the theater could be revised as a result of the characterization of the artist's appearance in the performance. With the educational activities, in two collective ateliers held in 2017 and 2021, it was possible, in dialogue with the participating artists, to review the concepts refined and practiced here, testing them adhered to other poetics and performance creation strategies. Finally, the action program entitled *Permanência para os Encarnados*, authored by the researcher who writes, was configured as a system of actions, activities and dialogues; as a structure capable of evaluating the relationships of meaning articulated by the body in performance art and behavior.

Keywords: Theater. Performance. Corporeality. Urban art.

## Lista de Figuras

Figura 1: Recorte de matéria do jornal do Alentejo, edição de julho de 2014. Imagem da autora.....	32
Figuras 2 e 3: Performance <i>Biôco do Algarve</i> , 2014. Imagem: Luísa Ferreira.....	33
Figura 4: Experimento com o traje no Adro da Igreja Antiga, Ourique, 2014. Imagem Graça Passos..	34
Figura 5: programa de ação <i>Catequese para os Encarnados I</i> , Ourique, 2014. Imagem da autora...	35
Figura 6: Detalhe do traje da performance <i>Permanência para os Encarnados</i> , 2017. Imagem Henk Nieman.....	45
Figuras 7 e 8: performance <i>Permanência para os Encarnados</i> , São Paulo, 2015. Imagem: Erico Marmiroli.....	51
Figura 9: Performance <i>Permanência para os Encarnados</i> , Uberlândia, 2017. Imagem: Ricardo Alvarenga.....	52
Figura 10: Performance <i>Permanência para os Encarnados</i> no SESC Ipiranga. São Paulo, 2016. Imagem Renato De Cara.....	53
Figuras 11 e 12 : Performance <i>Permanência para os Encarnados</i> na SP-Arte, São Paulo, 2016. Imagem: Marcelo Saraiva.....	54
Figura 13 : frame do vídeo <i>Catequese para os Encarnados I</i> , agosto 2014, Ourique/PT. Imagem:a autora.....	57
Figura 14 : frame do vídeo <i>Catequese para os Encarnados II</i> , agosto 2013, Vila Velha de Ródão/PT. Imagem:a autora.....	58
Figura 15: parte da ação <i>Cesare Lombroso desconfia de você</i> . Imagem: Paloma Durante.....	62
Figura 16: Experimentações performáticas com luz infravermelha de Nara Rosetto. Imagem: Nara Rosetto.....	65
Figura 17: Registro do experimento performático de Francisco Pereira na Chapada do Araripe-CE. Imagem: Francisco Pereira.....	67
Figuras 18 e 19: Performance <i>Worker</i> , São Paulo-SP, 2019. Imagem Sato do Brasil.....	77
Figuras 20 e 21: Performance <i>Partir</i> , Cabo Verde, 2019. Imagens Sofia Berberan.....	78

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>Considerações metodológicas</b> .....	16
<b>Elemento transversal: O Corpo</b> .....	18
<b>Estrutura do Texto</b> .....	18
<b>Capítulo 1: Em diálogo com as artes da cena</b> .....	21
<b>1.1 Considerações preliminares</b> .....	21
<b>1.2 A duração instalada no corpo</b> .....	23
<b>1.3 As relações de espaço a partir do teatro</b> .....	24
<b>1.4 Teatralidade</b> .....	26
<b>Capítulo 2 : Criação em Residência Artística</b> .....	29
<b>2.1. Performance como transmissão de memória coletiva</b> .....	29
<b>2.2 Dos elementos culturais ao processo criativo</b> .....	30
<b>Capítulo 3: O material aderido ao corpo</b> .....	36
<b>3.1 O sentido ritual da máscara no teatro</b> .....	36
<b>3.2 O gesto de cobrir-se</b> .....	38
<b>3.3 Nudez</b> .....	41
<b>Capítulo 4: Permanência para os Encarnados</b> .....	46
<b>4.1. Documentação e Ativações</b> .....	48
<b>4.2. Um Lugar para o Encarnado</b> .....	55
<b>Capítulo 5: Atividades Educativas</b> .....	59
<b>CONCLUSÃO</b> .....	69
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	72
<b>APÊNDICE</b> .....	76

## INTRODUÇÃO

Ao longo do texto que aqui se inicia, estão desenvolvidos estudos e considerações ligados a um percurso de trabalho que tem sua origem nas artes da cena e do teatro. Da graduação em Artes Cênicas<sup>1</sup>, o treinamento como atriz foi tomado pelo rigor formal das práticas do corpo, em metodologias que relacionavam, à fisicalidade, capacidades energéticas e imaginativas. A presença corpórea do/da ator/atriz, no teatro físico, é capaz de articular sentidos por meio de suas ações; isto é, a presença corpórea produz ação, o que passa a tensionar o espaço-tempo e a criar, para si e para o/a observador/a, uma experiência de lugar e noções de duração.

Nas palavras de Eleonora Fabião – performer, teórica da performance e professora associada da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ –, o corpo cênico faz-se de suas capacidades de ativação.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa montagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real (FABIÃO, 2010, p.321)

Os três elementos constitutivos das artes da presença, articulados pela ação física de maneira indissociável, – corpo, espaço e tempo –, serão, a seguir, depurados no programa de ação em estudo de caso, a performance intitulada “Permanência para os Encarnados”<sup>2</sup>. Sua estrutura formal tem um rigor capaz de co-constituir tais elementos. O percurso de criação da performance em estudo, por sua vez, integrou, ao longo dos anos, outras ações, sendo elas as derivas na cidade de São Paulo – de maneira individual e ligada a coletivos e estruturas de apoio –; atividades educativas em ateliês de criação coletivos; e, ainda, um programa de residência artística no Alentejo, em Portugal.

A pesquisa desenvolveu-se alinhada a essas ações, as quais serão apresentadas no texto e, delas, capturados elementos de reflexão. Os apontamentos retomam a experiência de campo, no que se refere às noções de tempo, enquanto duração e memória, atreladas ao comportamento e à performance, ora em São Paulo, aqui considerada “cidade global”; ora no

---

<sup>1</sup>Graduação em Artes Cênicas, cursada na Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP, entre 2000 e 2003, que traz definições estruturais a este percurso.

<sup>2</sup>Registro da ação no Largo da Batata, em São Paulo, em 2015, por meio do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JliZOmU538&t=542s>>.

Alentejo, em Portugal. Construíram-se, então, operações de sentido a partir dessas localidades e de sucessivos procedimentos de ação.

A metodologia da pesquisa tem caráter exploratório e qualitativo, na medida em que o processo de criação da performance em estudo e a sua atualização posterior estabeleceram uma estrutura de base empírica exploratória, acompanhada de reflexão teórica em diálogo com a bibliografia.

A performance em questão consiste na permanência da artista instalada em diversas cidades no Brasil e no exterior – a seguir, detalhadas –, paramentada por um traje negro que a cobre – compondo uma figura no limite da abstração. Assim trajada, mantém-se em movimento, lentamente, alterando a forma da figura – estando essa figura, em certos momentos, enorme e, em outros, pequena, perto do chão, abaixo do olhar das pessoas –, por durações entre cinco e sete horas ininterruptas. A estratégia de atuação no convívio público foi disparada pelo comportamento observado no contexto da cidade, e, a seguir, tais procedimentos foram atravessados pela experiência na residência artística no Alentejo, em 2014. A performance resultante foi, então, atualizada em sessões entre 2015 e 2019, em São Paulo e outras cidades; de maneira independente e também ligada a programações culturais; e, ainda, no festival internacional em Mindelo, São Vicente/Cabo Verde<sup>3</sup>.

O experimento performático teve o caráter de intervenção e ganhou independência em relação ao processo criativo, tornando-se uma espécie de modo específico de habitar espaços de convívio. Dessa forma, recuperou-se em sua atualização o motivo disparador: a percepção do que acontece com os modos de fruição no convívio público na cidade de São Paulo. De acordo com a arquiteta e pesquisadora ligada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), Paola Berenstein Jacques, nota-se, de maneira geral, o empobrecimento da experiência sensível na fruição das cidades adensadas como São Paulo, ou, ainda, a perda das capacidades corporais. Em suas palavras:

A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão (JACQUES, 2008)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>A performance integrou a programação do Festival Internacional Mindelact, em 2019.

<sup>4</sup>JACQUES, Paola. B. *Corpografias Urbanas*. Portal Vitruvius, sessão Arquitectos, 2008. Disponível em

Em afinidade com a análise, o programa de ação em estudo e as derivas empreendidas na cidade de São Paulo no seu processo de criação configuraram-se como tentativas de recuperar os corpos, ou, ainda, nas palavras da autora, como tentativas de provocar situações “mobilizadoras de percepções corporais mais complexas” (JACQUES, 2008); isto é, como possíveis contaminações no entorno, ou, ao menos, como forma de arriscar momentânea interrupção do fluxo normativo.

Da experiência de campo empreendida na cidade, alguns procedimentos articularam-se enquanto estratégias para intensificar o gesto de interrupção e as contaminações. Desta etapa, pudemos extrair parâmetros para a prática da performance enquanto gênero das artes no limite entre linguagens artísticas, aderidas ao cotidiano. Por meio da noção de teatralidade, puderam ser recuperadas as formas pelas quais o teatro, enquanto espetáculo vinculado à estética dramática, passa a incluir outros procedimentos de criação, desvinculados da representação da realidade. Os espaços da cidade tornaram-se os locais das primeiras investigações, e foram amadurecendo os modos de serem apreendidos, assim como as corporeidades, enquanto modos de habitar esses espaços.

Ao participar do programa de residência artística no Alentejo/PT, as noções definidoras da prática da performance, até então articuladas enquanto prática artística, sofreram transformações estruturais. Nesse outro contexto, a pesquisa em performance desenvolveu-se enquanto leitura dos corpos dos moradores da pequena Vila de Ourique, isto é, de suas manifestações de memória coletiva incorporadas, desdobramento articulado em diálogo com a pesquisadora Diana Taylor, docente no Departamento de Estudo da Performance Tisch School da NYU-Universidade New York University. Em interação com os habitantes da Vila de Ourique no Alentejo/PT, assim como em contato com o Museu do Traje em São Brás do Alportel no Algarve, pudemos aprofundar conhecimentos em torno do repetido e desgastado mito de origem do Brasil, e, então, pudemos verificar a atualidade do vínculo histórico e cultural que relaciona essas duas geografias. De volta à cidade, o programa de ação ganhou forma em sucessivas atualizações em diferentes contextos, retomando o disparador inicial, da interrupção do fluxo normativo da cidade, permitindo reparar seus efeitos nas interações com os fruidores. Sendo assim, a reflexão nesta dissertação em torno da

---

<[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg093/arg093\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg093/arg093_02.asp)>. Acessado em abril de 2021.

experiência dedica-se a analisar os aspectos técnicos das linguagens artísticas e os atravessamentos vividos no decorrer da travessia entre as geografias São Paulo/BR, Alentejo/PT e Mindelo/CV, quanto às questões históricas que ultrapassam o âmbito da criação artística, ainda que neste sentido não se almeje uma conclusão.

Os registros de imagem do processo, assim como os relatos de observadores e de colaboradores, compõem um material de documentação que permitiu novas ativações em contato com a apreciação pública, bem como acréscimos a estas reflexões teóricas em diálogo com os/as autores/as.

De maneira geral, o objetivo da pesquisa é contribuir para a reflexão de processos criativos ligados às artes do corpo e da presença, desarticulados de estruturas espetaculares, bem como localizar a fruição do observador fora das instituições culturais, distantes da realidade de grande parte das pessoas, e provocar, de maneira inesperada, o contato com acontecimentos de natureza artística.

No que se refere à linguagem da performance, a pesquisa almeja trazer contribuições a uma melhor compreensão do gênero performático, ainda que não seja o interesse fixar definições, mas, sim, instrumentalizar pesquisadores e o público em geral para possíveis leituras desses acontecimentos, que, ao contrário do que possam parecer, têm sentidos profundos e importantes e não se reduzem a provocações aleatórias.

### **Considerações metodológicas**

A metodologia da pesquisa de caráter exploratório articula-se em duas vertentes: 1) de tendência técnica, ligada aos procedimentos de criação em Artes da Cena e do Teatro, quando desvinculados do contexto da produção do espetáculo; e 2) de caráter analítico, dos sentidos ativados pelo programa, de sua forma e dos efeitos nos corpos dos/das observadores/as. A partir da vivência e dos seus registros, assim como em diálogo com os/as autores/as, é possível refletir sobre a experiência em campo.

Na primeira vertente da metodologia, foram exploradas as técnicas aplicadas na criação da performance em estudo. Em diálogo com o teatro pós-dramático do crítico e teatrólogo alemão Hans-Thies Lehmann, é possível recuperar o processo histórico no qual a criação em Artes da Cena desliga-se da estética dramática e do espetáculo, na chave da



representação da realidade emoldurada pelo palco no teatro. O autor deflagra o processo por meio do qual os três elementos estruturais da cena dramática, a saber: a unidade de tempo, de espaço e de ação física ganharam autonomia entre si. O estudo de Lehmann estabelece os parâmetros iniciais para identificar os modos pelos quais a performance em estudo de caso se apropriou dos procedimentos técnicos da tradição teatral e os efeitos de tais apropriações.

A seguir, a noção de teatralidade delineada por Sílvia Fernandes, teórica e crítica teatral ligada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), permite-nos apreender o uso pragmático ou insistente de certos procedimentos cênicos, e, ainda, estratégias de atualização de materialidades visuais e corporais da cena teatral realocados, diretamente situados no cotidiano, configurando, nas palavras da autora, “escrituras espetaculares específicas” (FERNANDES, 2011, p.12).

Ainda na vertente exploratória dos aspectos técnicos da criação do programa performativo em estudo, o material que serve de indumentária na performance produz um efeito definitivo na produção da presença por longa duração, assim como na apreciação do fruidor. Esse aspecto foi refletido em diálogo com a diretora de teatro e pesquisadora do teatro de animação Ana Maria Amaral, em afinidade com o sentido da máscara no teatro e com o teatro de formas animadas.

A segunda vertente da metodologia, de caráter analítico, retoma o processo de criação da performance *Permanência para os Encarnados* ocorrido na vila de Ourique no Alentejo/PT. O deslocamento provocou transformações fundamentais na compreensão do gênero performático. Ao contrário do comportamento passivo dos habitantes da metrópole, os munícipes da Vila de Ourique criavam direta interação com tudo o que acontecia na vila. Nesse contexto, a noção de performance, até então entendida como gênero da arte contemporânea, sofrerá mudanças conceituais. Em diálogo com a pesquisadora da performance Diana Taylor, é possível ponderar diferentes definições para o termo. Segundo ela, “a performance existe desde que existem pessoas, embora o campo de estudo em sua forma atual seja relativamente recente” (TAYLOR, 2013, p.39). O contato com as pessoas no Alentejo/PT configurou-se como uma transmissão de memórias e conhecimentos, e, assim, a performance acontecia nos corpos dos interlocutores, ávidos em transmitir seus costumes à artista estrangeira. A interação com os habitantes da aldeia e o contato com suas tradições e seu imaginário estiveram, naquele momento, no centro da reflexão e da prática, incluindo a

noção de performance e a transmissão de memória coletiva incorporada.

Ao recuperar os registros de imagem das ações, e os relatos de alguns observadores-participantes, que se permitiram acompanhar, por durações variáveis, a *Permanência para os Encarnados* – ainda no que se refere ao caráter analítico dos efeitos da performance em meio ao convívio urbano –, pudemos depurar suas nuances e o imaginário suscitado pela figura na experiência do fruidor. São pequenos fragmentos em palavras, imagens fotográficas e desenhos, documentos bem guardados que recuperam vestígios da efêmera experiência de campo e seus efeitos. Por meio desses documentos, podem-se entrever, na leitura dos observadores, os sentidos e as experiências suscitadas, para conclusões em relação aos objetivos apontados.

### **Elemento transversal: O corpo**

Apresentada a metodologia, vale ressaltar a importância dos três conceitos que atravessam a pesquisa como um todo: a noção de tempo (como duração) e espaço (lugar), verificados pela perspectiva dos corpos (modos de presença). Esses são também os elementos estruturais da performance. Nas palavras de Renato Cohen: “para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN, 2003, p.28).

Antes de avançar, faz-se necessária uma inserção para contextualizar o/a leitor/leitora acerca do corpo como um aspecto transversal que será desmembrado pela metodologia em diferentes noções de espacialidade (relações de espaço), temporalidade (múltiplas durações) e presença (performatividade), ora em diálogo com as artes do teatro, ora em diálogo com outros saberes. Tais noções são categorias que se definem como lentes conceituais para uma leitura do corpo enquanto estrutura complexa e multifacetada. Aqui, ele estará “em relação a”, e tais categorias constituem-se como elementos articulados pelo corpo, em afinidade com a observação feita por Eleonora Fabião, “o corpo cênico potencializa espaço e tempo” (2010, p.321), bem como modos de presença.

Por essas lentes, o corpo, no interior do teatro e da sala de ensaio, engendrado por sua tradicional estrutura, inclusive no que se refere a sua formação acadêmica, conceitual e prática no cerne da escola de teatro, conquistou fôlego suficiente para desarticular-se de seu lugar,

tido como origem<sup>5</sup> e passou a percorrer outras paragens, ganhando novos sentidos e conexões. A estrutura corpo, deste modo, passou a ser capaz de estabelecer com o entorno um efeito desorganizador dos comportamentos e das funções normativas e convencionadas, e, neste ponto, apreendem-se, em relação ao corpo da artista, os corpos das/dos observadoras/es da ação e das/dos habitantes da cidade.

As possibilidades de leitura do corpo, neste sentido, extravasam o momento da criação como campo apartado da vida e do comportamento; ou seja, a expressão artística, com alto rigor formal, é inserida no cotidiano, procurando a diferenciação dos comportamentos condicionados pelas tarefas triviais, por meio do que Renato Cohen chamou de “ ritualização de atos comuns da vida: comer, dormir, movimentar-se, beber um copo d’água (...) que passam a ser encarados como atos rituais e artísticos” (COHEN, 2003, p.38). A/o artista, assim, é convidado/a a estetizar o cotidiano para viver o ato estético. A vida e a criação são alvos da atenção deste corpo que aqui se define.

## **Estrutura do texto**

O desenvolvimento do texto acompanha em certa medida a linearidade do percurso. Os parâmetros iniciais da prática artística no ambiente da cidade foram, primeiro, analisados em relação aos aspectos técnicos do teatro dramático e, a seguir, junto a outras noções de teatro.

O deslocamento até o Alentejo/PT provocou adequações conceituais em torno das práticas, assim como a apropriação de elementos da cultura alentejana em procedimentos específicos. A seguir, o material convertido em adereço recebeu uma reflexão alinhada com o teatro enquanto atividade ritual de povos extintos. A semelhança com um manto cobrindo um corpo feminino recuperou no fruidor a memória de uma castidade preservada.

A atualização do programa de ação entre 2014 e 2019 permitiu ponderar, em observação aos efeitos nos corpos dos/as fruidores/as, as operações de sentido atualizadas pelas formas do programa de ação.

Os arquivos de documentação da experiência, desde o processo às atualizações do

---

<sup>5</sup>Referindo-se ao corpo engendrado aos procedimentos inerentes à prática teatral como uma estrutura viva capaz de reelaborações em novos contextos de criação.

programa, são reativados, beneficiando a pesquisa, e foram levados a público na montagem de uma instalação. E, por fim, as atividades educativas permitiram trocar com artistas ligados às práticas performáticas. Os preceitos aqui trabalhados puderam ser testados pelos interlocutores, numa colaboração mútua. O texto encerra sua exploração depurando os saberes disparados pela experiência.

## **Capítulo 1: Em diálogo com as artes da cena**

Neste capítulo, podemos depurar as noções de tempo e espaço ligadas ao teatro de estética dramática e ao espetáculo no interior do edifício teatral. As desarticulações entre essas noções provocadas pela ação física, ocorridas ao longo do século XX por iniciativa de encenadores e artistas empenhados em recuperar do teatro suas capacidades para além da representação da realidade, servem-nos de parâmetros para verificar os procedimentos técnicos empenhados na criação da performance em estudo de caso.

### **1.1 Considerações preliminares**

Por meio da análise de colocações de Hans-Thies Lehmann, podemos incluir as Artes da cena e do teatro na pluralidade de experimentações ocorridas desde o início do século XX na Europa e nos Estados Unidos, mais intensamente a partir dos anos 1960. O autor identifica a crise do gênero dramático por meio de seus elementos estruturais, e cita artistas desses eixos geográficos que se recusaram a restrição da criação em Artes Cênicas.

Segundo sua análise, a crise do drama<sup>6</sup> pôde ser identificada na fragmentação da unidade dos elementos estruturantes da cena, ou, ainda, na mudança de sentido da figura humana no espaço-tempo da cena. As operações formais ocorridas na produção teatral do século XX, segundo ele, não se restringem a uma especulação formal do fazer teatral, mas significam abandonar o sentido primordial da cena dramática: a emissão discursiva e mimética da realidade na chave da representação.

O autor localiza a passagem do gênero teatral para a arte da performance, por meio de um “tratamento dos signos teatrais (...) que acaba por tornar fluidas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência real” (2007, p.223).

Nesse sentido, podemos capturar alguns detalhes da análise do autor para estabelecer parâmetros para refletir o estudo de caso. No que se refere à unidade de tempo preservada no interior da cena dramática, o autor explica:

---

<sup>6</sup>“O domínio exclusivo do teatro até então – a representação animada de pessoas em ação – foi conquistado e superado pela nova matriz de representação técnica do cinema” (LEHMANN, 2007, p.82).

Essa ideia de unidade de tempo implica que, para o espectador, o tempo desaparece. Ele não pensa sobre o tempo e vê-se completamente envolvido pela progressão do drama sem pensar na progressão do tempo. É através dessa construção do drama que a arte teatral adquire sua unidade. (...) Ou seja, o tempo sempre foi uma coisa importante para o teatro, mas, com a autonomia dos elementos, virou uma categoria com existência própria que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava construir no drama (LEHMANN, 2009, p.236).

O tempo, na experiência do teatro e também na performance, aproxima-se da noção de duração. No caso do teatro, trata-se de um amálgama de múltiplas temporalidades: a começar pela “vivência temporal que atores/atrizes e espectadores partilham” (LEHMANN, 2007, p.287), e, depois, as diferentes durações dos elementos no interior da cena que imprimem variadas experiências temporais no observador.

Quando se observa a desconstrução da estética dramática, o tempo que estava restrito à simulada sequência de acontecimentos perde seu desenvolvimento linear. No caso da ação verbal do/a ator/atriz dentro de um diálogo – estrutura fundamental para o drama na qual se revelam os conflitos morais das personagens –, não apenas a maneira de dizer, abusando de pausas ou acelerações, mas também o conteúdo mencionado são capazes de moldar a percepção dos/das observadores/as a diferentes durações, situando o tempo da ação no passado, ou, ainda, num futuro inexistente.

O teatro moderno é repleto de exemplos em que a temporalidade do discurso verbal sofre alterações sensíveis em variadas modalidades textuais desconstruídas, que antecipam o rompimento definitivo com a primazia da emissão de um texto como principal ação em cena. Nas palavras do autor, desvincular-se do diálogo significa abandonar a dialética do “conflito, solução, alto grau de abstração da forma dramática, exposição do sujeito em seu caráter conflituoso” (LEHMANN, 2007, p.61); ou seja, trata-se de romper com o “exercício de abstração capaz de esboçar um mundo modelar” (LEHMANN, 2007, p.62).

A partir desse trecho, podemos pensar que a função fundamental da palavra na construção de sentidos na performance não deixa de existir, ainda que não seja emitida em uma ação silenciosa, como a ação em estudo. Mas significa que podemos atribuir-lhe outra função, que não seja para “esboçar um mundo modelar” (LEHMANN, 2007, p.62), retomando as palavras do autor.

## 1.2 A duração instalada no corpo

A temporalidade e as durações passam a se configurar instaladas não mais na palavra emitida, mas principalmente no corpo e nas ações físicas, em interações com os objetos que ganham protagonismo na cena. Segundo a análise de Lehmann, o efeito almejado nas experimentações com a duração não inspira uma obra acabada, mas acontece como manifestação literal de presenças em construção de sentido no limite do estranhamento. Lehmann observa esta forma experimental nos espetáculos do polonês Tadeusz Kantor, na metade do século XX:

O artista plástico Tadeusz Kantor, cujo trabalho teatral teve início com performances e *happenings* provocativos contra autoridades governamentais, revela uma intenção que é reencontrada em muitas formas de teatro pós-dramático: revalorizar as coisas e os elementos materiais do que acontece no palco em geral (LEHMANN, 2007, p.120).

O autor também cita os espetáculos duracionais do encenador e dramaturgo norte-americano Robert Wilson como exemplos da mudança de sentido da cena provocada pela dilatação temporal das ações. Em suas palavras: "surpreendido, abalado, sensorialmente seduzido ou mesmo hipnotizado, o espectador experiencia a lenta passagem do tempo" (LEHMANN, 2007 p.307). A duração dilatada dos gestos e das fisicalidades do/da ator/atriz configura, segundo ele, uma "estética da duração" (LEHMANN, 2007, p.306).

O corpo do/da ator/atriz, em duração distorcida do andamento habitual cotidiano, parece acumular tempo e "assemelha [-se] a uma escultura cinética, torna-se *escultura do tempo*"<sup>7</sup> (LEHMANN, 2007, p.307). Ou, ainda, seu deslocamento quase imóvel cria no observador a apreciação próxima da pintura e da fotografia, uma vez que é dada maior importância à imagem em detrimento da abstração psicológica das personagens.

A distorção da duração, na análise do autor, tem ainda uma dimensão política, na medida em que interrompe a transmissão progressiva de signos em detrimento da presença corpórea do agente, ou seja, a presença corpórea daquele que age se converte em manifestação da memória coletiva. O conceito da interrupção do fluxo temporal da ação pensado pelo autor provoca significativas consequências no corpo do/da performer e no entorno onde a ação acontece. A cisão pode funcionar, em suas palavras, "como um choque, fazendo com que a

---

<sup>7</sup>Grifo do autor.

realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (LEHMANN, 2009, p.238). A seguir, o autor chega num ponto-chave: “como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa situação de interrupção?” (LEHMANN, 2009, p.238). Interrupção não apenas no sentido sensorial como coisa inesperada, mas configurada como cisão, ou ruptura. Segundo o autor, isso “pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre o que é esse elemento. Você interioriza o andar e com isso se distancia dele” (LEHMANN, 2009, p. 238).

De modo análogo, no que se refere ao estudo de caso, a possibilidade de ruptura com o entorno por desajustes temporais tornou-se uma estratégia fundamental nos primeiros experimentos em São Paulo com as derivas, e, depois, com mais intensidade, na experiência com o programa de ação, em 2015. Vamos retornar a esse aspecto a seguir.

### **1.3 As relações de espaço a partir do teatro**

Quanto às questões relativas ao espaço, ainda em diálogo com Lehmann, a arquitetura do teatro garante as melhores condições para o desenvolvimento do drama. A distinção entre o lugar do observador a certa distância do palco, cria uma relação de espelhamento e transmissão de signos entre essas duas realidades distintas. Nas palavras do autor:

na medida em que o quadro cênico funciona como um espelho que permite ao mundo homogêneo do observador reconhecer-se no mundo fechado do drama. Para que haja essa equivalência e esse espelhamento – ainda que ilusório ou ideológico-, são necessários o isolamento, a independência e a identidade própria de ambos os mundos. O processo de identificação depende desse isolamento para que haja *certeza das linhas divisórias* entre a emissão e a recepção de signos<sup>8</sup> (LEHMANN, 2007, p.265).

A ação do/da ator/atriz fora deste ambiente perde o referido espelhamento e abre um campo imprevisto de relações entre os corpos. Em proximidade com os/as observadores/as, a ação do/da performer provoca no entorno uma espécie de contaminação, como uma experiência de transmissão de “energias co-vivenciadas”<sup>9</sup> (LEHMANN, 2007, p.266). O acontecimento converte-se num processo quase ritual, uma vez que os modos de interação ou

---

<sup>8</sup>Grifo do autor.

<sup>9</sup>Grifo do autor.



de participação tornam-se parte do que acontece.

Junto à contaminação do entorno, nota-se outro efeito ocasionado pela não distinção entre o espaço do acontecimento artístico e do cotidiano: o ambiente onde a ação acontece não se configura como fundo para o destaque de um protagonista, como acontece no espaço emoldurado do palco, onde se cria uma relação entre área de atuação e figura. No caso da ação localizada em meio ao passeio público, as características do entorno são destacadas pela ação; ou seja, a performance, uma vez que interrompe o comportamento cotidiano instaurado, revela o ambiente ou deflagra-o, torna-se uma parte concentrada do todo que o envolve, o que Lehmann chamou de *espaço metonímico*.

O deslocamento da ação do/da performer do interior do teatro para o convívio público, segundo o autor, tem ainda um aspecto político, à medida que se instaura uma zona de indefinição em torno da ação quanto ao modo de se relacionar e interagir com ela. A situação causada pela performance ou ação artística em meio ao cotidiano no passeio público atribui aos passantes a responsabilidade sobre o acontecimento, visto que não está previamente acordado a maneira de se comportar em relação à ação. Ainda segundo Lehmann:

tem a ver com a relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo. Mas isso não se passa a partir de uma ideia, de uma ideologia, a partir de um conceito. Isso se passa a partir de uma experiência artística, (...) a partir de como o espectador está envolvido nessa situação (LEHMANN, 2009, p.241).

Em diálogo com a análise de Lehmann, podemos identificar relações entre as estratégias de desconstrução do gênero dramático e os disparadores do processo de criação da performance em estudo de caso. São elas: a deformação da duração da ação; o protagonismo de materiais e objetos em detrimento da figura humana; a presença corpórea como manifestação de memória coletiva em oposição à construção de sentido na chave da representação; e, por fim, o deslocamento da ação para fora do espaço relacional do teatro.

As derivas em São Paulo foram as primeiras iniciativas, norteadas pelo desafio de habitar a cidade no limite entre arte e cotidiano; e por criar meios para sustentar a/o presença/corpo capaz de habitar a fronteira entre a arte e o mundo; e por se instalar como arte fora do mundo da arte. Como nas palavras de Eleonora Fabião, “pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como arte (...) pertencer performativo tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do

corpo-em-experiência” (2013, p.5).

#### 1.4. Teatralidade

Podemos avançar inserindo no campo das Artes Cênicas suas tendências para o híbrido. Por meio dos conceitos de teatralidade e teatro híbrido, em diálogo com as pesquisadoras Sílvia Fernandes, já citada anteriormente, e Cláudia Madeira, pesquisadora ligada ao Centro de Estudos de Teatro da Universidade Nova de Lisboa/PT, encontramos as especificidades do processo em estudo.

Nas palavras de Sílvia Fernandes, o teatro contemporâneo está situado “em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance” (2011, p.11), e pode ser entendido como um campo de experimentações multidirecionais com alto grau de inclusão e fluidez entre suportes e materiais. Por essa perspectiva, consideremos a cena um tempo-espaço de ativação de materiais e de sentidos, sem restrição quanto à natureza dos elementos e estratégias adotadas. No que se refere ao aspecto híbrido do teatro contemporâneo, nas palavras de Cláudia Madeira:

Se os movimentos do início do século já faziam recurso a esse processo de experimentação (...), a partir dos anos 1970 o interesse pela *performance*, quer por parte dos criadores, quer por parte dos teóricos, levou a que começassem a emergir diferentes tipos de criação e apresentação coletiva (2007, p. 190).

O processo criativo teve mais importância que o resultado. Nesse sentido, configurou-se como um laboratório, de caráter temporário, para experiências em aprofundamento. Ou pode-se considerar que o processo configurou-se como um lugar de evasão do cotidiano capaz de integrar os artistas e os especialistas de outras áreas do conhecimento numa práxis híbrida. Segundo Cláudia Madeira, “nesse ambiente de exceção procura-se a mistura, a intermutabilidade de papéis (...), a transdisciplinaridade, a transculturalidade e uma proximidade/cumplicidade com os públicos” (MADEIRA, 2007, p.24).

Diante da profusão de possibilidades para as artes da cena, vale recuperar, em diálogo com a pesquisadora Sílvia Fernandes, o conceito de teatralidade. A autora ressalta o modo obsessivo e insistente de determinados procedimentos que, destacados do contexto do

espetáculo, aderem ao cotidiano para torná-lo estético, e, com isto, submetê-lo a uma crítica. Nas palavras da autora, a teatralidade pode ser entendida como:

uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um debate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação de mundo (FERNANDES, 2011, p,12).

Inicialmente, segundo a autora, a ação de caráter artístico inserida na realidade imediata é capaz de estetizar o cotidiano e identificá-lo em sua dimensão política. A seguir, a autora parece entender a teatralidade como um sistema de práticas não fixadas diante do real. Finalmente, a autora parece ver os processos criativos como momentos em que a observação do mundo, refletida na criação, não se faz como uma apreciação definitiva da realidade.

Esses aspectos da teatralidade permitem-nos refletir sobre os experimentos iniciais em São Paulo. Faz-se necessário pontuar que não se tratou de executar, em meio ao contexto da cidade, procedimentos ou ações que outrora se desenvolviam em espaço cênico, mas que o interesse pelo convívio público esteve direcionado a perceber o modo como o comportamento dos habitantes da cidade, inseridos no cotidiano, manifestavam durações impostas por equipamentos e megaestruturas<sup>10</sup>, para, então, criar estratégias de estetização desse real, ou, ainda, modos de subverter tais condições e manifestar outras durações.

As derivas, com definições de percurso mais ou menos rigorosas, equilibravam diferentes escalas de percepção, isto é, momentos de tomada das configurações do território e, por outro lado, contaminações interpessoais com os habitantes. No que se refere à topografia por sobre a qual se instala a cidade, ainda que tamponada pelo concreto e por exaustivas edificações, notou-se o desenvolvimento da colina que se estende dividindo o afluente Rio Tamanduateí – onde se instalaram a região central da cidade e a zona oeste, em que o relevo vai ao encontro do afluente do Rio Tietê, o Rio Pinheiros<sup>11</sup>. Junto a sucessivas apreensões fragmentadas e dinâmicas do posicionamento do corpo inserido na morfologia do território,

---

<sup>10</sup>“A cidade como sendo o espaço físico e simbólico de circulação e convívio em sua estrutura física e imaterial constitui uma totalidade, uma construção integral, de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (JACQUES, 2003, p.14).

<sup>11</sup>“O Tietê e seus dois afluentes da margem esquerda, o Tamanduateí e o Pinheiros, formam um pequeno maciço de forma alongada na direção leste-oeste que atingem em alguns pontos 820 m (...). Cercado de várzeas, que o isolam, o maciço paulistano liga-se por sua extremidade leste com as demais elevações deste relevo de colinas.” (CARDOSO, *s.d.*)

ocorreram inter-relações com os habitantes em constante deslocamento e modos de caminhar, a ponto de esses habitantes contaminarem-se com suas durações, absorvê-las e acompanhá-las.

Sendo assim, entre as diferentes escalas de atenção – a topografia e as contaminações interpessoais –, estabeleceram-se modos diferentes de caminhar e respirar, ao ponto de tornar a ação caminhar/respirar comparável à ação física no teatro, ou seja, a ação não como execução de uma tarefa, mas como uma maneira de comprometer corpo e estado de presença daquele que age e em torno desse gerar contaminações, por isso a importância da respiração enquanto ação.

O ator, dramaturgo e poeta francês Antonin Artaud, em *O teatro e seu duplo*, refletiu a importância da respiração, como uma ação que sustenta o corpo do/da ator/atriz. A respiração, além de sua importância vital como forma de manifestação de estados de espírito e de temperamento, é, no teatro, segundo ele, uma ação fundamental na criação da presença em cena. Ao acontecer em simultâneo às outras ações mais visíveis, provoca essas contaminações de estados de presença. Em suas palavras:

Ao respirar, por exemplo, o corpo do ator é sustentado pela respiração (...)  
É certo que para todos os sentimentos, todos os movimentos do espírito,  
todos os saltos da afetividade humana, há uma respiração correspondente  
(ARTAUD, 2006, p.130).

A ação física no teatro, neste sentido, consiste em estabelecer, a partir dos aspectos biomecânicos de sua execução, os meios pelos quais o/a ator/atriz cria sua presença, ou seja, respira. Nesse sentido, a ação de caminhar e respirar configuraram um procedimento capaz de ativar estados de presença nas derivas e em deambulações. Ou seja, colocaram o corpo sensivelmente atrelado à geografia e aos corpos em circulação, em infinitas relações de oposição e afinidade no limite do dissenso, isto é, ao ponto de provocar perturbações ainda que sem instaurar uma intervenção.

## Capítulo 2 : Criação em Residência Artística

Neste capítulo, vamos analisar o deslocamento geográfico até Portugal, no ano de 2014, para a continuidade da investigação em performance com apoio de duas estruturas: o programa de residência artística na Vila de Ourique, com duração de quatro meses<sup>12</sup>; e, durante este período, a participação na exposição da fotógrafa Luísa Ferreira intitulada *A procura de um outro corpo*<sup>13</sup>, com curadoria de Graça Passos, ocorrida no Museu do Trajo, em que a pesquisadora tomou conhecimento do traje tradicional algarvio Biôco e com ele experimentou a performance *Biôco do Algarve*.

### 2.1 Performance como transmissão de memória coletiva

O deslocamento até o Alentejo/PT, em 2014, almejava aprofundar o processo criativo ligado à performance. Assim como as outras pequenas cidades medievais da região, a fundação da vila de Ourique é guardada pelas ruínas de um castro e de uma igreja matriz. A vila, ainda, é habitada por população majoritariamente idosa e possui economia especialmente dedicada à atividade agropecuária pouco mecanizada.

A metodologia de criação a partir das derivas neste contexto resultou em novas experiências. Em São Paulo, tratou-se de desenvolver a possibilidade de restituir ao corpo, por meio da respiração e do caminhar, certa quietude; para então perceber as relações de contaminação entre os corpos e a cidade. Na pequena Ourique, as caminhadas disparavam situações impensadas pelas constantes abordagens dos habitantes. A artista foi imediatamente notada como estrangeira e, depois das interrogações quanto à sua identidade e ao motivo da visita, era posta a ouvir recomendações e partilhas.

Junto às narrativas e explicações, outros elementos da cultura local apresentavam-se: as muralhas que delimitam a aldeia, as edificações fundantes e os modos de habitar, o calendário das atividades coletivas, as mulheres idosas cobertas por um manto, os homens ensaiando o cante alentejano, as tradições religiosas misturadas a práticas profanas, a culinária

---

<sup>12</sup>Residência artística em artes performativas da Associação Atalia de amigos da arte da Câmara de Ourique. Acessar pelo link <<http://atalaiaartes.weebly.com/>>.

<sup>13</sup>Catálogo e apresentação acessível no link <<https://outrocorpo.wordpress.com/>>. Acesso em out 2021.

a partir dos derivados da criação do porco alentejano, a produção do azeite e do pão, as memórias da guerra da independência de Angola e o imaginário idílico que envolve o Brasil. Ou seja, a experiência de imersão desestruturou a definição de performance praticada até o momento, instalada em contexto urbano cosmopolita, atrelada à historiografia da arte contemporânea. Investigar a partir dos encontros em Ourique tornava-se uma espécie de volta ao passado. Estava ali, nas entrevistas com os velhotes na praça principal, a guerra de independência em Angola na década de 1970, e, com ela, um exemplar de tratamento para com “as colônias”.

Dentre tantos elementos que invadiram a pesquisa, junto às narrativas e os relatos dos habitantes de Ourique permeados de historicidade, alguns são acolhidos nesta reflexão, em escuta balizada por um contorno conceitual. A começar pela própria noção de performance, redefinida como sendo transmissão corpórea de memória coletiva, em diálogo com Diana Taylor. Em suas palavras,

Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performance sugere que a performance também funciona como uma epistemologia (2013, p.19).

De fato, ao deslocar os experimentos do convívio público da cidade global para a Vila de Ourique, tornou-se imprescindível transmutar definições conceituais, ou ainda, situar os corpos dos habitantes no centro das transmissões de sentido.

## **2.2 Dos elementos culturais ao processo criativo**

Para recuperar o modo pelo qual a experiência imersiva transmutou-se em processo criativo, vale nomear dois aspectos da cultura local disparadores de aspectos formais. O primeiro refere-se ao traje tradicional algarvio, o Biôco. Trata-se de um manto de feltro preto, constituído de capuz aderido a uma longa capa, de uso obrigatório até o final do séc. XIX, segundo o diretor no Museu do Traje, “de toda senhora que quisesse dar testemunho público de uma vida séria e recatada” (DUARTE e SANCHO, 2001, p.35). A forma do Biôco relaciona-se a diversas peças do vestuário europeu desde a civilização grega e teve seu valor moral reforçado pelo Cristianismo.

Ao tomar conhecimento do Biôco do Algarve no Museu do Trajo em São Brás do Alportel e experimentá-lo numa ação performática na cidade (figuras 2 e 3), o material que acompanhava o processo, até então sem definição de sentido, oriundo de uma experiência anterior em Lisboa, foi convertido em manto e passou a ser ativado dessa forma em alguns programas de ação na aldeia. Para ponderar o modo como aconteceu o gesto de vestir o manto e agir sob ele, é preciso recuperar outro aspecto da cultura local que aderiu ao processo criativo, determinando a forma do programa de ação em estudo: a festividade comemorativa da Batalha de Ourique (figura 1).

Trata-se de mais um episódio da vitória dos cristãos contra os árabes, ocorrida no século XIII. O forte no topo do monte, as muralhas e os casarios baixos descendo mal alinhados em vielas de pedra parecem dar notícias dos embates, assim como as narrativas dos aldeões. As lutas religiosas narradas pelo Cristianismo ao longo dos séculos de invasões e ocupações de territórios são acompanhadas de elementos fantásticos como milagres, sonhos, visões e premonições. Com a Batalha de Ourique, esse imaginário místico que ronda o povo prometido, os portugueses, é novamente reforçado, acompanhado de uma festividade religiosa e profana.

As práticas de deambulação, da apreensão do território e de sua ocupação reaparecem nessa nova realidade: ao deambular pela aldeia interagindo com as pessoas e apreendendo a ocupação do território pela arquitetura, e a seguir, ao posicionar-se junto ao castro, ou atravessar o adro da igreja antiga, podia-se prever, através da fundação da aldeia instalada na topografia, a circulação no território avistada pelo forte de batalha.<sup>14</sup> Os fantasmas da Batalha de Ourique pareciam rondar as ruínas, e essa atmosfera fantasmagórica, diante dos vestígios da arquitetura de guerra, junto às narrativas atualizadas com eloquência pelos cidadãos, levaram ao experimento intitulado *Catequese para os Encarnados I*<sup>15</sup>. A ação consistiu em, durante o amanhecer, permanecer uma hora girando, coberta pelo manto negro, em frente à igreja matriz de Ourique. Esse ritual repetiu-se diariamente durante uma semana e cumpriu função fundamental no processo por ter sido o disparador de um estado corpóreo de silêncio capaz de equilibrar as intensidades da experiência dos encontros com os habitantes da aldeia.

---

<sup>14</sup>Registro em vídeo da ação de atravessar o adro da igreja antiga em <[https://www.youtube.com/watch?v=JA4b\\_QBqVgs](https://www.youtube.com/watch?v=JA4b_QBqVgs)>.

<sup>15</sup>Registro da ação acessível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=Tmbt3zIHHHI>>.

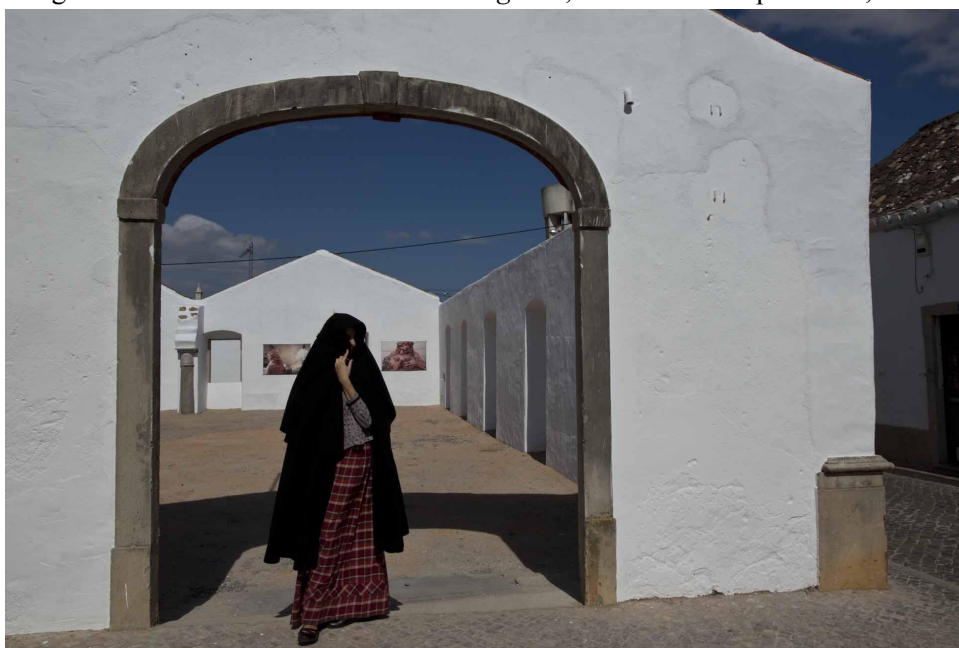
Figura 1: recorte de matéria do jornal Correio do Alentejo, junho/2014.



Imagem: a autora



Figuras 2 e 3 : Performance *Biôco do Algarve*, São Brás do Alportel/PT, 2014.



Imagens: Luísa Ferreira.

Figura 4: Experimento com o traje no Adro da Igreja Antiga, Ourique/PT, 2014.



Imagem: Graça Passos.

Figura 5: programa de ação *Catequese para os Encarnados I Ourique/PT*, 2014



Imagem: a autora.

### **Capítulo 3: O material aderido ao corpo**

A experiência de vestir o material e convertê-lo em manto foi disparadora de estados de presença. Para refletir a experiência, em diálogo com a pesquisadora do teatro de formas animadas Ana Maria Amaral, vamos recuperar o sentido primordial da máscara no teatro, ligada às atividades rituais em busca da transcendência da vida cotidiana. Esse aspecto também poderá ser tomado em diálogo com a historiadora Danièle Dehouve, em sua investigação em torno do do gesto de vestir o manto nos rituais do povo asteca do México Central. A visualidade que dessa ação resultou também será analisada, sendo o material em questão forma inerte que ganha vida diante do observador. E, ainda, no encontro com os fruidores, será também debatida a expectativa da nudez provocada pelo manto, por sua tradição secular ligada aos trajes religiosos.

#### **3.1 O sentido ritual da máscara no teatro**

As características do material usado como vestimenta na performance *Permanência para os Encarnados* tiveram efeito definitivo para a ação ganhar sentido e duração. O manto negro estabeleceu uma barreira entre o corpo da artista e o ambiente; o material lhe cobria completamente a cabeça, bloqueando os sentidos da expressão e mal desenhando os contornos de uma figura humana. A ação, durante a performance, consistiu na interação com o manto: movendo-se lentamente, alternavam-se sua forma e escala, ora em expansão, ora em recolhimento, em prolongamento com a respiração, que ganhou protagonismo definitivo enquanto ação física, entre momentos de imobilidade, em ciclos que se repetiram por períodos de cinco a sete horas de duração.

Para refletir o efeito do material atrelado ao corpo na performance, vale recuperar o sentido da máscara no teatro, e, a seguir, o teatro de formas animadas.

Segundo a pesquisadora Ana Maria Amaral, a máscara “é sempre um disfarce, simula e transforma” (1996, p.26). O elemento é inerente à ideia de teatro: ao vestir uma máscara, o indivíduo modifica-se, ou, ainda, nas palavras da autora, “deixa de ser o que é, para aparentar (...) algo além de si próprio e passa a revelar uma outra realidade” (AMARAL, 1996, p.26).

Este aspecto confunde-se com a origem do teatro enquanto ritual. Nesse aspecto, a autora também estabelece uma definição:

Rituais são cerimônias coletivas onde se realizam determinadas ações que provocam na mente dos seus participantes uma emoção que lhes confere uma espécie de iluminação, uma conscientização que os transforma para algo além, capacitando-os a enfrentar melhor as dificuldades do dia-a-dia. E, em se transformando, transforma-se também todo o ambiente (AMARAL, 1996, p. 26).

Ao recobrar o sentido do ritual como prática ancestral, a autora retoma a relação de continuidade entre o mundo natural e o sobrenatural em que viviam as comunidades primitivas. Por meio dos rituais – dos gestos, palavras, danças, objetos e máscaras –, os mitos – explicações de fenômenos naturais e sobrenaturais – eram incorporados e transmitidos para a comunidade; e, ainda, o mundo dos mortos e das forças intangíveis, que atuavam na natureza, tornavam-se acessíveis a partir dos elementos que compunham o ritual, ou seja, as máscaras, os mantos e os gestos.

A autora analisa máscaras empregadas em diferentes tradições teatrais e rituais e aponta uma afinidade entre as que são utilizadas no teatro tradicional japonês Nô e as máscaras das tradições indígenas. Em suas palavras, essas máscaras “têm aberturas muito pequenas para os olhos, e isso faz com que o ator olhe mais para dentro de si, mais para o seu mundo interior do que para o exterior. A pouca visão leva-o a maior concentração” (AMARAL, 1996, p.43).

Esse estado de concentração, em decorrência da restrição da percepção imediata do entorno imposta pela máscara, aconteceu na performance em estudo na relação com o manto. Ao vestir o material, e, ainda, submeter-se aos movimentos condicionados pela respiração, abriu-se para a performer, na medida da duração, uma escuta que se aproximava de uma espécie de transcendência ou de estado de reza, ou, ainda, uma adesão da atenção, como disse Ana Amaral, ao mundo interior, que, nesta experiência, sustentava-se aderido ao mundo ao redor. Ou seja, durante a ação, existia a possibilidade de viver uma profunda conexão entre corpo e mundo.

### 3.2 O gesto de cobrir-se

Esse aspecto pode ser ainda refletido em diálogo com Danièle Dehouve, em sua análise do papel da vestimenta na experiência de personificação nos rituais do povo asteca, que ocupava o centro do México no momento da invasão espanhola. Segundo ela, a ação de vestir o manto no ritual constituía em concretizar uma presença divina entre os homens. A autora recupera um termo do idioma ixiptla, que, seguindo diferentes traduções, basicamente agrega as palavras “cobertura”, “olhos” e “cara”, o que significa, ainda nas palavras da autora, “cubrirse de los ornamentos de un dios y ver, oír y hablar como él” (DEHOUBE, 2016, p.3).

A ação de vestir o manto não estabelecia, entre os integrantes do ritual asteca, um representante da divindade, mas este tornava-se a sua encarnação, função que foi traduzida em espanhol como personificador. O termo inclui a cobertura da cabeça, o que esconde os órgãos dos sentidos – olhos, ouvidos, lábios, queixo, boca–; e a produção de sopro e de palavra. Esse conjunto, órgãos do sentido e produção de sopro e de palavra, em contato com a cobertura da cabeça, que, por sua vez, representava o deus, animava-se e tornava-se agente capaz de ação.

Ao experimentar cobrir-se com o material e com ele permanecer, um efeito imprevisto aconteceu no corpo da performer. Ainda que o objetivo inicial fosse interromper, por um momento determinado, a aceleração instaurada nos corpos dos passantes que por ali circulavam, ao vestir o manto e colocar-se em meio ao convívio, a performer atingiu um estado de concentração, ou de silêncio e de escuta. Isso porque, à medida que permanecia em ação, essa mesma ação ia ganhando mais sentido; ou seja, para atingir esse estado de concentração, a performer percebeu que seu fazer significava ficar em meio ao convívio cada vez mais.

Esse estado de concentração ou de reza refere-se a uma percepção do corpo em camadas profundas e sutis, a ponto de alcançar sua imaterialidade e sua integração com o todo que o circunda, ainda que dele estivesse apartado pelo manto. Ou seja, vestir o material e agir sob ele criou uma contradição na relação ao ambiente: embora o traje provocasse a ruptura dos sentidos da visão e da comunicação, a ação como um todo permitiu, ao longo da duração, estabelecer um alinhamento da atenção em continuidade ao ambiente, que não se restringia ao ambiente onde se instalara. O conhecimento prévio da morfologia do território vivenciado nas

derivas atualizava-se como percepção sensível<sup>16</sup>, bem como a passagem do tempo, marcada pelo sol que atravessava o tecido da indumentária, foram elementos referenciais para percepção do posicionamento do corpo em relação ao espaço e ao tempo. A duração instalada no corpo, portanto, permitiu-lhe incluir o espaço como apreciação enraizada no tempo, desde a formação do território até sua ocupação. Ou seja, o rigor formal permitiu um alinhamento entre corpo, espaço e tempo como uma experiência sensível.

Pela perspectiva da visualidade, vale recuperar a apreciação dos passantes diante da aparência da artista. As características do material aderido ao corpo, sua cor e textura, junto à lentidão dos movimentos e momentos de imobilidade, resultaram em uma figura de caráter abstrato, ou, ainda, não referente a um objeto ou forma conhecida, mas que, sob rigoroso controle do movimento, transitava entre matéria inerte e coisa viva. A análise da pesquisadora Ana Maria Amaral sobre a natureza do teatro de formas animadas permite depurar o aspecto fantástico suscitado pela forma inerte que ganha movimento na performance em estudo. Nas palavras da autora, o objeto inerte ao ser animado cria uma ilusão entre vida e não-vida, uma vez que, em suas palavras, “no estático e no inerte, a vida está como que morta, ausente. (...) Mas é justamente nessa aparência de morte, e não-vida, que a vida se torna mais presente” (AMARAL, 1998, p. 203).

Essa apreciação de morte e vida, que a autora explora ao analisar o teatro de formas animadas, pode ser refletida no depoimento de um fruidor da performance em estudo, quando o experimento aconteceu em Cabo Verde. O relato foi transmitido por correio eletrônico alguns meses depois de a ação acontecer na programação da 25ª edição do festival de teatro Mindelact em Mindelo, Ilha de São Vicente, em novembro de 2019. O ator Benito Lopes, de 29 anos, integrava a equipe do festival com a função de acompanhar os artistas estrangeiros em suas ações. A seguir sua apreciação:

A aparente inércia da figura nos hipnotizou, digo ‘nos’ porque foi uma só reação, uma só preocupação de a desvendar. Ninguém soube, sabe ou saberá o que era, a figura é intrigante. A figura é profundamente misteriosa. O porquê, o quê, o quem, todas as interrogações nos imobilizaram na tentativa de as responder. Não conseguimos, mas tudo bem. A agonia nos mataria. Foram lentos, longos e belos os movimentos que fez, e as interrogações aumentavam e com elas a imaginação. Seria

---

<sup>16</sup>“No espigão mestre do maciço paulistano figuram as seguintes vias públicas: Rua Domingos de Moraes, Avenida Paulista, Avenida Dr. Arnaldo, Alto Sumaré e prolonga-se até o alto da Vila Pompéia, onde o terreno descamba a procura da confluência do Pinheiros e do Tietê” (CARDOSO, *s.d.*).

uma pedra? Um extraterrestre? Uma menina, um rapaz? Tentamos contextualizá-la. Não conseguimos, mas tudo bem. Depois tentamos criar-lhe uma história. Movia por que tinha fome? Movia por que tinha frio? Movia por que procurava alguém? Os movimentos não respondiam, nem a figura, mas a permanência nos alegrava. No final, tentaremos as respostas. Não conseguimos, mas tudo bem (LOPES, 2020, e-mail).

Por meio do relato, podemos resgatar as dúvidas suscitadas pela figura. Entre inércia e vida, essa dicotomia fixou a atenção dos passantes. Segundo a pesquisadora Ana Amaral, no teatro de formas animadas, o material inerte, quando ganha vida, “trata da dicotomia espírito/matéria, ao mesmo tempo que rompe essa diferença. (...) é um gênero onde se manifestam as ligações entre mundo material e o sobrenatural” (AMARAL, 1998, p.20). Ao manifestar vida por meio dos movimentos, a figura suscitou nos fruidores conjecturas sobre sua origem. O relato acima citado traz tais interrogações – quanto à sua ligação com elementos da natureza ou a vidas imaginárias.

De fato, as características visuais do material na performance, quando esse material foi submetido aos movimentos controlados do corpo, suscitaram, em meio ao convívio público em todas as sessões, acesso a outros mundos, ou ainda, em confluência com a pesquisadora, “uma comunicação com o transcendental” (AMARAL, 1998, p.20). Nota-se, ainda, na devolutiva do mesmo fruidor, o efeito quanto à natureza dos movimentos da figura, capaz de sustentar nos/as observadores/as um estado de imaginação que traz à tona suas conjecturas para o mistério. As narrativas à procura de explicações para sua origem revelam o repertório de ideias e explicações para o inexplicável e o transcendental. Esse aspecto foi uma descoberta imprevista durante a experiência, ao atualizar o programa de ação em diferentes locais, sua função disparadora de imaginários.

O enigma inerente à figura estabeleceu uma relação de oposição a um “nós”, nas palavras do fruidor, composto pela conexão com os observadores diante do mistério. Os passantes entraram em interação mediados pela figura. Esse aspecto aconteceu em todas as sessões da performance. Em meio ao convívio público de São Paulo, esse fato andou na contramão do que se nota em outros grandes centros urbanos, nos quais prevalece a rápida circulação das multidões sem vínculos de sociabilidade, ou ainda, nas palavras de Paul Valéry: A cidade deixou de ser um lugar de socialização para se tornar um lugar de dessocialização”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>Trecho recuperado de entrevista publicada na Folha de São Paulo, 28/09/1997 acessível no link



### 3.3 Nudez

O fruidor de Cabo Verde expressou sua dúvida quanto ao gênero da figura. A questão gerou incômodo em todas as sessões da performance; em se tratando de uma pessoa, tornava-se necessário identificar o gênero, e a indefinição provocou diferentes níveis de tensão. Alguns observadores tomaram a iniciativa de investigar entre as fendas do material e, diante da hipótese de se tratar do gênero feminino, o corpo coberto suscitou a nudez, ou, ainda, a aparência recuperava, no fruidor, o imaginário do manto religioso que preserva a castidade do corpo feminino. Para refletir esse aspecto, vale recobrar a semelhança entre a indumentária da performance e alguns trajes de caráter religioso.

Segundo Sancho, diretor do Museu do Traje do Algarve/PT, o Biôco do Algarve é o manto que está relacionado ao costume “[de as] mulheres cobrirem a cabeça para que estas se distingam da mulher descoberta ou meretriz. Assim, entrar no templo de cabeça coberta era sinal de respeito, submissão e humildade perante Deus” (2011, p.33). O Biôco assemelha-se ao niqab muçulmano – véu que cobre toda a cabeça e o corpo, deixando apenas os olhos, correspondência que talvez se justifique pelo domínio muçulmano no território português, com evidências marcantes no Algarve.

Na cultura islâmica, o uso do véu, segundo a historiadora Valdeli Coelho, também denota a castidade da mulher. Em suas palavras:

Existem muitas versões sobre a origem do uso do véu, uma das mais contadas diz respeito ao estado de beligerância em que Medina (cidade de Maomé) se encontrava naqueles tempos. Muitas mulheres escravas ou não, estavam sendo atacadas e estupradas. Maomé procurou saber o que estava acontecendo e descobriu que eram atacadas porque não havia distinção entre mulheres livres e escravas (2011, p.3).

Na verdade, o uso do véu, na cultura islâmica, possui uma história bastante controversa, ainda segundo Coelho (2011). Ainda que em muitos países muçulmanos seja de uso compulsório, em verdade, não há uma norma específica no Corão para que haja seu uso – apenas é dito que as mulheres devem cobrir-se para evitar despertar desejo nos homens –, e, por isso, há regiões do Oriente Médio em que o uso não só é indicado, como também é desejado ou aceito pelas mulheres.

---

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/28/mais!/5.html>> (último acesso em outubro/2021).

Segundo Francirosy Campos Barbosa Ferreira (2013), o véu significa, para muitas mulheres do Oriente Médio, uma questão de empoderamento feminino em regiões castigadas pelo imperialismo ocidental. Ferreira cita a socióloga marroquina Fatema Mernissi para ampliar essa questão. A socióloga sugere que, no Oriente, as mulheres são vistas como seres poderosos e até perigosos, o que evidencia esse empoderamento. O véu, nesse aspecto, conteria o poder das mulheres e, assim, serviria para proteger os homens, uma leitura que, claramente, coloca as mulheres como seres superiores aos homens. Assim, embora seja uma visão que possa levar a estereótipos sobre a mulher, o véu não é algo depreciador do sexo feminino, mas sim, “algo diacriticamente contextualizado e vinculado ao reconhecimento da identidade cultural e feminina de determinado grupo social” (2013, p.188). O véu marca a identidade das mulheres no Oriente com bastante força, o que, no Ocidente, assume outra caracterização, evidenciando sua estigmatização.

Ferreira debate a questão do véu entre muçulmanas que vivem em São Paulo. Segundo a pesquisadora, muitas dessas muçulmanas relatam não estarem preparadas para usar o véu na cidade de São Paulo, isso porque acabam sendo proibidas em ambientes de trabalho, ou porque lhes falta coragem para usar – devido, talvez, à imagem distorcida do Islã no Ocidente –, ou mesmo porque lhes falta a fé necessária para o uso. Para alicerçar esse aspecto, Ferreira sugere, amparada em estudo de E. Leach, que o véu é um símbolo público que altera o estado das coisas, criando o “deslocamento simbólico”, que tem por finalidade “atribuir outros significados ao uso do véu” (2013, p. 191). Em especial, no Brasil, muitas mulheres muçulmanas acabam justificando o desejo do uso do véu como uma forma de liberdade de sair às ruas sem ter olhos masculinos percorrendo o corpo. Mesmo assim, acabam encontrando empecilhos, muitas vezes, que as fazem não desejar usar o véu.

O desconhecimento sobre as origens do uso do véu, aliás, leva ao preconceito contra o Islã. O ato de cobrir a cabeça é anterior ao Islã e já foi adotado pelo judaísmo e na fase inicial do catolicismo (CUNHA, 2016, on-line). O preconceito contra o Islã no Ocidente leva a acreditar que a mulher com o véu precisar ser salva de uma cultura violenta. Embora haja mulheres usando véus contra sua vontade e sofrendo abusos em diversas regiões do Oriente Médio, como dito, muitas usam o véu por sua própria vontade.

Retornando a Ferreira (2013), esta coloca que, segundo Fatema Mernissi, o véu, ou hijab – denominação que abarca as diversas formas de cobertura, como a burka e o niqab –,

apresenta três dimensões: visual – que invoca a ideia de ocultar algo da visão (original do verbo árabe hajaba, mesma origem do inglês to hide); espacial – que invoca a ideia de marcar a diferença, ou a entrada, o acesso; ética – que invoca a ideia do campo do proibido, a fronteira simbólica, o que pode e o que não pode ser visto. Nesse sentido, o véu revela que a mulher é religiosa, que busca a proteção contra o externo, e estabelece o reconhecimento da diferença entre ela e os homens e outras classes sociais. É, assim, o símbolo da modéstia, do resguardo feminino. É assim, portanto, que, no Oriente, o uso do véu é desejado por muitas mulheres.

Camila Mota Paiva e Francirosy Campos Barbosa (2017, on-line) debatem, questionando o preconceito ocidental, que a mulher, no Islã, não é de forma alguma inferior ao homem. Para o Alcorão, tudo foi criado em pares e, nesse sentido, há uma ordem harmônica no mundo. Contrariar essa disposição seria tentar se igualar a Allah, que é suficiente em Si mesmo. Ao criar os corpos em pares, Allah também teria criado o desejo e a paixão, para que, nessa incompletude, os corpos procurassem uns aos outros. Mas há leis dadas pela religião para que transgressões, como práticas homossexuais e de adultério, por exemplo, não sejam aceitas. Práticas de violência contra mulheres islâmicas, como a questão da extirpação do clitóris, por exemplo, estão fora do contexto do Alcorão. Nesse sentido, como dizem as estudiosas, “as agendas e motivações das mulheres muçulmanas podem ser diferentes, mas incluem (...) as arguições contemporâneas sobre gênero, corpo, direitos, sexualidade, empoderamento, etc.”. Para as estudiosas, a questão do estigma em relação às muçulmanas pelo Ocidente reside no fato de serem fetichizadas, “sob o clichê do ‘desvelar-se’: o que esconde por debaixo do véu?”. Esse estigma coloca a mulher sob o véu como um símbolo de não empoderamento, de incapacidade, de inferioridade.

Em diálogo com o filósofo italiano Giorgio Agamben, podemos refletir sobre o efeito suscitado pelo traje na performance em análise, quando identificado o gênero da artista. Segundo ele, a mulher é “a guardiã tenaz da nudez paradisíaca” (2014, p.97), não restrita à ausência de vestes. Para o autor, a nudez “pertence ao tempo e à história, não ao ser e à forma” (2014, p.101). Ou seja, segundo seu raciocínio, a ausência de vestes não significa a nudez, esta só será notada num corpo degenerado. Agamben reflete sobre a nudez como uma condição “inseparável de uma assinatura teológica” (2014, p.91), quando retoma a narrativa cristã da nudez que somente acontece depois da degeneração dos corpos. Antes desse ato, os

corpos nus estavam, na verdade, cobertos pelo traje sobrenatural da glória divina. Nesse sentido, a nudez não significa ausência de vestes, mas um corpo afastado do divino e próximo da “degeneração da natureza humana naquilo que a escritura sagrada chama ‘carne’, o devir visível da nudez (...), sua corrupção e putrefação” (AGAMBEN, 2014, p.99).

A partir da visão sobre o véu muçulmano e da questão da visão da nudez por Agamben, podemos refletir as consequências da intervenção com o traje na performance em estudo, precisamente no que se refere às questões de gênero e sexualidade. Considerando as diferenças culturais entre as tradições religiosas acima citadas, segundo a experiência em análise, podemos considerar que o véu ou o manto, ao cobrir o corpo da mulher, pode ser um marcador simbólico de modéstia e de resguardo do corpo feminino, como é sugerido pelos trajes orientais; e, exatamente por isso, por ser um corpo que se resguarda, um corpo não putrefato, portanto, não degenerado, divino. No caso da performance em estudo, a certeza de se tratar de uma mulher como performer provocou um interesse, provavelmente, relacionado à visão de “salvar” a artista, por desconhecimento, de uma situação que parecia impositiva, violenta, ou seja, o véu como símbolo de uma violência contra a liberdade feminina, tal como se irradia no Ocidente. No entanto, a forma como muitos abordaram a performer, tentando retirar-lhe o véu, é que se mostrou violenta, degeneradora: parecia que a tentativa era de lhe arrancar toda a vestimenta, numa tentativa de destruição de uma performance que justamente evidenciava, como uma de suas possibilidades temáticas, o empoderamento feminino. Nesse sentido, o estudo das formas do véu islâmico se justifica: ao associarmos o Biôco do Algarve ao véu islâmico, percebemos o quanto os símbolos femininos de empoderamento são por vezes desrespeitados no Ocidente, em especial em se tratando de culturas conhecidas de modo preconceituoso, como a cultura islâmica.

Figura 6: detalhe do traje da performance *Permanência para os Encarnados*, Catuçaba/BR, 2017.



Imagem Henk Nieman.

Videoperformance acessível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QKaC4W9XuLU>>.

## Capítulo 4: Permanência para os Encarnados

O programa de ação foi atualizado em diferentes contextos entre 2015 e 2019. Ainda que o experimento tenha sido submetido a situações não previstas inicialmente, a escolha dos lugares de intervenção seguiu à procura de seu propósito inicial: submeter o espaço do convívio público a um modo de habitá-lo capaz de perturbar o comportamento normatizado, ou, ainda, provocar rupturas, no sentido da pergunta formulada por Lehmann: “como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa situação de interrupção?” (2007, p.238).

A escolha do lugar para instalar a performance *Permanência para os Encarnados* foi determinante em cada sessão. A experiência no Alentejo converteu-se em forma, e, dependendo do contexto de ativação da ação, os sentidos ligados ao processo criativo em residência artística foram recuperados em maior ou menor medida.

A performance fez-se a cada sessão a partir da retomada rigorosa de seus aspectos formais. A primeira medida foi a deformação da duração do caminhar em desaceleração, desarticulando-se da normalidade. A lentidão e a imobilidade ao se instalar no Largo da Batata, em São Paulo/2015 (figuras 7 e 8) revelaram as velocidades dos corpos ao redor. Isto é, criou-se uma sensível oposição em relação às velocidades do entorno, e, no decorrer do período de permanência, entre o meio do dia e o cair da tarde, deflagraram-se a todo instante incontáveis velocidades: na mudança da luz do sol, nos corpos dos/das passantes e, ainda, nos automóveis e nas aeronaves.

A inserção do material convertido em manto levou a distorção definitiva da figura no limite do estranhamento. Nesse modo de romper com a realidade, a duração esteve indissociada do manto, em um efeito duplo, como foi mencionado: por um lado, o material ativado como máscara criou um limite ao acesso dos órgãos dos sentidos ao lado de fora, o que levou a um estado de concentração em grande parte ligada aos aspectos interiores do corpo; por outro lado, evidenciou sua materialidade diante dos fruidores, como matéria inerte/animada, capaz de suscitar conjecturas para o sobrenatural e explicações para o desconhecido.

Ao insistir na sustentação desse sistema entre formas e sentidos, a experiência de permanecer indefinidamente fez do tempo uma condição de existência vivida em sua

concretude, como matéria-corpo. Este aspecto pode ser refletido em diálogo com o cineasta russo Tarkovskiaei, em sua publicação intitulada *Esculpir o tempo*, em que o autor desenvolveu suas concepções pessoais acerca dos problemas e objetivos da criação cinematográfica.

O tempo, segundo ele, não se configura como um contínuo linear ou, em suas palavras, “aquele que determina a possibilidade de se fazer alguma coisa e praticar um ato qualquer” (Tarkovskiaei, 1998, p.64); tão pouco a história deve ser entendida como uma evolução do tempo, mas “o tempo é um estado” (Tarkovskiaei, 1998, p.64), em codependência com a memória. Ainda segundo o cineasta, “privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura” (Tarkovskiaei, 1994, p.65).

Em diálogo com o cineasta, apreende-se a experiência da duração da performance em estudo: ao permanecer sob as rigorosas condições formais impostas pelo programa de ação, a performer aprofundou-se em criar vínculos com o momento presente, sendo este uma profusão de relações de tempo e vínculos com o espaço. O cineasta reflete a possibilidade de, por meio do cinema, “esculpir o tempo”, isto é, em suas palavras:

assim como um escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” (...) corta e rejeita tudo aquilo que não necessita, deixando apenas o que (...) mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (Tarkovskiaei, 1994, p.72).

A reflexão do autor é que, segundo ele, a linguagem do cinema é capaz de capturar o tempo em imagens, e não em palavras, como faz a literatura. Considerando a transposição entre linguagens, por meio da experiência do programa de ação em estudo, pôde-se capturar o tempo/espaço em corpo; isto é, a ação, através do material convertido em manto e o modo de se mover vinculado à respiração, separou o lado de fora em detrimento de um dentro e, a seguir, por meio da duração dos movimentos, pôde-se habitar a duração que atuava em todos os elementos. O tempo presente na performance tornou-se uma produção, um modo contínuo entre estados de presença aderidos ao corpo capaz de se situar entre infinitas durações ao redor. Nos corpos dos/das fruidores/as, instauram-se durações, em sucessivas situações de

fruição e interação até o seu esgotamento. Ou seja, entre as durações instaladas nos corpos e no entorno em múltiplas escalas, a performance se tornou um modo de conhecer o mundo. Este aspecto da relação com o mundo através da produção artística, pôde ser pensada em diálogo com a seguinte reflexão de Tarkovskiaei:

A criação artística, afinal, (...) está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital; e, mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais (1994, p.9).

O programa de ação, enquanto gesto efêmero para conhecer o mundo, foi deslocado por diferentes geografias e instalou-se em determinadas localidades. Em cada sítio, disparou um fluxo de sentidos aderidos ao entorno, numa relação parecida com o que Lehmann chamou de “espaço metonímico” – quando a ação performática torna-se uma parte concentrada do todo que a circunda. Ou seja, por meio do programa de ação, foi possível recuperar notícias do mundo ao seu redor; em cada contexto, uma narrativa foi composta por elementos da arquitetura e da paisagem e pelo imaginário dos fruidores.

#### **4.1. Documentação e Ativações**

As sessões da performance contaram com a colaboração de artistas e amigos, pessoas que acompanharam lado a lado a *Permanência para os Encarnados* e deixaram registros de imagem mecânica, fotografia e vídeo, desenho e, ainda, relatos dos fruidores. Esses documentos tornaram-se preciosos para a pesquisa, por meio dos quais podemos recuperar as ativações provocadas pela ação, assim como amadurecer o processo de criação em performance.

A relação entre os arquivos e a performance será depurada mais adiante em diálogo com a pesquisadora Diana Taylor. Neste momento, vale retomar, por meio dos registros, as noções de mundo ativadas pelo programa de ação.

Ao recuperar o relato do fruidor de Cabo Verde em contato com a sessão ocorrida em Mindelo, em novembro de 2019, notam-se em suas conjecturas algumas possibilidades para a figura quanto a sua origem e quanto à sua finalidade. No apanhado de interrogações



formuladas por ele, podemos notar alguns sentidos suscitados pela forma da performance que apareceram em outras sessões, porém de outra maneira, condicionada ao ambiente de atualização da ação.

Em 2017, a performer instalou-se na praça da igreja da Nossa Sra. do Rosário em Uberlândia-MG<sup>18</sup> (figura 9). Nessa localização, o programa retomou os sentidos ligados ao processo criativo no Alentejo/PT, mais precisamente ligado à atmosfera no interior do adro da igreja matriz de Ourique, habitada pelos fantasmas da batalha religiosa<sup>19</sup>. Vinculada à igreja, a figura recupera, através da edificação, seu caráter fundante das cidades brasileiras (em torno das quais se constituíram as comunidades coloniais), e o imaginário da castidade, penitência e punição.

Por outro lado, no contexto da exposição de fotografias do antropólogo Eduardo Viveiro de Castro intitulada *Variações de um Corpo Selvagem* – com curadoria de Veronica Stigger e Eduardo Sterzi, em cartaz na unidade do SESC Ipiranga, em São Paulo, em 2016. A ação teve oito horas de duração. No momento em que esteve instalada no pátio externo da instituição, na área destinada a atividades educativas e de lazer, a intervenção aproximou as crianças que desfrutavam do passeio com a família no fim de semana. A lentidão sustentou a atenção do grupo, à espera do próximo movimento. E as variações entre imobilidade e movimento foram tidas como morte e vida<sup>20</sup>. A figura configurou-se como uma espécie de lugar de brincar (figura 10), a partir da vulnerabilidade dos corpos, ou, ainda, de dubiedade entre não conhecer os limites da figura e ser por ela ameaçado.

Nos espaços de livre circulação pública intervindo de maneira independente, como aconteceu na Praça Coronel Fernando Prestes, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, em setembro de 2017, o impasse estabelecido pela figura entre a vulnerabilidade e a ameaça provocou respostas dos fruidores no limite da violência. A tensão social que caracteriza a região da cidade se manifestou como ameaça direta à continuidade da intervenção.

Em abril de 2016, a performance aconteceu no âmbito da SPArte, evento ligado ao mercado de arte que aproxima artistas, galerias e colecionadores ao pavilhão Ciccillo

---

<sup>18</sup>Em novembro de 2017 a performance *Permanência para os Encarnados* integrou a programação da terceira edição da Mostra PARALELA de performances ligada ao curso de Dança do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (Iarte/UFU).

<sup>19</sup>Uma prática de apreciação do entorno do adro da igreja de Santa Maria na Vila de Ourique/PT está acessível neste link: <[https://www.youtube.com/watch?v=JA4b\\_QBqVgs&t=30s](https://www.youtube.com/watch?v=JA4b_QBqVgs&t=30s)>.

<sup>20</sup>Colaboração de João Filho e Julia Salem no registro e acompanhamento da sessão no SESC Ipiranga, acessível no link <[https://www.youtube.com/watch?v=P\\_dzOlp-ehE&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=P_dzOlp-ehE&t=1s)>.

Matarazzo<sup>21</sup>, sede da Fundação Bienal de São Paulo. Emoldurada por esse contexto, a figura disparou outras relações de sentido: desta vez, livre de ameaças à continuidade da sua atuação, os fruidores mantiveram-se passivos diante de seu enigma e aceitavam-no como coisa desvinculada de seus corpos. A fruição de objetos artísticos com valor comercial fez da figura um objeto dentre os outros, para ser contemplado como coisa exterior.

Por meio dos registros de imagem (figuras 11 e 12), podemos notar que a relação entre os corpos ativada pelo programa de ação nesse contexto ocorreu mediada pela arquitetura do edifício. Ao se instalar nas rampas de acesso entre os pavimentos da edificação projetada por Oscar Niemeyer, a figura criou um referencial para o observador situado em outro ponto do edifício, uma referência visual de localização. Os/As fruidores/as, posicionados/as em um dos pavimentos do edifício, com acesso visual ao seu vão interno e às rampas de acesso, experimentam, pela presença da figura instalada como forma abstrata interferindo na continuidade do espaço, uma relação que integra os corpos, planejada pelo espaço, próprio da atuação da arquitetura.<sup>22</sup> Sendo assim, ao atualizar o programa de ação em estudo nessa arquitetura ocupada por fruidores de objetos artísticos, foi possível deflagrar tais condicionantes que atuam sobre os corpos.

---

<sup>21</sup>Projetado por Oscar Niemeyer entre 1951 e 1954 para o IV Centenário da cidade de São Paulo e tombado pelo patrimônio histórico (Conpresp, Condephaat e Iphan).

<sup>22</sup>“A tarefa mental essencial da arquitetura é acomodar e integrar. A arquitetura articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça nossa sensação de realidade e identidade pessoal” (PALLASMAA, 2011, p.11).

Figuras 7 e 8: performance *Permanência para os Encarnados*, São Paulo/2015.



Imagens: Erico Marmioli.

Figura 9: performance *Permanência para os Encarnados*, Uberlândia, 2017.



Imagem: Ricardo Alvarenga.

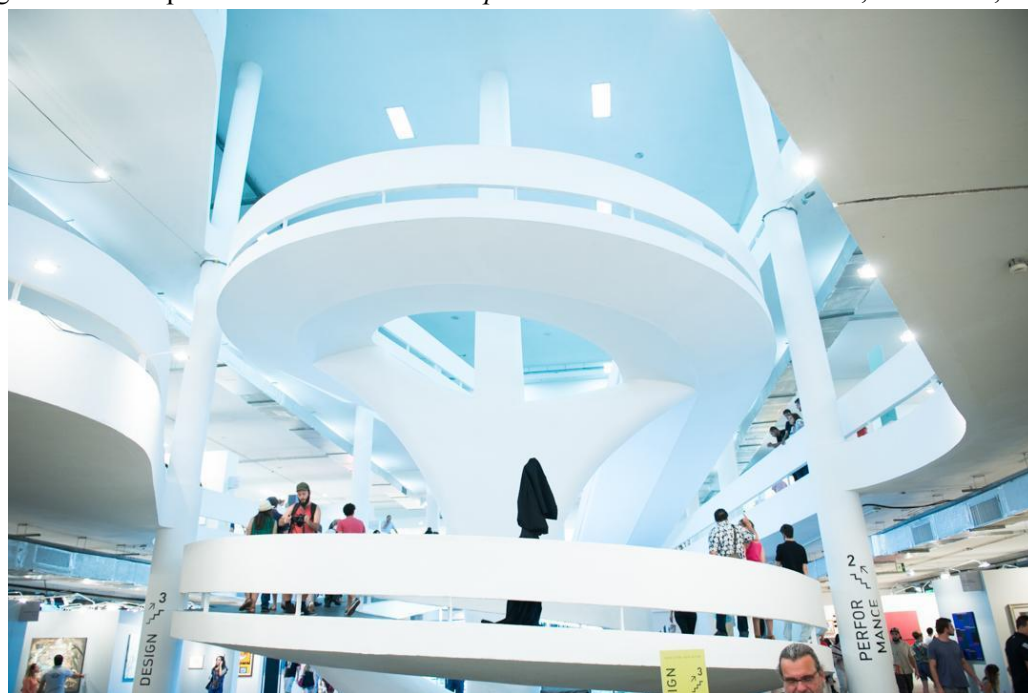


Figura 10: performance *Permanência para os Encarnados* no SESC Ipiranga. São Paulo, 2016.



Imagem: Renato De Cara.

Figuras 11 e 12: performance *Permanência para os Encarnados* na SP-Arte, São Paulo, 2016.



Imagens: Marcelo Saraiva.

## 4.2 Um Lugar para o Encarnado

No período de residência artística no Alentejo/PT, alguns materiais acompanharam o processo de criação: anotações em diários, fragmentos de textos coletados da pesquisa na biblioteca de Ourique/PT, arquivos em áudio e imagem, recortes do jornal local e objetos coletados e beneficiados. Por meio dos materiais e ao produzi-los, pode-se criar uma espécie de mapeamento dos sentidos em torno da experiência na vila, e, a seguir, por meio das materialidades e das palavras, podem-se recuperar, na experiência da performance, os sentidos enraizados no corpo.

Para ponderar as relações entre os materiais e as corporeidades no processo de criação, vale retomar na publicação de Diana Taylor, suas considerações sobre os vínculos entre arquivo e repertório na transmissão de conhecimentos e memória coletiva. Em suas palavras:

A memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. Arquivo vem do grego e etimologicamente se refere a um edifício público onde se guardam registros. (...) o repertório, por outro lado, encerra a memória incorporada - performances, gestos, oralidades, movimento, danças, cantos-, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível (2013, p.48).

Em sua análise, arquivo e repertório são estruturas de transmissão de memória coletiva, os modos pelos quais um grupo humano manifesta sua cultura; ou seja, um grupo humano manifesta sua cultura por meio do comportamento das pessoas que participam de sua produção e transmissão; e por meio de arquivos, elementos materiais que transmitem suas tradições.

Em diálogo com a autora, podemos refletir as relações entre o arquivo e o repertório no processo criativo em residência artística na Vila de Ourique. Ao entrar em contato com a comunidade, ou seja, com as tradições transmitidas pelos habitantes e seus arquivos, a arquitetura, a literatura, a iconografia, o patrimônio material e imaterial, foram-se criando, com o tempo e em resposta à experiência, outros arquivos, colagens e apropriações, registros sonoros e de imagem, com a função de ativar leituras de sentido atrelado às experiências, e, depois, a produção desses materiais deu forma ao experimento da performance; nesse sentido, permitiu-se a criação de um programa para o corpo, agenciado por movimento e por traje.

Em setembro de 2017, esses materiais foram reunidos e reativados em uma ocupação na casinha da instituição Oficina Cultural Oswald de Andrade<sup>23</sup>, da Secretaria Estadual da Cultura, em São Paulo/SP. A instituição destina esse espaço para projetos instalativos experimentais, contexto apropriado para submeter os arquivos a uma montagem em processo. No ambiente da casinha, foi possível ativar dois vídeos recuperados do processo, o *Catequese para o Encarnado I e II*<sup>24</sup>. O primeiro refere-se ao registro em plano fixo da ação de girar coberta pelo manto em frente à igreja de Santa Maria na vila de Ourique/PT, em 2014, durante o nascer do dia. O segundo trata-se de uma edição em que uma sobreposição de imagens em plano fixo descreve, de maneira imprecisa, a paisagem do Alentejo/PT: as ovelhas, as oliveiras, e, num dado momento, uma figura humana que habita a imagem, indefinida entre os elementos; esse segundo vídeo recebe um áudio feito da edição de capturas no Alentejo/PT, dentre elas, do sino do campanário da igreja de Ourique/PT<sup>25</sup> (figuras 13 e 14).

Os dois vídeos foram instalados em transmissão contínua, projetados nas paredes opostas da pequena sala, ao entrar pela porta, à direita e à esquerda do fruidor. E, ainda, no espaço interior, um objeto com dimensões aproximadas de 0,70 x 0,45m x 1,20m, feito da apropriação de uma peça de mobiliário que recebeu uma base e um candelabro, compondo uma espécie de totem, com as velas acesas, que se tornou uma espécie de altar; instalado entre os vídeos, reforçou os sentidos ligados tanto à imagem da igreja quanto do som dos sinos e das ovelhas (imagem x).

---

<sup>23</sup>A casinha é parte do complexo arquitetônico tombado pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico). Tem dimensões de aproximadamente 2,5m x 1,5m x 2,5 m., com construção de alvenaria de tijolos, com piso de ladrilho hidráulico (segundo informações do Condephaat acessíveis no link <[Oficina Cultural Oswald de Andrade – Condephaat](#)>). A pequena sala tem a porta posicionada ao meio da maior parede que dá largura ao ambiente.

<sup>24</sup>Acessíveis nos links <<https://www.youtube.com/watch?v=Tmbt3zIHIII>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=hboRGTEhc98&t=273s>>.

<sup>25</sup>Em *Catequese para os encarnados II*, o vídeo justapõe capturas realizadas em 2013, na semana de residência artística no Vale da Tojeira um ano antes da residência artística na Vila de Ourique/PT. As imagens foram produzidas em colaboração com as artistas Mariana Viana e Camila Jorge.



Figura 13 : Frame do vídeo *Catequese para os Encarnados I*, agosto 2014, Ourique/PT.



Imagem: a autora.

Figura 14 : Frame do vídeo *Catequese para os Encarnados II*, agosto 2013, Vila Velha de Ródão/PT.



Imagem:a autora.

## Capítulo 5. Atividades Educativas

As oficinas de criação foram parte integrante da pesquisa. As propostas, acolhidas por instituições culturais parceiras, contaram com a participação de jovens artistas interessados/as em performance com diferentes formações e percursos. Nesta reflexão, consideramos duas edições do ateliê acolhidas pela Oficina Cultural Oswald de Andrade da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo – entre setembro e outubro de 2017 e abril e maio de 2021, esta última de modo remoto em decorrência da pandemia de covid-19.

Em 2017, o ateliê intitulado *Convívio e performatividade no espaço urbano* ocorreu no Bairro do Bom Retiro, sede da instituição. Com o objetivo de sintonizar a atenção dos/das participantes para as relações sutis de afecção entre o corpo e o espaço da cidade, a metodologia da oficina seguiu duas estratégias: 1) dentro da sala, por meio de movimentos e de exercícios de respiração conduzidos; e 2) da ordem da paisagem, a partir de derivas no entorno do Bom Retiro, considerando um material previamente pesquisado no arquivo público com dados referenciais de apreciação histórica e topográfica da região.

Nesse aspecto, a noção de paisagem pôde ser refletida em diálogo com Jean Marc-Besse<sup>26</sup>, conforme sua análise para a natureza da paisagem. Segundo o autor, a paisagem não se restringe à mera imagem, ou à representação pictórica do território, mas sua instância visível exprime algo além da aparência visual. Em suas palavras:

O visível conta algo, uma história, ele é a manifestação de uma realidade da qual ele é, por assim dizer, a superfície. A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos que se trata então de aprender e decifrar, a decifrar, num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se *ler* a paisagem (BESSE, 2006, p.64).

Cada participante desenvolveu seu projeto de criação compartilhando com o grupo suas capturas nas derivas, em continuidade aos materiais apresentados e dinâmicas corporais. Vale recuperar algumas passagens do processo e verificar os modos pelos quais, nestes casos, os/as artistas apropriaram-se da metodologia proposta.

A participante Paloma Durante, de 29 anos, formada em Artes Visuais e Dança, atua

---

<sup>26</sup>BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

como arte-educadora e tem sua produção voltada para as intersecções entre o corpo, o espaço e a palavra. No contexto do ateliê, a artista criou a ação *Cesare Lombroso desconfia de você*, em função da rua batizada com o nome do médico criminalista italiano, autor da obra *O homem delinquente*, em que procura mapear os comportamentos e características físicas de um tipo, segundo ele, “naturalmente delinquente”. Podemos identificar dois momentos diferentes do processo criativo da artista: no primeiro, a experiência nas derivas e a seguir sua percepção; e, depois, as estratégias para sua intervenção. A seguir estão trechos de seu relato das derivas, fornecido a esta pesquisa por e-mail:

Enquanto transfiro o peso do pé esquerdo para o direito, alguém compartilha comigo em alguma parte do mundo esse mesmo instante, mas em queda. (...) Uma massa de corpos atravessou a rua ao mesmo tempo para não passar perto de um cara de cabelo desgrenhado fumando um cachimbinho. (...) Eu gosto mesmo de olhar pra cima e ver os casarios em decadência, esse projeto falido de cidade, preparo bem os joelhos para que o dia em que despenquem (...) Confesso que o que me comove mesmo são as garças do Tamanduateí, imperdoavelmente brancas. “Procuro um quarto” estava na porta de um dos casarões. (...) Aí, quando disse que eu me interessava pelo quarto (só pra eu ter uma desculpa para entrar) me disseram assim: não é para o seu perfil. (...) Na esquina, a placa com o nome da rua e, logo embaixo do nome, o que fazia o tal personagem tornado histórico: criminalista italiano (DURANTE, 2021, e-mail)

O relato revela um modo particular de caminhar na cidade, capaz de resistir à tendência que se observa de modo geral no comportamento dos passantes. Novamente, segundo a pesquisadora Paola Berenstein Jacques:

Parto da premissa de que os estudos das relações entre corpo, (...) e cidade, pode mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micro-políticas ou ações moleculares de resistência ao processo molar de espetacularização das cidades contemporâneas (JACQUES, 2008).

A percepção da artista na atividade do ateliê, de caráter situacionista<sup>27</sup>, permitiu-lhe situar o próprio corpo dentre os outros corpos e determinados elementos da arquitetura, isto é, a experiência dos sentidos do corpo esteve atrelada a aspectos sociais e históricos. Podemos notar as situações que viveu em decorrência de suas investidas em atravessar demarcações e

---

<sup>27</sup>O Movimento Internacional Situacionista, ocorrido na França na metade do séc. XX, acreditava que a prática artística deveria se aproximar da vida cotidiana e conhecer os efeitos do ambiente da cidade no comportamento afetivo dos indivíduos. A deriva era uma técnica de pesquisa do ambiente urbano, sobretudo dos espaços públicos para mapear diversos comportamentos afetivos através da caminhada sem rumo.

fronteiras sociais. Ao compartilhar suas impressões com o grupo e, a partir da atenção dada à Rua Professor Cesare Lombroso, um encaminhamento foi dado para o programa de ação com caráter de intervenção nesta localidade. A personalidade que dá nome à rua chamou-lhe a atenção pela contradição entre sua tese criminalista e o contexto da rua que recebe o nome do autor. Vale recuperar outro relato da participante que revela suas impressões em relação a esse fato:

Ao longo desta oficina foram desenvolvidos uma série de enunciados e exercícios de deriva pelo bairro do Bom Retiro (São Paulo – SP), mesclando estudos acerca dos aspectos culturais e sócio-econômicos do espaço com a paisagem formada pelos corpos e dinâmicas que o atravessam. Das muitas possibilidades propostas pelo bairro – as muitas imigrações que nele incidem, históricas e atuais, as conflituosas relações trabalhistas, sua decadência e perverso processo de gentrificação –, “Cesare Lombroso desconfia de você” é uma ação que nasce da antítese de uma rua batizada com esse nome em um bairro com tantas justaposições e convivências como o Bom Retiro. (...) Cabe dizer que as teorias de Cesare Lombroso foram não só transpostas para o contexto brasileiro, como foram bastante populares, influenciando uma série de intelectuais da época. Apesar de reconhecidamente datadas, as teses de Lombroso ainda são, direta e indiretamente, parte da formação de imaginários e discursos (não necessariamente extremistas apenas) de uma série de instituições, como por exemplo os treinamentos da Polícia Militar de São Paulo. A ironia é que, pela descrição feita por Lombroso do “tipo delinquente”, estaríamos praticamente todos condenados. Em um contexto racista, misógino e conservador, quase todas as corporalidades tendem à delinquência – exceto o estereótipo do sujeito masculino branco (DURANTE, 2021., e-mail).

No descritivo, podemos notar a percepção da artista para uma realidade que talvez passe despercebida: o nome do criminalista pode ser pouco conhecido das pessoas que ali circulam, porém a referida tese permeia o senso comum no que se refere à definição de um comportamento suspeito e ameaçador. A contradição a motivou a se arriscar em uma intervenção na Rua Professor Cesare Lombroso, que consistiu em ler em voz alta alguns trechos da obra do autor, assim como, com a ajuda do grupo, distribuir aos passantes um folheto com a frase título da ação: *Cesare Lombroso desconfia de você*.

A Rua Professor Cesare Lombroso tem uma ocupação predominantemente comercial, com intensa circulação de pessoas durante o dia. A performance teve duração de uma hora e encontrou certa dificuldade de interromper o fluxo tão condicionado à atividade mercantil.

Figura 15: parte da ação *Cesare Lombroso desconfia de você.*



Imagem: Paloma Durante.

Em 2021, a oficina, intitulada *Ateliê de criação em artes performativas: processo criativo e modos de vida*, configurou-se em oito encontros mediados por plataforma digital e agrupou pessoas situadas em diferentes geografias, ligadas às práticas performáticas e produção de imagem. A metodologia da atividade sofreu modificações estruturais. Além das noções de corporeidade e de paisagem que já atravessavam o ateliê, foi necessário inserir a imagem como captura e compartilhamento de ações. A produção e a leitura de imagens, nas práticas do ateliê, precisaram de uma mediação, considerando a excessiva circulação de imagens com as quais lidamos nos veículos de rápida difusão. Em diálogo com Ricardo Fabrini, foi necessário revisar o estatuto da imagem na cultura contemporânea. Em suas

palavras:

Os simulacros são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena. Os simulacros são, assim, imagens de um “mundo sem falhas”, ou de uma “continuidade sem fissuras”, são imagens planas (ainda que HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; peliculares; sem recuo; sem relevo; sem perspectiva; sem enigma, sem mistério, sem face culta; sem outro lado; sem pregas; sem dobras; sem cimo; sem avesso; sem linha de fuga, nos termos salpicados pelo autor em diversos ensaios. Essas imagens seriam desérticas, vazias, porque, entre outros motivos, a “inflação ou excesso de signos” teria produzido, em aparente paradoxo, uma “deflação de sentido”. A entropia das imagens circulantes, de signos permutáveis segundo a lógica da mercadoria, teria resultado, na conhecida equação do autor, a neutralização das imagens (FABBRINI, 2016, p.245).

O ateliê remoto foi todo mediado por imagens, porém sua produção pelos/as artistas esteve ligada à performance enquanto experimentos de ações desarticuladas da realidade por dispositivos de duração, não restrita às capturas instantâneas. É válido mencionar dois estudos de participantes que viveram em seus processos os preceitos refletidos nesta pesquisa: a inserção da prática artística na vida cotidiana, a ação física ativadora de corporeidades e a duração como estratégia de criação.

A artista paulista Nara Rosetto, de 33 anos, é formada em Arquitetura e Urbanismo e Artes Visuais. Sua pesquisa é condicionada pelo diagnóstico e pela vivência de uma doença autoimune que tem como principal sintoma a dor crônica. Sua produção contempla suportes como instalação, peça têxtil, fotografia e fotoperformance. Seu interesse em participar do ateliê, segundo ela, foi motivado por acreditar que, por meio da performance, seria possível enfrentar suas limitações físicas. Dentre os trabalhos de seu portfólio, a artista compartilhou uma produção fotográfica em série de seu corpo, que recebeu nos locais de dor uma intervenção com fita colante colorida, segundo ela, como tentativa de captura imagética da dor.

Em diálogo com a artista, a proposição do ateliê aderiu às suas necessidades e linguagem, ao sugerir práticas corporais alinhadas com a educação somática<sup>28</sup>, enraizadas na

---

<sup>28</sup>“O termo Educação Somática foi definido pelo norte-americano Thomas Hanna, em 1983, como a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente. Estes três fatores são vistos como um todo agindo em sinergia” (STRAZZACAPA, 2001, p.86).

respiração, e o uso de luz infravermelha para remediar a dor, o que resultaria em um efeito visual que poderia ser explorado a seguir na produção de imagens. Segundo seu relato, em entrevista concedida por e-mail em maio de 2021:

A vivência de uma doença crônica, que tem entre os sintomas a dor constante, fez com que eu transformasse meu corpo em tema e também em matéria de minha pesquisa e produção. Ao me observar comecei a notar movimentos repetidos enquanto em algemia, ter atenção aos limites dos membros, recursos para amenizar o desconforto. Foi dessa tomada de consciência corporal que a performance teve início em minha prática artística, ainda que de maneira bastante intuitiva. Participar do ateliê, com o embasamento e apoio através de leitura e exercícios, além do contato com outros artistas e suas próprias práticas, agregou profundidade a esse olhar pro corpo. O entendimento da continuidade dos movimentos do corpo, ainda que eles sejam limitados, a respiração como recurso, o uso das cores e seus significados, em tratamentos com potenciais de estetização - como o caso das sessões de luz infravermelha (ROSETTO, 2021, e-mail)

Segundo o relato da artista, ganhou duração a investigação dos movimentos de seu corpo em função da sensibilidade da dor, sendo a imagem fotográfica um registro do processo. Quanto às noções de espaço, o interior de sua casa foi o lugar apropriado para a prática sob a luz infravermelha e a produção dos registros, sendo que sua ação em relação ao espaço estabelece o centro do corpo como principal referência, isto é, expandir e recolher nas direções do espaço em função do próprio eixo do corpo.



Figura 16: Experimentações performáticas com luz infravermelha de Nara Rosetto.

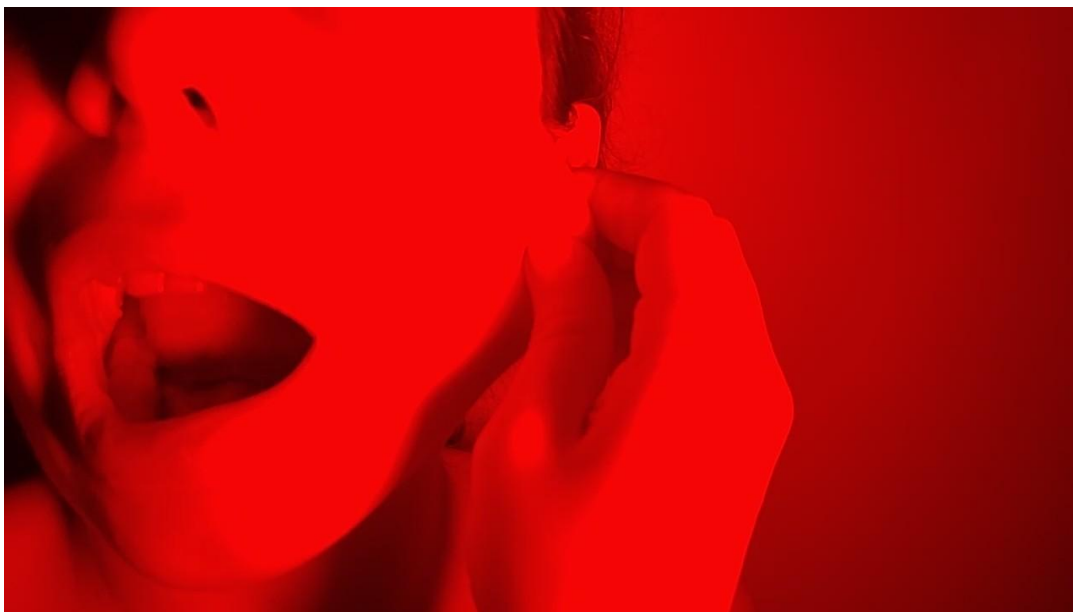


Imagem: Nara Rosetto.

E, por fim, o artista Francisco Aurélio Pereira de Souza, de 24 anos, natural de Barbalha-CE, que vive no distrito do Arajara e desenvolve suas atividades criativas na Serra do Araripe. Graduado em Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri-URCA, é mestrando em poéticas visuais na Universidade Federal do Espírito Santo. Sua prática artística tem sido cultivada em diferentes suportes, escrita de textos em prosa de acontecimentos do seu cotidiano e relatos de família, fotografia em processos de impressão artesanal, fotomontagem digital e performances direcionadas à câmera, em ações inseridas na paisagem rural onde cresceu, e que, segundo ele, guarda a memória de seus ancestrais.

Francisco Aurélio trouxe para o ateliê registros em fotografia e vídeo de suas investigações na Chapada do Araripe, em que procurou abrigar seu corpo em elementos escolhidos na natureza: ora enterrando-se; ora acoplado-se às formas encontradas – como inserindo sua cabeça num buraco de tatu ou aderindo todo o seu corpo a um cupinzeiro. Para Francisco, a experiência de abrigar-se nesses elementos configura-se como uma tentativa de viver alinhado a seres vivos não-humanos e, ainda, em suas palavras, acessar as “memórias da natureza”, ao considerar que, nos elementos minerais, são guardados, em estados avançados de decomposição, os vestígios de pessoas e de animais que foram enterrados.

Ao relatar o processo de produção das imagens nos “acoplamentos” – como ele chama a série de ações em que adere seu corpo aos elementos encontrados –, Francisco Aurélio compartilha a dificuldade de trabalhar sozinho nessa produção, de encontrar o melhor enquadramento para as imagens e, ao mesmo tempo, de estar em situação, ou seja, acoplado ou enterrado. As práticas corporais direcionadas ao grupo foram apropriadas por ele, repetidas em outros momentos e modificadas; em seus relatos compartilhados, o artista revelou o interesse pela ativação de seu corpo na experiência sensível com os elementos que encontra. Sendo assim, o seu discurso situou o lugar da imagem em um processo que começa na experiência do corpo em situação.

A contribuição desta pesquisa direcionada às suas questões teve como propósito situá-lo na experiência com os elementos antes de se dedicar a resolver os aspectos formais da imagem. Nesse sentido, alguns procedimentos foram recomendados, como o registro de vídeo em câmera fixa, arquivo que poderia lhe servir de documentação, de investidas demoradas do corpo em contato com os elementos, e, ainda, inserir, aos encaixes nos acoplamentos, outros modos de aderir aos elementos. A seguir, em entrevista concedida por correio eletrônico em junho/2021, seu relato sobre o efeito da duração em seu experimento:

Ao lado do procedimento de acoplamento (realizar um movimento de encaixe), a fricção me chega como uma possibilidade de maior contágio, parece ser um procedimento que necessita de uma duração maior. (...) Quero dizer, enquanto acoplar-se pode sugerir uma ação mais imediata, me parece que friccionar pode ser mais duradouro, se estendendo mais no contínuo: uma contaminação entre elementos por duração. E tem outra coisa, acho que friccionar implica também um sistema maior de materiais postos em fricção, assim: friccionar pele e terra e memória e osso e casa de taipa e fotografia e texto e datas e janelas e rio e postais e pedras e corpos líquidos e... (SOUZA, 2021, e-mail).

Figura 17: Registro do experimento performático de Francisco Pereira na Chapada do Araripe-CE.



Imagem: Francisco Pereira.

Em contato com os artistas, podemos notar contribuições mútuas no que se refere a procedimentos de criação em performance. Os parâmetros aqui discutidos – das ações de caráter artístico empreendidas junto ao cotidiano, ou, ainda, situadas fora de ambientes institucionais das artes – e os procedimentos específicos associados à corporeidade e à duração, e, ainda, a diferentes noções de espaço a partir das ações, são estratégias que atenderam a outras poéticas e a outros percursos.

Nos três casos, a respiração foi tomada como um procedimento para criar presença, e a dilatação da duração adotada não como forma a ser conquistada mas um modo pelo qual se pode tornar uma experiência desarticulada dos condicionamentos externos ao corpo.

No caso da artista Nara Rosetto, a respiração tornou-se um modo de habitar os estados de sensibilidade à dor junto aos movimentos, sendo o movimento do corpo uma conquista que partiu da negociação com a sensibilidade para, a seguir, avançar no espaço. Já no caso de Francisco Aurélio, o espaço fora de seu corpo o informa, ou seja, faz com que ele adira às formas encontradas na natureza e com que a respiração e o movimento tornem-se maneiras de habitar os elementos naturais ou ser por eles afetado.

Por fim, no caso do experimento de Paloma Durante, a artista primeiro habitou os espaços da cidade com uma presença capaz de atravessar fronteiras sociais e apreender as

camadas de tempo nos movimentos migratórios e na arquitetura, e, a seguir, arriscou-se em um programa de ação com o acompanhamento do grupo. Nos três casos, a deformação da duração em relação ao ritmo cotidiano não se restringe ao devagar ou lento mas a um modo de interromper o cotidiano a partir das ações, ou seja, não restrito a uma forma fixada, mas a uma qualidade do movimento. Esse aspecto pode ser refletido em diálogo com Berenstein, em suas palavras:

A lentidão não seria, como pode-se acreditar, um grau de aceleração ou desaceleração do movimento, do rápido ao devagar, mas sim um outro tipo de movimento, lento e rápido não são graus quantitativos do movimento, mas dois tipos de movimento qualificados, seja qual for a velocidade do primeiro, e o atraso do segundo (JACQUES, 2008)<sup>29</sup>.

O encontro com os artistas por meio dos ateliês permitiu a esta pesquisa na medida em que, o que se entendia por corporeidade ganhou novos modos de adequação segundo os corpos dos/das participantes, Assim como a noção de espaço também, tece aplicações específicas e ainda, os parâmetros aqui refletidos, ainda que tivessem sido depurados a partir de uma prática artística ligada a este percurso em específico, ganharam aplicação, ou melhor, acrescentaram aos artistas em diálogo, seguindo suas estratégias e interesses.

---

<sup>29</sup>Movimento e velocidade também precisariam ser diferenciados: “o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade”. In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo, Editora 34, 1996, p. 52. acessível no link: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>.

## Conclusão

Podemos encerrar, identificando lugares de parada, ou seja, determinados modos de organização entre ideias e práticas até aqui construídas, que sobreviveram depois de serem submetidas a diferentes condições de existência, partilhadas com outros corpos e geografias por onde não se imaginou caminhar.

O primeiro localiza-se na triangulação entre Alentejo/PT, Mindelo/CV e São Paulo/BR. Ao percorrer essas localidades, podemos tomar conhecimento de como os processos históricos, que relacionam essas geografias, manifestam-se no comportamento e nos encontros, atravessando múltiplos aspectos da cultura. A performance *Permanência para os Encarnados* tornou-se um modo de se relacionar com cada uma dessas realidades: a forma negra que resiste por horas movendo-se lenta e silenciosamente é de fato um réquiem para os Encarnados, os vermelhos e os pretos, situação vivida como um ritual de escuta dos chamados que vibram por debaixo da terra. Não podemos deixar de ouvi-los, suas vozes sobrepõem-se ao ruído das máquinas, treme o asfalto e segue se manifestando. Neste sentido, a pesquisa não almeja uma conclusão, mas ao menos insistir na permanência, como um modo de habitar a pergunta, investigar na própria carne as marcas dessas relações na atualidade.

No decorrer do desenvolvimento desta dissertação (em tempos de pandemia da covid-19), notou-se que o processo criativo em estudo configurou-se como um sistema de ações relacionadas: por meio das derivas, podemos estabelecer estratégias de contato com a realidade nas referidas localidades para, afinal, habitar o campo da arte no limite do cotidiano. Nos experimentos com os materiais aderidos ao corpo, podemos ativar modos de presença; em diálogos com os artistas nas atividades educativas, podemos testar outras adequações para os parâmetros depurados nesta prática; em leituras e escritas ligadas às práticas, podemos criar estruturas de sentido para outros programas de ação; são procedimentos e ações que permitiram amadurecer conhecimentos no fazer das artes em relação a saberes de outras áreas do conhecimento. Nesse sentido, a conclusão aponta para a tendência de uma produção artística que lança os desafios da linguagem artística em direção aos temas encontrados na observação direta da realidade.

O segundo lugar de parada para a conclusão localiza-se na fronteira entre as linguagens artísticas. A formação e a atuação como atriz, assim como a especialização em

dança da tradição popular de Pernambuco/BR ligada ao Instituto Brincante em São Paulo/BR, foram experiências estruturais para empreender estas estratégias de ação. A partir desse repertório técnico e cultural, pôde-se criar distanciamento em relação às artes do espetáculo, em função da necessidade de atualizar, no modo de vida, os saberes transmitidos pelos mestres do teatro e da dança. Ou, ainda, viver esses saberes diariamente infiltrados no cotidiano. De fato, é preciso apontar que a necessidade de viver este processo criativo, inicialmente sem contornos precisos, levou à saída do âmbito do teatro enquanto arte coletiva, cultivada por uma equipe com papéis definidos, suportada por uma estrutura de produção geralmente inacessível. Ao insistir na elaboração de um processo criativo enraizado no cotidiano e a partir de condições possíveis, atravessamos a fronteira das artes da cena e do espetáculo.

Nesse sentido, podemos identificar outro ponto de parada neste fechamento: o lugar da imagem no processo como um todo e as consequências dessa produção. As fotografias e os vídeos, para além da função de registro das ações, como foi refletido anteriormente, tornaram-se uma produção em si mesma. O que nos leva a concluir que a veiculação pública do trabalho, assim como seu processo de criação, atravessou a fronteira das artes da cena para habitar o campo das artes visuais. A fotografia e o vídeo apareceram em outros experimentos produzidos diretamente nesses suportes. Nessa passagem, vale ressaltar o propósito da primeira parte desta dissertação em deflagrar o vínculo desta prática com as artes da cena.

A mudança de finalidade entre a performance enquanto ação presencial para a produção da imagem teve consequências relevantes no processo de construção de sentido. Ao atrelar a experiência à captura imagética das ações, tornou-se necessário amadurecer o discurso que sustenta o experimento, considerando que a interação direta do fruidor com o acontecimento, neste caso, é substituída por uma apreciação distanciada e passiva da imagem. No estudo de caso, a prática foi disparada em contato com o convívio público, pelo questionamento quanto à percepção do comportamento normatizado na cidade global e as possibilidades das práticas teatrais inseridas nessa realidade, e, sendo assim, a interação dos passantes com o experimento foram parte de sua criação. Pela perspectiva da produção da imagem, o processo disparador de experimentações práticas poderá ser depurado enquanto argumento para a composição de uma realidade própria da imagem.

Considerando a perspectiva da produção da imagem e da criação de um discurso que

sustenta essa produção, torna-se possível retomar as relações de sentido das práticas do teatro no que se refere à dramaturgia, de sua tradicional estrutura preexistente: o argumento desenvolvido em texto que ganhará forma em cena. A estrutura de sentido configurada como discurso, própria da tradição teatral, nesta trajetória, poderá se fazer numa dinâmica relação entre ações e escrita, num processo de mútua contaminação entre essas duas práticas. O resultado dessa construção de sentido entre argumentos e materialidades poderá acontecer tanto enquanto ação presencial quanto em performance capturada como imagem. Nesse sentido, a conclusão da pesquisa, no que se refere à linguagem, tem este direcionamento: em sua continuidade, o programa de ação merece ser configurado, provocado e contaminado por uma construção de sentido articulado como discurso ou argumento, que será tensionado pela experiência prática das ações com os materiais.

E, por fim, a continuidade desta investigação tende a um balizamento entre estruturas de sentido: articuladas em palavras, imagens, corporeidades e ativação de materiais em programas de ação; procedimentos que poderão ser disparados nas derivas, ou seja, motivados e conjugados pelo deslocamento e tomada de contato com aspectos sociais e históricos em realidades específicas.

## REFERÊNCIAS

### Livros

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. 1ª ed. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ANDRADE, Oswald de. Erro de português. In: \_\_\_\_\_ . **Poesias Reunidas**, 5. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s.d. p.177.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos.3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. In: GUINSBURG, J; Fernandes, S.(Orgs.). **O pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2009.

JACQUES, Paola. B. (org.) **Apologia da Deriva**: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. 2ª ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



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

TEIXEIRA, Madalena Braz (coord.) **Traje do Algarve**. Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje. Lisboa: Orla Marítima, 2001.

### **Periódicos**

CASADEI, Eliza. Bacheга. Memória, Duração e Pulsão em Tarkovsky e Soderbergh: Em Torno do Filme Solaris. **Novos Olhares**, 1(1), 47-57, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2012.51447>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

COLLARES, Valdeli Coelho. O véu depois do 11 de setembro: a identidade e o direito das mulheres islâmicas. **Aurora**, ano V, número 9, dezembro de 2011, ISSN: 1982-8004. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/>>. Último acesso em 01 out. 2021.

COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. Revista **Rascunhos** – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, 2(2), 2015.

DEHOUE, Danièle. El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de “personificación” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], **Colloques**, mis en ligne le 14 juin 2016. URL: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/69305>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69305>>. Acessado em 15 jul. 2021.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 10, nº 19, jul-dez/2016, pp. 241-262.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. Revista **Contrapontos** – Eletrônica, vol. 10, n. 3, p. 322, set-dez 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala**

**Preta**, n. 8, 2008, pp. 235-246.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório Teatro & Dança**, v. 16, pp. 11-23, 2011.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. Diálogos sobre o uso do véu: empoderamento, identidade e religiosidade. **Perspectivas**, São Paulo, v. 43, p. 183-198, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/6617>>. Acessado em 7 nov. 2021.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n.19.

PAIVA, Camila Motta; BARBOSA, Francirosy Campos. Sexo no Islã não é tabu: desejos, prazeres e práticas das mulheres muçulmanas. **Reflexão**, vol. 42, núm. 1, pp. 113-124, 2017. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5765/576561911009/html/>>. Acesso em 7 nov. 2021.

STRAZZACAPPA, Márcia. O corpo e suas representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. **Cadernos CERU**, 12, pp. 79-90, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/75088>>. Acessado em 10 nov. 2021.

## **Teses e dissertações**

MADEIRA, Cláudia Maria Guerra. **O hibridismo nas artes performativas em Portugal**. Tese de doutoramento em Ciências Sociais (Sociologia Geral), Universidade de Lisboa, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/322>> . Acessado em 10 nov. 2021.

## Textos em portais eletrônicos

CARDOSO, Carlos Paiva. **A cidade de São Paulo – Geografia e História – Caio Prado Jr.** CET-SP, PUC-SP [São Paulo; *s.n.*; *s.d.*]. Disponível em: <[http://www.sinaldetransito.com.br/artigos/a\\_cidade\\_de\\_sao\\_paulo\\_geografia\\_e\\_historia.pdf](http://www.sinaldetransito.com.br/artigos/a_cidade_de_sao_paulo_geografia_e_historia.pdf)>. Acesso em 10 nov. 2021.

JACQUES, Paola. B. Corpografias urbanas. **Arquitextos - Vitruvius**. Fev. 2008. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em 10 nov. 2021.

CUNHA, Thais. As mulheres muçulmanas e o uso do véu. **Brasileiras pelo mundo**, 2016. Disponível em <<https://www.brasileiraspelomundo.com/as-mulheres-muculmanas-e-o-uso-do-veu-512027638>>. Acesso em 7 nov. 2021.

JACQUES, Paola. B. **Corpografias Urbanas**. Portal Vitruvius, sessão Arquitextos, 2008. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093\\_02.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp)>. Acesso em julho de 2021.

## Correio eletrônico

DURANTE, Paloma. **[Correspondência.]** Destinatária: Luanna Jimenes [S. l.], junho 2021, e-mail.

LOPES, Benito. **[Entrevista.]** Destinatária: Luanna Jimenes [S. l.], março 2020, e-mail.

ROSETTO, Nara. **[Entrevista.]** Destinatária: Luanna Jimenes [S. l.], maio 2021, e-mail.

SOUZA, Francisco Aurélio Pereira de. **[Entrevista.]** Destinatária: Luanna Jimenes [S. l.], junho 2021, e-mail.

## APÊNDICE

Ao atualizar o programa de ação *Permanência para os Encarnados* em diferentes contextos analisados anteriormente, foi possível identificar um modo de ativação da presença e do corpo a partir do traje. Neste apêndice, pretendemos compartilhar os efeitos do processo, na medida em que a performance em estudo de caso foi capaz de disparar outras ações, seguindo os mesmos procedimentos. Ou seja, a caracterização da aparência da artista pelo traje, lhe permitiu ocupar espaços de convívio público, de modo a interromper o fluxo cotidiano e desestabilizar os parâmetros de convívio pré-estabelecidos, e desse modo provocar no fruidor, habitante, seu imaginário e memória.

Em afinidade com o processo criativo refletido na pesquisa, a ação *Worker* ocorreu em março de 2019 em São Paulo-SP. Inserida no programa de criação Cozinha Performática, sob coordenação geral do coreógrafo Marcos Moraes, com apoio da Lei de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura, o programa coletivo de criação teve duração de dois meses, sediado no CRD- Centro de Referência da Dança de São Paulo, instalado embaixo do viaduto do chá. Os encontros diários se dividiram entre o estúdio de dança e o convívio público, em variados experimentos seguidos de debates e reflexões. Considerando a véspera da pandemia de covid-19, que nos colocaria em confinamento e restrição de circulação em via pública, a ocasião ganhou importância na pesquisa, como sendo uma rara oportunidade de compartilhamento dos procedimentos aqui refletidos, desenvolvidos anos antes: as estratégias de apreensão da geografia da cidade, da respiração e caminhada como ações mobilizadoras de estados de presença mais intensivos e o traje como elemento de ativação de presença.

Nos laboratórios de criação do grupo no interior do estúdio, uma quantidade de papel utilizado e a seguir descartado como resíduo foi aproveitado para a caracterização da aparência da ação *Worker*. A figura se fez pelo material dispensado, em relação às observações refletidas em grupo no que se refere às funções de trabalho, observadas nas derivas. As diferentes ocupações, entre os servidores públicos e a informalidade, os modos de trabalho foram tema de discussão entre os artistas participantes. Sendo assim, a operação traje- performance, que naquele momento ganhava reflexões teóricas no âmbito da pesquisa ligada à universidade, encontrou uma nova ocasião para se atualizar em ação, no programa de

criação em questão.

Figuras 18 e 19: performance *Worker*, São Paulo-SP, 2019.





Imagens: Sato do Brasil

A ação *Partir*, ocorreu em Cabo Verde, em novembro de 2019. O programador do festival Mindelact convidou a ação a integrar o festival, considerando o porto instalado em Mindelo na ilha de São Vicente, local onde ocorre o festival. A ação consiste num deslocamento da artista paramentada por um elemento cenográfico: um veleiro construído com madeira, metal e tecido pelo artista e colaborador Ricardo Garcia. Nesta ação, a indumentária e a ação, acompanhada de um material sonoro, o registro de manobras dos navios ocorrida no porto de Vancouver no Canadá. Este material foi cedido anos antes pela colaboradora Cecilia Miglorancia, o arquivo de áudio estava à espera de uma ocasião para ser ativado. No festival Mindelact, a performance com o veleiro atravessou a orla da praia junto à marina, até o interior da Casa de Cultura de Mindelo, sede do festival, que aguardava a figura sonorizada pelo áudio.<sup>30</sup>

Figuras 20 e 21: Performance *Partir*, Mindelo, Cabo Verde, 2019.



---

<sup>30</sup> link de acesso ao material sonoro <https://soundcloud.com/luannajimenes/e-como-o-vento>



Imagens: Sofia Berberan