

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

**FRANCO HERMOGENES ALMADA**

**Performance da noite: Identidade e reconhecimento**

São Paulo  
2022

**FRANCO HERMOGENES ALMADA**

**Performance da noite: Identidade e reconhecimento**

**Versão Corrigida**

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

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck.

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.

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

Almada, Franco  
Ap Performance da noite - Identidade e reconhecimento /  
Franco H Almada; orientador Artur Matuck - São Paulo,  
2022.  
111 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 da noite. 2. Corpos dissidentes. 3.  
Identidades contemporâneas. 4. Curadoria em  
performance. 5. Política dos corpos. I. Matuck, Artur, orient.  
II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

### Termo de Ciência e Concordância do orientador

**Nome do aluno: Franco Hermogenes Almada**

**Data da defesa: 08/04/2023**

**Nome do Prof. Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck**

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, 07/04 /2023**



*Assinatura do(a) orientador(a)*

ALMADA, Franco Hermogenes. **Performance da noite**: Identidade e reconhecimento. 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.  
Área de Concentração: Estética e História da Arte.  
Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck.

Banca Examinadora

Aprovado em: \_\_\_\_\_.

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

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

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

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

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

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

## **Dedicatória**

À minha mãe, Marli Helena Hermogenes, ao meu companheiro, Gunther Rocha Ishiyama, que me apoiaram incondicionalmente durante todo o período da pesquisa com muito amor. Ao Luiz Satoru Ishiyama por me incentivar aos estudos no campo da filosofia, aos amigos Antônio Rodrigues, Cesar Albornoz, Christina Janstein, Fabiana Mitsue, Júlio Oliveira e Paulo Zeminian, pela grande ajuda durante todo o período de estudos. Em especial à Loi Schanton *in memoriam*.

## Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Artur Matuck, que nos anos de convivência, muito me ensinou, me dando apoio, mostrando como a filosofia é importante para a pesquisa em arte, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

À Prof. Dra. Carmen Aranha, que me apoiou, indicou métodos para a pesquisa, me ensinou a pensar por meio da arte durante a disciplina “Arte como forma de pensamento”, ministrada por ela e pelo Prof. Dr. Ricardo Fabbini, contribuindo para o meu crescimento científico, intelectual e artístico.

À Profa. Dra. Eliane Dias de Castro, que muito me ensinou durante o curso da disciplina “Estéticas e Rupturas”, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

À Profa. Dr. Elizabeth Freire de Araújo Lima, que muito me ensinou durante o curso da disciplina “Estéticas e Rupturas”, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins, que me ensinou a identificar a coralidade das narrativas durante a disciplina “Práticas Performativas: Coralidades e Arquiteturas do Corpo”, contribuindo para o meu crescimento científico, intelectual e artístico.

À Profa. Dr. Katia Canton Monteiro, que muito me ensinou durante o curso da disciplina “Estéticas e Rupturas”, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio, que me deu oportunidade de encontrar na arquitetura as respostas para a transmissão de culturas, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite *in memoriam*, que me ensinou a criar uma arquitetura para o meu corpo durante a disciplina “Práticas Performativas: Coralidades e Arquiteturas do Corpo”.

Ao Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins, que me ensinou a ver o teatro como campo de estudo para a *performance*.

Ao Prof. Dr. Mark Duncan, que me ensinou a dirigir minha própria *performance*, durante a disciplina “Arte Performance no Campo Expandido”.

Ao Prof. Dr. Martin Jayo, que me ensinou sobre memórias urbanas, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

À Profa. Dr. Naira Neide Ciotti, que muito me ensinou sobre a trajetória de Renato Cohen, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

À Profa. Dr. Renata Maria de Almeida Martins, que me deu oportunidade de encontrar na arquitetura as respostas para a transmissão de culturas, contribuindo para o meu crescimento científico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Ricardo Fabbrini, que me ensinou a de pensar com arte por meio da disciplina “Arte como forma de pensamento”, contribuindo para o meu crescimento científico, intelectual e artístico.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

Existe sempre uma verdade das neuroses ou dos distúrbios enquanto tais. O problema do tratamento não é dissolver os símbolos para substituí-los por uma justa apreensão do real, mas, ao contrário, de aproveitar o que há de surreal neles para dar aos elementos negligenciados de nossa personalidade o desenvolvimento que eles reclamam. (DELEUZE, 1961).

## Resumo

ALMADA, Franco Hermogenes. **Performance da noite: Identidade e reconhecimento**. 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O estudo “Performance da noite: Identidade e reconhecimento” apresenta uma proposta interdisciplinar, que mescla áreas diversas como artes plásticas, arquitetura, urbanismo e performance. A pesquisa identifica e analisa um movimento artístico cultural que acontece na cidade de São Paulo que se situa à margem do circuito oficial de arte e entretenimento. Entre os anos 2019 e 2020, começaram a surgir inúmeros performers que revelaram publicamente múltiplas identidades através da performance, tornando os eventos noturnos de música eletrônica da capital paulista uma insólita cena performática. Uma pesquisa realizada in loco, que capturou os fenômenos por meio de fotos, vídeos e entrevistas, resultando em reflexões acerca das motivações e manifestações estético-políticas destes corpos presenciados na noite paulistana, num recorte temporal estabelecido no período 2019 e 2020. A crise sanitária iniciada no início de 2020 constituiu-se como uma ruptura nesse processo de reconhecimento. No entanto, alguns destes artistas buscaram continuar atuantes no ambiente virtual. O autor se propõe a criar uma curadoria como resultado desse estudo.

**Palavras-chave:** Performance da noite. Corpos dissidentes. Identidades contemporâneas. Curadoria em performance. Política de corpos.

## **Abstract**

ALMADA, Franco Hermogenes. **Performance of the night: Identity and recognition.** 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The study “Performance of the night: Identity and recognition” presents an interdisciplinary proposal, which mixes diverse areas such as visual arts, architecture, urbanism, and performance. The research identifies and analyzes a cultural artistic movement that takes place in the city of São Paulo, which is located outside the official art and entertainment circuit. Between the years 2019 and 2020, countless performers began to emerge who publicly revealed multiple identities through performance, making the night events of electronic music in the capital of São Paulo an unusual performance scene. A survey carried out in loco, which captured the phenomena through photos, videos, and interviews, resulting in reflections on the motivations and aesthetic-political manifestations of these bodies witnessed at night in São Paulo, in a time frame established in the period 2019 and 2020. The health crisis started in early 2020 constituted a rupture in recognition process. However, some of these artists sought to remain active in the virtual environment. The author proposes to create a curatorship as a result of this study.

**Keywords:** Performance of the night. Dissident bodies. Contemporary identities. Performance curation. Body politics.

## Índice de imagens

|  |    |
|--|----|
| Imagem 1 - Thiaguinho Santos na Festa Posh .....   | 30 |
| Imagem 2 - Gerson Martino na Festa Posh .....  | 30 |
| Imagem 3 - Forster Tassio na Festa Posh .....  | 31 |
| Imagem 4 - Bar do Netão, Cartaz (pintura digital).....   | 32 |
| Imagem 5 - Flyer do evento Alegoria.....   | 35 |
| Imagem 6 - Eventos: Blum e ODD, 2015.....  | 53 |
| Imagem 7 - Performance Franco e os cachorros, com Franco Almada, Mauricio Rayneri e Gama Higai . | 59 |
| Imagem 8 - Prancha conceitual de Cohen .....   | 64 |
| Imagem 9 - Eventos: Blum e ODD, 2015.....  | 74 |
| Imagem 10 - Performance Shibari, , de Dux, na Festa Dando (2019).....                            | 75 |
| Imagem 11 - Paulo Tessuto montado de Stephany e com o rádio da produção em sua mão (2019) ...    | 82 |
| Imagem 12 - Leiloca Pantoja posa para ensaio em estúdio (2011) .....                             | 82 |
| Imagem 13 - Gama Higai mostra a máscara surrada.....   | 85 |
| Imagem 14 - Corpo de Maurício Rainery (detalhe) .....  | 89 |
| Imagem 15 - Walmir Sparapane se apresenta no evento Capslock em 2022 .....                       | 91 |
| Imagem 16 - Aline Esha apresentando a performance Lunação na Festa Dando (2020) .....            | 93 |

## Sumário

|  |     |
|--|-----|
| Introdução .....   | 13  |
| 1. Performance como linguagem: Um breve histórico de 1989-2019 .....   | 19  |
| 1.1. Um breve histórico dos eventos noturnos entre os anos 1980-2009: entre Madame Satã e Netão houve Aloca..... | 25  |
| 1.2. Alegoria – O fim da Torre do Doutor Zero .....  | 33  |
| 1.3. Trackers – Gestação dos coletivos de arte .....   | 36  |
| 2. Identidades e Reconhecimento: Uma genealogia da presença.....   | 41  |
| 2.1. O Baixo Augusta como <i>environment</i> .....   | 43  |
| 2.2. Os diversos “eus”: personas performativas.....  | 55  |
| 2.3. A ruptura: Estado de imanência.....   | 57  |
| 3. “Franco e os cachorros”: O histrionismo como figura de linguagem em cena .....                                | 59  |
| 4. Do Seicho no ie às pistas de dança .....  | 71  |
| 4.1. Um corpo atravessado pela vida e pela arte em transformações físico químicas. ....                          | 72  |
| 4.2. A minha “craudi” me “Há” “guarda”.....  | 76  |
| 4.3. O espelho cibernético: o desconhecido anti reflexo .....  | 83  |
| 4.4. Os múltiplos “eus”: Um corpo para testes de identidades .....   | 89  |
| 4.5. A Bruxa da burla: A mente que liberta a Deusa.....  | 91  |
| Considerações finais.....  | 95  |
| <i>O jardim secreto</i> .....  | 95  |
| <i>Os temas e as reflexões sobre os corpos nas bordas da sociedade</i> .....                                     | 100 |
| Referências .....  | 106 |

## Introdução

A partir de 2009, surge um número considerável de *performers* atuantes em eventos noturnos, bares e clubes, na região central da cidade de São Paulo. Mais precisamente no Bar do Netão, na região do Baixo Augusta<sup>1</sup>, um grupo de indivíduos se expressa por meio de *performances*, em meio a pista de dança bem como nas calçadas ao redor deste estabelecimento. Não havia um palco no bar, mas uma permissividade tácita havia se instalado.

Entre 2009-2018, frequento muitos eventos de música eletrônica na região central da cidade e pude acompanhar o crescimento deste grupo de *performers* que atua, a cada ano, com maior força.

A pesquisa acadêmica que apresento por meio desta dissertação surgiu em 2018, ano em que passo a frequentar aulas como aluno ouvinte no Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo. A disciplina “Arte Performance no Campo Expandido”, ministrada pelo Prof. LD. Artur Matuck em 2018, era composta por uma bibliografia ampla, incluindo o livro “Performance como linguagem” do autor Renato Cohen. Esta obra amplia minha visão sobre a *performance*, me apresenta conceitos que transformam minhas percepções a respeito das ações de indivíduos que eu vejo em meio ao público dos eventos de música eletrônica atuando e traz motivação para que eu monte um projeto para pesquisá-los de forma acadêmica.

Após passar pelo processo seletivo do Programa, teve início o projeto no ano de 2019. O estudo “Performance da noite: Identidade e reconhecimento” apresenta uma proposta interdisciplinar, que mescla áreas diversas como artes plásticas, arquitetura, urbanismo, performance e culmina numa proposta de curadoria. A pesquisa identifica e analisa um movimento artístico cultural que acontece na cidade de São Paulo que se situa à margem do circuito oficial de arte e entretenimento. O recorte temporal se inicia em 2019, quando inúmeros performers revelam publicamente múltiplas identidades através da performance, tomando os eventos noturnos de música eletrônica da capital paulista uma insólita cena performática, e se dá até o ano de 2020. Uma pesquisa realizada in loco, que capturou os fenômenos em fotos, vídeos e entrevistas, resultando em reflexões acerca das motivações e manifestações estético-políticas destes corpos presenciados na

---

<sup>1</sup> Baixo Augusta é a região da Rua Augusta situada no bairro Cerqueira Cesar, mais próximo ao centro da cidade de São Paulo.

noite paulistana, entre 2019 e 2020. A crise sanitária iniciada no início de 2020 constituiu-se como uma ruptura nesse processo de autorreconhecimento. No entanto, alguns destes artistas buscaram continuar atuando no ambiente virtual. Me proponho a criar uma curadoria como resultado desse estudo. A metodologia de pesquisa proposta, baseada em cinco pilares de sustentação, contemplava a pesquisa *in loco* visando a criação de um banco de dados com fotos e vídeos das *performances*, realização de entrevistas com os artistas, curadoria e leitura da bibliografia composta por autores acadêmicos para dar embasamento científico.

Na pesquisa *in loco* iniciada em 2019, percebi logo no início, que havia certa limitação para conseguir registros de *performances* nos eventos autônomos. A capacidade de estar a frente dos fenômenos era limitada, pois as apresentações aconteciam em locais e horários indeterminados. Os *performers*, por muitas vezes, não tinham um planejamento, não podiam informar o local e horário da apresentação da *performance*, dificultando a documentação.

Com esta percepção em mente, logo no início do primeiro semestre de 2019, aumentei meu tempo de presença nos eventos e o número de visitas semanais. Deste modo, foi possível formar um corpo de registros suficiente para estabelecer um repositório de *performances* registradas, identificar temas que se destacaram e iniciar uma revisão teórica e histórica.

A chegada da restrição sanitária devido a pandemia do Covid-19 em março de 2020 restringiu as atividades dos eventos presenciais. Os artistas se dispuseram a conceder entrevistas via plataforma online, um processo que se mostrou eficiente do ponto de vista da qualidade das informações coletadas. As entrevistas tinham um tempo médio de duração de uma hora.

A entrevista começava sempre com o artista livre para discorrer sobre questões particulares, sua arte e formas de expressão. Não era proposta nenhuma pergunta direcionada a um tema específico, para não influenciar sua resposta. Assim, foi possível levantar os temas relevantes. Acabei por extrair informações que exemplificam motivações políticas, estéticas, filosóficas, ou mesmo de enfrentamento, alguns espinhos em suas gargantas.

Durante o curso da disciplina “Teorias e Metodologias de Pesquisa em Arte”, no primeiro semestre de 2020, tive contato com o conceito de ‘campo de presença’ de Merleau-Ponty (1960, p. 106) e compreendi melhor minhas limitações na captura dos fenômenos nos eventos onde realizei a pesquisa *in loco*. Naquele momento busquei, então, me apoiar mais

nas entrevistas e traçar análises com maior foco nas informações apuradas, deixando o banco de dados, como projeto documental, num plano de menor relevância.

No segundo semestre de 2021, curso a disciplina “Arte como forma de pensamento”. Através dela entro em contato com o desenho do traço, uma ferramenta que me auxilia a resgatar os tensionamentos que me motivaram a capturar as fotos e vídeos entre os anos 2019-2020. Já havia se passado um ano desde a ruptura causada pela pandemia.

O desenho me auxiliou a encontrar os tensionamentos que me levaram a captar as fotos e vídeos. As fotos e vídeos ficaram, então, reservadas como material curatorial, para consulta. O conceito de Quiasma (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 55) foi usado para a escolha das imagens que foram incluídas no capítulo IV. Neste capítulo respeito os temas levantados por meio das entrevistas, organizando uma sequência de fotos que transmitem o cunho temático das narrativas. As falas revelaram as motivações dos artistas e novas percepções tanto deles como as minhas. Deparei-me com uma equação composta por imagens, falas, histórias, caminhos, livros, conceitos permeando minhas trajetórias pela cidade, alternando a Cidade Universitária, minha residência e o Baixo Augusta.

Reconheço a influência que as teorias de Cohen tiveram em minha pesquisa, e passo, então, a perceber aquela cena urbana como um atrator e me sinto motivado a me aprofundar neste estudo acadêmico.

O grupo de *performers* que atuava nos eventos de música eletrônica na região central da capital paulista tornou-se assim o objeto central da pesquisa que inscrevi no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. A investigação me levou a ampliar minha percepção sobre a arte e a conhecer uma forma de pesquisa interdisciplinar.

Na pesquisa que intitulei “*Performance* da noite: Identidade e reconhecimento”, proponho identificar os fenômenos estéticos encontrados em meu devir de forma que seja possível analisá-los com apoio de uma bibliografia acadêmica e assim gerar reflexões e conclusões sobre este dinâmico objeto.

A bibliografia elencada inclui textos de estudiosos da *performance*, das artes visuais, da filosofia e da comunicação. Através destas leituras fui percebendo de que forma estes artistas despontam e utilizam estes encontros não apenas como palco principal para exibição de sua arte, mas, também como espaço para pesquisar, discutir, produzir e dialogar entre eles e com o público.

Estes artistas veem a performance como um instrumento de expressão, presença e existência - conforme relatado pela grande maioria deles, já que passam a ter visibilidade social e reconhecimento. Passam a atuar diante de um grande público que os valoriza como artistas e como indivíduos. É importante mencionar que todos estes artistas se encontram à margem do circuito oficial da arte contemporânea, sendo estes espaços e públicos os únicos a receberem seus trabalhos.

A fim de evidenciar questões que delimitam a “performance da noite” como um tipo inédito de arte, tracei uma introdução que mostra minha trajetória desde o momento em que percebi, in loco, o nascimento de um movimento cultural. Primeiramente, senti a necessidade de redigir dois breves históricos, que se fundiram e se transformaram no capítulo I. Nele, busco mostrar, de forma recortada, os indícios da existência deste movimento que se instaurou em São Paulo a partir do ano 2009. Por meio da apresentação de meu próprio devir, até 2019, mostro preâmbulos que apontam a evolução desta manifestação artística.

Porém, não se trata de seguir uma ordem cronológica, mas sim, de ser livre e assumir o anacronismo, de forma a dar liberdade ao fluxo de pensamentos, numa forma própria de escrever, no que diz respeito a ordem dos fatos, caótica e prazerosa. Assim, pretendo dar ao leitor a chance de buscar os fios que mais lhe digam respeito, sem levar em conta uma obrigação formal com padrões cronológicos.

O vocabulário encontrado no meio pesquisado foi integrado à dissertação, numa forma de promover a percepção e expansão sobre questões sobre arte que se expressam por meio da linguística nas ruas e territórios e que não podem ser transcritas.

A filosofia que vejo nas ruas está diretamente ligada aos artistas que se revelam por meio da linguagem da performance, que é seu instrumental de expressão da condição, presença e existência, num meio *underground*. É um nascer em si, expresso em objeto de linguagem, que se une ao objeto de linguagem do outro, nascida no outro, o momento dialético vivo do sujeito concreto.

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os

“outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia. (MERLEAU-PONTY, 2013, pag. 12).

No breve histórico, que mostrará o início desse movimento em 2009, localiza-se o ponto inicial que foi por mim identificado numa vivência *in loco* como pesquisador, naqueles tempos ainda fora da academia. Durante esse percurso de 2009 a 2018, percebi pensamentos filosóficos na fala de alguns artistas, acerca de questões do *underground*, do homem que é transformado em conceito de si mesmo, quando me reconheci como um *flâneur*, com olhar arguto e crítico, que percebe e identifica questões de forma crítica, além da visão cotidiana sobre os fatos.

Para que se compreenda o *flâneur*, há que se olhar para o modelo de pensamento deste, constituído de aspectos marcantes. Um pensamento em proximidade com valores da Escola de Frankfurt, crítico à razão instrumental, contra o positivismo cientificista que valoriza a ciência técnica, próximo ao pensamento de Max Weber no início do século XIX. Um segundo ponto importante é que o *flâneur* se utiliza de um método fragmentário para análise da realidade, onde considera que a realidade é constituída de fragmentos, nem sempre consonantes e muitas vezes contraditórios, podendo gerar reflexões próprias. A crítica a modernidade é, ainda um aspecto importante para este tipo de pensamento, que rompe com o pensar de forma linear, alinhado com o pensamento de Adorno e Horkheimer acerca da indústria cultura ser voltada ao entretenimento.

Walter Benjamim ressalta aspectos acerca da visão do *flâneur* sobre o mundo que vê:

Os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 25).

Portanto, eu me encontrava nas ruas com esse olhar, em busca de enxergar algo além das evidências, como se ainda que estivesse em meio ao meu objeto de estudo, eu pudesse me separar dele e ter uma visão microscópica sobre os indícios, em considerações reflexivas macro de todo o problema.

Até chegar à compreensão teórica da experiência dos artistas deste movimento cultural que chamo de “Performance da Noite”, mas que pode ser identificado pelo público

em geral como “Performance Queer”, e das questões identitárias acerca de suas performatividades, passei por uma varredura bibliográfica. Passei pelo conceito dos gêneros transitórios (COLLING, 2018), por diferentes formas de ativismo, por conceitos que permeiam o processo da escrita, pelo cuidado com a linguagem, para não rotular as narrativas dos artistas identificados.

Quando conheci o livro “Performance como Linguagem” de Renato Cohen, e tive contato com os conceitos por ele criados, pude escolher esta obra como uma base estrutural bibliográfica, através da qual eu analisaria meu objeto de estudo, pois a via como um estudo amplo sobre a arte do corpo escrita por um brasileiro.

O objetivo da pesquisa é de identificar um novo tipo de performance, agenciada por um grupo de artistas não reconhecidos, atuando na cena dos eventos de música eletrônica na cidade de São Paulo, e analisá-la por uma lente focal que identifica sistemas de produção de performance num campo não usual, fora do circuito comercial da arte contemporânea, algo que Cohen mostra muito bem em 1989. Não se trata, no entanto, de eleger esta obra como uma pedra fundamental, mas uma base que norteia os princípios de minhas análises. A *collage* e o *work in progress* são conceitos discutidos, ainda que não tenham sido criados por Renato Cohen, mas explicitam muito do que vejo na cena contemporânea. Ainda assim, a cena atual, não é uma repetição ou uma ressignificação daquela abordada em 1989 pelo autor.

## 1. Performance como linguagem: Um breve histórico de 1989-2019

A obra *Performance como linguagem* (1989), de Renato Cohen, que contou com prefácio de Artur Matuck, é o resultado de um meticuloso trabalho de pesquisa sobre a *performance* no Brasil que mostra ao leitor, por meio de conceitos teóricos por ele criados, por onde a *performance* transitava na nos anos 1980, no desejo de estabelecer-se como forma de expressão de uma linguagem autônoma, ainda que esta seja associada aos *happenings* e ao teatro experimental. Desde então, esta obra tornou-se de suma importância para artistas e pesquisadores que almejaram trilhar a vida acadêmica na pesquisa da *performance*.

Alguns conceitos como o de linguagem *performance-collage* como estrutura, *work in progress*, e a visão do *performer* como artista autônomo, apontam dissidências advindas do teatro experimental que culminaram no que na contemporaneidade se chama de *performance art*. Para alguns artistas que nos anos 1990 estavam em busca de descobrir sua própria linguagem, a pesquisa de Renato Cohen foi fundamental. Muitos deles tornaram-se artistas notórios e se desenvolveram como acadêmicos com trabalhos reconhecidos, baseando-se no estudo de *Performance como linguagem*.

Pensando nestas questões busquei incluir o depoimento daqueles que tiveram contato direto com Renato, inclusive trabalharam com o autor até o momento de seu falecimento em 2003. Naira Ciotti, professora de performance da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, foi uma artista que teve contato com os conceitos apresentados por ele em *Performance como linguagem*, trabalhou com o artista, e tornou-se pesquisadora. Ela relata como Renato Cohen foi importante para sua formação:

Eu estava com esse livro, segui estudando e entrei no mestrado na PUC, entrei em comunicação e semiótica para estudar *performance*. A minha ideia era estudar *performance*, eu não lembro se eu já tinha um título para o meu projeto, porque eu entrei com um pré-projeto prá [sic] passar um semestre me ambientando, porque eu vinha da USP... e era uma mudança muito grande; eu também já fazia muito tempo que eu tinha feito a graduação. E aí um dia lá nas grades... já na convivência, já assistindo às aulas, de repente veio a notícia de que o Renato Cohen tinha sido contratado [e] credenciado no Programa de Comunicação e Semiótica. Aí, eu falei: “não acredito que o livro virou gente”. Era bem isso. De repente, ele entrou na sala: “Estou apresentando o Professor Renato Cohen”. Aí eu não pude deixar de falar “não acredito que você está aqui. Eu vou fazer

todas as disciplinas que eu puder com você”. E realmente foi isso: eu fiz muitas disciplinas com ele. (CIOTTI, Naira)<sup>2</sup>

Como uma continuidade do período que Ciotti evoca, contemporaneamente, na área de estética e história da arte da Universidade de São Paulo, ainda ecoam conceitos expressos nos estudos sobre a *performance* de Cohen nos anos 1980. Ele, que além de pesquisador, é diretor teatral e *performer*, relatava que, então, a difusão da *performance* se dava tanto por sua inclusão em centros culturais como, também, em locais “alternativos”, fora do circuito oficial das artes, tais quais bares e clubes noturnos, nos quais os *performers* da noite encontraram espaço para se apresentarem:

Pode-se associar o início da difusão da *performance* em 1982 com a criação quase que simultânea de dois centros culturais: o Sesc Pompéia e o Centro Cultural São Paulo. Nesses dois centros, buscou-se prioritariamente abrir espaço para as manifestações alternativas que não estavam encontrando local em outros circuitos. No Sesc Pompéia se realizam então dois eventos: as *14 Noites de Performance* e o *I Festival Punk de São Paulo*. O festival de *performances* do Sesc Pompéia foi o primeiro grande evento deste tipo realizado em São Paulo e contou com a participação de artistas oriundos das várias artes: do teatro — Ornitórrinco, Manhas & Manias, Denise Stocklos; das artes plásticas — Ivaldo Granatto, Arnaldo & Go.; da dança — Ivaldo Bertazzo. Participam também Patrício Bisso e uma série de artistas da música, vídeo e grafismo. O evento foi uma “fusão” de mídias e linguagens, que trouxe a oportunidade de justapor artistas e pesquisas de diferentes rumos, chegando-se a resultados que caminham para a totalização das artes (COHEN, 1989, p. 32).

As informações fornecidas por Cohen a respeito da produção e da circulação de uma modalidade de expressão artística recém-chegada àquela época e que passou a ser apoiada pelas instituições governamentais e abraçada no meio de bares e casas noturnas, como a Madame Satã onde a contracultura se estabelecia, despertaram reflexões acerca do que se via na cena noturna paulistana de 2009, num convite a transformar as experiências pessoais em pesquisa acadêmica.

Na trilha dos Centros Culturais, e em consequência de um certo sucesso da produção alternativa (principalmente em termos da música, com os grupos *punk-new wave*), abrem-se novos espaços. Os mais importantes são, por ordem cronológica de aparecimento, o Carbono 14<sup>3</sup>, Napalm<sup>4</sup> e o Madame

<sup>2</sup> Entrevista concedida pela Profa. Naira Ciotti ao pesquisador em 25 de setembro de 2022.

<sup>3</sup> Carbono 14: uma volta aos 80: <https://www.youtube.com/watch?v=i1pkMlfYGtY>

<sup>4</sup> Documentário sobre o Clube Napalm: <https://www.youtube.com/watch?v=wyvHhbLhldQ>

Satã<sup>5</sup>. Nesses espaços assiste-se a *performance*, videoclipes e aos grupos de *rock-new wave tupiniquins*” (COHEN, 1989, p. 32).

A contracultura nos anos 1980 representou um posicionamento de artistas que lutaram pelo estabelecimento da *performance* como uma arte que os representava e que estava calcada em uma posição combativa:

O discurso da *performance* é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro *engagé*, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*. Artistas como Beuys e o grupo Fluxus fazem parte da corrente que trouxe os dadaístas, os surrealistas e a contracultura entre outros movimentos que se insurgem contra uma sociedade inconsequente (e decadente) nos seus valores e, também, contra uma arte que de uma forma ou outra compactua com esta sociedade (COHEN, 1989, p. 89).

Otávio Donasci, *performer* internacionalmente reconhecido citado no livro *Performance como Linguagem*, relata em entrevista dada a mim no mês de setembro do ano 2022, que Renato Cohen performou no Madame Satã como um morcego, pendurado de ponta-cabeça no porão do clube. O artista permanecia estático, com olhos arregalados, vertendo saliva pela boca e atingindo o público com sua baba, que pingava na pista de dança. Donasci comenta:

O Satã é uma sequência do Cabaré. No Cabaré tinha *strip-tease*, tinha gente que enfiava a espada, tudo o que tinha de circo, toda a tradição de circo foi para o Cabaré, inclusive o cinema nasceu como bobagem de brincadeira, a tela que anda, era um “níquel”, uma curiosidade de feira, como “*niquelodeon*”, vinha da tradição do circo. (DONASCI, Otávio)<sup>6</sup>

O artista relata, ainda, que não fazia parte desse universo e expõe como se aproximou do Madame Satã nos anos 1980:

Uma das meninas que se apresentavam lá no Madame Satã e depois ficou sendo *performer* que trabalhou no meu espetáculo também. Ela trabalhou no Madame Satã vai com 20 anos e ela foi trabalhar para mim fazendo nudez e fazendo *performance* já com 50, 60 anos, 55 anos, Marivone Cloque. Ela fazia na Madame Satã uma cobra. Que na verdade tinha muito disso, as *performances* eram meio cópias ou eram características. Tem um histórico que é legal de entender, que isso vem muito dos barzinhos é de

<sup>5</sup> Site do Clube Madame Satã: <https://www.facebook.com/madameundergroundclub/>

<sup>6</sup> Entrevista concedida pelo Prof. Otávio Donasci ao pesquisador em 14 de setembro de 2022.

“bitnick”<sup>7</sup>, é do cabaré, vem muito desses espaços chamado “*bas-fond*”<sup>8</sup>. (DONASCI, Otávio)<sup>9</sup>

Durante entrevista concedida ao autor, em 2021, Donasci relembra o momento em que a performance surgiu em São Paulo nos anos 1980, inclui em sua fala memórias sobre o seu próprio trabalho artístico; trouxe à baila o processo de criação de performances usado por Renato Cohen, em obras que se transformavam a cada apresentação, chamado *work in progress*. Este conceito, advindo do teatro expandido, representava a criação primordial da performance naquela época, fato que Renato Cohen evidenciou em sua pesquisa, mostrando um tipo de obra que não se encerrava em sua realização, mas, que continuava a se transformar, conquistando novos campos e expandindo-se.

A criação através do *work in progress* reforça a característica de evento da *performance*. Os trabalhos são apresentados em locais alternativos (galerias, praças, festivais etc.) e os espetáculos não ficam em temporada, como acontece com as peças teatrais. (COHEN, 1989, p. 82)

Desde cedo Renato Cohen dedicou-se ao estudo da obra de Joseph Beuys, que considerava radical e humanista. O artista, integrante do movimento *Fluxus*, foi escolhido pelo pesquisador brasileiro como uma referência estética, o que não surpreende, dado que Beuys foi um dos artistas mais reconhecidos da sua época, como performer e pioneiro na criação de instalações, tendências estas que Cohen assevera serem ainda incipientes no Brasil entre 1982 e 1989, data em que lançou o livro aqui evocado, o que demonstra que ele tomara o artista alemão como uma referência para os artistas brasileiros:

Se de um ponto de vista prático muito se realizou no Brasil, em termos de *performance*, de 1982 para cá [1989], o mesmo não aconteceu de um ponto de vista conceitual, sendo raras as formulações teóricas sobre esta expressão. Da mesma forma, todo um universo relacionado com esta expressão, que engloba desde o teatro formalista contemporâneo de grupos, como o de Bob Wilson ou o Mabou Mines, até a música minimalista, por exemplo, não tem sido acompanhado da forma necessária, por nossas publicações, independentemente do interesse que desperta no público em geral<sup>10</sup>. (COHEN, 1989, p. 25)

<sup>7</sup> Nos anos 50 e princípios dos 60 havia escritores, artistas, poetas e músicos, que participaram do movimento beat. Eles subscreveram um estilo de vida antimaterialista, logo após a 2.ª Guerra Mundial.

<sup>8</sup> Lugar onde vive um grupo social considerado inferior ou marginal.

<sup>9</sup> Entrevista concedida pelo Prof. Otávio Donasci ao pesquisador em 14 de setembro de 2022.

<sup>10</sup> “Esse interesse é despertado por artigos em jornais, principalmente da Folha Ilustrada que acompanha os eventos de vanguarda pelo mundo. É importante lembrar, no que diz respeito às publicações, que uma obra fundamental como *O Teatro e seu Duplo*, de Antonin Artaud, só foi publicada no Brasil em 1982 (com a

Assim, revelou-se uma preocupação de Cohen com a questão sobre sua contemporaneidade.

À presente pesquisa interessa romper com a distância histórica existente entre os anos de 1989-2019, uma vez que as análises feitas por Cohen em 1989 podem ser aplicadas a esta investigação, realizada nesse recorte, como uma lente pela qual busca-se encontrar manifestações dentro do conceito de *work in progress*, mas que sejam apresentadas com ineditismo. Para tal estratégia, uma observação merece ser feita: dos anos 1980 para cá houve um deslocamento no universo cultural, já que hoje o mundo da comunicação e imprensa está estruturado com bases na virtualidade e na disseminação de notícias no ciberespaço, este último estruturado na comunicação em rede, ou seja, com os usuários distribuindo e produzindo informações para os demais.

A partir dos anos 2004, os artistas puderam se comunicar em rede através do Facebook, interagindo por meio de uma plataforma que lhes permitia divulgar seus trabalhos, onde criavam galerias de fotos e pautas para os eventos.

O Facebook já era a plataforma de encontro virtual para muitos performers, o local em que se decidia onde se dariam as próximas performances, abolindo-se, assim, a necessidade de apoios institucionais. Bastava ao artista aceder ao Facebook e se divulgar, ele mesmo e seus projetos, por meio de posts.

Havia, em 2009, em locais informais, artistas que neles performavam, fora das instituições, e que tinham como referência o livro *Performance como Linguagem*, ainda que houvesse muitas mudanças em relação à dinâmica da época descrita por Cohen; inserido em um período de grande fermentação cultural, esse pesquisador conseguia fazer a síntese entre arte e política por meio da *performance art*. Como declara em entrevista a atriz e *performer* Glamour Garcia:

Eu acho que ele tem uma importância muito específica em relação à *performance* como produção de conhecimento e como uma linguagem a ser estudada, como uma linguagem a ser reproduzida também, como forma de conexão, inclusive como forma de crítica política. Eu realmente vejo o Renato como um artista muito concreto nesse sentido. Politização de discurso através de vivências e experiências performáticas, que tinham, sim, muita subversão política. Uma pessoa memorável e realmente muito pontual em relação, muita sensibilidade ao que realmente deveria ser discutido naquele momento. (GARCIA, Glamour)<sup>11</sup>

---

atenuante que já havia uma versão portuguesa da obra), e que os escritos beats também só estão sendo publicados agora, virando moda vinte anos depois de seu lançamento". (COHEN, 1989, p. 26)

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Glamour Garcia ao pesquisador em 23 de junho de 2021.

O conceito do *work in progress* pode ser aplicado a diversos públicos com repertório cultural próprio, um processo aberto que causa diferentes impressões. Ainda que seja um conceito estabelecido nos anos de 1980 e que sua continuidade se dê por meio de outros artistas que naquela época foram influenciados pelo movimento protagonizado pela *performance*, mistura-se ao próprio conceito desta.

E A Cia Teatral Ueinz é composta por pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas, atores profissionais, estagiários de teatro ou performance, compositores e filósofos, diretores de teatro consagrados e vidas por um triz. Fundada em 1997 no interior do Hospital-Dia “A Casa” em São Paulo, em 2002 se desvinculou por inteiro do contexto hospitalar. Com três peças dirigidas por Sérgio Penna e Renato Cohen, e música de Wilson Sukorski, num total de mais de 100 apresentações, boa parte no Teatro Oficina, e no exterior, a trupe conquistou sua independência e maioridade. (PÁL PELBART, 2007)

A Companhia de Teatro Ueinz desenvolveu seus trabalhos a partir dessa base conceitual.

Ueinz é território cênico para quem sente vacilar o mundo. Como em Kafka, faz do enjoo em terra firme matéria de transmutação poética e política. No conjunto, há mestres na arte da vidência, com notório saber em improviso e neologismos; especialistas em enciclopédias marítimas, trapezistas frustradas, caçadores de sonhos, atrizes interpretativas. Há também inventores da pomba-gira, incógnitas musicais, mestres cervejistas e seres nascentes. Vidas por um triz se experimentando em práticas estéticas e colaborações transatlânticas. Comunidade dos sem comunidade, para uma comunidade por vir. (PÁL PELBART, 2007)

Renato Cohen encenou três peças com o Ueinz, “uma comunidade dos que não têm comunidade” (Pelbart, 2007), partilhou a direção com Sérgio Penna e com o músico de vanguarda Wilson Sukorski. Na companhia ele deixou a marca do *work in progress*, que busco aqui resgatar numa época e num ambiente totalmente diferentes, na transitoriedade da “Performance da Noite”

Além de Cohen trazer a *performance* para o limiar do teatro no circuito oficial das artes, como no Sesc Pompéia, ele performava no território considerado “*underground*”, como no Clube Madame Satã, misturando-se ao *work in progress*, transformando o homem em conceito, dinâmica na qual a presença é a forma mais potente de se criar consciência de si mesmo:

Então, ele, Cohen, era uma metodologia. Até cheguei a escrever um artigo chamado: Um em mil métodos, elegendo o *work in progress* como uma metodologia. Eu acho que tem a ver com presença, se a gente quiser ficar no universo das artes do corpo, tem muito a ver com presença, tem muito a

ver com a necessidade que nós, artistas, temos no processo de criação, estarmos conscientes das coisas que nós fazemos. (CIOTTI, Naira)<sup>12</sup>

### **1.1. Um breve histórico dos eventos noturnos entre os anos 1980-2009: entre Madame Satã e Netão houve Aloca**

Numa atmosfera de fim de século, fim da história, fim das grandes narrativas e de promoção de *revivals* históricos, os anos 1980 e 1990 foram marcados por uma ideologia hegemônica que dizia que tudo já havia sido criado, já havia sido falado e que, então, os paradigmas do passado deveriam ser resgatados. As ideias neovanguardistas dos anos de 1960 e 1970 foram substituídas por uma caótica autoanálise que asseverava que nada de novo deveria surgir. Enquanto na geopolítica mundial as crises se sobrepunham – crises econômicas, final da Guerra Fria e a emergência de um mundo unipolar –, surgiu a sensibilidade no vácuo deixado pelas ideologias progressistas, surgem os movimentos neonazista, *punk*, anarquista, entre outros; os modelos euro-ocidentais povoavam o imaginário dos brasileiros que recebiam tais influências estrangeiras e que as “tropicalizavam” à sua maneira, adaptando as narrativas do “velho mundo” para o “fim do mundo”, a emergência do Sul Global, ou o que eles consideram o “subsolo”.

Houve, assim, o encontro entre o cidadão tropical e as narrativas hegemônicas do “primeiro-mundo”. Nessa encruzilhada, surgem versões antropofágicas do que se percebe como uma visão arquetípica; as narrativas do circo vinham à tona e alimentavam a potência do espetáculo; em São Paulo, esse *élan* cultural resultou na icônica casa noturna Madame Satã, o primeiro lugar onde aconteceu esse tipo de espetáculo, que reverberou na cena da “noite ilustrada” e que se multiplicou em outros estabelecimentos, como a boate Aloca. O *promoter* da noite, Nenê Kravitz, que já havia gerenciado outros clubes noturnos, como o Senhora Kravitz, foi chamado a dirigir essa boate, que surgiu de um momento de saturação da estética pós-*punk*.

Os discursos hegemônicos de bandas de *rock-pop*, vindos do exterior, alimentavam a necessidade de um sentido para um mundo em desencanto; o sentimento de não pertencimento a um centro, o não protagonismo subalterno dos periféricos era o que engajava na Aloca, hoje situada numa região que podia ser nobre, mas, que, à época, era um lugar limítrofe entre o que se considerava aceitável ou não. Na vizinhança, havia muitos

---

<sup>12</sup> Entrevista concedida pela Profa. Naira Ciotti ao pesquisador em 25 de setembro de 2022.

estabelecimentos noturnos, prostíbulos e saunas mistas; a famosa rua Augusta, do lado da Bela Vista, era uma região degradada e perigosa. Aloca situava-se no contrafluxo da narrativa da elite. No clube circulavam pessoas de todas as classes sociais, vindas de diversas partes da grande São Paulo, e o clube foi ganhando popularidade por promover a diversidade, de tal maneira que moradores da periferia ou de cidades próximas passaram a se hospedar em hotéis modestos, vizinhos ao clube, a fim de frequentar suas festas e noitadas.

Entre a diversa camada de pessoas frequentadoras da Aloca se encontrava uma predominância de pessoas que se sentiam à margem da sociedade e buscavam encontrar um local para interagir socialmente, “numa oportunidade de ver corpos que não se via normalmente” (ISHIYAMA, Gunther R., 2021). A liberdade em locais de convivência social é algo difícil de estar livre de regulamentações, sendo necessário instituí-la como proposta:

Eu era um jovem que morava no bairro de Pinheiros e estudava na FAU-USP, mas eu tinha uma vida muito diferente dos meus colegas de faculdade. Apesar de morar num bairro considerado nobre, eu não tinha a mesma condição social dos meus colegas, não tinha carro e andava muito a pé. Eu era muito descolado naquela época, pintava o cabelo de verde, azul, e era sempre convidado “VIP” em todos os clubes de música eletrônica como o Lov.E. Eu fui promotor do Manga Rosa e convivia com todos os “playboys” em *raves* que aconteciam em Mairiporã e outros lugares. Aloca surgiu para me salvar daquele sentimento de exclusão, pois ali não tinha privilégio. Todo mundo pagava dez reais de consumação, era acessível, e havia um convívio cultural, onde você se sentia parte de uma cultura vanguardista. (ISHIYAMA, Gunther R.)<sup>13</sup>

Com o passar do tempo, até o seu nome, que inicialmente era tabu, impronunciável por causa do preconceito homofóbico, foi naturalmente sendo assimilado. Aloca deixou seu lugar no subsolo para se tornar uma referência na cidade, tornando-se tão ou mais icônica que o Madame Satã, que é a raiz da árvore genealógica dos clubes noturnos em São Paulo.

A partir de 2004, o clube Aloca, ainda que visível para os frequentadores da Augusta, perdeu a proposta original e se tornou um local comercial que tenta explorar um público novo. Os antigos frequentadores não mais aparecem e criticam muito o novo conceito. A região do baixo Augusta se tornou um ponto turístico e atrai pessoas do Brasil todo. Ainda é possível notar o espírito dos jovens livres bebendo nas ruas e arredores da Rua Frei Caneca, onde está situada a Aloca. Já na Rua Augusta, onde se viam prostíbulos até os anos 2015,

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida por Gunther Rocha Ishiyama ao pesquisador em 2021.

boates e saunas mistas, eram muito mais marginais que o clube. A Rua Augusta ganhou uma estrela pela passagem e frequência de celebridades, como a visita do pop star americano do indie rock, Nick Cave. Na época, o cantor se relacionava com Viviane Carneiro, uma brasileira que residente do bairro Vila Madalena, para onde Nick mudou-se no ano de 1990<sup>14</sup>.

O clube Vegas foi uma grande sensação porque a narrativa *mainstream* tocava o subsolo junto ao falso espírito underground. Depois, ao seu lado surgiram bares mais populares, com bebidas a preços acessíveis, como o Las Jegas, quando se começou a perceber que uma elite muito específica que frequentava o clube era responsável pela gentrificação do local. A rua Augusta embarcava numa viagem de renovação com essa oportunidade de visibilidade no panorama urbano, o que resultou numa transformação, apagando a ideia de centro decadente e passando ela a fazer parte do circuito de entretenimento da cidade. O momento decisivo foi quando a rua deixou de “ferver” apenas no Vegas e passou a incorporar a Augusta toda, inclusive aqueles estabelecimentos malditos e indesejados. Nesse paradigma de transição, eu como *flâneur*, aventurei-me pela cidade, sem pré-julgamentos, convencido de que não havia lugar melhor ou pior e que todos os bares são bons para o desfrute, dependendo da subjetividade do cliente.

O clube Vegas foi uma grande sensação porque a narrativa *mainstream* tocava o subsolo junto ao falso espírito *underground*. Depois, ao seu lado surgiram bares mais populares, com bebida a preços acessíveis, como o Las Jegas, quando se começou a perceber que uma elite muito específica estava gentrificando o local. A rua Augusta embarcava numa viagem de renovação com essa oportunidade de visibilidade no panorama urbano, o que resultou numa transformação, apagando a ideia de centro decadente e passando ela a fazer parte do circuito de entretenimento da cidade. O momento decisivo foi quando a rua deixou de “ferver” apenas no Vegas e passou a incorporar a Augusta toda, inclusive aqueles estabelecimentos malditos e indesejados. Nesse paradigma de transição, como um *flâneur*, aventurei-me pela cidade, sem pré-julgamentos, convencido de que não havia lugar melhor ou pior e que todos os bares são bons para o desfrute, dependendo da subjetividade do cliente.

---

<sup>14</sup> O Universo Online relatou a passagem da estrela do indie rock Nick Cave que morou no Brasil de 1990 a 1993. O link foi acessado em 15 de setembro de 2021” <https://www.uol/entretenimento/especiais/nick-cave-em-sao-paulo.htm>

Nesse clima de tolerância, surgiu o Bar do Netão, que foi uma resposta marginal aos investimentos elitistas. Ele era, inicialmente, um bar modesto e pequeno, com decoração vernacular, totalmente oposta à estética hegemônica europeia ou americana. Sem qualquer infraestrutura ou padrão de conforto, como os estabelecimentos-modelo da noite paulistana, o Netão ficou famoso porque era um bar em que as pessoas não pagavam para entrar, mas somente o que consumiam. Às vezes, o consumo de bebidas era realizado nos estabelecimentos vizinhos, o Matão, o Bilhar ou o Ecléticos. O Bar do Netão ficava no meio dessa grande rede de estabelecimentos que garantiam uma circulação de pessoas na região e criava uma espécie de “paraíso artificial” onde se celebrava a juventude e suas utopias.

[...] eu comecei fazendo festa nesse estilo, loucura, gente jovem, *performances* e tal, lá no Bar do Netão antigo, e que eu, né, falando voltando falando voltando do *underground*, que é onde esses artistas que não são aceitos se encontram e têm esse intercâmbio entre eles e acho que tudo conflui, sabe, criando um movimento, que a gente não sabe se daqui cem anos sei lá? Vai ter um nome e vai ter uma característica, eu acho que sim, eu acho que a gente está vivendo o movimento das identidades agora, da abertura, sabe, de aceitação de diferentes personalidades, identidade, sabe, da pessoa ser o que ela quiser, não binário, transexual, assexual, L, G, B, T, Q, I, A+, porque há tantas nomenclaturas, né, que não importa, na real nada disso importaria, não deveria importar, porque cada pessoa é uma, é única, e ela faz o que quiser da vida dela, mas a sociedade não entende assim, ela precisa criar padrões para o consumo, então, ela te “tanguieia”, e é isso, é que eu acho que é o *underground* para mim é isso, o *underground*, digamos que é o movimento marginal dos grandes centros urbanos, onde convergem pessoas que não se encontram, que não se encaixam no “*modus operandi*” comum da sociedade e esses artistas também, também fazem parte, são pessoas junto, de qualquer maneira, mas eles quem dão a tônica e que fazem a coisa acontecer. (SANTOS, Tiaguinho)<sup>15</sup>

A questão da liquidez no fluxo é muito importante. A circulação de pessoas estabelecidas entre os frequentadores do Netão e dos outros bares situados na rua Augusta foi o grande salto de reinvenção da noite, o que fez com que o Vegas e outros clubes ainda mais sofisticados começassem a ser vistos como espaços engessados e arcaicos. A liquidez das relações entre os bares e a tropicalização estética da região permitiu que a rua Augusta do lado da Bela Vista se tornasse o “glamorous” Baixo Augusta. Na época, se aguardava a

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida por Tiago Santos, “Tiaguinho”, ao pesquisador em 5 de agosto de 2021.

reforma da Praça Roosevelt, que se encontrava num período de total deterioração; sua reforma começou no ano 2010 e durou até 2012, quando foi reinaugurada<sup>16</sup>.

A Festa *Posh*, organizada no Bar do Netão foi um marco na memória da cultura *underground* de São Paulo nos anos de 2010. Mais para o final da década, durante o ano de 2019, foram realizadas centenas de festas de música eletrônica fora dos clubes noturnos privados, atraindo um público que buscava novidades, curioso para conhecer principalmente novas arquiteturas, já que estes eventos não tinham endereço fixo.

Nesse início, em 2009, os poucos *performers* que ocupavam o Bar do Netão faziam por meio da *Festa Posh*, um evento criado por Tiago Santos (Tiaguinho), um indivíduo que durante o dia trabalhava com relações públicas no Mapa das Artes, mas que contratava *Dj's* para tocar à noite em festas por ele promovidas e, ainda assim, não cobrava bilheteria dos convidados. Tal fato atraía um público que, antes da virada dos anos 2010, vivenciara a experiência da liberdade de circular e ter livre trânsito entre a calçada e a pista de dança. Esse público logo ocupou totalmente a calçada do Netão, assim como seu interior, onde se via um fluxo intenso de pessoas entrando e saindo do bar – o que se comentava era que *estar ali* era ser livre e criar uma cultura à parte das individualidades. Vale a pena lembrar que, na mesma época, o Vegas estava de portas abertas uma quadra acima, funcionando com pagamento de altos valores de bilheteria e mantendo um sistema de seleção de clientes “*vip*” que nada pagavam, o que gerava certo desconforto para quem estava excluído desse privilégio (eu mesmo cheguei a ser barrado).

A tomada das calçadas ao redor do Bar do Netão se dava ainda em 2009, com um público que transformou a casa noturna num espaço público, como se fosse uma praia, caracterizando a região pelo estilo de vida de indivíduos amantes de uma intensa vida noturna. A ressignificação dessa região considerada degradada e alta periculosidade se deu nessas calçadas para um espaço público que, por meio dessa convivência, se autodenominava um criador de uma cultura local a ideia de que a cultura se faz por meio da troca de informações e experiências entre pessoas de diversas identidades traz à esta pesquisa um questionamento: como se dava o convívio cultural motivado pela diversidade da “*Performance da Noite*” nas calçadas da região do Bar do Netão?

---

<sup>16</sup> O site da Prefeitura de São Paulo informou em 20 de outubro de 2010 o início da obra que reformulou a Praça Roosevelt. Link acessado em 15 de setembro de 2021:  
<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=15788>

Haveria muito a dizer (e não poucas coisas, aqui e acolá) sobre essa concepção da cultura e da individualidade. Que, sob certos aspectos e em certos contextos, cultura e individualidade possam definir-se como expressões recíprocas, é uma trivialidade, seja como for, um lugar comum, do qual servimos, por exemplo, para dizer deste ou daquele que é mesmo um bretão, um inglês, ou um alemão. Também não nos surpreende que as reações das individualidades pretensamente livres possam ser apreendidas e mesmo previstas, com base em amostragens estatisticamente significativas. Simplesmente, aprendemos paralelamente a duvidar das identidades absolutas, simples e substanciais, tanto no plano coletivo quanto no individual. (AUGÉ, 2012, pp. 25-26)

Foi na Festa *Posh*, ainda no ano de 2009, que Gerson Martino, Forster Tássio e Tiaguinho Santos performaram e atraíram um público cativo para assistir a suas apresentações; “Eles representam o movimento marginal dos grandes centros urbanos, onde convergem pessoas que não se encaixam no *modus operandi* comum da sociedade, mas são eles quem dão a tônica e que fazem a coisa acontecer” (Tiaguinho Santos).

*Imagem 1 - Tiaguinho Santos na Festa Posh*



Foto: Egberto Alves (2010).

*Imagem 2 - Gerson Martino na Festa Posh*



Foto: Tiaguinho Santos (2009)

Imagem 3 - Forster Tassio na Festa Posh



Foto: Tiaguinho Santos (2009)

O “fervo”<sup>17</sup> durou de 2009 até fevereiro de 2013, quando o Bar do Netão encerrou suas atividades devido à desapropriação do imóvel - que ocorreu em consequência da expansão imobiliária que assolou a cultura local. A expansão imobiliária chegou ao número 544 da Rua Augusta em 2013, onde estava situado o Bar do Netão, colocando um ponto final a todo esse movimento cultural do Baixo Augusta.

Os clubes que se destinavam a oferecer espaço para a prostituição se viram na mesma situação e os frequentadores dessa cena cultural se viram órfãos. Thomas Haferlach, um alemão que tocava como *Dj* no Bar do Netão, migrou para o Largo do Paissandu em 2009, fundando um novo espaço chamado *Trackers*, acabou por receber grande parte desse público, fortalecendo a cena da *performance*.

---

<sup>17</sup> “Fervo” é uma gíria do meio gay usada para se referir àquele ambiente que “ferve”, onde há agito social.

Imagem 4 - Bar do Netão, Cartaz (pintura digital).



Artista: Gunther Rocha Ishiyama (2012).

Gunther Rocha Ishiyama, artista frequentador da região, fazia esboços dos rostos de pessoas que passavam pelo Bar do Netão, de forma que capturou as diversas identidades e, depois, em 2011, criou um cartaz em técnica digital, como uma síntese, para a exposição “Um Cartaz Para São Paulo”, exibindo este trabalho na biblioteca Mario de Andrade durante o mês de janeiro, em comemoração ao aniversário de 458 anos da cidade de São Paulo.

Logo no início da Festa *Posh*, em 2009, Thomas Haferlach, o alemão recém-chegado de Berlin, foi convidado por Tiaguinho Santos a participar da *Festa Posh* tocando num sábado e Thomas se encantou pelo espaço; foi a partir daí que o *Dj* alemão decidiu fazer um evento às sextas-feiras no mesmo local, com música eletrônica *Techno*, atraindo Volátil (VOLA), um importante *performer* que o acompanhou desde esse princípio. Nascia a festa *Voodoohop*.

Em agosto de 2009, a *Voodoohop* criou um novo espaço chamado de *Trackers*, que era uma invasão de um edifício situado na esquina formada pela Avenida São João e a Rua Dom José de Barros, em frente à entrada da Galeria Olido. Na *Trackers* aconteceria, a partir de então, a *Voodoohop*, ampliando a cena da *performance* e abrigando diversos artistas.

## 1.2. Alegoria – O fim da Torre do Doutor Zero

Após o surgimento da *Posh* em 2009, muitos *performers* despontaram no Bar do Netão, utilizando esse espaço não apenas como local para exibição de seus trabalhos, mas, também, como espaço para pesquisar e dialogar com um público composto por diferentes estamentos sociais e profissões variadas. Maurício Rainery é “performer *da noite*” e relata ter dificuldades, ainda no ano de 2021, para ser aceito em galerias e editais de arte.

Vou falar um pouco sobre minha experiência artística. Sou gaúcho de Porto Alegre, trabalho com “*Queer art*”, a arte mais marginalizada [...] esse é um dos motivos que eu vim para São Paulo, porque aqui o trabalho de *performance* é muito mais valorizado do que em outros lugares do Brasil. Que é uma arte muito marginalizada, pelo fato de trabalhar com agulha, com *piercing* e com *freak show*, num cenário *underground* mesmo. Que muitas vezes nos *vernissages* de galeria não deixam entrar. (RAINERY, Maurício)<sup>18</sup>

A exclusão social é uma complexa característica da sociedade brasileira. De um ponto de vista individual, esses artistas que a partir daqui tratarei como “*performers da noite*”, utilizaram este tipo de arte como uma estratégia de acesso e reconhecimento social.

Desde 2009, no início da parte empírica desta pesquisa, meus pensamentos se voltavam com frequência para as questões sobre a exclusão das narrativas dos *performers*. Os artistas com os quais eu tinha mais contato relatavam encontrar dificuldade para viabilizar seus projetos no campo das artes; alguns aceitavam trabalhos alternativos em bares e clubes, não como artistas, mas para garantir sua sobrevivência; outros me diziam tentar se adaptar aos padrões de comportamento do sistema corporativo de trabalho, usando terno e gravata, engrossando a voz, enrijecendo as mãos, sem sucesso.

A questão da adequação aos padrões era uma discussão recorrente, ressonando pelas pistas de dança, evidenciando a categorização física corporal que evidenciam um paradigma social desse estrato de uma sociedade urbana que sofria preconceito pela aparência. Naquele momento, nos anos 2000, era possível ser discriminado de diversas formas, desde a homofobia à rejeição por serem julgados como “diferentes”, fora do padrão físico (não malhados) eram razões intimidadoras. Era comum encontrar essas narrativas nas performances, onde, por vezes, a questão que causava estranheza nas pessoas “padrão”

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida por Maurício Rainery ao pesquisador em 1 de outubro de 2021.

eram expressas de forma “maximizada”, ressaltando a estranheza. Isto atraía os “não padrão” a os verem como aspiração.

Os *performers* que fui encontrando nessa jornada estavam a buscar meios para sobreviver, aceitando trabalhos alternativos e mal remunerados, dentro de um sistema capitalista neoliberal em que uma grande massa de indivíduos pertencentes às camadas mais baixas, que raramente têm acesso às oportunidades de trabalho na área da cultura, não encontrava programas de incentivo e não acessava o campo de estudo das artes. Ainda que cobertos pela maquiagem e figurino, esses artistas transcenderam a materialidade desses dispositivos visuais e realizaram aparições presenciais corpóreas imponentes pela via do incômodo e da estranheza da narrativa da ocupação dos espaços. Quanto mais estranha sua presença, melhor.

Sobre as narrativas encontradas nesse meio, ainda que sejam divergentes daquelas de artistas que pertencem a grupos do circuito tradicional da arte, representam a luta pela inclusão de seus corpos. Como arte e pelo reconhecimento, corpos são cultuados por frequentadores dos eventos autônomos, ainda que o público não seja exclusivamente parte do grupo LGBTQIA+. Já que as galerias de arte não acolhiam os *performers* que não atendiam aos padrões socioeconômicos que regulavam o meio comercial, eles se engajavam e expressavam-se em eventos noturnos, onde “todos os gatos são pardos”.

Ainda que, desde 2010 tenha registrado fotos e pesquisado a cena e estivesse conectado a esse universo, somente em 2019, quando fui aprovado como pesquisador junto ao PGEHA–USP e tendo contato com o campo educacional da arte, pude compreender as potencialidades da pesquisa acadêmica e, ao final, formatar uma; em 2010, participei de um evento chamado *Alegoria do Coletivo Lego*, um projeto de moda e eventos culturais. O criador e produtor cultural Jorge Seger me convidou a fazer parte de uma performance fotográfica.

A ideia era mostrar ao público imagens fora do padrão. Eu vestia um capacete de baseball adornado com colares de pérolas. Glamour Garcia, inspirada em Frida Kahlo, teve seus membros do corpo redimensionados quase desforme, Gunther Ishiyama se transformou num urso, Gerson Martino figurava como um ser da moda maximalizado e Jorge Seger Hiroshi estava numa escala a maior, acima de Eduardo Laurino, o chapeleiro que posou seminu.

A fim de provocar questões acerca da estranheza, me uni a Eduardo Laurino, Glamour Garcia, Gunther Ishiyama e Gerson Martino de forma a transmitir no *flyer* do evento o sentimento que perpassava nossos corpos. O fotógrafo Shinge Nagabe registrou a imagem. O evento foi o último realizado na Torre Doutor Zero, um local na Rua Mourato Coelho, no Bairro de Pinheiros, onde os “estranhos” sempre se encontravam.

Nossos figurinos e nossa maquiagem visavam mostrar de forma imagética os nossos sentimentos de “estranheza”; sem drama e com humor, o evento *Alegoria* propunha alegria, nossos corpos vivos e em exibição, estranhos não por natureza, mas pela distorção proposital feita em *photoshop*:

Imagem 5 - Flyer do evento Alegoria



Foto: Shinge Nagabe.

Da Esquerda para a direita: Franco Almada, Gunther Ishiyama, Eduardo Laurino, Glamour Garcia, Jorge Seger e Gerson Martino.

Glamour foi uma das precursoras da “*performance da noite*” e, no evento *Alegoria*, realizou uma *performance* “incômoda”. Eu estava presente nesse último dia de “Torre” (como era chamada), na Rua Mourato Coelho, número 569, e fui testemunha ocular da performance *Carne*, quando Glamour se apresentou vestida de filés de carne bovina. Por baixo dos filmes plásticos, a artista espalhou carne pelo corpo, até ficar completamente revestida, exalando, inclusive, um odor mórbido. Portando uma bandeja com diversos copos cheios de um líquido vermelho sangue, um clima de espanto instaurou-se a partir do

momento em que a artista iniciou sua caminhada em meio ao público, em direção ao palco, que ficava num local improvisado na pista de dança, ao lado do *Dj*. Ao final da *performance*, ela passou a atirar filés no público, como um *strip tease* mórbido, ficando nua, atraindo os olhares e provocando aflição.

O público foi convidado a pensar diversas questões por meio do *work in progress* que foi construído no próprio local desde a aparição da *performer*, provocando em cada pessoa diferentes reflexões. Semanas após o evento, ainda se comentava e se tentava compreender de que se tratava aquele número, que representou o encerramento das atividades daquela casa noturna que foi um marco na vida daqueles que por ali passaram.

### **1.3. Trackers – Geração dos coletivos de arte**

A partir do final da *Torre*, a *Trackers* ficou mais forte, recebendo o público de todas os eventos findados até 2010 e tornando-se um coletivo de música e arte. Os eventos eram divididos entre os dias da semana por coletivo de arte; no início, porém, ainda não se organizavam dessa forma, mas por temas, oferecendo atrações musicais e aparição de *performers*. Não se pretende elencar todos os coletivos que saíram da *trackers*, pois este seria um trabalho além dos limites da presente pesquisa; o que se pode afirmar, contudo, é que muitos se fundiram e outros se expandiram, associando-se a outros produtores. Na sequência, serão abordados quatro coletivos com os quais houve mais contato e oportunidade de pesquisar *in loco*.

Nas dezenas de eventos em que estive presente, pude pesquisar inúmeros coletivos através de conversas com produtores, *performers* e público, e notei que há regras e costumes muito bem definidos dentro de cada um deles. Um posicionamento comum entre todos os coletivos é o respeito pela narrativa sobre a liberdade em relação ao “diferente”, respeito este que abre portas para a expressão de quem não é aceito no *mainstream*. Fora desse nicho, seja pela sexualidade, padrão corporal ou performatividade, adota-se o *diferente* como narrativa e trabalha-se esse conceito de forma educativa, explicitando-o desde o convite do evento, passando pela comunicação dentro dele e balizando-se, assim, os coletivos que foram elencados a partir do tema.

Os “*performers* da noite”, imersos nesse ambiente com diferentes regras e padrões, tem suas narrativas mais aceitas que nas galerias de arte do circuito oficial das artes,

encontram espaço para dialogar sobre sua condição racial, social e corpórea<sup>19</sup>, passam a dar visibilidade ao próprio trabalho perante uma plateia que os acolhe como artistas e como indivíduos, Instaura-se um processo de troca social de papéis que lhes permite testar suas diversas identidades e revelar a si mesmos o que não é possível sem o aplauso e o reconhecimento. Nesse sentido, é preciso frisar que esses *performers* se encontram à margem do circuito oficial da arte contemporânea, sendo que nos espaços alternativos, com seu público fiel e exigente, encontram pessoas dispostas a apreciar suas *performances* como uma forma genuína de manifestação artística, já que esse público busca narrativas com as quais se identifique, e tal identificação pode se dar através de vários sentimentos, como pontua a frequentadora da noite, entrevistada pelo autor em 2022, Sylvia Castro: “Algo que me provoque, que me causa felicidade, curiosidade ou até mesmo estranheza”. (CASTRO)<sup>20</sup>

O público desse circuito se sente acolhido pelos artistas que nele atuam; os *performers* interagem de forma direta antes, durante e após as apresentações, mostrando que a arte é possível para quem não se enquadra nos padrões convencionais representados pela “branquitude”, heteronormatividade, machismo e por corpos padronizados<sup>21</sup>.

Apesar de a grande maioria dos *performers* presentes nesse campo de atuação ser assumidamente composta por gays, transexuais e não binários, a narrativa feminista é muito valorizada pelo público e, ainda que não se encontrem tantas mulheres performando, são representadas pelas “trans”<sup>22</sup>, travestis e pessoas não binários. No meio da “*performance* da noite”, ser feminista é uma condição essencial para aqueles que desejam estar inseridos nesse meio social, como pontua Castro: “Me atrai discutir sobre o empoderamento feminino e a liberdade de expressão”. (CASTRO)<sup>23</sup>

Os “*performers* da noite” são um grupo que preza pela proposta da presença, fazendo política com o próprio corpo e criando uma linguagem ao se apresentarem num ambiente onde a música é tocada por outro artista, um *Dj*. Ainda que chamem atenção do

---

<sup>19</sup> O padrão corpóreo é um dos três temas de maior relevância levantado nesta pesquisa; está presente em narrativas de combate à cultura do privilégio do “corpo padrão”, identificado em inúmeras performances, principalmente dos artistas Aline Esha, Dudx, Paulo Tessuto, Volatile (VOLA), assistidas por mim durante os anos de 2019 a 2020.

<sup>20</sup> Entrevista concedida por Castro ao pesquisador em 22 de setembro de 2022.

<sup>21</sup> Os corpos brancos, fortalecidos artificialmente por exercícios físicos ou hormonizados, representam uma categoria denominada por este público por corpo padrão, “padrãozinho”, “bombado” ou “Barbie”.

<sup>22</sup> Abreviatura de transexual.

<sup>23</sup> Entrevista concedida por Castro ao pesquisador em 22 de setembro de 2022.

público e criem um vínculo com parte da plateia, a música não está sob o controle do *performer*; ele não controla a trilha sonora, mas se apropria dela, entra no ritmo e atrai a atenção, cria sinergia com o público, que também dança, e a cada passo se entrelaçam aos corpos, criando uma cognição rítmica.

O corpo em performance se colapsa com a música, causando estranheza, juntamente com o figurino exótico e a maquilagem “diferentona”. Em muitos eventos, foi possível notar que o estranhamento causado por corpos esteticamente transformados, que parecerem sobrenaturais, extraterrestres, indefiníveis, concorra com os timbres e ritmos tocados pelos músicos. O que se vê é a representação de uma mensagem enigmática para o público que busca desvendar uma equação composta por diferentes estímulos, na pista de dança, ao observar a performance e se apropriar do ruído auditivo, chegando, com a música, a uma obra composta. As cifras do visível (PONTY, 2013) do artista são expressas por seu corpo em movimento e invadem o espaço por meio do corpo que se apropria daquilo que encontra.

Se, por um lado, esses *performers* ganham visibilidade num determinado ambiente, os eventos noturnos também têm muito a ganhar com a abertura de novos espaços para a atuação desses artistas. Eles atraem um público interessado em arte, não apenas em novidades e modismos do momento, e agregam em termos de valores culturais e identitários. O público se identifica com os *performers* e estes são acessíveis, mantêm contato direto com as pessoas, tecendo por meio de sua arte relações sociais e possibilitado a troca de valores tanto artísticos quanto afetivos; eles interagem com o público desde que saem de sua residência em bairros distantes dos eventos para onde vão. Dentro do evento, mesmo após se apresentarem no palco, ainda descem para a área da plateia e circulam caracterizados. O “*performer da noite*” poderá 'estar em meio a você, passando uma sensação de que ele poderia ser você.

O conceito de “liminaridade”<sup>24</sup> (TURNER, 1966), tem muito em comum com a ambiguidade proposta pela performance. O “*performer da noite*” atua em meio ao público, fora do palco, está “entre”, presente, sendo um acontecimento desde sua chegada até a sua partida, rito de passagem, uma herança cultural carnavalesca, se expressa sobre as caixas de som e pistas de dança, situando-se entre a arte e o rito.

---

<sup>24</sup> Tradução minha: “Liminality” (TURNER, 1966, p. 95).

Os atributos de liminaridade ou de *personae liminar* (“povo liminar”) são necessariamente ambíguos, pois essa condição e essas pessoas escapam ou deslizam pela rede de classificações que normalmente localizam estados e posições no espaço cultural. As entidades liminares não estão aqui nem ali; eles estão entre as posições atribuídas e ordenadas por lei, costume, convenção e cerimonial. Como tal, seus atributos ambíguos e indeterminados são expressos por uma rica variedade de símbolos nas muitas sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade é frequentemente comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao deserto e a um eclipse do sol ou da lua<sup>25</sup>.

O território da *performance*, dentro do circuito tradicional das artes, mostra-se incapaz de incluir esses artistas marginalizados que, se não fosse o empreendedorismo dos produtores desses espaços de entretenimento, não encontrariam espaço de atuação. O preconceito que o meio da arte normalmente tem com o meio do entretenimento é nulo neste território, já que a arte aqui se entrelaça com o entretenimento, caminham juntos e se fundem nas apresentações que se realizam por meio desta estrutura.

As relações de informalidade, mesmo sendo frágeis, dão sustentação à existência de indivíduos que se colocam nessa cena como artistas, permitindo-lhes ser reconhecidos enquanto indivíduos perante uma sociedade que cotidianamente os rejeita e servindo, assim, como um meio para dar voz a quem, do contrário, permaneceria invisível, num sistema excludente. Justamente por haver essa realidade, o “*performer* da noite” quase sempre vive uma vida dupla: quando as luzes que piscam freneticamente na madrugada se apagam repentinamente, o raiar do sol ilumina uma realidade onde o preconceito lhe é inerente.

Vola, filho de uma costureira natural do Piauí, veio a São Paulo com a ideia de estudar moda e se especializar, mas para seu autossustento trabalhava na USP durante o dia como vigilante da ECA (Escola de Comunicação e Artes). Ele nos conta:

---

<sup>25</sup> Tradução do autor: The attributes of liminality or of liminal *personae* (“threshold people”) are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon. (TURNER, 1966, p. 95)

Eu era promotor da *Torre* e daquele boteco que tinha ali, Orgástica, ali nos Jardins. E aí sexta e sábado eu trabalhava como promotor dessas baladas e durante o dia eu ia de ressaca trabalhar na USP. (VOLA)<sup>26</sup>

Mas isso só é possível pelo fato de a *performance* ser uma forma de arte híbrida que habita um território com fronteiras porosas e abertas a contradições, ambiguidades e paradoxos. Como afirma o artista mexicano Guillermo Gómez-Peña, a *performance* tem lugar em

[...] un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas sino estimuladas [...], las fronteras de nuestro “país del *performance*” están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados. (GÓMEZ-PEÑA, apud TAYLOR, D., 2012, p. 6)<sup>27</sup>.

Vola sentia que o acesso à educação na área das artes não era justo e destinado a todos. Através de sua própria história, sendo ele vigilante da ECA-USP, não atuava no papel que desejava para si, mas ali mesmo, sem estar matriculado, aproveitava sua inserção na faculdade da forma como podia, lendo livros de arte da biblioteca da Instituição.

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida por Vola ao pesquisador em 30 de setembro de 2021.

<sup>27</sup> Tradução minha: [...] um “território” conceitual com clima caprichoso e fronteiras mutáveis; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são apenas tolerados, mas encorajados, as fronteiras do nosso “país da *performance*” estão abertas aos nômades, os emigrantes, os híbridos e os párias.

## 2. Identidades e Reconhecimento: Uma genealogia da presença

Existe sempre uma verdade das neuroses ou dos distúrbios enquanto tais. O problema do tratamento não é dissolver os símbolos para substituí-los por uma justa apreensão do real, mas, ao contrário, de aproveitar o que há de surreal neles para dar aos elementos negligenciados de nossa personalidade o desenvolvimento que eles reclamam. (DELEUZE, 2017, pp. 94-105)<sup>28</sup>

Caracterizada como metrópole nacional, a cidade de São Paulo sustenta uma vida noturna bastante rica e diversificada. Além dos teatros e bares tradicionais, há inúmeros artistas atuando em casas noturnas, além de festas informais localizadas em locais pouco convencionais.

Renato Cohen registrou uma São Paulo em efervescência cultural, onde a *performance* se estabelecia em ambientes noturnos, onde os bares e clubes “underground” emergiam do subterrâneo: “Hoje, o underground já não é mais subterrâneo — essa identificação diz respeito à contracultura, ao movimento hippie, à sociedade alternativa, à arte experimental etc.” (COHEN, 1989, pp. 19)

Ouvi relatos durante a presente pesquisa que me levaram a ver que ser “performer da noite” nada tem a ver com opção, mas, sim, com uma condição deste ser que precisa experimentar múltiplas personas que se encontram interiorizadas nele mesmo, numa forma de explorar suas potencialidades que são oprimidas pela padronização social. O artista encontra na “falta” o fator motivador para sua criação, se apropriam do que encontram como recursos disponíveis.

Na “noite” a estética é uma arma contra o preconceito, contra a ilegalidade, contra o não. Os artistas constroem sua imagem sobre o que chamam de “montação”<sup>29</sup>.

Diana Taylor chama atenção para essa atitude estética de Gómez-Peña. Para ele “el performance no és solo un acto, o una acción, sino una opción existencial. Dice que lo único que diferencia a um performancero de um loco es que el performancero tiene um público”. (GÓMEZ-PEÑA, apud TAYLOR, D., 2012, p. 6)

Nesse contexto, via os artistas criarem um campo de atuação em eventos noturnos como “ODD, Capslock, Dando e Festa Estranha”, onde os artistas Paulo Tessuto, Dux,

<sup>28</sup> Deleuze publicou este texto, De Sacher-Masoch au masochisme, originalmente em 1961, na revista **Arguments** (disponível em <http://www.multitudes.net/De-Sacher-Masoch-au-masochisme/>). A presente tradução, publicada na revista Trágica em 2017, nos parece ser a primeira em língua portuguesa.

<sup>29</sup> “Montação” é uma forma excêntrica de se vestir, quando se destaca dos demais no mesmo grupo.

Elloanígena Onassis, entre outros, conseguiram espaço para atuar na noite paulistana como performers. Estabeleceram eles mesmos um território fértil para discutirem questões políticas, sexualidade, marginalidade, arte, preconceito racial, feminismo por meio da performatividade do corpo. As questões afloram por meio da expressão de suas identidades:

Pensando num contexto brasileiro, o saber das mulheres de terreiro, das lalorixás e Babalorixás, das mulheres do movimento por luta por creches, lideranças comunitárias, irmandades negras, movimentos sociais, outra cosmogonia a partir de referências provenientes de religiões de matriz africanas, outras geografias de razão e saberes. Seria preciso, então, desestabilizar e transcender a autorização discursiva branca, masculina cis e heteronormativa e debater como as identidades foram construídas nesses contextos. (RIBEIRO, 2017, pp. 18)

As identidades se refletem na “performance da noite”. Em meio a flashes e luzes estroboscópicas vejo uma arte além do movimento “Club kid”<sup>30</sup>. É uma crítica à priori, um resultado organizado em pensamentos advindos da minha vivência in loco durante os anos de 2019-2020. Observei nestes anos conceitos interseccionais nos processos de criação de diferentes artistas das “performances da noite”, onde os mesmos que atuam no território dos eventos de música eletrônica na cidade de São Paulo, se apropriam do “environment”<sup>31</sup> disponível nestes ambientes, os ressignificando e os transformando em linguagem.

As conversas que tive com artistas foram uma forma de compreender as reais intenções e motivações destes para a criação de suas narrativas. Antes das conversas e da proximidade não conseguia refletir da mesma forma. Por muitas vezes tive falsas impressões e a conversa me trazia uma nova visão por meio da fala. Nesta busca pela identificação da provocação do artista vem uma nova crítica. O diálogo me dá acesso a algo além da minha própria experiência com esta arte. Encontro intenções de quem produz “performance da noite” a fim de encontrar um público interessado em performance que seja crítico. Os artistas são carentes de público.

O ambiente é um aparato para os performers e pode ser transformado em linguagem.

---

<sup>30</sup> O movimento “Club Kid” é a atualização do movimento “clubber”, onde frequentadores de boites costumam transcender. Partem do anonimato em direção a ser famoso na “boite”. As expressividades de um “clubber” podem estar associadas à moda e atitude social, geram destaque por estas linguagens.

<sup>31</sup> O environment theatre, que Renato Cohen chama de teatro ambiental, contribui para a formação da linguagem da arte. (COHEN, 1989, pp. 125).

## 2.1. O Baixo Augusta como *environment*

O ano de 2009 foi caracterizado pela emergência de um movimento social importante que é o Baixo Augusta, em referência à região da Rua Augusta onde, naquela época, os prostíbulos, casas noturnas e bares atraíam um público que circulava à deriva nas calçadas. A cultura do “dândi”<sup>32</sup> aflorava no centro urbano onde era comum encontrar pessoas contemplando o que restava da arquitetura colonial nos casarões que já não mais existem hoje. Mais precisamente, o Bar do Netão atraía um público mais específico ainda, incluindo artistas que trocavam experiências no drama-social. (TURNER, V., 1982, pp. 73-74)

O grupo de *performers* observado em 2009, ano onde identifico a emergência de um novo movimento cultural, é formado por produtores de suas próprias artes, independentes de instituições, e expressam-se em narrativas que são próprias. Há atravessamentos comuns, em momentos ritualísticos em pistas de dança descobre-se as intersecções de suas performatividades, a política. O descobrimento de suas identidades por meio da dança liberta nossos corpos oprimidos pela sociedade hegemônica patriarcal, nossas trajetórias pessoais em identidades que se misturam à construção de narrativas em torno de nossos devires (DELEUZE, 1997, pp. 43-44).

Quando analisados como um grupo, ainda que se apresentem com certa constância em algum dos coletivos de música eletrônica, conseguem demarcar um território próprio por meio da presença, criam linguagens com sua dança e dão vida às *performances* em performatividades de corpos dissidentes, testando sua arte *queer*, algo que Leandro Colling chama de “ativismo”.

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (COLLING, 2018, pp. 156-157)

---

<sup>32</sup> Costumava-se denominar “dândi” (em inglês, dandy) aquele homem de bom gosto e fantástico senso estético, mas que não necessariamente pertencia à nobreza.

As performatividades desse grupo de artistas é construída a partir de referências da música pop, com base em outros artistas que se situam em sua arte dentro da temática “queer” e que, por vezes, tem grande expressão no *mainstream*. Tais referências não os limitam a seguir papéis, padrões ou imitações, pois fazem de seu corpo e presença nos eventos verdadeiros acontecimentos repletos de trocas entre eles próprios. Por mais que cheguem às temáticas em torno da investigação da sexualidade, suas identidades se sobressaem às influências. A sexualidade sim, é um ponto de intersecção, são parte do grupo LGBTQIA+, corpos dissidentes que pautam o mundo hoje. Colling traça investigações acerca do que está na mídia em seu artigo, mostrando este caminho:

E de que boom de ativismos dissidentes estamos falando? Irei listar apenas algumas pessoas artistas e/ou coletivos, sem descrever o que cada uma delas faz nem suas mais variadas maneiras, linguagens, estéticas, propostas. Na música, aparentemente, temos nomes que rapidamente se tornaram bem conhecidos nacionalmente, como Johnny Hooker, Liniker, Jaloo, Caio Prado, Rico Dalasam, MC Xuxu, Linn da Quebrada, As Bahias e a Cozinha Mineira, Luana Hansen, Simone Magalhães, Verónica Decide Morrer. Na cena teatral temos o Teatro Kunyn (São Paulo), As Travestidas (Fortaleza), Atelier Voador e Teatro A Queda (Salvador). Fora isso, há uma profusão de coletivos, com ênfase em performances, como O que você queer? (Belo Horizonte), Cena Queer e Afrobapho (Salvador), Anarcofunk (Rio de Janeiro), Revolta da Lâmpada (São Paulo), Selvática Ações Artísticas (Curitiba), Cabaret Drag King (Salvador), Coletivo Coiote (nômade), seus putos (Rio de Janeiro). A lista poderia ser longa, em especial se contemplasse artistas independentes ou iniciativas como “A terça mais estranha do mundo”, que ocorre todas as semanas no bar Âncora do Marujo, em Salvador. Comandadas por Malayka SN, que se autodenomina como “estado performático soteropolitano, uma entidade queer, avassaladora e intempestiva”<sup>4</sup>, as terças estranhas têm se constituído como uma fábrica de “monxtrax” que realizam performances no pequeno palco do bar.

Obviamente, as relações entre arte, política e diversidade sexual e de gênero, em especial quando pensamos na história do feminismo, não são novas. As feministas, assim como outros movimentos sociais, tal qual o movimento negro e seu teatro, sempre perceberam que as artes e os produtos culturais em geral são potentes estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo. (COLLING, 2018, p. 157)

No trabalho de campo notei que inúmeras manifestações políticas na arte contemporânea ocorrem por meio da performance dentro do território artificialmente fértil articulado pelos artistas. Eles cavam seu próprio espaço.

No contexto da política identitária, sendo esta uma forma de reivindicar a livre expressão de suas diversas personas, inúmeras reivindicações são colocadas em pauta em resposta ao preconceito sofrido por um coral de artistas que, aparentemente, representa-se na diversidade, mas está mais próximo da problematização de suas identidades, a fim de se

inserir, por meio da arte no mundo da arte. A busca pela revelação de identidades por meio da arte tornou-se um tema em minhas investigações.

A partir do momento em que artistas se percebem dentro de pautas identitárias de forma fragmentada, LGBTQIA+, dentro de uma cultura baseada nas ideias que são reflexos do pensamento filosófico pós-estruturalista, vejo um movimento de reparação da falta de oportunidades se instituindo por meio de micropolítica. Em devires impregnados pelas questões que, a partir da obra de Butler, os inseriu como que dentro de um grupo maior, mundial, da diversidade.

As ações políticas LGBTQIA+ chamam atenção do público e garante aos artistas um rótulo, uma aprovação *à priori*, os aproximando da ideia conflitiva acerca do caráter regulatório da sociedade hegemônica<sup>33</sup>:

A categoria “sexo” é, desde o início, normativa; é o que Foucault chamou de “ideal regulatório. Nesse sentido, então, “sexo” não só funciona como norma, mas também é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força regulatória é evidenciada como um tipo de poder produtivo, um poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla. Assim, “sexo” é um ideal regulatório cuja materialização se impõe e se realiza (ou fracassa em se realizar) por meio de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, “sexo” é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo. Não se trata de um simples fato ou uma condição estática do corpo, mas de um processo no qual normas regulatórias materializam o “sexo” e alcançam essa materialização com uma reiteração forçada dessas normas. Que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização nunca está completa, de que os corpos nunca estão suficientemente completos, de que os corpos nunca cumprem completamente as normas pelas quais se impõe sua materialização. De fato, são as instabilidades, as possibilidades para rematerialização abertas por esse processo, que marcam um domínio em que a força da lei regulatória pode voltar-se contra si própria, gerando rearticulações que ponham em causa sua força hegemônica. (BUTLER, 2019, p. 20).

Butler utiliza o conceito de ideal regulatório de Foucault em reflexões acerca das características da constituição da performatividade de grupos, de certa forma atualiza para a contemporaneidade, exemplificando sua construção em cima do conceito de “sexo” além do

---

<sup>33</sup> Judith Butler (2019, p. 20) levanta a importância para que “Consideremos primeiramente que a diferença sexual é muitas vezes invocada como uma questão de diferenças materiais. Entretanto, a diferença sexual é sempre uma função de diferenças materiais que são, de alguma forma, marcadas e formadas por práticas discursivas. Ao mesmo tempo, alegar que diferenças sexuais são indissociáveis das demarcações discursivas não é o mesmo que afirmar que o discurso produz a diferença sexual.”

binarismo, em função da pauta dos gêneros dissidentes, onde o grupo se desapega do binarismo.

A ideia de gênero como agente regulador da performatividade faz sentido quando se assume analisar um ser que pertence a uma categoria conhecida, de uma espécie. Seres humanos podem ser binários, não binários, gays, lésbicas, heterossexuais ou, ainda, ser parte de novas dissidências que possam vir a se manifestar como tal.

Ao darmos de encontro com um ser vivo cuja espécie é irreconhecível, tais figuras indefinidas, este ideal regulatório cai por terra, conforme afirma Gama, um artista que passeia em locais públicos caracterizado com um rosto perfeito de boneca, realista ou cão. Sua aparência cria um ruído estético estranho e causa dúvida àqueles que o observam, como relata Gama Higai:

A existência nestes ambientes diferentes, que não são ambientes de fetiche, uma aparição como um corpo dissidente, queer, não binário, isso daí já traz um questionamento da norma, do que é a norma. Já é um ato **artevista**, a gente fala, porque você já está questionando a cisgeneridade, a norma... e assim, mais do que isso, não é sobre ocupar o lugar de um homem ou de uma mulher, muito pelo contrário. Quando eu apareço como cachorro ou como boneca nesses espaços eu crio um território. Uma coisa que a normatividade não consegue nomear. Você cria esse espaço e você esvazia aquele espaço da normatividade, da cisgeneridade que existiria, entendeu... (HIGAI, Gama)<sup>34</sup>

Não se trata, aqui, de excluir desse grupo características acerca do “sexo” como ideal regulatório, mas sim de inspecionar teorias que, com o passar dos anos, poderão ser atualizadas.

Os conceitos estudados por Colling, provenientes de diversos atravessamentos que o autor propõe, baseados no estudo da genealogia da moral de Michel Foucault, mais especificamente em relação à sua revisão sobre a Genealogia da Moral de Nietzsche (1887), geram instabilidades conceituais que sugerem atualizações. O conceito de genealogia *herkunft, ursprung und entstehung* (FOUCAULT, 1998, p. 12), propõe incluir a falha como parte do processo de transmissão de valores. Entre a herança e a proveniência, ela se encontra como parte da bagagem e, portanto, deve ser assumida como existente.

No caso da “Performance da Noite” vejo os performers se apropriarem da falha em seus processos de construção de suas performances; além das questões morais, eles se

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida por Gama Higai ao pesquisador em 2021.

assumem pela estranheza e pela diferença, algo que pressupõe a falha no que deveria ser “padrão”. Ao assumir a falha como herança, algo que ocorre pela via do preconceito, que exclui todos que não são binários das narrativas oficiais do circuito das artes, encontramos uma nova proveniência de sujeitos. A arte gerada pelo próprio artista assume o papel de transmissora da moral dos sujeitos considerados falhos pela sociedade binária, elevando este tipo de arte ao patamar do ativismo.

Na outra ponta dessa reflexão, por meio da observação investigativa, que tem como estratégia a busca de dados e experiências *in loco*, vejo indícios que merecem, futuramente, um aprofundamento dentro dessas teorias; quando penso que eu próprio me encontro dentro desse meio, com minhas questões identitárias transformadas em performance, me ponho em xeque com a questão sexual, já que não me vejo motivado por ela em minhas investigações na performance “Franco e os Cachorros”, a ser abordada no capítulo III.

Não proponho nesta pesquisa um aprofundamento sobre o déficit de incentivo aos estudos na área das artes, pois considero este um desafio que exigiria articulações dentro do ramo das políticas públicas, algo que para um projeto de mestrado seria insuficiente. Contudo, proponho expandir o olhar, buscar no desconhecido elementos que ativem nossa potência de desejo esmaecida.

Ainda em 2009, quando frequentei aulas sobre psicanálise aplicada ao ensino no Instituto de Educação da Universidade de São Paulo, tive contato com teorias de Freud, Piaget e Jacques Lacan, proporcionando-me uma visão psicanalítica sobre a infância e pré-adolescência. Após esse período de um ano, por influência desse curso, busquei me aprofundar em algumas teorias que perpassavam meu corpo, que atingiam aquele espinho na garganta que se mantinha entalado em mim. Percebia que as questões da infância, como os sonhos infantis emergiam em minha mente adulta em desejos corpóreos e estéticos.

Me intrigava a teoria de topos de Lacan, que gerava em mim certas reflexões sobre a forma por ele proposta para a transmissão do conhecimento psicanalítico. Com base em seus ensinamentos e fundamentos, ela teria como finalidade a pesquisa e transmissão da psicanálise com atuação permanente do campo, sustentando intenções que partem de uma posição ética com intuito de transmitir com rigor epistemológico a Psicanálise.

Eu me via com mais incentivos advindos de teorias para ampliar a visão sobre o que naquela época já se delineava como meu objeto de estudo. Os performers que eu conhecia, em campo, nas pistas de dança, trocavam mensagens comigo por meio de um trabalho

corporal, sendo eu mesmo um elemento atuante no próprio meio dos eventos de música e dança. As sessões de psicanálise lacaniana que eu frequentava eram por mim utilizadas para debater questões inerentes à pesquisa. Para mim, o subsídio encontrado nas teorias psicanalíticas de Lacan me servia de incentivo para uma futura pesquisa acadêmica que se plantava como semente em minha cabeça, repleto, ainda, do empirismo motivador para o grande esforço que era a identificação desses corpos, um sentimento que perdurou até o meu contato com teorias específicas do teatro e da performance.

Quando usamos o termo “expressão cênica”, estamos nos referindo principalmente a teatro. Só não usaremos o termo “teatro” porque os conceitos que estamos definindo se aplicam também a algumas *performances* e espetáculos de dança, não classificáveis como teatro. Nesse sentido o termo “expressão cênica” é mais abrangente. (COHEN, 1989, p. 115)

Ao olhar para a teoria que Cohen buscava estabelecer em 1989, pela distância histórica, me permito criar por meio da dialética conclusão de que naquele momento a performance era um tipo de arte ainda não classificada e sequer estabelecida. Este tipo de arte era ainda embrionário e, para ele, um profissional advindo do teatro, puxava os fios disponíveis em seu “carpete cultural”, de forma a tecer novos campos em expansão da arte rumo ao contemporâneo.

Ainda que eu busque e investigue o *topos* cênico encontrado em 2015, num exercício de identificar a mesma “cena” conceituada por Cohen em 1989, não terei sucesso, pois pesquisar aqui não se trata de encontrar o rastro ou o mesmo objeto, pois ele mesmo já se modificou. Em 2015, a performance nos bares e clubes noturnos similares ao Napalm e Madame Satã não era mais a mesma que Cohen encontrou em 1989 e, certamente, não são em 2019 e 2020.

No campo da crítica de arte encontra-se a oportunidade para compreender as identidades e expressões que se inscrevem no mundo contemporâneo dos anos 2020, assim como foi para àqueles que se propunham a fazê-lo em outras décadas e épocas. A questão é o que se vê quando se vê, relacionando o sentido das coisas do mundo conforme o contexto em que estão.

Walter Benjamin, que levou a crítica em seu mais amplo sentido, inspirado nos conceitos de Marx, questionou o poder da burguesia com fundamentos calcados na racionalidade típica dos ocidentais, foi no bojo da Escola de Frankfurt, onde nasceu o conceito de indústria cultural, escreveu em 1955 o artigo A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica,

um divisor de águas em termos de crítica de arte. Nele Benjamin disserta sobre a relação tempo e espaço em relação ao poder da existência.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. (BENJAMIN, 2012)

Esta ideia persiste na contemporaneidade, onde a performance representa o aqui e agora. Os fios que tecem esse “carpete cultural” do “performer da noite” são tensionados, transformam as bases do público em campo movediço, num desenvolvimento em que a arte da presença reclama pelo encontro e afetividade, algo impossível para os mortos.

Em novos devires, frutos do próprio desejo e da transformação, busco olhar por meio do prisma proposto por Cohen em Performance como linguagem, mas atento a novas descobertas. Em 2019-2020, a “performance da noite” cria um *topos* cênico (COHEN, 1989, p. 115) com base na falha, na falta, no que não se tem, se apropria do que não é seu, ocupa os espaços trazendo quem está na borda da sociedade para o centro do entretenimento, transformando-o em palco. Um tipo de performance que funciona em devir (DELEUZE, 1993):

A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como disse Gombrowicz e como o fez. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível. Estes devires encadeiam-se de uns com os outros segundo uma linha particular, como num romance de Le Clézio, ou então coexistem em todos os níveis, por intermédio de portas, entradas e zonas que compõem um universo inteiro. Como na poderosa obra de Lovecraft. O devir não vai noutro sentido: não devimos Homem, mesmo que o homem se apresente como uma forma de expressão dominante que pretenda impor-se a toda a matéria; ao passo que mulher, animal ou molécula têm uma componente de fuga que se descarta à sua própria formalização. A vergonha de ser um homem: haverá melhor razão de escrever? Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir-mulher, e este devir nada tem a ver com um estado de qual poderia vir a reclamar-se. Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, *Mimésis*), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não nos podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: e que não são nem imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais singularizados numa população. (DELEUZE, 1993, pp. 11-17)

É uma função do curador ampliar sua visão a respeito dos meios onde a arte contemporânea se localiza, se transforma e transforma o meio, para que se antecipe aos tempos em constante evolução ao invés de ter que se reparar futuramente. As narrativas que identifiquei como “diferentes”, além do caráter artista, onde o corpo e a presença buscam solucionar a falta de reconhecimento e de oportunidade, se utilizam da improvisação e se antepõe ao déficit que os órgãos da cultura não solucionam.

O corpo é o suporte vivo para uma arte política da presença!

Adentrar esse território povoado por artistas que se encontram na borda, marginalizados em relação à questão comercial da arte, ainda que sejam mentes férteis em criatividade, é um desafio. Por esse caminho ampliei o olhar crítico dos estudos da performance, ao partir de uma breve análise histórica, que se transformou em curadoria. O grupo de artistas que forma um movimento estético e político que poderia permanecer despercebido, pela falta de acesso ao suporte de inscrição, do grande público, pode ser curado. O mesmo conceito de cura pela performance se estabelece na curadoria, onde a mudança da mentalidade psíquica é recrutada para que se enxergue além. Ser borderline<sup>35</sup> e artista.

Eu sou borderline e fiz um trabalho de terapia, por isso consigo, até certo ponto, saber quando o surto vem. Uso a performance e a dor que, por meio dela, eu texto para superar o surto e criar uma estética própria. (RAINERY, Maurício)<sup>36</sup>

Por meio de sua originalidade e recorrendo a narrativas inerentes ao sentido que a palavra “diferente” traz, esses “performers da noite” vão à luta e impõem-se pela força de seus próprios corpos, vencendo a dor e os medos.

Para obter a identificação e o reconhecimento deste movimento artístico, cumprindo uma metodologia curatorial própria da presença, as *performances* foram documentadas por meio de fotos e vídeos, registradas *in loco* durante os anos de 2019 a 2020. Mas não se trata de exibir um resultado materializado em suporte proposto pelo pesquisador curador, mas, sim, de propor que os artistas possam, futuramente, se apresentar em eventos curados por mim, autor.

Após a pesquisa ser aprovada no departamento de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, nos dois anos consecutivos, também foram

---

<sup>35</sup> Borderline ou “fronteiriço” é um termo originado pela psicanálise, onde o transtorno de personalidade é caracterizado por instabilidade psíquica e hipersensibilidade nos relacionamentos interpessoais.

<sup>36</sup> Entrevista concedida por Maurício Rainery ao pesquisador em 15 de outubro de 2021.

realizadas entrevistas com artistas performers que trabalharam com Renato Cohen e com nove *performers* contemporâneos.

Os performers consagrados entrevistados foram, Otavio Donasci e Naira Ciotti.

Os performers contemporâneos entrevistados foram Aline Esha, Elloanígena Onassis, Gama Higai, Leiloca Pantoja, Glamour Garcia, Maurício Rainery, Paulo Tessuto, Walmir Sparapane e Volátil Ferreira, este último faleceu em 31 de março de 2022, vítima do Covid-19. Não fosse a etapa de entrevistas ter sido realizada antes de seu falecimento, não seria possível um registro com o testemunho de sua passagem por eventos internacionais da forma autobiográfica, como foi.

A fim de registrar suas falas, dos “*performers da noite*”, as entrevistas foram disponibilizadas, na íntegra, sem cortes, no endereço: [www.performancedanoite.com](http://www.performancedanoite.com), resultando num banco de entrevistas.

Estes materiais obtidos de fontes primárias geraram insumos para reflexões de cunho filosófico e estéticos, impulsionando a proposta curatorial.

A fim de obter registros de relatos de artistas fora deste meio, mas que tem em comum a performance como via de expressão, incluí no *hall* de entrevistados Otávio Donasci, Naira Ciotti, e Fernando Lopes.

Durante o período de estudos tive contato com textos de artistas internacionais que fizeram sentido e compõe reflexões, tais como Guilherme Gomez Peña, Joseph Beuys e Marina Abramovic.

Muitos dos artistas, “*performers da noite*” quando começaram a praticar *performance* não tinham consciência de que seriam artistas, eles queriam tocar, se expressar mais livremente para a sociedade.

Se apresentar e não ser “exatamente” um artista, com toda a conotação e implicações que esta profissão traz, como relata o performer Paulo Tessuto: “Eu não sabia que isso era arte ainda. Tocar, ser *Dj*, eu achava que era um negócio que, enfim, era ser *Dj*. Não era um artista, não tinha esse conhecimento, eu queria fazer, só!”. (TESSUTO, Paulo)<sup>37</sup>

Nos estudos sobre a dialética de Walter Benjamin, onde o autor aponta uma crítica sobre o olhar, onde obras de arte contêm características específicas que decorrem da investigação dos vínculos entre as imagens, os objetos de consumo e os espaços urbanos,

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

vem a traduzir a linguagem do inconsciente para o consciente. Em 2022, me inspiro, então, ao criar um material visual composto de fotos e vídeos, que me auxiliam na trajetória da escolha dos oito performers que observei entre 2019 e 2020.

Somente em 2022, passados dois anos desde o final da pesquisa *in loco*, com base no texto de Benjamin, foi possível olhar para este material com certa historicidade, num processo de maturação que me permitiu a curadoria.

Ao mirar para o futuro, todo um novo sentido haverá para o passado, darei um vislumbre para o que vai acontecer, me anteciparei a uma série de diagnósticos do que vivemos em 2019 e 2020, expressando uma crítica no capítulo de conclusão.

A Imagem dialética é um dos operadores de Didi Huberman para analisar as obras. Se situa num campo aurático que permeia a imagem. A aura como traço do trabalho humano esquecido na coisa, por isso a falha é um dos pontos nevrálgicos. A imagem é uma linguagem que se forma e carrega dentro dela o tempo constitutivo da obra com suas reminiscências.

A cidade de São Paulo dispõe de diversos centros culturais importantes que se dedicam à promoção da arte contemporânea, incluindo-se aí a *performance* arte, podemos citar o Instituto Tomie Ohtake, Centro Cultural São Paulo, Itaú Cultural, Sesc (em suas diversas unidades) – além de algumas galerias de arte pertencentes ao circuito comercial. Porém são raras as ocasiões em que os gestores culturais dessas instituições aplicam políticas inclusivas e educacionais, que abra espaço para exposições ou residências artísticas voltadas para pessoas que vivem socialmente marginalizadas ou grupos que sofrem discriminação como aqueles enquadrados “diferentes”.

Imagem 6 - Eventos: Blum e ODD, 2015



Fotos: Gunther Rocha Ishiyama

A tendência aponta para uma evolução na relação estabelecida entre os artistas e os promotores dos eventos, que contrataram os performers, formalizando a relação dos artistas com os eventos. Ainda assim, muitos “performers da noite” preferiam esse circuito de festas, optando por não se apresentarem nos circuitos oficiais de *performances*, como centros culturais, galerias e instituições públicas.

São raros os estudos de arte que incluem a *performance* em eventos de música eletrônica na cidade de São Paulo como ponto central, com praticamente nenhuma bibliografia especializada que discuta diretamente as questões envolvidas. Conhecer e dar visibilidade a este círculo fechado de artistas e organizadores é de suma importância como ampliação da visão estética e da história da *performance* no Brasil. Com esta base de pesquisa reuni um grupo que ampliou o campo de atuação curatorial em “Performance da Noite”, dando visibilidade, também, ao trabalho curatorial de performance.

É fundamental pesquisar questões referentes à estrutura conceitual, da criação, métodos de produção, formas de circulação da arte da *performance*, para que possam servir como referência. O reconhecimento artístico da “Performance da Noite” poderá aumentar as margens de investimento, sejam dos meios privados ou públicos, fortalecendo a cadeia de produção artística e valorizando o trabalho dos artistas e empresários da noite, enriquecendo assim a cena cultural da cidade.

Mas eu acho que é do *underground*, é da marginalização, que vem as coisas mais interessantes, sabe? Porque essas pessoas eles se encontram em ambientes, né, porque eles precisam fazer parte de um grupo para ser

aceito, como todos os grupos sociais, e eles se encontram e eles se reúnem e essas artes elas se interagem, convergem, sabe, existe um intercâmbio aí de música, teatro, moda, é comportamento, é, pintura. Eu acho que, por exemplo, eu venho do mundo *underground* de música eletrônica, além de ter o Cabaré eu sempre fui promotor da noite, e tal, eu sempre preferi a noite *underground*, pelo tipo de pessoas que frequentavam, que eram pessoas mais interessantes, mais autênticas, mais únicas. (SANTOS, Tiaguinho)<sup>38</sup>

O impacto sobre a psique ao analisar obras artísticas contemporâneas taxadas de “diferentes”, chega ao processo de ampliação da percepção crítica sobre a *performance*. A narrativa do “*Dog Play*”<sup>39</sup>, e como essa *performance* o impactava de uma forma psíquica na realidade, o performer Maurício Rainery respondeu:

Bom, vou começar pelo começo. Os “dogs” chegaram há mais ou menos uns três anos aqui em São Paulo, chegou o dono dos “Dog Plays”. Que por sinal começou no *Cabaré*. Começou eu, o Cacho e o Gama se encontramos na porta do *Cabaré* e começou a “função” dos “dogs”, assim. Para mim foi legal, porque a cena estava um pouco meio carente de afeto, então a gente brincava de cachorro pela cena e as ouvia as pessoas falarem “olha o cachorrinho”. Então era uma forma de deixar um pouco mais viva e alegre essas festas, porque as pessoas iam fotografar, as pessoas iam querer mexer na barriguinha, brincar e jogar bolinha. Muitas vezes eu já estava de saco cheio, meio bêbado, mas vamos lá “Woof Woof” [latido]. (RAINERY, Maurício)<sup>40</sup>

Portanto, a fase preliminar da pesquisa já se encontrava em andamento, desde 2009, com a pesquisa de campo que teve início no mês de janeiro de 2019, até ser interrompida com a proibição dos eventos presenciais, no início de 2020, em decorrência da pandemia de Covid-19.

Foram selecionadas imagens por meio de fotos e vídeos das apresentações de *performances* nos eventos autônomos de música eletrônica em São Paulo durante o período de 2019 a 2020, com foco na região central, em oitenta e seis eventos realizados em locais não privados, onde estive presente, fazendo um trabalho de observação e presença, dentro da “zona autônoma temporária”. (BEY, 2011, p. 4)

O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta. Metaforicamente, ela se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle. E aqui podemos apresentar o conceito de psicotopologia (e psicotopografia) 7 como uma “ciência” alternativa àquela da pesquisa e

<sup>38</sup> Entrevista concedida por Tiago Santos, “Tiaguinho”, ao pesquisador em 5 de agosto de 2021.

<sup>39</sup> Esse personagem criado por Rainery foi incorporada à performance *Franco e os Cachorros*, sendo apresentada no Coletivo Lâmina.

<sup>40</sup> Entrevista concedida por Maurício Rainery ao pesquisador em 31 de maio de 2021.

criação de mapas e “imperialismo psíquico” do Estado. Apenas a psicotopografia é capaz de desenhar mapas da realidade em escala 1:1, porque apenas a mente humana tem a complexidade suficiente para modelar o real. Mas um mapa 1:1 não pode “controlar” seu território, porque é completamente idêntico a esse território. Ele pode ser usado apenas para sugerir ou, de certo modo, indicar através de gestos algumas características. Estamos à procura de “espaços” (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas - dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão. A psicotopologia é a arte de submergir em busca de potenciais TAZs. (BEY, 2011, p.11)

Os anos subsequentes, 2020 a 2021 me levaram à imanência, recluso em meu apartamento na região do Largo do Arouche, no centro da maior metrópole do Brasil, meu sentimento frente a pandemia do covid-19 foi, inicialmente, de sobrevivência. O corpo estava em xeque mais uma vez. O vírus da Covid-19, uma ameaça real, batia a porta todos os dias e eu e meu companheiro nos isolamos do mundo. O meio virtual tornou-se o campo de encontro entre as pessoas e no ciberespaço frequentei aulas, cursando disciplinas nos campos da arte e filosofia.

Nesse estágio, em contato com a bibliografia desta pesquisa, pude reconhecer a *performance* subdividida em *staging* e *social drama* (TURNER, 1982, pp. 73-74), numa visão de Richard Schechner, ao observar fotos do banco de dados delineei estágios distintos, num campo investigativo que me levou a perceber como o “performer da noite” percorria um devir que partia do público.

## **2.2. Os diversos “eus”: personas performativas**

O performer manifesta nos eventos sociais uma face oculta de sua persona, na busca pela sua própria verdade, revelando sonhos e recalques latentes no inconsciente, mostrando seus diversos “eus” e memórias.

Sobre a armazenagem da memória para Freud, nós guardamos tudo. Diferentemente de como se pensava antes de seus estudos publicados em 1899, por meio do artigo Lembranças Encobridoras, os acontecimentos mais importantes, mais significativos, elas ficam recalçadas. As memórias menos importantes, muitas vezes são mais lembradas do que as mais significantes. Isso é diferente do que se pensa o senso comum. Algo que criou um forte impacto, pode ser mais facilmente esquecido, ou seja, recalçado, não está disponível para a consciência, do que algo banal.

Os desejos que descobre o “performer da noite”, algo que se lembra e que se torna real por meio da realização de um “sonho”, a expressão resultante de uma busca, é uma memória que encobre outra. Não o sonho das noites bem ou mal dormidas, mas daquilo que se deseja, se expressa em performance, advém de um conteúdo latente. Tudo o que aparece, mas não causa uma transformação emocional, é algo que encobre alguma outra coisa, como no sonho. O sonho mostra algo que você olha, acha esquisito e joga fora, porque aquele conteúdo manifesto do sonho não causa uma transformação emocional, quando esse sonho é interpretado, ocorre uma transformação emocional, mas não com o conteúdo que estava ali explícito, no sonho, mas, sim com o que aquele conteúdo explícito queria esconder, o conteúdo latente<sup>41</sup>.

É interessante notar que na carta à Fliess, um conteúdo intrinsecamente autobiográfico escrito naquele verão de 1897, num período de autoanálise, Freud expressa seus próprios sonhos como forma autoanalítica acerca das formas de funcionamento da memória humana, uma experiência que àquela época, sem a distância histórica que nos permite ver suas teorias como um fundamento, causava surpresa e sensação de experimentação. Uma aproximação magnética entre esta ideia de experimentação me vem ao ouvir depoimentos acerca de autoanálises como a que encontrei no relato de um “performer da noite”, no ano de 2021, cento e vinte e quatro anos depois da publicação do texto de Freud, onde ele busca compreender-se por meio da experimentação e expressão em seu corpo, como se estivesse escrevendo por meio dele uma história destinada a alguém.

Quando tomo a teoria do conteúdo latente de Freud para analisar a fala de Sparapane, me sirvo de ideias distantes que hoje tem um significado inimaginável à época de sua publicação, o que me faz pensar que autoanálises podem ser, a vista da própria psicanálise, conteúdo latente, encoberto pela narrativa dos “diferentes eus” de Sparapane, um conteúdo manifesto.

Um dos performers entrevistados para esta pesquisa relata que utiliza a *performance* como forma de expressar seus diversos “eus”, o que me chamou atenção para a necessidade de investigar a construção do sujeito de forma aprofundada. O performer manifesta nos

---

<sup>41</sup> Conjunto de significações a que chega à análise de uma produção do inconsciente, particularmente do sonho. Uma vez decifrado, o sonho deixa de aparecer como uma narrativa em imagens para se tornar uma organização de pensamentos, um discurso, que exprime um ou vários desejos. (LAPLANCHE, 1991, p. 99)

eventos dos quais participa sua verdade interior, expressando o conteúdo de seus desejos íntimos e impulsos presentes no inconsciente, expõe assim seu “eus” conflitantes.

O frequentador dos eventos de música eletrônica *underground* encontra igualmente neste ambiente a oportunidade para revelar seu “conteúdo latente” ao presenciar a *performance* e interagir com a obra, permite-se encontrar em contato com a própria verdade íntima. O que se observou nos eventos de música eletrônica realizados na cidade de São Paulo é que o elemento comum importante, mais expressivo, é o sentimento de possibilidade da manifestação da interioridade em imanência.

Para Freud, aquilo que é lembrado, mas não causa uma transformação emocional é algo que encobre uma outra memória, mais importante. O conteúdo latente, as memórias mais importantes acerca do conteúdo latente e conteúdo manifesto, expressos no livro *A Interpretação dos Sonhos*, correlatas ao conteúdo latente.

Me vejo criança novamente, corajosa, daquelas que coloca o dedo na tomada, sem medo de levar choque, que leva a mão na boca de um cachorro feroz que em adultos daria medo. Eu vejo em mim, mais vantagem em existir. (SPARAPANE, Walmir)<sup>42</sup>

Ao longo de minha vida adulta, tenho acompanhado a programação cultural, assim como as manifestações *underground* na cidade de São Paulo, vendo emergir uma grande quantidade de performers atuando em eventos artísticos, desde 2009. Frequento festas autônomas em galpões, boates e shows ao ar livre. Estas ocasiões são aproveitadas pelos artistas da noite como uma oportunidade para se apresentarem, estabelecer processos de criação, dialogar com outros artistas e com o público presente. Os frequentadores das festas e bares noturnos podem corresponder de modo positivo ou negativo sobre o conteúdo das *performances*, mas, em todo caso, o performer da noite alcança a almejada visibilidade e conquista o reconhecimento como pessoa criativa que têm algo a dizer.

### **2.3. A ruptura: Estado de imanência**

Ainda que eu tenha um companheiro que me tenha feito companhia durante os quase dois anos de pandemia do Covid-19, vivi em estado de imanência. Ambos, durante esse período, buscamos nos estudos encontrar algo que nutrisse nossas cabeças com boas sementes, frequentando aulas em disciplinas de arte e filosofia que pudessem nos prestar

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida por Walmir Sparapane ao pesquisador em 2021.

auxílio, vendo os “Performers da Noite” tentando se manter ativos. No entanto, havia alguns eventos online acontecendo, a partir de março de 2021, porém não duraram por muito tempo. Esse fato me fez concluir que a “performance da noite” está ligada ao campo da presença física, algo que Marina Abramovic explicita na prática em “The artist is present”. Ao se posicionar sentada numa cadeira, Marina se dispunha a ficar imóvel durante o período de sete horas numa sala do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, mostrando o potencial que a presença traz se aprofundando na imanência por estabelecer-se “imóvel”.

Ao contrário de Abramovic, de março de 2020 até o final do isolamento social, algo permitido graças a chegada das vacinas antivirais, as telas nos separavam da presença física, buscamos nos aparatos tecnológicos um relacionamento afetivo com o outro:

Derrida connects this English scholarship with French theory through his association with Tel Quel and the development of apparatus (dispositif) in that context, against technological determinism. French apparatus theory proposed that our technologies are social machines, or desiring machines as Deleuze and Guattari clarify: part ideological, part technological, combining into an assemblage according to the dynamics of a bachelor machine, syncretizing “unrelated” components. Here is a principal instruction regarding the contribution our disciplines may make to the coming education: an apparatus is invented from several distinct traditions, not only through technological innovation. Its character is emergent, not predetermined.<sup>43</sup> (Gregory L. Ulmer)

O drama-social espatifou-se em cacos, telas nos separavam e os corpos não mais poderiam trocar fluidos. A performance no meio virtual não vingou e como diz Thiago Alberto, “o que estávamos fazendo, até então, sempre foi feito, reunindo as pessoas, evocando Dionísio.” (ALBERTO, Thiago)<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Tradução minha: Derrida conecta essa erudição inglesa com a teoria francesa por meio de sua associação com Tel Quel e o desenvolvimento de aparatos (dispositif) nesse contexto, contra o determinismo tecnológico. A teoria do aparato francês propunha que nossas tecnologias são máquinas sociais, ou máquinas desejanças, como esclarecem Deleuze e Guattari: parte ideológica, parte tecnológica, combinando-se em um agenciamento segundo a dinâmica de uma máquina de solteiro, sincretizando componentes “não relacionados”. Aqui está uma instrução principal sobre a contribuição que nossas disciplinas podem trazer para a educação vindoura: um aparato é inventado a partir de várias tradições distintas, não apenas através da inovação tecnológica. Seu caráter é emergente, não predeterminado.

<sup>44</sup> Entrevista concedida por Thiago Alberto ao pesquisador em 2022.

### 3. “Franco e os cachorros”: O histrionismo como figura de linguagem em cena

*Imagem 7 - Performance Franco e os cachorros, com Franco Almada, Mauricio Rayneri e Gama Higai*



Foto: Antônio Gama, 2018.

*Franco e os cachorros.* O histrionismo como figura de linguagem em cena, em muitos casos, quando se trata da criação de uma *performance*, acaba levando o artista a uma busca pelo conhecimento de suas próprias características, presentes em sua performatividade, envolvendo a noção de ego e corpo, espelho e realidade, e despertando o narcisismo – nem sempre de forma positiva. O corpo como arquitetura para um número deve estar preparado para improvisações em cena e situações inesperadas com o público, o que salienta o risco desse tipo de arte.

Apresentar-se para uma plateia e mostrar, por meio da representação, seja comédia ou drama, como o ator se apoia num personagem, nada tem a ver com a *performance*: ela se manifesta no limite entre o ser e o atuar, num lugar indefinido, ainda a ser delimitado por sua própria história.

A transição entre o estado natural do mundo e o da *performance* envolve o rompimento de um contrato, pois nem sempre os indivíduos que participam da *performance* como público percebem o contrato social vigente entre todas as pessoas naquele mesmo espaço, demandando do *performer* indicar a elas, por um período determinado, de forma estética, em performatividades, o delineamento de normas naquele momento de sua aparição. O que de mais regular é vigente é ressaltado, até o momento em que, então, se

insere a transgressão das regras. Dessa forma, inserindo o público no movimento de transgredir, o *performer* abre o processo de sua arte e a desprende dos papéis tradicionais a ele dado como indivíduo. O público pode, finalmente, decidir os caminhos da obra aberta, trazendo o risco.

Nos anos 1980, o *happening* se instalou no Brasil em encontros de artistas que viam a presença como forma de viabilizar a arte. Os tensionamentos propostos pelo artista da “*performance da noite*” se instauram por meio do livre uso de dispositivos disponíveis no *environment* (COHEN, 1989), onde música eletrônica, iluminação, arquitetura e qualquer equipamento disponível contribuem para a *collage* (COHEN, 1989).

Na performance, a exemplo do happening, a criação nasce de temas livres, da *collage* como estrutura, da livre-associação. A diferença em relação ao happening é que, depois de criados, os quadros vão ter uma cristalização muito maior, não se permitindo improvisos durante a apresentação. O simples fato de as performances serem repetidas mais vezes que o happening (que em geral acontece uma única vez) e de envolverem uma produção muito mais sofisticada (com multimídia, mise en scène aprimorada etc.) vai exigir essa cristalização. Na performance, parte-se para o espetáculo e, nesse sentido, vai haver aproximação com o “teatro estético”.

O tegumento formado pelas inquietações do indivíduo se derrete quando este se insere na *performance*, permitindo que sua pele respire, sue, se limpe da sensação de impossibilidade e mostrando que é possível transladar entre territórios, eliminando a zona de conforto. O encontro com o “diferente” ocorre sempre que se permite ampliar a visão sobre aquilo que não é você mesmo, sobre o desconhecido, e quando nos propomos a refletir com o outro, através do que não somos, aprendemos algo novo. A ideia de *novo* pode nos causar certo receio, pois nada sabemos dele.

Como alternativa para a impossibilidade de criação de um *topos cênico* (COHEN, 1989) elaborado, como a criação de uma cenografia especialmente pensada para a sua apresentação, o *performer* trabalha com o tempo e, assim, inverte-se a chave, alternando o ritmo.

O que vejo em meio às luzes dos eventos se assemelha ao butô. As luzes estroboscópicas e aquelas piscantes dão a sensação de lentidão aos movimentos do artista. Como num filme que perde “frames”, algo fica na escuridão, e nossa cognição percebe os movimentos mais lentos do que realmente são. De alguma forma, partes da trajetória desse artista, durante sua apresentação, são apagadas e uma reflexão sobre o registro que me atravessa.

O ambiente onde a “*performance da noite*” acontece é diverso, geralmente a pista de dança. Seja no palco, sobre o queijo<sup>45</sup>, ou, ainda, em meio ao público, há certas limitações para a construção cênica. Essas limitações ocorrem porque não existe planejamento e investimento na “*performance da noite*” por parte dos produtores. Não obstante, mesmo sem condições, os artistas angariam *looks*<sup>46</sup> produzidos gratuitamente através de suas redes de contatos, vendem figurinos antigos para comprar um novo item de maquiagem e trabalham em empregos fora de sua área de atuação para sustentar esse tipo de investimento.

Alguns coletivos de música eletrônica investem mais na estrutura da *performance*, mas nada comparado ao montante que incide sobre o circuito oficial das artes. Os produtores criam palcos, iluminação e registram as apresentações, mas o *performer* é mal remunerado<sup>47</sup>.

A percepção de que o “*Performer da noite*” é desvalorizado em seu próprio meio se deu pela observação das condições de vida desses artistas. Falar sobre cachê sempre foi um tabu; por vezes tentei investigar sobre os valores de recebimento e a resposta sempre era a mesma: “o cachê é ‘babado’”<sup>48</sup>. Esses artistas dão vida às obras expressas em seus corpos, como uma pintura de suas lutas contra a falta de estrutura, improvisam e se apropriam do que encontram. Ainda que um grande público esteja interessado em *performances* e busque encontrar em eventos esse tipo de atração, não observo grandes investimentos em produções de *performances* individuais num contexto em que valores razoáveis sejam pagos em cachês. Assim sendo, os artistas sobrevivem nesse meio pela própria insistência, não encontrando apoio estruturado ou grandes produções.

O uso da “*histeria*”<sup>49</sup> como um dispositivo cênico é comum nesses ambientes. Ajudando a superar as limitações estruturais, o *performer* inclui o público através do grito e com palavras de baixo calão que chamam atenção. Em especial na *performance do drama*

---

<sup>45</sup> Queijo é uma elevação geralmente construída em madeira, com forma circular que se assemelha a um queijo. Nas *boites* tradicionalmente *gays*, o queijo é uma tradição da arquitetura e sobre ele os dançarinos dançam vestidos apenas com uma pequena sunga. O queijo nos eventos de música eletrônica não são uma herança da *boite gay*, seu uso veio em substituição à caixa de som, local onde o “*performer da noite*” costumava dançar até que se incluísse um queijo para se apresentar.

<sup>46</sup> Um figurino que cria uma aparência para quem o veste.

<sup>47</sup> Dudx relata ter recebido R\$ 150,00 de cachê para atuar em eventos.

<sup>48</sup> “Babado” é uma palavra usada em diversas situações. Quando se pergunta algo e a resposta é “babado”, é porque se trata de algo complicado.

<sup>49</sup> A *histeria* é um termo que se refere a um conjunto de transtornos psiquiátricos que, de acordo com a sua origem, pode ser chamado de transtorno de somatização, desordem de conversão, transtorno dissociativo de personalidade múltipla, que compartilham sintomas que normalmente se manifestam em casos de extrema ansiedade.

*social* (SCHECHNER, 1982), é muito comum ver artistas em meio ao público, montadas<sup>50</sup>, gritando “nhaim que babado é esse?”<sup>51</sup>.

No território da “*performance* da noite”, a histeria em cena é algo que cria linguagem, onde cada ser é dotado de certas características individuais, únicas, que, quando ressaltadas, levadas ao extremo, os tornam inesquecíveis. A filosofia do pensar em propostas sem sentido torna as bases da normatividade movediças. A ideia de se ultrapassar um limite, indo em direção ao estado generalizado de dúvida, é um caminho possível para o *performer*. A ambiguidade os insere no rito, gera questões e provoca inquietações.

Pensando numa particularidade da *performance*, ela se distancia do teatro, ainda que se instaure pela “teatralidade”, tangendo algo desta, mas de modo distanciado:

Em termos divergentes, a *performance* se distancia do teatro que caminha, segundo as proposições da cena aristotélica, apoiada na representação-convenção. Enquanto o realismo, por exemplo, vai em busca da naturalidade (na interpretação), na *performance* vai se buscar o histrionismo, a “teatralidade”<sup>52</sup> (COHEN, 1989).

Ser um homem-cachorro exige de quem se propõe a isso libertar-se de julgamentos. A desmortificação do corpo pressupõe, neste caso, a recusa da cisão advinda do pensamento platônico que divide o indivíduo em duas partes, aproximando-se do pensamento de Espinoza, segundo o qual mente e corpo não se dividem, já que o filósofo “recusou as versões antigas do projeto de cindir o humano em duas partes e nomear a primeira e mais elevada como alma e a segunda, corrupta e inconstante, como corpo”<sup>53</sup>, uma ideia que impregnou meus pensamentos para a criação de *Franco e os cachorros* como um pressuposto para mim mesmo.

A liberdade que a *performance* dá ao artista passa pela instância do saber pensar e pensar sabendo, sendo o corpo e a mente partes de um mesmo todo: o corpo pensa. Isso amplia as possibilidades do pensar, que se apropria das sensibilidades de que o próprio

---

<sup>50</sup> Ela está “montada”, vestida de uma forma excêntrica e espetaculosa.

<sup>51</sup> Nhaim é uma forma anasalada para a pergunta “E aí?” Que babado é esse? É uma expressão comum, onde “babado” significa “coisa’ ou “acontecimento”?

<sup>52</sup> Existem pontos em comum entre a o teatro naturalista e a *performance*: Bob Wilson trabalha de certa forma com a representação e o uso da quarta parede; é, também, com o uso distinto da relação espaço-tempo e da forma de interpretação que ele cria uma cena divergente da naturalista.

<sup>53</sup> Apenas corpos vivos podem ser mortificados. Corpos mortos não estão aptos à experimentação do sofrimento. (BONADIA, 2008, pp 05).

corpo dispõe. A criação de uma *performance* sobre essas bases, pressupõe um campo de estudo, onde a palavra e o pensamento fluem através do próprio corpo como suporte.

A colagem é um dispositivo disruptivo contra a hierarquia proposta pelo teatro clássico, foi muito usada nos anos 1980 nos Estados Unidos, como em peças do autor Richard Schechner, repletas de telas de *diapolyecran* (SCHECHNER, 1973, p. 15), usadas por ele em seu teatro ambiental para trazer recortes de imagens numa composição de ambiente expandido além do palco, em meio a plateia, onde os componentes de sua equipe e a público não se encontravam separados.

Esta teoria sobre a nova hierarquia advinda do teatro expandido e que culminou na *performance* em 1980 é encontrada em “*Performance como linguagem*”, onde Cohen nos mostra como o artista é seu próprio encenador e diretor.

Por meio desta teoria de Cohen vemos a arte se expandir e tomar para si, como insumo, a *mise en scène*, sempre que esta passa a fazer parte, então, da obra como elemento cênico.

Essa mesma característica de uma obra de colagem, suportada na *mise en scène*, faz com que o trabalho dos atores seja o de criar “*figuras vivas*”, quadros vivos, que transitam pela cena – é o caso do teatro de Bob Wilson, onde seus atores não trabalham o aprofundamento psicológico, tendo em contrapartida um outro treinamento para lidar com a utilização do tempo e do espaço.

O performer, à medida que verticaliza todo o processo de criação teatral, concebendo e atuando, se aproxima da pessoa descrita por Appia em *A Obra de Arte Viva*, que acumularia as funções de autor e encenador. Da mesma forma que a cena apoiada na *mise en scène* e na ideia de uma arte total se integra com as visões utópicas de teatro de Artaud e Gordon Craig. (COHEN, 1989, p. 97).

Assim, os conceitos de Cohen sobre a *performance* libertaram o artista que até então se prendia na hierarquia do teatro estético nos anos 1980; como forma de ampliar os campos de atuação desse artista, o autor mostra tal ideia por meio de uma prancha conceitual:

Imagem 8 - Prancha conceitual de Cohen

Prancha 5

|                            | TEATRO<br>(Modelo Estético)   | FREE ART<br>(HAPPENING E<br>PERFORMANCE)                                     |
|----------------------------|---|--|
| Elemento                   | Ator  | Performer  |
| Sustentação                | Representação   | Live Art   |
| * Fio Condutor             | Narrativo   | Colagem/ritual   |
| Construção                 | Personagem  | Idiosincrasia  |
| * Técnicas                 | Lógica de ação<br>Hierarquização                                    | Livre-associação<br>indeterminação<br>Uso livre: objetos —<br>espaço — tempo |
| * Ênfase                   | Dramaturgia<br>Crítica social-política                              | Plástico, terapêutico<br>Discurso poético                                    |
| * Forma de<br>Estruturação | Os artistas se juntam<br>para uma peça. Cada<br>um tem sua carreira | Artistas se juntam em<br>grupos.<br>Trabalho em colabo-<br>ração             |
| Local de<br>Apresentação   | Edifícios-teatro  | Museus-Galerias-<br>Edifício-Teatro<br>etc.                                  |
| Tempo de<br>Apresentação   | Temporada   | Evento   |

Fonte: COHEN, 1989, p. 135

Renato Cohen cria conceitos em sua teoria nos anos 1989 sobre a hierarquia do teatro, elencando e comparando, lado a lado, com o que ele vê para a então recém-chegada *performance*, aponta um novo caminho para atores que já não se sentiam livres para se expressarem livres da *mimese*. Apresentar uma ideia de libertação na proposta sobre o que é a *performance* nos anos 1980 foi algo inovador para a época. A *performance* como arte inovadora trouxe, também, mais risco para quem atua por esta via.

Em alguns momentos, criando a *performance Franco e os Cachorros*, pude provar desse risco, pois quando penso em me apropriar dos cachorros que viviam livres nos eventos de música, eu os via “presos” ao ambiente do fetiche. A proposta de trazê-los a uma apresentação num evento de *performance* rompeu com a ideia de que os indivíduos devam ser fechados em “caixas” ou “bolhas”; a transgressão se localizava, também, no *topos cênico* criado de forma colaborativa no Estúdio Lâmina, onde nos apresentamos em 15 de junho de 2018 em meio a outras *performances* simultaneamente.

Quando deslocados de seu *habitat* natural, o ambiente fetichista, os “homens cachorros” causam um impacto “diferente”. A *performatividade* realista impacta o público, tanto pelos latidos e respiração ofegante de Maurício e Gama, quanto pelos açoites por mim aplicados sobre seus corpos. Ao passo que se delinea o fetiche, o próprio *topos* os liberta deste.

O fetiche sadomasoquista “gay” se aproxima da dominação de um homem sobre outro, numa alusão ao “fetiche com o couro”<sup>54</sup>, se estabelece como contrato.

A segunda característica do masoquismo, ainda mais oposta ao sadismo, é o gosto pelo contrato, o extraordinário apetite contratual. O masoquismo deve ser definido por suas características formais, e não formais, não há nenhuma mais importante do que o contrato. (DELEUZE; 2017)

O grupo de artistas participantes de *Franco e os cachorros* era composto de Franco Almada, Mauricio Rainery e Gama Higai, sendo que os dois últimos participaram como convidados para atuarem no espaço do Estúdio Lâmina, onde estava sendo realizada a mostra *Performulárias*, um evento organizado pelo professor Artur Matuck, em 15 de junho de 2018. A *performance* criada foi um resultado de estudos baseados em artigos apontados pelo professor. A entrega do trabalho final da disciplina *Arte Performance em Campo Expandido* (PGEHA-USP) foi um resultado de um misto de estudo teórico e prático aplicado durante cinco meses e propiciou uma larga expansão da minha percepção sobre criação e atuação como artista e produtor do evento.

Ao participar da *performance Franco e os cachorros* com mais dois artistas que portavam máscaras de cachorro, eu agia como dominador, chicoteando os “cães” em meio ao público. Assim, a performatividade de cada artista é uma questão importante para a realização da *performance*. Há uma distinção muito clara entre o indivíduo e o artista no teatro, ainda dentro do teatro experimental, um ator está protegido pelo personagem. Na *performance* cria-se dúvida a respeito do artista e a linguagem confunde vida real e arte, o que é a persona e o indivíduo. Algo que afasta de sua a ideia de que o que se vê em cena seja o indivíduo, é a criação de personas. Ela é construída por meio do figurino, dos gestos e atitudes em público.

Eu comandava ostensivamente os cães: quando um cão latia, ele era açoitado; pelo bom comportamento, meus cães ganhavam carinho, uma combinação que gerava aflição.

Estar sempre de quatro é uma ideia sobre gays que está sempre no imaginário popular e o preconceito ocorre a partir do momento em que se pensa sobre essa possibilidade para um homem. A dominação de um homem sobre outro é uma ideia contraditória para a cultura do “macho” latino-americano: ainda que suas próstatas possam

---

<sup>54</sup> Muitos homossexuais que frequentam o circuito de clubes de fetiche sadomasoquista, estão acostumados a ver homens vestidos com roupas de couro. Quando em grupo, os fetichistas, juntos, delineiam uma paisagem.

lhes ser mais úteis que apenas produzir fluídos para proteger seu esperma, algo que independe de se atrair por outro homem, afinal mulheres poderiam lhe dar este tipo de prazer, é algo inadmissível estimulá-las. Abordar o público dessa forma é algo que causa histeria nas pessoas, pairam no ar a instabilidade e a tensão.

Presos a coleiras e correntes resistentes, os cães imprimem força estética; de forma brutal caminhamos pelo espaço, de marcamos nosso território em disputas de corpos entremeados aos olhares do público; a curiosidade interage com a repulsa de forma magnética, em átomos com polos que se atraem e se dispersam momentaneamente. Assim, criamos um campo de visualidade (ARANHA, 2008) que dá passagem a seres ainda incompreendidos.

Parte da investigação sobre o olhar criador funda-se na procura de correlações que contribuam para a formação do conhecimento visual e possam ser vistas nos processos do fazer artístico. Esse trabalho foi desenvolvido em recente pesquisa sobre instrumentais reflexivos que pudessem oferecer um modo de escrita sobre a visualidade do fenômeno da criatividade, fenômeno esse interrogado ao longo da história da arte por meio de artistas e obras, com o intuito primordial de torná-lo visível nas artes plásticas (ARANHA, 2008 p. 11).

Em suas investidas contra o público, os cães ladram, mas não mordem; o público cria confiança minutos após a histeria passar, mostrando que o “diferente” pode ser aceito a partir do momento em que se ensina o olhar. Durante 28 minutos de apresentação no Estúdio Lâmina, a sensação foi de um quiasma: “Like the natural man, we situate ourselves in ourselves and in the things, in ourselves and in the other, at the point where, by a sort of chiasm, we become the others and we become world.”<sup>55</sup> (MERLEAU-PONTY, 1968).

A vida real se mistura à *performance* para Maurício Rainery, que por dois anos, de 2018 a 2020, viveu 24 horas usando máscara de cachorro. Sobre a condição em que ele e Gama Higai viveram como cães, ele declarou: “A gente viveu esse *lifestyle* 24 horas, e essa *performance* pela rua, a gente dormia, acordava, ia para o chuveiro de máscara, a gente até transou assim de máscara, a gente viveu muito bem essa cena do cachorro em São Paulo”. Ele também responde à pesquisa em entrevista dada a mim, sobre as inesperadas reações do público.

Uma das mais lindas em si foi durante a *performance* que a gente fez, foi de uma senhora que chegou para a gente, que ela tinha muito medo de

---

<sup>55</sup> Tradução minha para o conceito de quiasma de Merleau-Ponty: “Como o homem natural, situamo-nos em nós e nas coisas, em nós e no outro, no ponto em que, por uma espécie de quiasma, nos tornamos os outros e nos tornamos mundo”.

cachorro. A gente passava por ela durante a cena e ela meio que escapava, ela meio que ia e voltava, respirava, transitava pela ação toda, aí no final ela chegou próximo e disse “olha, eu tenho muito medo de cachorro, mas eu acho que depois de hoje eu consegui chegar perto, eu não sei se eu vou consigo tocar no cachorro. Mas obrigado por uma parte do meu medo, desse trauma, eu superar”. Foi uma das melhores experiências naquele dia da *performance*. (RAINERY, Maurício)<sup>56</sup>

Essa *performance* pode ser futuramente reformulada, com algumas adaptações; poderá ser uma obra de ocupação de locais como galerias de arte e espaços públicos de convivência, onde se criem pontos de tensão por meio das diferenças comportamentais e estéticas, criando *topos cênicos* que se estabeleçam a partir de novas arquiteturas, espaços, grupos performativos e o público presente.

Tendo em vista a relação de dominação inerente à *performance Franco e os cachorros*, observamos que o sadomasoquismo se dá quando as partes se baseiam em contratos, cada uma à sua forma, baseadas em negociações e desenrolam ações performativas que podem vir a ser uma cena artística. Eu, como habitante de uma grande cidade como São Paulo, enfrento diariamente situações paradoxais que me trazem uma sensação de desconforto e ansiedade. Aflito com questões de transporte, moradia e saúde, sinto-me refém de uma clausura; nesse sentido, o contrato com a cidade é uma ideia sadomasoquista para mim, onde a multidão disputa espaço e me rejeita durante o horário do *rush* mas quer sair para dançar comigo depois. Complexa e contraditoriamente, ser um grão de areia em meio à multidão é uma ideia interessante em certos momentos, quando se quer ser anônimo, pulsando em São Paulo um desejo sadomasoquista de ser. Aqui, aqueles mais criativos sentem-se confiantes para ir em busca de visibilidade, depois do apagar das luzes da cidade, na variada cena noturna que pode ser violenta, mas que os acolhe em seu território aberto à diversidade, pois o circuito oficial das artes é muito desenvolvido em São Paulo.

A capital paulista é o maior polo cultural do País, contando com vários museus, centros culturais e universidades. Porém, esse universo é regido por convenções e regras incompreensíveis para a maioria das pessoas “comuns”: ser artista ainda é considerado “glamoroso”, ainda que para alcançar tal objetivo tenha que se trabalhar com difícil remuneração e o acesso a esse círculo restrito não se encontra disponível a todos. Num universo saturado pela mídia massiva, há enormes empecilhos para se acessar a educação

---

<sup>56</sup> Entrevista concedida por Maurício Rainery ao pesquisador em 31 de maio de 2021.

em arte; a via da criação e expressão é reservada a alguns privilegiados, enquanto a maioria das pessoas vive à margem desse esquema, tornando a arte um objeto de desejo inacessível para excluídos. Por conseguinte, o resultado desse estado de coisas é uma grande frustração que se coloca para os menos favorecidos, antes mesmo de ter início os processos criativos que poderiam levar a uma carreira artística. Ainda como parte da complexidade contraditória da cidade, em São Paulo pode-se viver como se quisesse, livre de famílias opressoras e dentro do anonimato que garante ao indivíduo a liberdade de expressar sua performatividade da forma como lhe convier.

Ainda que São Paulo seja um grande repositório de possibilidades, mesmo dentro do meio identificado como “*performance* da noite”, há marginalização. As razões de isso ocorrer são várias, podendo ser causadas por questões econômicas e sociais, de gênero, homofobia, cor da pele ou posicionamento político; o conceito tradicional de *família* é opressor para dissidentes de gênero, de modo que há que se fazer política dentro de casa, até que se liberte do machismo:

[...] pedi às vezes até pra minha mãe, porque que ela não se separava né, porque a gente fica, a gente vai sendo oprimido, não só pelo poder que a figura de pai tem sobre a gente, que é também mais ou menos o que a gente coloca nesse Deus despótico, é, esse Deus que a gente materializa como pai, e que também no nosso caso acaba passando, passando não, mas a gente acaba enxergando, como se a gente fosse, se a gente fizesse uma coisa errada, a gente vai ser punido, e para você ser amado você tem que ser, fazer daquele jeito politicamente correto que seus pais fariam, então por isso eu acho que acaba tudo se tornando um pouco de política. (SPARAPANE, Walmir)<sup>57</sup>

No entanto, alguns indivíduos conseguem ultrapassar essas barreiras sociais que para a maioria parece intransponível, fazendo de suas vidas a própria arte, a fim de conseguir ganhar visibilidade e dar vazão a seu conteúdo latente<sup>58</sup>, que, usualmente, permaneceria para sempre incomunicável.

---

<sup>57</sup> Entrevista concedida por Walmir Sparapane ao pesquisador em 2021. Sparapane se refere à política debatida entre ele e a mãe sobre o pai despótico e a continuidade da relação entre o casal. O entrevistado menciona ter sido punido quando o pai descobriu que ele, seu filho, pintava bonecas de porcelana. O que o pai não sabia é que as bonecas pintadas por ele rendiam valores mais altos que as da mãe, complementando a renda da família. O filme *Minha Obra* (2006 – Direção de Bárbara Paes) foi baseado na vida real de Walmir Sparapane em sua infância.

<sup>58</sup> Conjunto de significações a que chega à análise de uma produção do inconsciente, particularmente do sonho. Uma vez decifrado, o sonho deixa de aparecer como uma narrativa em imagens para se tornar uma organização de pensamentos, um discurso, que exprime um ou vários desejos segundo Laplanche (1991, p. 99).

Eu vou imaginando as coisas que eu quero fazer fazendo, e muitas vezes acontece aquilo daquilo de você pegar e, igual o dia que eu estava tocando e eu comecei a passar batom e batom e batom, e aquilo ia aumentando, aumentando, aumentando e no final da festa uma pessoa me disse “a isso aqui me lembra uma *performance* de não sei quem que ficava passando batom e batom”. Então, quando isso acontece eu acho muito legal, porque é muito recompensante você saber que você fez um negócio. Depois eu fui pesquisar e achei essa *performance* superlegal. Você vê que você fez uma coisa que alguém já havia feito sem você saber, isso eu acho muito legal. (TESSUTO, Paulo)<sup>59</sup>

O corpo vivo se faz presente em eventos de música eletrônica na cidade de São Paulo nos anos 2019-2020. Como numa “*belle époque* tupiniquim”; a cidade oferece uma gama de atrações nesses áureos anos. A “*Performance da Noite*” trilha um caminho para o uso do corpo como dispositivo político que se fortalece quando um grupo se adere pelas intersecções de suas narrativas, como um coral; as diversas práticas com o corpo se estabelecem como formas de aprendizado com ele mesmo – aprender fazendo.

[...] quando eu vou estudar sobre o tantra, o tantra ele vai me atravessar também, porque ele é o caminho do corpo. Então ele vai me trazer um entendimento e uma possibilidade que meu corpo é um corpo de energia, e de que eu tenho completo entendimento dele eu tenho a possibilidade de gozar no corpo, né e isso também é uma arma social. Pensando que as mulheres não foram ensinadas e que elas não podem gozar. Desde pequena elas não podem tocar. E que a sociedade como um todo não foi ensinada sobre a sexualidade [...] Ela é uma sociedade muito “genitalizada”, a gente não entende a potência que tem um corpo inteiro. (ESHA, Aline)<sup>60</sup>

Seja como expressão individual ou coletiva, partindo do princípio de que um corpo vivo provoca a audiência em amplos aspectos, criando ruídos estéticos, ativando reflexões políticas, vejo *performers* que se autointitulam artistas. Aline relata que a performance para ela vem “de um entendimento de que o meu corpo é um corpo político”, (ESHA, Aline)<sup>61</sup> gerando mudanças no comportamento social ao delinear topografias da ordem do sensível em seus territórios de atuação, por meio de narrativas que aludem ao simbólico, incluindo a participação do espectador na prática do método do *work in process* (COHEN, 1989, p. 5). “A criação através desse método reforça a característica de evento da *performance*. Os trabalhos são apresentados em locais alternativos como galerias, praças, festivais etc.

<sup>59</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>60</sup> Entrevista concedida por Aline Esha ao pesquisador em 4 de junho de 2021.

<sup>61</sup> Entrevista concedida por Aline Esha ao pesquisador em 4 de junho de 2021.

Acompanhando a programação cultural do circuito oficial das artes na capital paulista, assim como as manifestações artísticas em ambientes alternativos, vejo emergir uma grande quantidade de *performers* atuando em eventos de música eletrônica desde 2009; frequento festas autônomas em galpões, boates e shows ao ar livre. Estas ocasiões são aproveitadas pelos artistas da noite como uma oportunidade para se apresentarem, estabelecer processos de criação, dialogar com outros artistas e com o público presente. Dentre os frequentadores das festas e bares noturnos encontram-se muitos interessados em *performances*. O “*performer da noite*” ganha visibilidade e conquista o reconhecimento como pessoa criativa que têm algo a dizer para quem deseja ouvi-lo.

Há fortes indícios de que tais eventos se constituem como território fértil e propício a receber artistas que se expressam em manifestações políticas. Dialogar com esses *performers* é uma excelente oportunidade para compreender novas formas de expressão, o que não quer dizer que eles consigam, com isso, ultrapassar definitivamente as barreiras impostas pelo sistema institucional das artes, pois esse ambiente noturno pertence a um universo paralelo. O artista Dudx tem sua arte em ambos os universos, por meio de seu ídios kosmos flui seu koinòs Kósmos (MERLEAU-PONTY, 1961).

Ele precisa reconhecer, como disse um filósofo, que a visão é espelho ou concentração do universo, ou que, como disse um outro, o ídios kósmos dá acesso por ela a um koinòs kósmos, que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se preferirem, uma coisa semelhante, mas segundo uma similitude eficaz, que é parente, gênese, metamorfose do ser em sua visão. É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. (DUDX, 2022)<sup>62</sup>

Dudx adentrou o circuito oficial das artes. Em 2018, Dudx se apresentou na 33ª Bienal de Artes na cidade de São Paulo como *performer* junto ao *Grupo Pineal*, sendo este um coletivo que propõe exercícios performáticos; com o uso de máscaras e de práticas de mascaramento, buscam a fusão entre as imagens das obras e os corpos dos *performers*, tidos como imagens. O *Grupo Pineal* é a reunião dos artistas Anna Leite, Renan Soares, Roberta Uiop, Eduardo Araújo (Dudx) e Ricardo Araújo (Yala) em pesquisa do corpo como imagem.

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida por Dudx (Eduardo Araújo) ao pesquisador em 2022.

#### 4. Do Seicho no ie às pistas de dança

Dudx é o nome artístico de Eduardo Araújo, um publicitário que desde 2013 trabalha como artista. Na *performance* ele surgiu como drag queen, mas para além das questões de gênero também consolidou técnicas e experiências como *clown*<sup>63</sup>, agregando outras linguagens artísticas a sua arte, como o *butoh* e práticas circenses, que o auxiliaram a ser um corpo que se propõe a resistir.

Formado pela UNIDERP em Comunicação Social com Foco em Publicidade e Propaganda em 2011, tornou-se um artista que usa as linguagens da performance, pintura, videoarte, colagem, escultura e instalação como maneiras de se expressar.

A Casa de Criadores é o berço da moda no Brasil, acontece anualmente em edições que mostram os novos talentos da moda apresentando desfiles que abrem as portas para o mercado para artistas em início de carreira e recém-formados. Em 2021, Dudx dirige a criação e, ainda, consegue disseminar seu trabalho “As imagens do sujeito”<sup>64</sup>, um trabalho sobre máscaras digitais que contam as histórias sobre a metamorfose dele, a exposição do efêmero na mitologia inventiva de um sujeito. Um registro de máscara como animação de uma população marginal sagrada e mostra sua potência como educador da arte, mostrando aos iniciantes que há um caminho possível para expressar seus desejos em moda e arte numa ética de real inclusão multicultural.

Além disso, foi premiado pelo Instituto Tomie Ohtake no Prêmio EDP nas Artes 2018, artista convidado da 33ª Bienal de Artes de São Paulo, participou de eventos como SP-Arte, SSEX BBOX, Pop Porn, SP na Rua, Parada da diversidade LGBT de São Paulo, além de ter passado pelas residências artísticas FONTE e Centro Cultural Ocupa Ouvidor 63.

Durante o período em que trabalhou como performer, de 2015 a 2020, experimentou e criou muito no campo da maquiagem artística, deixando em seus trabalhos a marca de sua personalidade exuberante, ministrando duas oficinas de maquiagem como performance em Campo Grande - Casa de Ensaio – e na Casa da Luz em São Paulo.

---

<sup>63</sup> Clown é um estilo de apresentação onde o ator ou *performer* utiliza maquiagem de palhaço.

<sup>64</sup> <https://www.pivo.org.br/blog/as-imagens-do-sujeito/>

No ciberespaço ele atuou comandando dois programas no YouTube. O Drag Repórter foi voltado à cobertura de festas<sup>65</sup> e Montação<sup>66</sup> sobre entrevista e maquiagem, que contribuíram para a reverberação de seus projetos e de outros artistas do meio queer.

Dudx também fez parte da residência Explody! Residency, um projeto acerca da temática queer através do qual foi debatedor e performer da 1ª conferência SSEX BBOX.

Em 2016, performou no 6º Festival PopPorn, um projeto sobre a arte na pornografia que virou festival, na festa ODD no SP na Rua e foi *Dj* no trio da militância LGBTIA na 20ª Parada da Diversidade de São Paulo. Foi também produtor da festa club kid e da Festa Estranha, coprodutor da Pretty Ugly e artista residente da festa ODD. Como Dudx e Eduardo, também edita o site A Coisa Toda ([www.a.coisa.toda.com](http://www.a.coisa.toda.com)), do qual é fundador, onde se expressa como performer e ativista do corpo gordo e LGBTQIA.

Durante a pesquisa pude ter contato com as *performances* de Dudx em muitos eventos e fiquei tocado por sua versatilidade e intensidade. Ele circulou pela ODD, Mamba Negra, Carlos Capslock, Dando e outros eventos, mostrando-se ativista. Além de seu diálogo com o público sobre questões “diferentes”, como o corpo gordo, fora do padrão difundido pela mídia, ele se apresentou por tantos eventos que se tornou um artista reconhecido por mim como um dos representantes desta “cena”.

#### **4.1. Um corpo atravessado pela vida e pela arte em transformações físico-químicas**

A falta de interesse nas narrativas dos artistas e a comodidade nos levam a achatar um universo repleto de pluralidades e diversas expressões, tudo o que compreende uma vida, em apenas um comprimido de fácil ingestão. Muito do indivíduo é perdido nesse processo de síntese dele mesmo numa solução possível, seja na fabricação de um fitoterápico ou de uma tarja preta, muito será esquecido.

Habitado a ser criticado e rotulado por ser considerado “diferente”, seja como gordo, bicha ou preto, Dudx passou por um difícil processo de transformação físico, químico e espiritual para ressignificar sua relação com seu *eu corpo*, a *noite* e a *sombra*.

No início de sua trajetória como *performer* em 2015, Eduardo se inspira nos números circenses dos palhaços, usa a máscara como um elemento exploratório de um rosto invisível,

---

<sup>65</sup> [http://bit.ly/drag\\_reporter](http://bit.ly/drag_reporter)

<sup>66</sup> [http://bit.ly/Montacao\\_dudx](http://bit.ly/Montacao_dudx)

inexpressivo e sombrio. Com movimentos repletos de leveza, o artista assusta e não diverte o público, uma atitude que condiz com os olhares preconceituosos diante de sua robustez.

Seu corpo gordo carrega o estigma de disforme e o entrega ao obscuro da invisibilidade social, um atravessamento, espinho em sua garganta, provocando reflexões sobre as cruéis relações humanas dentro de uma sociedade preconceituosa. Durante as apresentações deste palhaço sombrio, vejo no público as mais estranhas reações, de nojo a rejeição, de espanto e medo. Há algo que posso dizer sobre isto, numa forma de traduzir a experiência ao vivo em suas apresentações, pois nunca vi compaixão nos rostos das pessoas em suas apresentações, o que me leva a pensar que sua arte jamais foi indolente.

A influência do Butoh<sup>67</sup> permeia sua dança, a leveza dos movimentos se contrasta ao seu peso, o gordo que flutua pelos ares provoca o público por meio de uma sutil delicadeza que evoca o onírico e celebra a ancestralidade emprestada do Japão. O japonismo que se descortina a cada passo, não condiz com o ruído estético que se desenha por seus traços negros cobertos, um contraste que gera uma narrativa que se instaura nos olhos de quem vê uma fenomenologia do insólito. Há algo a ser desvelado em sua trajetória, um segredo, um mistério entre o visível e o invisível deste ser que mostra a decadência e o lixo aliadas a um lirismo que inesperadamente surge de um obeso.

Ainda que o preconceito com esse corpo seja notório, o que presenciei nessa época, entre 2015-2016, foram diversas camadas sobrepostas e contraditórias deste sentimento expressas pelo público. Ainda descobriria onde se localizaria o ponto nevrálgico deste sentimento que permeou o ambiente entre os olhares das pessoas num futuro próximo. As camadas de sua persona “palhaço”, compostas por seu figurino e maquiagem branca, atraíam olhares carregados de críticas negativas, mas ainda o protegiam do pior que os seres humanos poderiam lhe dar.

---

<sup>67</sup> Arte dramática- teatro japonês em forma de dança com mistura em mímicas e expressão corporal onde bu = dança e toh = passo. A dança butoh foi criada no Japão do período pós segunda guerra mundial.

Imagem 9 - Eventos: Blum e ODD, 2015



Foto: Gunther Rocha Ishiyama

A partir do momento que Dudx deixa de pintar-se de “palhaço”, o rosto coberto pela maquiagem branca deixa de aparecer, dando lugar a um rosto mestiço, de etnia preta e ameríndia. Esta mudança em sua linguagem estética lhe revela que o preconceito tem diversas vertentes, incluindo o racismo:

A questão racial entrou para mim depois que eu comecei a perceber algumas coisas que antes eu tentava abafar, em relação a raça, começou a ficar mais nítido para mim, que o que eu sofria não era apenas em relação a gordofobia, não era só homofobia, mas, também, tinha a ver com racismo, não apenas como pessoa preta, mas como ameríndio, pois eu sou uma pessoa mestiça. (DUDX, 2022)<sup>68</sup>

Dudx sempre manteve uma antena apontada para a cultura japonesa, seguiu a filosofia Seicho-no-ie por muitos anos, se aproximando do oriente, hemisfério onde nasceu o *butoh*. Este tipo de dança virou peça importante na criação de sua linguagem expressiva, algo que imprimiu a questão do tempo em suas *performances*. Por muito tempo este artista mostrou seu corpo ao público em movimentos lentos e leves, sempre ao som de música *techno* ou *house*, afinal nunca pode escolher o ritmo para se apresentar. Performar em eventos de música é ocupar o espaço e se apropriar dos elementos disponíveis, sejam eles arquitetônicos, musicais ou comportamentais. Os *D* seguem sua trilha musical e raramente interagem com o performer de forma interseccional.

<sup>68</sup> Entrevista concedida por Dudx (Eduardo Araújo) ao pesquisador em 2022.

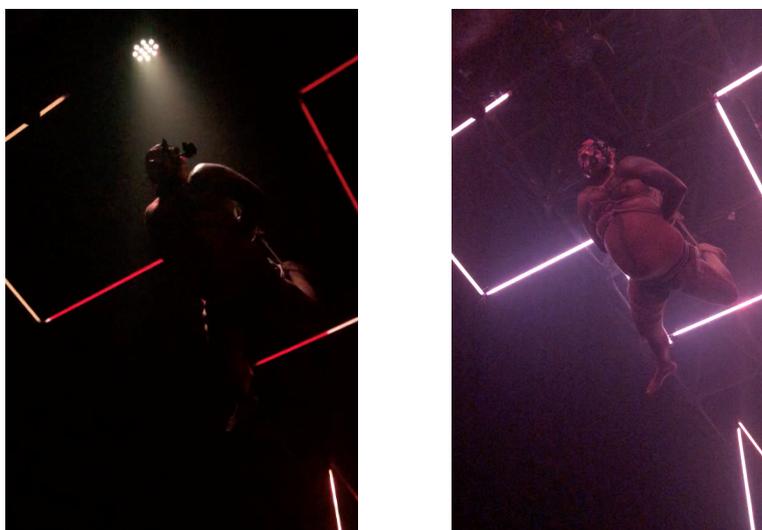
Após se formar em 2011, Dudx começou a montar *drags queens* até que sustentasse narrativas para se assumir como artista em 2013. Suas investigações acerca do corpo gordo e do sobrepeso entram como questões centrais em suas narrativas, associados às questões de gênero, do feio e do sujo, na distopia do ero-guro<sup>69</sup>, se espelhando no visual de bandas japonesas.

Eduardo se deparou com o universo perfeito para a exploração de suas investigações por meio de sua arte abjeta nas pistas de dança. À “noite”, com sua população embriagada, tornou-se o campo para atuação, onde seus questionamentos transformavam-se em arte. O incômodo era seu ponto de tensão e seu próprio corpo servia de suporte para esta discussão. Na noite, Eduardo encontrou o universo ideal para sua arte. Explorar o incômodo, seu e do público, se tornou insumo para os ritos performáticos que passou a realizar como **Dudx**. Os elementos intrínsecos à vida nos clubes noturnos, estavam lá e serviam também à indução dos estados performativos.

No dia 23 de março de 2019, fotografei Eduardo na Festa Dando, quando este se apresentava no palco instalado no centro da pista de dança do Teatro Mars, em estilo arena, de onde teve seu corpo içado e mantido a seis metros do chão. Quando se olhava para ele, a partir da pista de dança, via-se um afresco, como se ele tivesse sido pintado ao vivo.

Essa arte num corpo vivo, atravessado, instalado no teto do teatro, marcou minha mente como um enigma. O ruído estético se transforma com a luz, acendendo e apagando os preconceitos.

*Imagem 10 - Performance Shibari, de Dudx, na Festa Dando (2019)*



Fotos: Franco Almada - Dois frames de um vídeo da *performance Shibari*

<sup>69</sup> Ero-guro é um gênero de arte e música japonesa originado aproximadamente em 1930.

Analisando as imagens fotográficas, lado a lado, vemos que o contraste delineia a forma do performer no afresco, proporcionando aos olhares uma percepção primária da figura. Quanto ao clarão, ele nos revela uma segunda camada de pensamento, baseada em mais elementos que nos são revelados. Ao vivo e num vídeo, podemos ter ainda outras percepções.

#### 4.2. A minha “craudi” me “Há” “guarda”

Paulo Tessuto começou a se desenvolver com arte mais ou menos quando tinha uns vinte anos. Começou a tocar, discotecar, e gostou disso. Aos 20 anos já trabalhava num shopping, numa loja, fazia as duas coisas, foi se aprofundando e começou a se interessar bastante por arte, até ser demitido da loja. Ele teve o benefício do seguro-desemprego, aquele ano de muitas vendas, então seu benefício foi bom, até que ele resolveu fazer outra coisa da vida. Ele não queria mais trabalhar no shopping, o que ele queria era ter uma vida.

Aí ele decidiu-se e começou a “sair um pouco, porque na época tinha um namorado que era crossdresser, o Caio, que hoje é Keyla, e ia na Alôca” (TESSUTO, Paulo)<sup>70</sup>, inclusive esse lugar foi o primeiro onde ele tocou, e ainda era seu aniversário. E aí ele decidiu, “vou ser *Dj*”

Um dia ele foi ao Dedge<sup>71</sup> tocar, “acho que eu tinha uns vinte e um anos, eu nasci em 1986, acho que isso foi em 2007 por aí ou 2008”.

Paulo Tessuto se viu como *Dj* tocando lá e decidiu fazer isso.

Era isso que eu queria fazer. Comprei um toca disco, comprei bastante vinil também na época e o dinheiro que sobrou antes de eu procurar emprego eu gastei saindo e conhecendo as pessoas. Foi aí quando te conheci, Franco, nessa mesma época, com o Gunther e outras pessoas que até hoje eu tenho laços. Mas aí tem uma coisa que eu não sabia que era arte ainda. Nem tocar, eu não sabia que era arte. Achava que ser *dj* era um negócio que era ser *Dj*. Não era um artista. Eu não tinha nem o conhecimento nem de como era porque eu não conhecia, eu queria ser. (TESSUTO, Paulo)<sup>72</sup>

Então ele tocou por alguns anos em alguns eventos que ele mesmo produzia, chamados Plastik, um projeto que durou três anos. Ele fez uma apresentação antes do show

<sup>70</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>71</sup> Dedge é um clube noturno situado à Alameda Olga número 05 na cidade de São Paulo, considerada uma das melhores *boites* do mundo.

<sup>72</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

do Vive La Fête no ano de 2006, no qual Paulo abriu o palco para esta famosa banda belga que influenciava o mundo da moda em São Paulo naquele momento.

Mas ele considera que o seu primeiro grande envolvimento com arte foi quando ele criou o personagem Carlos Capslock. Porque aí ele foi explorar um outro espectro da vida dele. Ele era uma pessoa muito padronizada, tanto comportamental, quanto na questão de se expressar, na questão do vestuário, era uma “pessoa padrão” (TESSUTO, Paulo)<sup>73</sup>, estava vivendo apenas aquilo que lhe haviam ensinado.

Aí ele começou a criar essa *performance*, que hoje virou intervenção cultural, que ele considera também como um estilo de vida, que é a Carlos Capslock. No começo Tessuto criou esse personagem, porque estava passando por um momento de reinvenção, tinha várias residências<sup>74</sup> em vários clubes e todas elas foram canceladas de uma semana para outra. Ele tinha acabado de se mudar da casa da família, estava com aluguel para pagar e mais um monte de coisas, tinha largado o emprego da imobiliária que tinha na época, porque queria ser só *Dj*. Já estava meio encaminhado e de repente isso tudo deu errado. Então ele criou esse, o Carlos Capslock, a princípio como uma brincadeira, sem nenhuma pretensão, e na época ele já fazia parte da VoodooHop também. Carlos Capslock era uma persona criada por Paulo Tessuto, que andava pela festa aplicando “travessuras”, vestido de shorts ultracurtos, sempre com alguma brincadeira.

Quase no fim da Plastik ele entrou para VoodooHop. Então lá, antes de começar a performar como Carlos Capslock, ele conheceu as performances de outros artistas, havia muitos performers na Voodoo, pessoas que eram do *staff*, que se montavam e circulavam pela festa, interagiam com as pessoas. Desde então, Paulo criou seu personagem e começou a atuar como *performer*, interagindo com as pessoas. Ele se vestia com uma roupa de um personagem *nerd* com meias compridas, óculos “fundo de garrafa”, numa caricatura de um designer de teclados, manifestando-se de forma pata física em que a *performance* sugere uma charada, mas, depois, ele percebeu que as “pegadinhas” eram interessantes e promoviam uma falta com o respeito com as pessoas.

---

<sup>73</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>74</sup> Residência artística como *Dj*, tocando em noites fixas num mesmo lugar.

Não foi observando outras pessoas ou dizendo quero ter um personagem, foi uma coisa muito orgânica que ele deixou acontecer. Em entrevista ele comenta sobre a primeira performance.

Normalmente funciona assim, sabe. Eu vou imaginando as coisas que eu quero fazer, fazendo e depois elas acontecem, como um dia que eu fui tocar e comecei a passar batom. E aí comecei a passar batom e batom, e batom, e batom, e aí foi aumentando, e no final da festa uma pessoa chegou para mim e falou: Ah, isso me lembra uma performance que uma pessoa de não sei quem, que a pessoa também ficava passando batom, batom. Então, quando acontece isso eu acho muito legal porque é muito recompensante saber que você fez um negócio, depois eu fui pesquisar e ver que essa *performance*, que você fez uma coisa que alguém já havia feito sem você saber, eu acho isso muito legal. (TESSUTO, Paulo)<sup>75</sup>

Carlos Capslock foi para a internet, com características marcantes que denominam a personalidade dele, dando direcionamento, recados para a “craudi”.

Antes de tudo Carlos Capslock é uma crítica social. Tessuto reuniu alguns elementos que sempre o fizeram refletir como eles são utilizados na nossa sociedade, como por exemplo, a tecla “Foda-se”. Ela é o pilar do Capslock porque foi na época que ele tocou o “foda-se” que ele virou artista. “Porque eu não estou nem aí que as pessoas vão me olhar feio, que eu uso roupa assim, que o meu cabelo” (TESSUTO, Paulo)<sup>76</sup>, porque naquela época dos anos 2000, a noite era bem conservadora. Tinha algumas pessoas que se montavam, mas não era como nos anos 1990, quando começou, os *clubbers*, que viviam dentro dessa cultura. “Algumas pessoas eram mais montadas, mas se você era um *Dj*, por exemplo, você tinha uma roupa ou um cabelo diferente, você estava fora”. (TESSUTO, Paulo)<sup>77</sup> Ele precisava se libertar.

Eu fui pelado numa festa, fiz várias montações. Tudo isso, cada vez que eu aparecia numa montagem, as pessoas ficavam mais chocadas comigo. Porque elas já me conheciam como Paulo Tessuto *Dj*, caretinha e tal. Então a tecla “foda-se” foi um pilar da Capslock. Você ligar o “foda-se”, você ser quem você realmente quer ser, você não se importar com o que as pessoas pensam de você, você não se importar se tem alguém rindo da sua roupa, e ser você mesmo. E o segundo que ele é hipocondríaco. Aí vem outra crítica, porque nós somos uma sociedade influenciada extremamente pela indústria farmacêutica, e a gente sabe como essas empresas operam, elas escondem a cura pelas coisas naturais para poder “entuchar” remédio na gente, e que muitas vezes dá mais problema, é um ciclo que não acaba.

<sup>75</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>76</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>77</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

Você toma um remédio de coração que deixa você brocha, aí toma um remédio para deixar de ficar brocha e aí dá um outro problema no coração. (TESSUTO, Paulo)<sup>78</sup>

Para Tessuto, quando você vai ver, você está dando um monte de dinheiro para estas empresas farmacêuticas e quando ele percebeu isso tudo, ligou o “foda-se”.

Ele tinha um livro que era do avô que se chama “Ervas medicinais”, onde se encontra a cura para tudo que você precisa, com receitas que indicam utilizar somente plantas.

Então você está com dor de cabeça, você pega uma folha de abacate e põe na cabeça, então assim, eu acho que é uma consequência da urbanização o crescimento dessa indústria farmacêutica. Percebeu-se que poderia se ganhar muito dinheiro com coisas que antes as pessoas não pagavam nada para ter. Quando todo mundo tinha essas plantas elas estavam mais presentes na cidade, antigamente. Enfim, e aí o Carlos Capslock é hipocondríaco. (TESSUTO, Paulo)<sup>79</sup>

E Carlos era um nerd designer de teclados, bem na época que surgia o *screen touch*, era um personagem completamente *non sense*, que tem sim muitas críticas profundas, e que você precisa parar e prestar um pouco mais de atenção para poder identificar, antes de achar que ele é um tolo. Aparentemente ele parece ser só um idiota, e essa é a ideia mesmo, esse *non sense* de ser *nerd*, e de gostar da Xuxa, enfim, e de escrever em caixa alta, daí o sobrenome *Capslock*, uma ideia que tem muito a ver com a tecla foda-se, porque as pessoas têm essa etiqueta da internet que não se escreve em *Capslock*, senão parece que você está gritando.

A persona foi se desenvolvendo até que ele começou a fazer diversas montações. No começo ele usava camisa xadrez ou camisa florida, “shortinho” curto, um tênis de cano baixo, uma meia alta, carregava um livro chamado *Voodoo Window*, que era um livro de química geral. “E eu tinha um teclado que era como se fosse uma guitarra que ficava pendurada no meu pescoço”. (TESSUTO, Paulo)<sup>80</sup>

Ele fazia intervenções para fazer as pessoas interagirem.

Eu comprava na Rua 25 de março aquelas luzinhas que piscam, não sei se você já viu, você compra várias e põe na bexiga, você põe na sua boca, põe no *drink*, tem uns que vem no plástico, mas aí você coloca no *drink*, e aí fazia intervenções com as pessoas. Comprei uns bebezinhos de plástico e

<sup>78</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>79</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>80</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

perguntava se a pessoa queria “bebê” de graça. E jogava o “bebê” no drink delas. (TESSUTO, Paulo)<sup>81</sup>

E aí logo que a festa começou a tomar corpo, o Capslock foi mudando. Paulo começou a fazer outro tipo de montagem, *body paint*, com ele mesmo pintando seu corpo, até começar a fazer umas roupas para ele mesmo usar. Fazia coletes punks, até chegar a se montar de *drag queen*.

Para Tessuto esta transição aconteceu numa festa que foi um acaso, “uma coisa orgânica”. (TESSUTO, Paulo)<sup>82</sup>

As pessoas me perguntaram como surgiu essa ideia, e foi através da festa Carlos Capslock que era a festa de despedida de solteiro. E aí eu fui a noiva. Depois, na próxima, foi a festa divórcio. E aí então que surgiu, que ele virou *drag queen*, que ele segue até hoje. (TESSUTO, Paulo)<sup>83</sup>

Ronalda Bi montou Paulo Tessuto nessa primeira vez com ajuda do maquiador Sati, e desde então, ele não parou mais, “porque as pessoas gostaram muito, foram muito receptivas, muita gente falou: “aí você leva jeito! Tem tudo a ver, porque ficou bonita! E aí foi, ficou assim, a persona encontrou a identidade dela”. (TESSUTO, Paulo)<sup>84</sup>

Depois dessa fala perguntei para Tessuto como seria uma possível identidade dessa persona? Um *Dj* com pinta<sup>85</sup> de heterossexual, que se monta de *drag queen*. Como ficaria, então, para ele, a questão de gênero e identidade?

Primeiro ele revela que o nome “dela” é Stephani. E continua sua fala.

Então, eu acho que assim, primeiro que eu não sou hétero. Sou bi. E as pessoas não sabem disso porque não é todo mundo que me conhece há muito tempo. Quem me conhece há mais tempo sabe que eu gosto de ficar com trans, com travesti, eu já tive namorado. Então, as pessoas não sabem. Então o lado positivo disso é que ficou nas entrelinhas que é um *Dj* hétero que se monta. Isso fez com que muita gente comesse a olhar para isso com outros olhos e quebrasse um pouco de preconceito que as pessoas têm. E acho de certa forma um pouco negativo as pessoas terem este tipo de experiência de falar assim, que o cara é “hétero”, se veste de mulher e faz uma puta festa mesmo assim. Eu acho isso muito negativo, mas por outro lado a parte positiva é que abriu um pouco a cabeça destas pessoas. O que eu percebi é que quando eu cresci a piada que eu ouvia na escola e que todos os meninos faziam era de que o outro era “viado”. Ou era da mãe, que a mãe tinha pelos na teta. Coisas de criança, sabe. Mas isso foi

<sup>81</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>82</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>83</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>84</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>85</sup> Pinta é ter cara “de”. Paulo Tessuto dá pinta de Stephani.

meio que ensinado para a gente, não tinha uma educação sobre isso. Nem na minha casa e nem na escola que eu frequentava. Então eu esperava que quando eu começasse a me montar que as pessoas iam tirar sarro. Porque não tinha um *Dj*. Tinha a Leiloca<sup>86</sup>, que se montava, mas a Leiloca era totalmente do circuito gay, mas pelo contrário, eu percebi que as pessoas começaram a me respeitar e me respeitaram. Enfim, não faziam piadas, rolava um respeito. Achei isso tudo muito positivo. O que eu acho negativo é que gera este tipo de conversa, que eu sei que você está falando, que as pessoas falam, que já vieram falar para mim que tem um monte de gente que não gosta de mim porque acha que eu estou fazendo *pink money*<sup>87</sup>, porque acha que eu sou hétero e não posso me vestir de drag. Mas calma, se a gente for estudar a história das drag queens, os homens héteros foram as primeiras drag queens da história. Então este tipo de crítica já começa errada por aí. Além disso eu esperava que ao invés de me criticar, eu esperava que as pessoas viessem me perguntar, e aí, o que você gosta, como você é? Apesar de eu também não ter a obrigação de ficar dando satisfações para as pessoas, mas eu abertamente falaria sobre isso porque é uma coisa que incomoda um pouco. Saber que as pessoas têm uma impressão equivocada das coisas e tornam isso uma campanha contra, para poder usar isso contra você. Como eu sei que acontece. Já aconteceu comigo por exemplo. (TESSUTO, Paulo)<sup>88</sup>

Após essa fala comentei que a ambivalência era algo que talvez tenha impulsionado este sucesso do personagem Stephani porque se ele fosse um gay que se montasse de drag queen e não um hétero se montando de drag queen, não conseguiria chamar tanto a atenção do público.

Então, eu não acho que fiquei mais conhecido por causa disso. Eu senti que as pessoas que talvez tivessem uma recepção diferente, negativa, ou até digamos, ofensiva em relação a isso, elas abriram mais a mente delas. Eu não me recordo de nenhuma festa em que alguém chegou em mim e fez uma piada homofóbica por exemplo. (TESSUTO, Paulo)<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Leiloca Pantoja é o nome artístico do *Dj* Edwin Paladino. Ele diz que Leiloca surgiu para ele assim como a profissão de *Dj*, juntas.

<sup>87</sup> Paulo Tessuto utiliza o termo, *pink money* para localizar a fonte de um recurso advindo de atividades desenvolvidas no meio *gay* de forma exploratória. No Blog do site da empresa Cielo há uma definição para o termo: “O Pink Money, em tradução livre, significa dinheiro rosa e refere-se ao poder de compra da comunidade LGBTQIA+. Mais do que uma ação de marketing, o termo engloba a causa social. Por conta da homofobia e do preconceito, todos os gêneros que complementam o “+” na sigla LGBTQ+ são vistos com um olhar marginalizado.” (CIELO)

<sup>88</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

<sup>89</sup> Entrevista concedida por Paulo Tessuto ao pesquisador em 15 de maio de 2021.

Imagem 11 - Paulo Tessuto montado de Stephany e com o rádio da produção em sua mão (2019)



Foto: Paulo Tessuto

Imagem 12 - Leiloca Pantoja posa para ensaio em estúdio (2011)



Foto: Silvana Garzaro (2011)

A Dj e “performer da noite” diz que seu “nome vem da Leiloca, das Frenéticas, e o Pantoja, da Lelete Pantoja, uma integrante da banda *New Wave*, *Sempre Livre*”. (PANTOJA, Leiloca)<sup>90</sup> São dois grupos musicais brasileiros formados por mulheres, Frenéticas da Disco dos anos 1970, e *Sempre Livre* da *New Wave* dos anos 1980. O nome vem desde a adolescência, a partir de 2007, quando começou a tocar profissionalmente.

Segundo ela, “O visual e o musical se completam, as influências principais vêm da moda e da Dance Music dos anos 1970 e 1980” e “a discotecagem com o visual é uma performance”. (PANTOJA, Leiloca)<sup>91</sup>

“Me monto com elementos e maquiagem feminina para tocar nas festas. No dia a dia me visto como um bom rapaz”. (PANTOJA, Leiloca)<sup>92</sup>

Pantoja diz que nunca sofreu piada homofóbica por se apresentar feminina nas pistas.

Analisando os dois artistas como *performers*, numa comparação estética, comportamental e social, posso concluir que a aparência feminina os livra do preconceito,

<sup>90</sup> Entrevista concedida por Leiloca Pantoja ao pesquisador em 2022.

<sup>91</sup> Entrevista concedida por Leiloca Pantoja ao pesquisador em 2022.

<sup>92</sup> Entrevista concedida por Leiloca Pantoja ao pesquisador em 2022.

pois como estão sempre bem montadas<sup>93</sup> e elegantes, não aparentam ser homens vestidos com elementos femininos.

O problema em nossa sociedade é com a androgenia, o indefinido, que, sim, este é considerado “diferente” e esquisito, não se enquadra no padrão hegemônico binário.

### 4.3. O espelho cibernético: o desconhecido antirreflexo

Gama Higai é *performer* e pontua que o início desta arte em sua vida se iniciou com seu envolvimento com a *cena clubber*. Ele trabalhou em bares de restaurantes da cidade de São Paulo e cita que teve uma oportunidade para trabalhar fora do Brasil, quando vai morar na Alemanha. Trabalhava como chefe de cozinha e, morando fora do Brasil, neste lugar, entrou em contato com o universo das *Living Dolls*, que são as bonecas vivas. Desde quando trabalhava em restaurantes e clubes em São Paulo já tinha contato com a cultura “underground”. Mas, em Nuremberg, fora do Brasil, ele se aprofundou no universo do “fetiche”.

A priori Gama não percebia de forma consciente sua admiração por máscaras, mas ele conta que fazendo análises após sua jornada na performance, identificou que desde a infância admirava e sentia um desejo por elas.

Ao voltar para o Brasil ele conheceu um amigo mexicano, Cacho Navarro. Esse amigo apresentou para ele a primeira máscara de Dog Play, de couro, trazida de San Francisco, Estados Unidos, e segundo Gama esta peça era uma das primeiras desse tipo no Brasil. Tanto que a máscara trazida por Cacho foi utilizada como modelo aqui em São Paulo. Extraíram desta peça moldes para fabricação de outras máscaras nacionais.

O fetiche das máscaras de cachorro, porém, já estava muito difundido no Brasil, mas o acesso às máscaras ainda era uma coisa recente e um pouco restrita. Foi com a disseminação dessa cultura que mais delas passaram a serem produzidas em território nacional, ainda que muitas fossem trazidas de outros lugares. Isto fomentou a cena do Dog Play que antes apenas circulava em clubes muito fechados de fetiche.

A ideia de expandir a atuação desses dog plays em outros ambientes era de sair do espaço restrito do underground, e com um maior número de adeptos, nas palavras de Gama, se formava “uma grande matilha” sem dono.

---

<sup>93</sup> Bem montada é aquela que não dá pinta de homem.

Seu amigo Cacho trazia sempre mais integrantes para o grupo e aí surgem as performances em palcos na noite, que em sua análise se tornaram experiências sociais. “...levando isso para outros ambientes, isto se tornou uma experiência social...” (HIGAI, Gama)<sup>94</sup>

Sobre a frequência do uso das máscaras ele diz.

Eu não tiro a minha máscara, não por ideologia ou algum segredo ou alguma coisa. Mas é mais no sentido de se sentir bem. Porque eu não faço uma persona, são minhas facetas. Então eu posso dizer que a máscara é um acessório para mim. Um estilo de vida, eu falo. É como usar um boné, ou usar maquiagem, por isso que eu não me considero uma persona. Mas usar a máscara te coloca num lugar na experiência social, e mesmo que a gente esteja num ambiente underground, a gente começa a sentir isso. Todos nós. E eu mais observador pensei: Por que não levar isto para o cotidiano? Para o dia, para o sol? Para outros ambientes! E aí a gente começou, eu, sempre com um amigo. Quem fazia isso muito junto comigo era o Rainery. Aí a gente falava: vamos dar um susto? Então a gente saía na rua, fazia feira, mercado, ia no aeroporto, a gente foi até o Rio Grande do Sul no avião de máscara. (HIGAI, Gama)<sup>95</sup>

A existência nestes ambientes diferentes, que não são ambientes de fetiche, uma aparição como um corpo dissidente, *queer*, não binário, isso daí já traz um questionamento da norma, do que é a norma. Já é um ato *artevista*, a gente fala, porque você já está questionando a cisgeneridade, a norma. E assim, mais do que isso, não é sobre ocupar o lugar de um homem ou de uma mulher, muito pelo contrário.

Quando eu apareço como cachorro ou como boneca nesses espaços eu crio um território. Uma coisa que a normatividade não consegue nomear. Você cria esse espaço e você esvazia aquele espaço da normatividade, da cisgeneridade que existiria, entendeu... (HIGAI, Gama)<sup>96</sup>

Gama quer alternativas para a normalidade. Para ele, a performance gira em torno dessas possibilidades, da semiótica, porque isso incomoda muito quando a pessoa o vê com uma máscara.

A sensação de estranheza causada quando a pessoa vê uma imagem sem saber definir, se aquela imagem é humana ou não, se assemelha ao contato dos humanos com a robô Sophia<sup>97</sup>. Você vê uma imagem humana, mas você sabe que ela não é humana e isso

<sup>94</sup> Entrevista concedida por Gama Higai ao pesquisador em 2021.

<sup>95</sup> Entrevista concedida por Gama Higai ao pesquisador em 2021.

<sup>96</sup> Entrevista concedida por Gama Higai ao pesquisador em 2021.

<sup>97</sup> Sophia é um robô humanoide desenvolvido pela empresa Hanson Robotics, de Hong Kong, capaz de reproduzir 62 expressões faciais. Projetado para aprender, adaptar-se ao comportamento humano e trabalhar com seres humanos. Em outubro de 2017, tornou-se o primeiro robô a receber a cidadania de um país (Arábia Saudita). Acesso em 15/09/2022: <https://www.hansonrobotics.com/sophia/>

causa um certo desconforto. “Estão estudando isso, são estudos recentes, e eu aproveitei isso para também viver essa experiência. A boneca traz muito isso. A *living doll* (HIGAI, Gama)<sup>98</sup>

Em entrevista, Gama mostra algumas máscaras de dog play. A primeira, segundo ele, era mais “realista”, era feita de um material flexível e mais orgânico, e devido ao seu uso intenso, passou por algumas reformas. Ele conclui que após cada reforma feita na máscara, a impressão era de que o “cachorro” estava ficando mais “velho”.

*Imagem 13 - Gama Higai mostra a máscara surrada*



Imagem: Franco Almada - frame retirado da gravação da entrevista concedida em 2021

O que ele chama de experiência social com as máscaras de Dog Play, ou seja, permanecer quase que 24 horas por dia usando a máscara no rosto, durou exatamente um ano. Durante este período, ele vivenciou esse uso contínuo das máscaras de dog play, não retirando a máscara nem quando entrava na piscina ou no chuveiro. Ele relata que as máscaras eram muito flexíveis e não causavam nenhum incômodo, nem sobre a pele nem causavam nenhuma dificuldade para respirar.

Além do uso das máscaras em performances apresentadas em palcos de clubes noturnos e festas, a maior experiência estava nos locais públicos como aeroportos, por exemplo. Em uma de suas viagens a trabalho, ele diz que encontrou uma criança enquanto estava na sala de espera do aeroporto de Salvador. Apesar de suas roupas remeterem a fetiche, com acessórios de couro, braceletes com *spikes* e a máscara de *dogplay*, a criança o via com um olhar lúdico, interessado e totalmente análogo ao universo do fetiche. A criança o via como um personagem. Ela se aproxima dele e pergunta “o que ele é? Um Lobisomem?” Ele responde que é um cachorro e logo em seguida a criança torna a

---

<sup>98</sup> Entrevista concedida por Gama Higai ao pesquisador em 2021.

perguntar: “e o que você come? Come gente?”, e ele responde, “eu sou um cachorro, eu como ração”.

Este contato para o performer foi muito valioso e ele se emociona ao relatar que na viagem de volta para São Paulo ele encontrou a mesma criança no aeroporto novamente.

Enquanto vivenciava sua jornada performática de usar máscaras de *dog play* o tempo todo, o que ele chamava de experiência social, Gama foi procurado pela imprensa e foram feitas diversas reportagens sobre o movimento dog play, sendo ele um estandarte para este movimento.

As matérias nos jornais obtiveram grande audiência e despertaram muita curiosidade do público com a reportagem do Dog Play mostrando o movimento como uma novidade na vida cotidiana dos paulistanos. A Matéria com a sua foto vestindo uma máscara de *dog play* ficou na primeira página do site UOL<sup>99</sup> como matéria de capa por 24h.

Apesar de obter esse reconhecimento, a matéria também gerou frutos negativos, sendo também divulgada entre grupos de pessoas conservadoras e religiosas que viam seu movimento e a experiência social de usar a máscara como uma atitude que demonstrava algum distúrbio mental, ou algum desvio de caráter. Ele passou a ser perseguido e criticado principalmente por utilizar o termo “transpíxe”, que para ele tinha uma outra semântica, mas que a partir desta reação de grupos conservadores ele concluiu que a divulgação de suas performances e sua experiência social sendo denominada como “transpíxe” poderia prejudicar a população de transgêneros de grupos LGBTQIAP+.

Sua conclusão era de que estes grupos já sofriam muito preconceito e que apesar se sua imagem ser considerada por alguns grupos algo inovador na arte, que para grupos conservadores ele poderia prejudicar a aceitação do grupo de transgêneros se apropriando do termo Trans.

Ele também discorreu sobre a dificuldade que encontrou em muitos contatos com pessoas mais conservadoras, mesmo ditas esclarecidas por serem, por exemplo, médicos e cientistas, que julgavam seu comportamento como doentio e que a sua jornada de realizar sua experiência social demonstrava algum tipo de doença mental ou desvio psicológico comportamental.

---

<sup>99</sup> Acesso em 10/10/2022: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/11/30/ele-se-veste-como-cachorro-e-diz-nao-ser-uma-pessoa-o-que-e-transespecie.htm>

Apesar da dificuldade, Gama deu continuidade em sua jornada performática e de experimentação social de se usar máscaras de *dog play* por um ano, e após esse período ele trocou as máscaras de cachorro pelas máscaras de boneca.

A questão das bonecas vivas veio pela primeira vez para o performer através de um documentário que ele assistiu na televisão, quando morava em Nuremberg, na Alemanha, em 2015. Foi quando ele viu a primeira *living doll*, que segundo Gama, era uma mulher “perfeita”, sem que se conseguisse distinguir o que era máscara ou sua pele. Mas ao desenrolar do programa a pessoa que estava por baixo das próteses e máscaras foi retirando pouco a pouco todos os acessórios e revelou que por baixo das próteses havia um homem de mais ou menos 70 anos de idade.

O documentário contava que este senhor era o precursor das *living dolls* e que inicialmente se produziram máscaras de bonecas Alemãs, depois italianas e americanas. Depois foram produzidas máscaras de bonecas japonesas e tailandesas. Higai manifestou que sentia uma atração especial pelas máscaras japonesas que pareciam rostos “perfeitos” e não humanos, com expressão fria. Seu fascínio pelas bonecas também estava na sua função além do fetiche das Living Dolls.

Segundo Gama, muitas mulheres que sofriam violência doméstica que tinham seus rostos desfigurados usavam máscaras para se reintegrar socialmente. As máscaras serviam de próteses para amenizar a situação. Por isso não só se vendiam máscaras femininas, também se vendiam máscaras para homens também. Apesar de seu uso não ser exatamente por este motivo, ele defendeu a utilização das máscaras por pessoas que tinham problemas deste tipo, mulheres que tinham o rosto deformado por ácido causado por violência doméstica.

Ao descrever a sua decisão por usar as máscaras continuamente, ele lembra de sua primeira performance num palco de uma festa usando uma máscara. Após a performance, já nos momentos finais do evento, ele é pressionado a tirar a máscara. Ele tira a máscara, mas não se sente mais à vontade e se arrepende de ter tirado. Neste momento conclui que o ato de usar uma máscara era muito mais por um bem-estar individual do que apenas o trabalho da performance. E que o sentido da performance estava na sua própria experiência e prazer individual de vivenciar isso.

Sobre a questão profissional e monetária da vida de um performer, para Gama a questão do reconhecimento é um ponto relativo. Ele a princípio pensava que a arte dita mais

tradicional, que encontra veículos de expressão mais ortodoxos tinha um reconhecimento mais estruturado. Porém o que mais o atraía na performance era a relação direta com o público, uma relação mais pessoal e passional, onde o seu papel era de lidar com esse público como um artista presente nas situações em que o público busca entretenimento e acolhimento.

Já na questão da remuneração é visto pelo artista que os profissionais da performance são totalmente vulnerabilizados pelo fato de não haver um compromisso dos contratantes com os artistas.

Em certos momentos ele dizia que obtinha boa remuneração, e isso o deixou tranquilo e com o sentimento de reconhecimento, mas em muitos momentos ele não era pago pelo trabalho por diversos problemas encontrados nas atividades das festas, como por exemplo a festa não arrecadar dinheiro suficiente para pagar os profissionais, ou os organizadores das festas quererem fazer o pagamento através de bebidas, ou até mesmo quando pagavam os cachês, que segundo o performer não eram tão caros, pagavam mas lidavam com os performers de forma desrespeitosa. Isto o levou a concluir que na maioria das situações a questão da remuneração quase sempre foi um problema. O que ele cita que é muito difícil “monetizar” nesta atividade. A dificuldade de ganhar dinheiro exercendo a atividade artística como performer era algo que ele não compreendia, “ou uma piada em relação ao movimento drag queen, debochou, é disso que eu me recordo”. (HIGAI, Gama)<sup>100</sup>

Para Maurício Rainery, colega de Gama desde o início do *dog play*, a performance é uma solução para seu sofrimento psíquico. Ele relata que desde a adolescência, quando foi diagnosticado com transtorno de *borderline*<sup>101</sup> vem seguindo em busca de solução que alivie seu sofrimento. Ele encontrou na *performance dog play* um caminho para sofrer menos. Além do *dog play*, Maurício faz *performances* que envolvem dor. O uso de elementos perfurantes e até mesmo a suspensão corporal<sup>102</sup>, segundo ele, são experiências que o aliviam de surtos.

---

<sup>100</sup> Entrevista concedida por Gama Higai ao pesquisador em 2021.

<sup>101</sup> O transtorno de personalidade *borderline* é caracterizado por um padrão generalizado de instabilidade e hipersensibilidade nos relacionamentos interpessoais, instabilidade na autoimagem, flutuações extremas de humor e impulsividade.

<sup>102</sup> Suspensão corporal é o ato de suspender um corpo humano usando ganchos passados através de perfurações na pele. Estas perfurações são temporárias e são abertas pouco antes da suspensão ocorrer.

“Eu sou borderline e fiz um trabalho de terapia, por isso consigo, até certo ponto, saber quando o surto vem. Uso a performance e a dor que por meio dela eu testo para superar o surto e criar uma estética própria.” (RAINERY, Maurício)<sup>103</sup>

Imagem 14 - Corpo de Maurício Rainery (detalhe)



Foto: Maurício Rainery

Os fatores motivadores que levam Gama e Maurício a performar são distintos. Embora eles venham performando juntos, Gama mostra que não considera ter questões mentais resolvidas por meio da *performance*. Maurício vê neste tipo de arte uma saída para seu transtorno *borderline*.

#### 4.4. Os múltiplos “eus”: Um corpo para testes de identidades

Walmir Sparapane teve uma infância cercada de conflitos entre ele e seu pai. A relação deles se complicou a partir do momento em que o garoto começou a se expressar de forma artística. A mãe de Walmir fazia bonecas de porcelana e ele pintava os rostos para a ela vender em meados dos anos 1980, na cidade de Marília, interior do estado de São Paulo. Como resultado dessa relação profissional entre Walmir e sua mãe, eles levantavam um dinheiro importante no complemento do orçamento da família.

<sup>103</sup> Entrevista concedida por Maurício Rainery ao pesquisador em 1 de outubro de 2021.

O pai de Sparapane não tinha ideia de que ele fizesse esse trabalho e, quando descobriu, sua reação foi negativa, mostrou-se preconceituoso, relacionando a pintura à homossexualidade.

A biografia de Walmir Sparapane virou um filme chamado *Minha Obra*, dirigido por Bárbara Paz, em 2006.

Após uma adolescência conflituosa com o pai, ele se mudou para a cidade de São Paulo, onde encontrou na arte da maquiagem a sucessão para seu talento descoberto na infância. Fez carreira como maquiador e hoje é um dos mais importantes profissionais de sua área.

A influência da maquiagem em sua vida, descoberta na infância com as bonecas de porcelana, abriu espaço para Sparapane lançar mão desta técnica como linguagem de expressão artística. Ele começou a frequentar eventos de música eletrônica na cidade de São Paulo e, desde então, 1990, começou a fazer festas em sua cidade no interior. Ele era visto como louco nessa época, por escutar esse tipo de música. Walmir encontrou neste ambiente da música eletrônica um espaço para dar vida a suas fantasias, transforma em personas os seus “eus” presos no inconsciente.

No ano de 2019 vi muitas performances de Walmir, principalmente nos eventos da Capslock, espaço que ele considera a sua casa para expor sua arte.

Ele diz que no exterior há muito espaço para *performers* atuarem em eventos de música eletrônica, comparando o envolvimento de marcas patrocinadoras deste tipo de arte. Walmir é frequentador de eventos internacionais como o *Burning Man*<sup>104</sup>.

Como é diferente lá fora do Brasil, você vê nos eventos de lá, falta performers para atender a demanda, pois os eventos querem usar desta atividade artística. (SPARAPANE, Walmir)<sup>105</sup>

Ele fala que aqui no Brasil esse tipo de arte não é valorizado e que todo o movimento cultural que estava em sua efervescência até antes da pandemia fica em risco sem o reconhecimento por parte da crítica.

Ainda que não seja algo que você queira ver, a “*performance da noite*” é uma manifestação que acontece, eclode em pontos diversos na cidade de São Paulo, onde artistas

---

<sup>104</sup> Um festival que acontece anualmente em locais como no deserto de Nevada nos Estados Unidos da América. Os participantes dançam em diversas pistas de dança que são montadas dentro da paisagem. Quando o festival acaba, eles queimam o boneco símbolo do festival num ato ritualístico.

<sup>105</sup> Entrevista concedida por Walmir Sparapane ao pesquisador em 2021.

se apresentam para um público e saem do anonimato. Seja em meio às pessoas, num evento onde o “drama social” (SCHESCHNER, 1982) acontece, ou nos palcos, os *performers* são convidados a participar de eventos e se inserem no meio da arte pelo estrato social.

*Imagem 15 - Walmir Sparapane se apresenta no evento Capslock em 2022*



Foto: Walmir Sparapane

#### **4.5. A Bruxa da burla: A mente que liberta a Deusa**

Aline Esha é performer burlesca, bruxa, terapeuta, formada em design em moda, e isso tudo para ela é um combo de tudo o que ela mais acredita que nós somos, uma mistura das coisas, de tudo que a gente já vivenciou e aprendeu. Ela brinca com uma amiga que trabalha no RH que “o nosso curriculum vitae, ele nunca é aquilo que a gente manda para empresa. Ela é muito mais do que isso, se a gente pudesse viver de verdade ele seria a contagem das experiências vividas”. (ESHA, Aline)<sup>106</sup>

Então é muito mais profundo do que só os lugares que eu estudei. Porque as vivências que a gente tem nenhuma escola consegue ensinar. É vivência, é vida!

Então, ela acha que o ser artista é esse entendimento da vivência, vida, é do entendimento de hoje uma mulher gorda, que entende seu corpo entende sua potência, entende a deusa que habita ali dentro. Então a partir disso do entendimento que o corpo é

---

<sup>106</sup> Entrevista concedida por Aline Esha ao pesquisador em 4 de junho de 2021.

um “corpo político”. E aí, a partir desse entendimento pensando num estudo burlesco, que é uma performance de strip-tease, uma performance que tem uma linha de raciocínio no teatro mimo<sup>107</sup>, que ele vai ser atravessado por outras performatividades ou artes, mas uma das principais coisas do Burlesco é sobre vários pensando, num estudo burlesco.

Atravessado e pensando em várias performatividades, mas uma das principais coisas do burlesco para Esha é sobre a arte e o artevismo, o atravessamento político de todas as coisas que acontecem na vida, que incomodam e que se possa usar no corpo como expressão. E como ele é um corpo de expressão, ele é um corpo político.

Então quando a gente vai estudar sobre corpos políticos, até dentro desse lugar de massa, esse corpo político vira uma massa e vira um corpo de resistência, ele está ali na frente. Então, Aline acredita nisso, porque ela pode entender ele no macro e há várias pessoas fazendo uma força de corpo político e tem no micro, que ela acredita que seria como que ela faz.

E vai usar o corpo marginalizado, os corpos de margem. Para mostrar para a sociedade todos esses atravessamentos que chegam nossa gente. Porque os corpos que estão ali dentro de um padrão de classe, de cor, de gênero, de todas essas coisas, eles não são atravessados, eles estão através dos seus privilégios. E os corpos de margem também precisam compreender seus privilégios, porque eles têm.

Aline é uma mulher branca, isso é um privilégio, ela é cisgênero, isso também é um privilégio, então a partir do movimento de entendimento de seu privilégio, Esha pode olhar para o que não é. Vendo esses atravessamentos o que compõe a margem desse corpo, que seria um corpo de uma mulher bissexual, gorda. Então são traços que atravessam a margem. Não é mais um corpo tido como padrão ou uma vivência. E a partir dessa fala de entendimento do que é um corpo político, para ela o burlesco é um *lifestyle*.

Ele não é só, estou fazendo uma arte, isso não é só a minha profissão. É um viver, é um estilo de vida mesmo. Então é um viver através da burla. Viver burlando através do corpo e através da vida. Como que eu posso hackear o

---

<sup>107</sup> O Mimo teve origem na Sicília. Desde muito tempo atrás, nas terras da Grécia e do Oriente, artistas se juntavam e se apresentavam em mercados e cortes, para príncipes ou camponeses. Entre eles: acrobatas, malabaristas, contadores de histórias, flautistas, e muitos outros.

O Grotesco e a arte se uniam na imitação de tipos e caricaturas, movimentos e gestos tanto de homens como de animais. Era uma farsa burlesca rústica. Sófron deu forma literária a ela a primeira vez por volta de 450 a.C. As personagens são pessoas animais antropomórficas e pessoas comuns, como dito acima.

Essa arte do sul da Itália, viajou em direção ao norte, tudo por conta de atores itinerantes que usavam dos costumes populares e mais ou menos improvisados.

sistema? Como eu posso burlar as regras para que a gente possa ir penetrando nesses lugares. Então é uma vivência burlesca. (ESHA, Aline)<sup>108</sup>

Ela ultrapassa só uma arte. Ela é muito mais do que isso. Aliás todas as pessoas que vivem arte, elas vivem arte! Elas não estão ali só fazendo um quadro por exemplo. E aí a diferença é essa, um artista que está fazendo um quadro, ele está colocando no 3D o que vive dentro da cabeça dele, dentro da expressão, e a partir do burlesco e da performance do corpo, o 3D é o corpo. O quadro é o corpo de Aline Esha.

Quando ela estuda sobre o Tantra, ele vai atravessar também porque ele é o caminho do corpo. Então ele vai trazer um entendimento do que é o corpo.

Aline apresentou a *performance* “Lunação” em março de 2020 na Festa Dando quando capturei a imagem de um corpo livre solto pelos ares.

*Imagem 16 - Aline Esha apresentando a performance Lunação na Festa Dando (2020)*



Frame de um vídeo capturado pelo autor

---

<sup>108</sup> Entrevista concedida por Aline Esha ao pesquisador em 4 de junho de 2021.

A leveza é uma visão que não se localiza na massa corpórea, ela está dentro do ser, na alma, na aura e na luz, pois a vida é delicada como os insetos que voam pelos ares e a qualquer momento pode estar próximo a você. Libertar-se do peso da vida é algo factível, a depender da sua mente que a transforma em Deusa.

## Considerações finais

### *O jardim secreto*

O desejo é uma pulsão essencial para a vida, nos conduz a caminhos por onde afloram nossas ideias e quando traduzido em arte por meio da expressão estética poderá, em algum momento, ser capturado pelos olhos dos outros. Uma inquietante atmosfera impregna os corpos do coral formado por artistas da “*Performance da Noite*”, e se condensa em direção ao céu. Quem os verá?

Como uma massa volátil que se forma por meio da evaporação do suor, essas nuvens são, também, desenhos que desejam circular ao redor do planeta, para revelar ao mundo as pulsões que originaram suas formas e projetar sombras mais acolhedoras por todo o planeta.

Quando se promove as danças nas pistas nos clubes noturnos de São Paulo, em locais preservados e quase secretos, cria-se um berço para o nascimento de novos artistas, os mesmos que conseguem transmitir cor, movimento e vida aos passantes e frequentadores que hoje se veem tão tristes e desalentados. Não devemos guardar esses segredos, pois eles podem servir como elementos curativos para uma dor que nos foi imposta pelo saber da morte. Dançar é um ato de libertação, quando entregamos nossos corpos à música, esquecemos do inevitável que virá, a morte.

E por falar em morte, temos que nos esquecer dela, pois não se deve gastar muito da vida com algo que é inevitável. Mas antes disso, vamos pensar que muito dela se fala e assim nos tornamos fragilizados. O medo da morte nos faz refém e nos impede de vivermos melhor, nos faz sofrer por algo que vivenciamos apenas em nosso último momento na terra. Então, para que gastarmos tempo? Chega de morte! A vida deve pulsar!

Após ‘performar’ como pesquisador e curador tenho alguns pontos a transmitir a quem se interessar e quiser trabalhar com curadoria dos corpos. Há que se promover o reconhecimento dos artistas em vida, pois eles dependem da nossa atenção, cuidado e perspectiva crítica para conseguirem se colocar profissionalmente. A arte não vive sem o olhar do Outro. Quero dizer que sem a aprovação de um público estudioso da arte, aqueles que têm o poder de serem consumidores das obras, mas que ainda não se dedicam a estudá-la, podem não ter acesso ao que muitos artistas produzem. Cabe a nós mostrar ao

consumidor de arte os novos artistas e proporcionar a todos uma interface, evidenciando os trabalhos em projeto, em processo ou já apresentados. Um campo comercial poderá ser eventualmente lançado a partir deste movimento curatorial de abertura de espaço para os Performers da Noite.

Caso não formemos novos curadores capazes de amplificar esse reconhecimento de uma forma artística até recentemente desconhecida, poderemos ver alguns desses testemunhos, documentos, registros e projetos serem guardados como segredos num grande jardim funerário. Portanto, a proposta é que os jardins floresçam antes da partida dos artistas, de forma que se garanta a manutenção desta arte e seu desenvolvimento, evitando que a própria arte e sua história se desvaneçam.

Para criar esse movimento, avaliamos o planeta como metáfora e levamos nossos pensamentos a fluir com o que de mais natural exista na vida, o nosso bioma e a biosfera.

Nuvens podem nos proteger de um sol termicamente exaustivo, a depender do nosso posicionamento no território, ou nos preencher de desenhos trazidos do céu em forma de chuva, águas de culturas vindas dos céus, enviadas por deuses, nos preenchendo de novos conhecimentos. Um ciclo de transmissão de antigas, atuais e novas culturas em intersecção podem nos salvar do lamaçal.

Fazer curadoria na área de artes do corpo, em *performance*, tem sido um desafio, tanto para quem busca selecionar os artistas e suas obras, a fim de concretizar um projeto inclusivo para ser exibido em exposições de arte, quanto para artistas, pois estes muitas vezes veem a figura do curador como uma barreira.

O curador se situa próximo às nuvens, transitando entre os vapores. Entre a terra e o céu, encontram-se águas semitransparentes como um filtro entre o artista e o céu. Ao passar para o céu os artistas se transformam em Deus, mas lançam seus fios mortificados<sup>109</sup> (BONADIA, 2017) pelo próprio fim, tornam-se ideias mortas e cristalizadas.

O curador está no entremeio das nuvens, tem o poder de olhar para o mundo com maior amplitude e ver as sombras projetadas pelas nuvens na terra, mas pode não ver os desenhos que a civilização assiste expressos nas nuvens, caso não desça até a terra. Ele

---

<sup>109</sup> Fernando Bonadia escreve em seu artigo sobre a última mortificação possível de ser dada aos corpos, que é a própria morte.

pode, também, impedir o suor do artista de subir para os céus. É preciso que o curador desça e caminhe entre os vivos, que ele experimente e vivencie a arte junto ao artista.

A curadoria pode ser vista como uma interferência para aqueles que desejam contemplar novas formas expressas em nuvens, pois quando ela se encontra bem ao alto, na forma de curador, se tem a possibilidade de modificar as rotas da arte com seus sopros. Ainda que a curadoria não mude as formas, ela pode mudar os destinos. Ser curador de corpos em constante mutação é uma tarefa árdua.

Proponho-me a ser um curador que por vezes circula em voos rasos, a vista de pássaro, outras vezes caminha olhando ao lado do artista, no momento de sua criação, na terra, identificando o que está sendo produzido. Desta forma, humana e no tempo presente, busco discernir os expressivos e mesmo mínimos elementos lançados pelos artistas-performers para que possam ser reconhecidos e ocupem os espaços da representação visual, corporal, espacial, performática. Neste processo, pessoal e coletivo, trata-se de uma busca pelo rompimento com as hegemonias que castram as narrativas das identidades oprimidas, trata-se de buscar a inclusão destes noctívagos também nos tempos diurnos.

A *performance* é hoje o suporte adequado para se transmitir as mensagens dos artistas oprimidos e mortificados. É preciso se esforçar para fazer política, pois vivemos uma guerra que incide sobre os corpos, onde estar vivo é uma vitória. Digo isso pensando que a política global se encontra em guerra em diversos campos, não apenas em territórios geográficos, mas, principalmente, há uma guerra cultural que se instaura nos museus, nas academias, na imprensa e, também, no ciberespaço. Uma guerra ideológica de interesses especialmente políticos e financeiros que polui mentes com informações falsas para estabelecer o domínio de mentes a favor de seus interesses econômicos e de soberania. Os indivíduos são sequestrados por meio de suas mentes que mortificam os corpos e os aprisionam em padrões criados para dominar suas ações no mundo real. Trata-se de uma neo escravização por meio da tecnologia e o aprisionamento das mentes se processa de forma tão complexa que se torna indecifrável.

Na medida em que a tecnologia permite ao homem armazenar a informação e o conhecimento no ciberespaço, criando sistemas mnemônicos digitais de longo prazo e instantaneamente disponíveis, ela também possibilita que estes centros de poder controlem ou mesmo sequestram o conhecimento. Caso o homem desista totalmente de utilizar os suportes físicos para a informação e o conhecimento, um cenário mais do que provável, as

informações mais importantes para nossa espécie sobreviver poderão não estar mais disponíveis a todos de forma igualitária.

Hoje indivíduos depositam em nuvens digitais todas suas informações. Eu mesmo dependo destes dispositivos, como os celulares, para acessar estes conteúdos sempre que necessário. O processo predispõe um classicismo tecnológico, onde quem tem acesso aos aparelhos tem privilégios, mas, ainda assim, esta classe hiper digital poderá sofrer com a falha tecnológica, caso as nuvens parem de funcionar. Estes repositórios poderão ser sequestrados por agentes políticos ou grupos de interesse comercial ou, ainda, pela “tecnopolítica”<sup>110</sup> que vai nos direcionando e nos condicionando por meio de algoritmos. Por tudo isso e muito mais, acredito que nunca se precisou tanto evocar a vida e a inscrição da arte em meios físicos, presenciais e imediatos, como hoje.

Há que se criar um campo de estudos da filosofia ética que informe e regule a tecnologia da informação para que esta possa beneficiar todos os indivíduos e o planeta, algo que não será possível até que se encontrem alternativas para o capitalismo e o antropocentrismo que regem o mundo hoje. Afinal somos parte da natureza e devemos manter o equilíbrio a fim de preservá-la, de maneira a mantermos sua preservação. Portanto, a solução é complexa e o mundo fragmentado.

A arte deve ser assumida pelo homem como ciência capaz de desenvolver-se pelo pensamento artístico, em métodos que libertem as mentes dos padrões de dominação. Assim, numa política de articulação dos dispositivos sensíveis que o corpo vivo dispõe, encontraremos caminhos que libertem os sentidos, a inteligência, a percepção e mesmo os próprios corpos.

Os corpos, atravessados pelos ininterruptos fluxos informacionais, querem se expressar, de modo a dialogar com outros seres por meio de suas ações. A performatividade torna-se assim uma forma de interação potente e contemporânea. A presença é um meio indispensável para a experiência estética atual. A partilha das sensibilidades se dá na presença dos corpos.

A tecnologia trabalhada no campo da semiótica dos dispositivos, como a criação de um Metaverso que simula a realidade num campo virtual, ainda que possa construir relações

---

<sup>110</sup> Tecno política (Technopolitics, em inglês) significa ação, comunicação e gestão políticas feitas por meio de ferramentas tecnológicas.

afetivas entre os humanos através do meio virtual, ainda não é capaz de satisfazer todos os anseios humanos por um sentido para a experiência de se estar vivo no século XXI.

Marina Abramovic produz *performances* em diversas vertentes, incluindo a criação de plataformas para uma ciência espiritual. Em “Objetos transitórios” ela convida o público a se posicionar, seja em pé, deitado ou, ainda, sentado, em móveis que ela produz desde 1988. A artista apresentou esse trabalho no Brasil em março de 2015, atraindo um grande público. Como objetivo final desta obra, a artista pretende que o público alcance um “poder superior espiritual”, de forma que sejam capazes de receber pensamentos e “energia” diretamente no futuro, quando a humanidade alcançar a transformação espiritual.

Durante a captura de fotos e vídeos nos anos 2019 e 2020, pude vivenciar uma espécie de poder telepático com os performers. No contato humano entre mim e o artista, havia sempre uma câmera de celular para se fazer o registro, mas nossos olhares se cruzavam e trabalhamos num circuito telepático interativo, onde, de certa forma, meu aparelho capturava as inscrições estéticas sob o comando da minha mente, que interagiu por meio de meu corpo com o artista.

As imagens que capturei *in loco* e que elenquei na curadoria, as de minha autoria, são registros deste sentimento que encontrei na literatura de Merleau Ponty, a minha interpretação, de o que seria um Quiasma (Merleau-Ponty, 1964, p. 55). O quiasma que não revelou tudo a mim no momento da captura da imagem, foi registrado na câmera, algo que a tecnologia possibilitou. Rever as imagens em outro tempo e espaço foi uma nova experiência.

Merleau Ponty desenvolveu uma sistematização ontológica própria em dois estágios expressos nas obras “A estrutura do Comportamento” (1942) e “O Visível e o Invisível” (1964). A divisão das ordens humana, física e da vida que embasaram seu pensamento sobre o comportamento humano na década de 1940 tornou-se insuficiente a partir do momento em que se introduz a ideia de “Carne” como parte elementar do ser. O Quiasma passa a ter uma importância dentro da estrutura de seu pensamento sobre a fenomenologia, de forma que o corpo está presente no mundo vivo.

Esse momento em que me senti atravessado pelo corpo do artista, quando o registrei *performando in loco*, é o que trago para a curadoria, numa forma de humanizar a escolha. O artista me olhou no momento da captura e, portanto, ele mesmo se escolheu, me

permitindo trazê-lo para o projeto curatorial. Foi um jogo de corpo e olhares que chamo de “curadoria telepática”<sup>111</sup>.

### ***Os temas e as reflexões sobre os corpos nas bordas da sociedade***

Sobre os temas identificados, foram selecionados, “racismo num corpo gordo”, “padrão do diferente”, “experiência com o desconhecido”, “identidades múltiplas” e “Deusa burlesca”, numa forma de abranger em cinco subdivisões as diversas narrativas pesquisadas como manifestações artístico-políticas nos eventos de música eletrônica na cidade de São Paulo entre os anos 2019 e 2020. Os artistas foram escolhidos por sua representatividade como agentes políticos deste movimento cultural infelizmente interrompido pela pandemia do Covid-19 em março de 2020.

A importância desta pesquisa curatorial reside também na possibilidade de uma retomada deste movimento por meio de investimentos, sejam eles vindos de marcas, instituições ou da iniciativa privada.

Uma prioridade seria a criação de um sistema de vínculo ou remuneração respeitasse a importância desses artistas e tornasse possível a continuidade dos projetos e manifestações. Seja nos eventos noturnos ou no circuito comercial, estes artistas são sempre mal remunerados, ainda que recebam das instituições. Minha experiência demonstrou que o artista que reside à borda da sociedade e que narra vivências inerentes a sua condição (temas), sempre é mal remunerado, ainda que por vezes transite entre os dois circuitos, da noite e o oficial das artes.

Ainda que não existam políticas públicas que atendam a demanda destes artistas no Brasil, há uma diferença de tratamento diante destes artistas duplamente marginalizados. Nos circuitos oficiais da arte há tímidas iniciativas para abertura de espaço para novos artistas, especialmente performers. É preciso, portanto, criar dispositivos de incentivo às artes e há que se investir na educação dos profissionais desta área. Há poucos curadores de *performance* num país que tem uma base cultural ritualística, oriunda de tradições milenares que valorizavam o contato do corpo, com a terra e os elementos da natureza.

---

<sup>111</sup> Curadoria telepática é um termo que crio neste projeto para inaugurar uma forma de pensamento em curadoria.

Durante os dois anos de isolamento social devido ao Covid-19, entre 2020 e 2022, percebi que os *performers* não conseguiram trabalhar porque o meio da performance não pode prescindir da presença física, ela se inscreve pelo corpo e, ainda que a tecnologia nos aproxime no ciberespaço, ela não vingou. Houve diversas tentativas de abertura de espaço em eventos virtuais, principalmente até setembro do ano de 2019, mas não houve continuidade.

Quando os eventos voltaram, em 2020, com o final do isolamento social, os *performers* voltaram a atuar, mas muitos deles tinham migrado para outras áreas de atuação. Embora os eventos tenham contratado artistas para *performar*, o público não encontrava mais a mesma quantidade de apresentações. A maioria dos *performers* se recusava a aceitar cachês tão baixos.

Outro ponto a ressaltar é que os artistas preferiam se apresentar para um público interessado em *performance*, para audiências que já tivessem um repertório composto por experiências anteriores. Nos eventos, hoje, não se encontra mais tantas pessoas com este perfil.

O público de 2019-2020 se identificou com as propostas trazidas pelos artistas “*performers* da noite”, em formas diversas. Havia uma ligação entre público e artista, onde muitas pessoas interagiam de forma a entrar no processo aberto pelo *performer*, principalmente na performance de “drama-social”.

O corpo gordo como plataforma de interação com o público, representa uma potência transformadora que rompe os padrões implantados pela mídia. A mídia tradicional difunde imagens de corpos magros e musculosos, criando padrões. Ainda que se veja uma tentativa de incluir corpos diversos, um movimento que se iniciou recentemente, os corpos magros predominam em anúncios e no mundo do entretenimento em séries, filmes e novelas.

Dudx, trouxe para os eventos noturnos uma proposta de abertura de diálogo sobre o corpo gordo e, posteriormente, quando se despiu do “palhaço” e mostrou sua etnia, ampliou a discussão para a questão racial.

O padrão social e a performatividade do “diferente” foi um tema enfatizado por Paulo Tessuto para uma sociedade especialmente normativa. Ainda que seja um homem branco, magro e cisgênero, Tessuto se sentiu reticente antes de *performar* como Stephany, mostrando que o próprio homem branco hegemônico pode oprimir a si mesmo.

Edwin Paladino é um homem gay, cisgênero, que se veste de Leiloca Pantoja, uma persona feminina, e relata que nunca ouviu piada homofóbica vinda do público. Ambos têm uma aparência feminina exuberante quando montados de suas personas femininas, o que mostra que a questão crítica, o ponto nevrálgico sobre o gênero, se encontra na caricatura, quando a figura se apresenta com uma estética que não é fiel à feminilidade.

O ato de vestir-se de mulher e tocar não é um ato apenas estético, é um ato político, quando consideramos a sociedade machista patriarcal em que vivemos. O universo dos *Dj's* é muito heteronormativo, poucas mulheres se apresentam e pouco se fala delas na cena internacional. Ainda assim, uma das maiores *Dj's* do mundo atua em nossas pistas há trinta anos.

Andrea Gram era pianista, filha de uma senhora romena chamada Vale Gram, virou *Dj* e começou a tocar nas pistas em 1992, quando esta profissão era uma novidade no Brasil. Andrea é um símbolo do feminismo no território da “*Performance da Noite*”, onde sua presença, por si só, já é uma performance. Andrea interage com o público, sai da cabine de *Dj*, muitas vezes diz que não te conhece, causando risos e dúvidas nas pessoas. Esta atitude é uma característica da *performance* do “drama-social”.

É importante ressaltar que o feminismo é uma posição política importante nesse movimento, onde as montadas, travestis, transexuais e *crossdressers* representam mulheres e pedem respeito. Não há distinção entre mulheres e outras dissidências de gênero cujos corpos são representantes da feminilidade.

Aline Esha evoca a Deusa que habita um corpo obeso que que por isso pertence a borda, pois não respeita o padrão magro dominante. Ainda que ela reconheça o privilégio de ser branca e cisgênero, ela propõe uma discussão sobre o poder desta mulher, quando ela ativa a autoestima. Sua *performance* na Festa Dando em 2020 como libélula propôs um questionamento sobre a leveza e a beleza num corpo dissidente. A feminilidade está sempre associada ao belo, a sutileza, leveza e delicadeza. No entanto, Aline Esha, em sua cena estética performativa desafia essas características e implicam o espectador e seu olhar nessa dialética de percepções e valores.

A questão sobre padrões universais é apresentada por Walmir Sparapane em suas performances. Ele afirma testar seus múltiplos “eus” expressos em personas próprias e originais. Walmir cria e costura seus figurinos, e faz ele mesmo suas maquiagens, como uma forma de reelaborar sua própria identidade mutante. Sparapane teve um difícil

relacionamento com seu pai machista, algo que o marcou, pois foi nesta etapa de sua vida que a arte floresceu. As bonecas de porcelana eram o objeto primordial de sua arte, ele desvendava nelas o desejo de ser o que ele realmente era. Este artista usa hoje ele próprio como “boneca” e se transforma naquilo que ele bem entende. É detentor de sua própria linguagem e domina técnicas de maquiagem e figurino, e não depende de ninguém mais para suas criações.

Nos eventos entre 2019-2020 presenciei Sparapane *performar* junto ao público, fora das pistas de dança, numa forma de interação, de forma não teatral. Ele parecia experimentar mesmo uma nova identidade, agindo de forma diferente a cada evento, se divertindo cada vez com uma nova persona. As pessoas buscavam estar próximas como se ele fosse um super-herói dos quadrinhos ali, vivo. Esta aura de história em quadrinhos alude à infância e facilita a comunicação com o público, que o trata de forma mágica.

No caso de seu pai, Walmir teve um contato traumático com a homofobia, algo que ele buscou superar por meio de seu próprio trabalho. Atualmente, Sparapane se sente uma pessoa feliz e bem-sucedida. A heteronormatividade era algo cobrado pelo pai dele na infância, uma questão recorrente nesta pesquisa por todos os cantos.

A heteronormatividade, no entanto, deixa de ser questão no caso de Gama Higai, pois sua performatividade o mostra à sociedade como um ser não identificado pelo gênero. Sua *performance* como cachorro ou *Living Doll* alcançam outros campos de entendimento, algo que chamo de “experiência com o desconhecido”.

Durante a performance “Franco e os cachorros” de 2018, Gama já trazia esta narrativa a público, porém, ali no Estúdio Lâmina, ele fazia parte de uma matilha, com seu companheiro Maurício Rainery. Quando em dupla percebo características diferentes de quando interajo com Gama apenas. Em grupo ou dupla há uma tendência de aceitação, pois logo se instaura a brincadeira do *Dog Play*.

O ambiente da interação com Higai transforma completamente a compreensão dele como um ser. Em festas é muito mais aceitável se deparar com um “homem cão” ou com a “boneca”, mas num aeroporto já é completamente diferente. Este raciocínio me leva a refletir que a figura e a paisagem, o meio, criam novos sentidos para as performances e suas imagens.

Ainda assim, a máscara realista traz uma sensação de dúvida, pois vemos realmente uma boneca falando como se estivesse viva e não um ser humano. Ficamos inquietos diante

deste evento, questionando a naturalidade e a artificialidade das coisas e dos rostos, o que é real e o que não é. Pensamos, a princípio, que somos tão “naturais” quanto este ser, afinal somos repletos de amálgamas nos dentes, pessoas pintam os cabelos, mas não o fazem para se parecerem com algo que não seja humano. A potência desta *performance* de Higai está na quebra dos questionamentos habituais da sociedade atual, principalmente acerca do gênero, pois o público não o vê como humano, portanto, não se pensa em questões que envolvem o binarismo.

Ao pensar num ser que rompe o padrão de gênero, no atual momento, vemos um passo além do que se discute na política atual. O cenário político no Brasil se divide entre dois polos, os que não aceitam as dissidências de gênero e os que aceitam. No caso de Gama como *living doll*, o que será discutido sobre sua performatividade, não se enquadra nesta pauta. Pode ser que se discuta sobre a loucura, se o artista tem algum problema psíquico. Mas ao mesmo tempo, ele interage com a sociedade e não causa problemas a ninguém.

Já Maurício Rainery traz para sua *performance* questões sobre seu estado psíquico onde encontra alívio para seu sofrimento com os surtos que o acometiam como *borderline*. Ele atua sobre seu próprio corpo, em apresentações que incluem suspensão e perfurações, de forma a amenizar os surtos.

Os casos de Gama e Maurício são repletos de coincidências estéticas, mas, no entanto, suas *performances* acontecem por motivações completamente diferentes. Quando os dois *performam* como cães e agem da mesma forma, latindo, respirando de forma ofegante, urinando no piso, como fez Rainery no Estúdio Lâmina em 2018, ou, ainda, avançando sobre o público, vejo ambos liberando pulsões e energias aprisionadas. Já em suas falas, quando refletem sobre suas *performances*, suas motivações e propósitos não conduzem a conclusões claras. São casos a serem estudados com maior profundidade, incluindo novas experiências em *performances* para que se encontre elementos conclusivos.

Durante esse período de um ano entre 2021 e 2022, quando realizei entrevistas, fui em busca de informações que contribuíssem para as análises expressas nesta conclusão. Procurei gerar reflexões livres de ilusões sobre este ciclo que se encerrou com a chegada da pandemia do Covid-19, em março do ano de 2020. As entrevistas foram fundamentais para este propósito, pois além de revelarem as motivações que os transformaram em agenciadores deste movimento cultural durante os anos de 2019-2020, serviram como suporte para o registro de suas falas.

Volátil Ferreira, conhecido como Vola, faleceu em 31 de março de 2022, vítima de complicações de um acidente vascular cerebral e da covid-19. Sua entrevista, gravada em 30 de setembro de 2021, é um registro autobiográfico sobre sua trajetória como *performer*.

Desta forma, vim a compor um coral de *performers* que representasse o movimento cultural por mim intitulado “*Performance da Noite*”, algo inédito e do qual fazem parte outras dezenas de artistas que merecem nossos aplausos.

## Referências

ARANHA, Carmen S.G. **Exercícios do olhar**: Conhecimento e visualidade. São Paulo, Editora Unesp, 2008.

ARANHA, Carmen S. G.; BRITO, Amaury C.; ROSATO, Alex. Cultura de visualidades: aproximações da linguagem artístico-visual. **Espaços da mediação**. São Paulo: MAC/USP, 2011.

ARANHA, Carmen S. G.; CANTON, K. (org..). **Espaços da mediação**: a arte e seus públicos. São Paulo: PGEHA/MAC USP, 2013.

ARANHA, Carmen S.G.; OLIVEIRA, Alecsandra M. Paul Klee: movimento e visualidade. *In*: ARANHA, C.S.G.; LEITE, E.; RODOLFO, G.W. (org..). **Music Arte Campo dos Sentidos**. São Paulo: PGEHA/MAC USP, 2017.

ARANTES, Priscila. Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital. **ARS** (São Paulo) [online]. 2005, v. 3, n. 6, pp. 52-65. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000200004>. Acesso em: 19 out. 2022.

ARGAN, Michael. **Arte Contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

THE ART STORY. **Art Critics Comparison**: Clement Greenberg vs. Harold Rosenberg. Disponível em: <https://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>. Acesso em: 05 jan. 2021.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)

BAILEY, Gauvin Alexander. **The Andean Hybrid Baroque**: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru. Notre Dame: Notre Dame University Press, 2010.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hermes Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BEY, Hakim. **TAZ Zona Autônoma Temporária**. 1 ed. São Paulo: Conrad, 2011.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**: e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BONADIA, Fernando. Desmortificar o corpo: Deleuze leitor de Espinosa. **Colunas Tortas** [online], 17 fev. 2017. Disponível em: <https://colunastortas.com.br/desmortificar-o-corpo>. Acesso em: 19 out. 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Quadros de Guerra** : quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Corpos que importam**: Os limites discursivos do sexo. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

CAMPBELL, Patrick; KEAR, Adrian. **Psychoanalysis and Performance**. Londres: Routledge, 2001.

CANTON, Katia. **Narrativas Enviadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes - POD, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Vol 1- artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **A nervura do real**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

**CIELO BLOG**. O que é Pink Money? Entenda o valor do público LGBTQIA+ na economia. Disponível em: <https://blog.cielo.com.br/dicas-e-historias-de-sucesso/pink-money-o-que-e/>. Acesso em: 19 out. 2022.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**: criação de um tempo-espaco de criação. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Debates)

COLLING, Leandro. A Emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684>. Acesso em: 19 out. 2022.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com o outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução: Juliana de Castro Galvão. Revisão: Joaze Bernardino-Costa. **Sociedade e Estado** [online], v. 31, n. 1 p. 99-127, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>>. ISSN 0102-6992. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>. Acesso em: 15 out. 2021

DANTO, Arthur C. **Após O Fim Da Arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora/EDUSP, 2006.

DELEUZE, Gilles. La Littérature et la Vie. In: DELEUZE, Gilles. **Critique et Clinique**. p. 11-17. Paris: Ed. Minuit, 1993.

\_\_\_\_\_. O que as crianças dizem. In: **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, p. 73-79, 1997.

\_\_\_\_\_. De Sacher-Masoch ao masoquismo. Tradução: André Parente. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v.10 n. 1, p. 94-105, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia (vol. 5). Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas. **Cadernos de Pós-Graduação**. Campinas: Instituto de Artes/ UNICAMP, ano 8; v.:8; n.2; p.111-129, 2006.

FIGUEIREDO, Fernando Padrão de. Arte de viver, modos de vida e estética da existência em Michel Foucault. **Revista Ítaca**. Rio de Janeiro: Filosofia/UFRJ. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/262>. Acesso em: 15 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

\_\_\_\_\_. Une esthétique de l'existence (entretien avec A. Fontana). **Le monde**, 15-16 juillet 1984, p. XI. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação Dos Sonhos**. Vol.1. São Paulo: Ed. L&PM Pocket, 2012.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. 3 v., Madri: Biblioteca Nueva, 1973.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Tradução: Ana Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2002.

HAVRÁNEK, Vít. **Bruselský sen**. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let. Praga: Arbor Vitae, 2008.

HOOBS, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. São Paulo: Elefante Editora, 2019.

JAUQUET, Chantal. **A unidade do corpo e da mente: Afetos, ações e paixões em Espinosa**. Tradução: Luis César G. Oliva e Marcus F. de Paula. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand Lefebvre. **Vocabulário da Psicanálise**. Tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

MALYSSE, Stéphane. (H)altères-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: GOLDEMBERG, Miriam (org.). **Nu e Vestido: Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The visible and the invisible**. Evanston: Northwestern University Press. (Studies in Phenomenology And Existential Philosophy), 1968.

\_\_\_\_\_. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. Coleção Portátil 24.

Carvalho, E. A. A declaração de Veneza e o desafio transdisciplinar. In: **Revista Margem**, 1:92-96, 1992.

OLIVEIRA, Fernando Bonadia de. Desmortificar o corpo: Deleuze leitor de Espinosa. **Colunas Tortas** (revista eletrônica), fev. 2017. Disponível em: <https://colunastortas.com.br/desmortificar-o-corpo/>

ORTEGA Y GASSET, José. **Velázquez**. (Tradução e Organização Célia Euvaldo). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

PÁL PELBART, Peter. Esquizocenia. In: **Núcleo de Estudos da Subjetividade**. Revista eletrônica da Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP. 1º sem 2007. Disponível em <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinzz.htm>. Acesso em: 03/10/2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala**. Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2016.

ROLNIK, Suely. Com o que você pensa? In: Núcleo de estudos da subjetividade [apostila]. pp. 1-9. São Paulo: PUC/SP, 2007.

\_\_\_\_\_. O inconsciente colonial-capitalístico na mira. Sugestões para a resistência micropolítica em ambientes tóxicos. In: Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo (catálogo de exposição). Madrid: Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia, 2017.

\_\_\_\_\_. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política do trabalho acadêmico”. In: **Cadernos de Subjetividade**, v.1, n. 2, 241-251, São Paulo: PUC-SP, set.-fev. 1993.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Six Axioms, 1987.

\_\_\_\_\_. **Performance Theory**. New York & London: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. What is Performance? In: **Performance studies: an introduction**. New York & London: Routledge, pp. 28-51, 2006.

SELLTIZ, Claire ; WRIGHTSMAN, Lawrence S. ; COOK, Stuart W. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. São Paulo: E.P.U., 1987.

TAYLOR, Diana. **Estudios Avanzados de Performance**. Buenos Aires: Fund. de Cultura Económica, 2011.

\_\_\_\_\_. **Performance**. Buenos Aires: Assunto Impreso, 2012.

TURNER, Victor. Liminality and Communitas. In: TURNER, Victor. **The Ritual Process: Structure and Anti-Structure**. Chicago: Aldine Publishing, pp. 94-113, 1969.

\_\_\_\_\_. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: Paj Publications, 1982.

\_\_\_\_\_. The Anthropology of Performance. In: TURNER, Victor (comp.). **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

ULMER, Gregory L. The Apparatus of Attractions. Documento eletrônico disponível em: [https://www.academia.edu/34786168/The Apparatus of Attractions](https://www.academia.edu/34786168/The_Apparatus_of_Attractions)

## Sites consultados

### Diversos:

BLUM: <https://www.facebook.com/coletivoblum/>

Dando: <https://www.facebook.com/dandoafesta/>

Drag Reporter: [http://bit.ly/drag\\_reporter](http://bit.ly/drag_reporter))

Folha de S. Paulo - "Fake News": <https://telepadi.folha.uol.com.br/parlamentares-e-presidente-prestam-desservico-ao-atacar-jornalistas-com-informacoes-falsas/>

Mamba Negra: <https://www.facebook.com/mambanegraholes/>

Montação: [http://bit.ly/Montacao\\_dudx](http://bit.ly/Montacao_dudx)).

MOROZOV, Evgeny. What we don't get about social media dark side: <https://dokumen.tips/news-politics/evgeny-morozov.html>

Nick Cave: <https://www.uol/entretenimento/especiais/nick-cave-em-sao-paulo.htm>

ODD: <https://www.facebook.com/odd.fest/>

Voodoohop: <https://www.facebook.com/voodoohop/>

Zig: <https://www.facebook.com/zigclubsp/>

### Sobre mudanças no Baixo Augusta:

Folha de São Paulo - fechamento do clube Lov.e:  
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0404200807.htm>

Folha de S. Paulo - Destruição da cultura 2021:  
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/cultura-perde-metade-de-seu-orcamento-federal-na-ultima-decada-e-segue-em-queda.shtml>

Prefeitura de São Paulo:  
<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=15788>

### Sobre a pandemia de Covid-19:

Google:  
<https://www.google.com/search?q=qual+o+total+de+mortos+por+covid+no+brasil+hoje&oq=qual+o+total+de+mortos+por+covid+no+brasil+hoje&aqs=chrome..69i57.17550j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

Instituto de Estudos Avançados - IEA: <http://www.iea.usp.br/noticias/mudancas-climaticas-e-a-pandemia-de-covid-19-sao-crieses-convergentes-afirmam-pesquisadores>