

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**SEGUNDA PELE EM MULHERIDADES MINEIRAS: UM DIÁRIO-DISSERTAÇÃO**  
**SOBRE PERFORMANCES**

**ANA CAROLINA MONTEIRO COSTA**

**OURO PRETO 2022**

**ANA CAROLINA MONTEIRO COSTA**

**SEGUNDA PELE EM MULHERIDADES MINEIRAS: UM DIÁRIO-DISSERTAÇÃO  
SOBRE PERFORMANCES**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação da Prof. Dra. Elvina M. Caetano Pereira (Nina Caetano).

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Processos e Poéticas da Cena Contemporânea

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C837s Costa, Ana Carolina Monteiro.  
Segunda pele em mulheridades mineiras [manuscrito]: um diário-  
dissertação sobre performances. / Ana Carolina Monteiro Costa. - 2022.  
193 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Nina Caetano.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro  
Preto. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Teatro - Cena Contemporânea. 2. Performance (Arte). 3. Arquivos.  
4. Diários. I. Caetano, Nina. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III.  
Título.

CDU 792.038.6

Bibliotecário(a) Responsável: Sione Galvão Rodrigues - CRB6 / 2526



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Ana Carolina Monteiro Costa**

**Segunda Pele em Mulheridades Mineiras:  
Um Diário-Dissertação Sobre Performances**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em 10 de agosto de 2022

### Membros da Banca

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elvina Maria Caetano Pereira (Nina Caetano) - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Thálita Motta Melo- (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Stela Regina Fischer - (Universidade Estadual do Paraná)

A Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elvina Maria Caetano Pereira (Nina Caetano), orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 07/03/2022



Documento assinado eletronicamente por **Elvina Maria Caetano Pereira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/09/2022, às 20:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0388511** e o código CRC **B73262F0**.

**OURO PRETO 2022**  
**AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo de sempre.

À minha irmã e ao meu cunhado, por acreditarem em mim.

À Camila e ao Biel, por serem meu porto seguro.

Ao Breno, por me trazer calma durante o processo.

À Jú, à Jhenny, à Marina e ao Yuri por lerem com carinho o meu trabalho.

À Nina Caetano, por me guiar com calma, atenção e carinho.

À banca examinadora, por toparem ajudar na minha formação.

A todes les professories do PPGAC/UFOP que gentilmente me ensinaram tanto.

A minhes colegas de programa, pelas trocas frutíferas em sala de aula.

Ao Ciber\_Org, pela troca contínua e afeto.

À Ana Luisa Santos, pela generosidade em partilhar os seus pensamentos comigo.

À Ana Raylander Mártis dos Anjos, por me inspirar e provocar as estruturas do sistema.

A todes, meu mais sincero muito obrigada! Vocês fizeram esta pesquisa menos só e mais prazerosa. Este trabalho também tem um pouco de cada ume de vocês!

## RESUMO

Esta dissertação, escrita em formato de diário, aborda performances contemporâneas realizadas por mulheres mineiras, entre os anos de 2012 e 2022, que têm como eixo de criação a vestimenta ou, como nomeio, “Segunda Pele”. Tendo como estudos de caso as ações de Ciber\_Org, Ana Luisa Santos e Ana Raylander Mártis dos Anjos, aproximo essas produções do meu próprio trabalho, de modo a pensar a Segunda Pele como elemento disparador da ação e da relação com o público. A pesquisa, guiada por arquivos, também se volta para a relação tecida entre o acontecimento efêmero e a produção de registros, buscando compreender como um e outro dialogam na produção de sentidos nos casos estudados.

### **Palavras-chaves:**

Performance, Cena Contemporânea, Segunda Pele, Arquivo, Diário.

## ABSTRACT

This dissertation, written in a diary format, addresses contemporary performances done by women from Minas Gerais, between 2012 and 2022, whose creation axis is clothing or, as I name it, “Second Skin”. Taking as case studies the actions of Ciber\_Org, Ana Luisa Santos and Ana Raylander Mártis dos Anjos, I approach these productions to my own work, in order to think of Second Skin as a triggering element of the action and the relationship with the public. The research guided by archives also turns to the relationship woven between the ephemeral event and the production of records, seeking to understand how one and the other dialogue in the production of meanings in the cases studied.

### **Keywords:**

Performance, Contemporary Scene, Second Skin, Archive, Diary.

## SUMÁRIO

O RISCO .....	p. 9
AS PONTAS DOS FIOS .....	p. 12
KAROL MONTEIRO, TORTURA ÍNTIMA, 2018 .....	p. 19
A COSTURA DOS RETALHOS.....	p. 41
A SEGUNDA PELE .....	p. 47
CIBER_ORG, 44 DIAS, 2017 .....	p. 59
ANA LUISA SANTOS, MELINDROSA, 2014 - 2018 .....	p. 81
ANA RAYLANDER MÁRTIS DOS ANJOS, INCORPORAÇÃO DOS MARRONS, 2013 - 2022 .....	p. 124
O ARREIMATE .....	p. 137
REFERÊNCIAS .....	p. 142
ANEXO I: ENTREVISTA COM CIBER_ORG .....	p. 148
ANEXO II: ENTREVISTA COM ANA LUISA SANTOS .....	p. 167

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.
- Figura 2 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.
- Figura 3 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.
- Figura 4 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.
- Figura 5 - *Tortura Íntima* - Fotografia por Luciano Mariz.
- Figura 6 - Montagem de *Tortura Íntima* - Fotografia por Breno Bragança.
- Figura 7 - Maquiadora: Gabriela Domingues - Fotografia por Breno Bragança.
- Figura 8 - Rosto maquiado de *Tortura Íntima* - Fotografia por Breno Bragança.
- Figura 9 - Rosto maquiado para um evento de rua - Selfie por Karol Monteiro.
- Figura 10 - Storie de @bellalapierre - Fotografia e postagem por Gabriela Domingues.
- Figura 11 - Experimentando uma bota - Fotografia Luciano Mariz.
- Figura 12 - Escolhendo um café - Fotografia Luciano Mariz.
- Figura 13 - Experimentando óculos com a melhor amiga - Fotografia Luciano Mariz.
- Figura 14 - Casal perfeito - Fotografia Camila Félix.
- Figura 15 - Dentro do metrô - Fotografia por Luciano Mariz.
- Figura 16 - Apenas um homem observa - Fotografia por Gabriel Aires.
- Figura 17 - PROMOÇÃO/ Últimas peças! - Fotografia Danilo Mata.
- Figura 18 - Cinta Modeladora YOGA - Fotografia por Danilo Mata.
- Figura 19 - Sentada como uma menina - Fotografia por Daphne Cunha.
- Figura 20 - Sentada com as pernas abertas - Fotografia por Daphne Cunha.
- Figura 21 - Diálogo com espectadora - Fotografia por Daphne Cunha.
- Figura 22 - Colocando o coletor menstrual - Fotografia por Danilo Mata.
- Figura 23 - *Retalhos* frente.
- Figura 24 - *Retalhos* costas.
- Figura 25 - *The Big Way*, Friedensreich Hundertwasser, 1955.
- Figura 26 - *Right to Create*, Friedensreich Hundertwasser, 1955.
- Figura 27 - *One of Five Seamen*, Friedensreich Hundertwasser, 1975.
- Figura 28 - *The Second Skin*, Friedensreich Hundertwasser, 1986.
- Figura 29 - *The Third Skin*, Friedensreich Hundertwasser, 1982.
- Figura 30 - *Ireland Over the Balkans*, Friedensreich Hundertwasser, 1971.
- Figura 31 - *Green Power*, Friedensreich Hundertwasser, 1972.



Figura 32 - *End of the Waters*, Friedensreich Hundertwasser, 1977.

Figura 33 - *Men's Five Skins*, Friedensreich Hundertwasser, 1997.

Figura 34 - Resumo da Performance *44 dias* presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

Figura 35 - Descrição da primeira fase de *44 dias* presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

Figura 36 - Descrição da segunda fase de *44 dias* presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

Figura 37 - Descrição do entre fases de *44 dias* presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

Figura 38 - Descrição da quarta fase de *44 dias* presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

Figura 39 - Mancha (EU), *44 dias*, Ciber\_Org, 2017.

Figura 40 - Fase 1, *44 dias*, Ciber\_Org, 2017.

Figura 41 - Fase 2, *44 dias*, Ciber\_Org, 2017.

Figura 42 - Fase 3, *44 dias*, Ciber\_Org, 2017.

Figura 43 - Macacão utilizado por Ciber\_Org em *44 dias*, 2017.

Figura 44 - Descrição de *Melindrosa* por Ana Luisa Santos.

Figura 45 - *O QUE VOCÊ QUEER* página 4.

Figura 46 - *O QUE VOCÊ QUEER* página 5.

Figura 47 - *O QUE VOCÊ QUEER* página 7.

Figura 48 - *Melindrosa* (2014), BH. Fotografia: Luiza Palhares.

Figura 49 - *Melindrosa* (2014), BH. Fotografia: Luiza Palhares.

Figura 50 - *Melindrosa* (2014), BH. Fotografia: Luiza Palhares.

Figura 51 - *Melindrosa* (2014), BH. Homem devolvendo dinheiro. Frame de vídeo realizado por Janaína Patrocínio.

Figura 52 - *Melindrosa* (2014), BH. Homem olhando ostensivamente. Frame de vídeo realizado por Janaína Patrocínio.

Figura 53 - *As Mil Mulheres* - Ana Luisa monta a estrutura do vestido.

Figura 54 - *As Mil Mulheres* - Ana Luisa costura as notas uma a uma.

Figura 55 - *As Mil Mulheres* - Performance *Feminista*.

Figura 56 - *As Mil Mulheres* - Momentos antes da performance *Melindrosa*.

Figura 57 - *As Mil Mulheres* - Início da performance *Melindrosa*.

Figura 58 - *As Mil Mulheres* - *Melindrosa* - Homem passa e toca uma nota de 10 sobre o seio da performer.

Figura 59 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa* - Homem aponta para o seio da artista.

Figura 60 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa* - Homem retira nota embaixo do seio da artista.

Figura 61 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa* - Homem pergunta se espectadora terá que tirar a roupa.

Figura 62 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa* - Homens observam à distância.

Figura 63 - Ana Raylander Mártis dos Anjos.

Figura 64 - Ana Raylander Mártis dos Anjos - *Mala* (2016).

Figura 65 - Ana Raylander Mártis dos Anjos - *Saudade* (2017).

Figura 66 - Ana Raylander Mártis dos Anjos - *De quem é essa terra?* (2016/2017).

## O RISCO

Belo Horizonte, 12 de março de 2022.

Começo este texto com um misto de medo e coragem. Finalmente volto a riscar a página em branco, ao fim de 2 anos de processo de pesquisa dentro do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Escrevo simultaneamente de dentro da instituição, de dentro da minha casa e de dentro do meu corpo. Três peles que se mesclam e se atritam entre si. Neste momento, eu faço um movimento de dentro para fora e tento deixar uma pesquisa de anos sair por meio destas palavras no papel e, ao mesmo tempo, faço um grande esforço para que uma escrita mais verdadeira e íntima possa romper as grades feitas de linhas Times New Roman tamanho 12 que cresceram dentro de mim nos últimos 10 anos. Por isso, hoje eu lhe convido para acompanhar o que é parte de um processo ao qual me dedico há alguns anos.

Começamos por mim, pois esta será uma escrita em primeira pessoa. Subjetiva. Espacial e temporalmente situada. Eu, Karol Monteiro, falo desde aqui, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 2022. Em meio ao caos político mundial (e também local). É preciso dizer que permanecer em um curso de pós-graduação em arte, no início dos anos 20 do século XXI, no Brasil, sem bolsa e trabalhando como professora do ensino básico público é um ato de resistência. Produzir conhecimento é uma prova diária a que me submeto e, como forma de mensurar essa experiência, é que eu me disponho a escrever estes textos.

Digo estes pois são vários, que pretendem, como recortes no tempo da pesquisa, ser reflexos do momento-ato de escritura. Isso porque eu me proponho aqui, fazendo um acordo com você, a ser verdadeira neste exercício de colocar as palavras no papel. Quero que você, leitor<sup>1</sup>, que vai me acompanhar no desvelamento dos meus estudos, possa se sentir em casa e, portanto, é preciso que eu também me sinta. Desejo transformar estas frases em um ato de amor, para que todo o sofrimento mental da pós-graduação possa florir em novos tons, transformando a mim na tal mestre em artes cênicas e, a você, em confidente desta pesquisa para a qual me dediquei com tanto empenho e afeto ao longo de muitas teorias e práticas.

Pois bem, aqui pretendo tratar esses dois aspectos – a teoria e a prática da Performance – como elementos indissociáveis, na criação de uma escrita perFORMATIVA.

---

<sup>1</sup> Neste diário-dissertação optei por exercitar a linguagem neutra e inclusiva, linguagem não binária (LNB), como forma de não demarcar o gênero, fugindo ao binarismo feminino-masculino. As letras ‘a’ ou ‘o’ serão substituídas nos finais dos substantivos ou adjetivos por ‘e’; e as palavras terminadas em ‘res’ passarão a terminar com ‘ries’, como em ‘escritories’; além de substituir os artigos definidos ‘a’/‘o’ por ‘le’.

Para, assim, deixar que a forma desta dissertação seja coerente com os pensamentos que teço sobre o assunto ao qual me dedico. Uma forma que faça sentido para a Karol de muitos anos atrás, que via a escrita como algo necessário. Então é por isso que agora eu me permito soltar as rédeas e escrever um texto que sai em espirais, que dá voltas, mas que retorna para os temas centrais.

É que eu estou digitando estas letras como quem pega uma caneta e risca uma folha em branco. Eu queria que você pudesse ver meu traço, minha letra feia, o caminho da minha mão no papel pelo registro em tinta preta (eu quase sempre escrevo com esferográfica preta). Ou talvez poder lhe mostrar as muitas listas que faço, os fichamentos que acumulo, os conceitos importantes grifados, os mapas mentais que me orientam na sua aparente desorientação. Pode ser que esses documentos cheguem até você, pode ser que não. Mas, talvez, essas frases meio “tortas”, meio espiralares já consigam te dar a sensação que desejo: a fluidez da oralidade. Se eu pudesse, leria em voz alta, olhando nos seus olhos, para que você visse como os meus brilham ao falar deste trabalho. Eu quero narrar esta pesquisa para você como quem conta uma história, como quem embala os pensamentos com palavras que correm de forma fluida e sem esforço. Eu quero lhe provocar imagens, lhe conduzir pela mão com afeto e lhe mostrar aquilo que sei e desejo apresentar para o mundo, pois acho valioso.

É que o meu tesouro é olhar para o lado, e também para dentro, para descobrir algo em comum com minhas pares. Assim, o que eu vou lhe apresentar ao longo dessas páginas são criações performativas de mulheridades mineiras que trabalham a partir da relação com a vestimenta, que eu percebo como uma espécie de segunda pele. Falarei sobre produções contemporâneas da cena mineira que foram escolhidas por terem semelhanças com o meu próprio *modus operandi* de criação. O recorte deste estudo parte do meu trabalho e o conecta com obras específicas – que serão apresentadas mais adiante – porque o que estou fazendo é uma costura dentro-fora, identificando semelhanças e diferenças e percebendo como essas criações refletem as questões do nosso tempo e do nosso território. Nesse sentido é que produzo esta escrita, que também faz o caminho dentro-fora para explicar algo que, sem dúvida, também é marcado espacial e temporalmente.

Percebi que, para isso, é muito importante delinear as temporalidades das escritas. Por esse motivo, escolhi escrever em espécies de cartas que, na verdade, são retalhos de textos. Nenhuma dissertação foi escrita de forma contínua. Nosso processo de transpor os pensamentos para as palavras é naturalmente recortado. Escrevemos um pouco num dia, algo mais em outro, editamos 3 semanas depois e voltamos a corrigir infinitamente até a data final

da entrega. Só que o texto termina inteiro, lindo, contínuo, como se fosse um tecido homogêneo. Num passe de mágica aquilo que nasceu em rasgos se mostra inteiriço. Pois bem, inspirada pelas minhas leituras em crítica genética (SALLES, 2008), eu não quis apagar os rascunhos das páginas. Pelo contrário, eu quero evidenciar o alinhavo, fazer um pesponto bonito, bordar as palavras sem medo. Isso foi algo que a prática da costura me ensinou: quase nunca o bordado fica exatamente como você quer, é preciso aceitar a imperfeição de um ponto mais para lá e outro mais para cá. A imperfeição é um aprendizado para mim e eu quero praticá-la aqui, diante dos seus olhos. Por isso essa dissertação está sendo escrita em pedaços, demarcada a cada local e dia, e você, leitor, está incluído no texto porque, para que ele ganhe vida, é preciso que você o leia. Como nas artes da cena, em que o convívio, como diz Dubatti (2015), é essencial, sendo que a obra efêmera existe exatamente na copresença física dos participantes no aqui-agora. Assim, este texto existe entre mim e você, para que nós possamos, juntas, compreender melhor o que venho pensando sobre as criações para as quais olho, ou melhor, como os estudos de caso aqui apresentados poderão contribuir para a compreensão dos processos e poéticas da cena contemporânea.

Para que possamos estabelecer melhor nossa conexão e para que fique mais explícito como cheguei até aqui, no próximo retalho falarei um pouco sobre mim: quem sou e como são as minhas criações performativas. Espero que essa apresentação possa nos tornar mais íntimos e que ela também consiga tornar visível os motivos para as minhas escolhas de pesquisa e o que os pontos de chegada dessas escolhas nos dizem sobre performatividades contemporâneas mineiras.

## AS PONTAS DOS FIOS

Belo Horizonte, 13 de março de 2022, I.

Demorei muito para entender e aceitar que este processo de pesquisa dentro do mestrado é também sobre o meu trabalho. Durante cerca de 2 anos, desde a montagem do projeto para o processo seletivo do PPGAC/UFOP até a banca de qualificação em agosto de 2021, da qual participaram, além de minha orientadora Nina Caetano, as professoras doutoras Marina Machado e Stela Fischer, eu possuía um ponto de vista diferente sobre meu estudo. Acreditava que o meu foco principal deveriam ser os arquivos de performance e não as ações performativas em si, como explicarei a seguir.

Quando me inscrevi no processo seletivo do PPGAC/UFOP, estava interessada na relação entre ação efêmera e o seu registro. Os documentos produzidos pelas artes cênicas e, principalmente, pela performance me intrigavam e, inicialmente, propus pensá-los sob o viés da dramaturgia. No teatro, a tradição do texto dramático nos faz criar uma percepção específica sobre o que é dramaturgia. Ao longo da graduação, pude perceber que há, além do texto dramático, muitas formas de se desenvolver e registrar dramaturgias. Passei a perceber as apresentações como encenações, pude exercitar modos de fazer teatro que não partiam do texto, mas que coordenavam os vários elementos teatrais para criar sentido através da composição cênica. Uma concepção importante, neste sentido, é a de Eugênio Barba, para quem a dramaturgia é feita de ação e da interação entre os elementos da cena.

Segundo ele (BARBA & SAVARESE, 1995: 69), "todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e os espaços, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação". De maneira complementar, Barba afirma que as ações só são operantes quando elas estão umas com as outras, entrelaçadas em uma textura, ou, em outras palavras, quando elas se tornam um tecido cênico: "a palavra 'texto', antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa 'tecendo junto'. Nesse sentido, não há representação que não tenha texto". (PEREIRA, 2011, p. 37-38).

Com a prática performativa, eu pude repensar o lugar do texto, central na minha formação como artista cênica, e me dedicar a outras possibilidades. O giro performativo (FISCHER-LICHTE, 2011) do final do século XX estava reverberando na minha formação nos anos 2010 e me fazendo enxergar a dramaturgia por outro viés. Dentro da graduação em

Teatro da UFMG e também fora, com o Coletivo Contraponto<sup>2</sup>, vi e vivi possibilidades de criação muito diferentes das que conhecia até então. Do mesmo modo que as ações performativas dos anos 1950 e 1960 nos EUA chegaram balançando as estruturas do que é Arte, colocando num só caldeirão diversas linguagens artísticas para gerar criações inovadoras e questionadoras das estruturas do sistema artístico, a prática performativa chegou para mim como uma possibilidade de também repensar o que era a arte.

Minha trajetória no teatro começa muito cedo: como espectadora, desde a primeira infância e, como atriz, desde os 10 anos. As aulas que frequentei durante 6 anos consecutivos eram ministradas por Carlos Sérgio Bittencourt, meu primeiro mestre. E aqui gostaria de destacar a influência que diversas professorias exerceram sobre mim, na minha formação e na pesquisa acadêmica que aqui se desenrola. Durante muito tempo, por meu pensamento ter se desenvolvido sob a égide da colonialidade<sup>3</sup>, acreditei que encontraria grandes lições e aprendizados nos grossos livros da biblioteca da EBA/UFMG e me esqueci dos aprendizados pelas experiências. O corpo a corpo com mestres e mestras, as lições aprendidas nas aulas e nas conversas de corredor muitas vezes me afetaram tanto quanto, ou mesmo mais, do que os livros reconhecidos mundialmente. Esta dissertação é também uma reverência às pessoas que me trouxeram até aqui e que construíram meu modo de pensar e produzir artes cênicas.

Voltando para a Performance, quero lembrar que ela chegou nos países do ocidente, na segunda metade do século XX, questionando não só os modos de fazer arte, mas também sobre o que estamos falando quando produzimos arte. A performance não só tirou o texto do centro, como colocou a ação e o corpo em foco. Ela queria chacoalhar as estruturas, questionar os sistemas artísticos e econômicos e, dentro de mim, a performance chegou metendo o pé na porta. Ela me pegou pelos ombros, me girou 180° e disse: “há outra forma de

---

<sup>2</sup> “O Coletivo Contraponto surgiu no *Laboratório de Teatro Físico e Performance*, ministrado por mim [Luiz Carlos Garrocho] no período de abril de 2011 a novembro de 2012, no Centro de Formação Artística - o Cefar - da Fundação Clóvis Salgado. Sem que fosse criado para esse fim, o laboratório serviu como uma espécie de incubadora desse coletivo. (GARROCHO, 2015, p 173). O grupo realizava, nesta época, procedimentos de pesquisa que alternava entre o estúdio e a rua, buscando encontrar as imbricações do lugar e do convívio como prática espacial e tessitura cênica através da performance urbana.

<sup>3</sup> “O pressuposto do conceito de colonialidade é que a Europa, enquanto centro de poder, constrói e define para si um modo de ser, pensar e existir, a partir do seu sistema-mundo colonial, que se constitui então, como modelo de conhecimento [Saber], ao mesmo tempo que os define como forma humana mais evoluída. Esta ideologia, a eurocêntrica, foi usada como justificativa para a violência colonial [Poder] exercida tanto sobre os povos originários do continente americano quanto sobre os africanos trazidos para cá, promovendo, assim, uma base de negação ontológica [Ser] desses povos e situando-os nas periferias do mundo. Este fato repercute, ainda hoje, nas relações geo-políticas-econômicas, sendo consideradas como centros de poder tecnológico e científico a Europa e América do Norte, categorizando o resto do mundo em divisões geopolíticas” (SOUSA, 2020, p. 20). Assim, na colonialidade, informações contidas em livros “valem mais” do que conhecimentos transmitidos corpo a corpo.

fazer cena, olha!” Ela me deu três tapas na cara e arrancou meus óculos com lentes modernas para que eu pudesse olhar para o fazer artístico sob uma nova perspectiva.

Uma perspectiva nova, contemporânea, mas ainda ocidental. Naquele momento, eu me debrucei sobre as experimentações e sobre os livros. Devorei tantos quanto pude sobre a história da Arte da Performance. Procurei entender o que era a diferença entre ação artística e performance cultural. Apaixonei-me pelos Estudos da Performance, cheguei mesmo a seguir passo a passo as determinações da antropologia sobre o que é ritual para criar um espetáculo artístico, meu Trabalho de Conclusão de Curso como bacharel em interpretação teatral. Uma atriz que se formava mais como performer.

Les espectralities de *ANA* não encontravam uma narrativa linear, pois a dramaturgia performativa foi toda construída a partir da experimentação com os materiais que serviram de estímulos: imagens, textos e objetos retirados da história de vida de mulheres reais e ficcionais que se mataram ou ficaram internadas em hospitais psiquiátricos. Já ali, surgia uma criação cuja significação da vestimenta era importante. Em cena, a personagem do solo passava pela nudez e também por 3 vestidos que representavam momentos diferentes: a camisola branca, como os momentos eufóricos; o vestido preto, como sinal da depressão; e o vestido-mar-florido, como o momento após a morte provocada a si mesma. Você pode ver esses momentos abaixo, através das fotografias feitas por Carol Gandra.





Figura 1 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.



Figura 2 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.



Figura 3 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.



Figura 4 - *ANA* - Fotografia por Carol Gandra.

É perceptível que ali eu já explorava a construção de imagens e a relação do corpo com as vestimentas, os tecidos e os objetos mais do que o texto falado em cena. Tanto que o

roteiro completo só foi montado depois das 3 apresentações iniciais, apenas por ser exigido em um edital de circulação. Na época da montagem, o meu guia era uma lista da sequência das cenas. Cada cena surgiu separadamente, a partir de um estímulo trabalhado em sala de ensaio, e somente ao final do processo as cenas foram costuradas umas nas outras. Um roteiro *patchwork*. E ali algo surgia como uma inquietação: quais outras formas existem de se registrar criações performativas?

Também no Contraponto não registrávamos nossas saídas para a rua em forma de texto corrido, existiam apenas fragmentos de arquivos, como anotações de indicações do Garrocho<sup>4</sup> que eu fazia em meus diários de bordo, fotografias feitas por pessoas externas, filmagens dos treinos e anotações posteriores às experiências. Era como se as nossas performances deixassem rastros em diversos lugares, mas não havia um compilado consolidado. E isso me provocava.<sup>5</sup>

A partir disso, fui buscando ler mais, conhecer outras possibilidades, enquanto olhava para os registros de performance como cacos incompletos do acontecimento. Foi neste momento que escrevi meu projeto de mestrado para o processo de seleção do PPGAC-UFOP. Um pouco antes, havia descoberto que Nina Caetano, uma artista que eu já admirava, trabalhara teoricamente com o conceito de dramaturgia polifônica, ideia que pensa a dramaturgia como tecido cênico, construído a partir do entrelaçamento dos diversos elementos postos em ação. Então, em 2019, eu acreditava que a minha pergunta central era: “como estão sendo registradas as performances urbanas com dramaturgia polifônica?”. Com o tempo, fui entendendo que talvez não fosse bem essa a pergunta ideal...

Só que descobri isso depois de investigar a ideia de arquivo, de documento, de mergulhar de cabeça nos estudos para tentar entender como a ação efêmera e a produção de memória documental se conectavam. Eu queria encontrar um cerne, queria desenhar um

---

<sup>4</sup> Luiz Carlos Garrocho é um importante artista no cenário das artes cênicas belo-horizontina. Filósofo de formação, concluiu o mestrado e o doutorado em Artes pela Escola de Belas Artes/UFMG. Foi professor substituto no Curso de Artes Cênicas/ EBA-UFMG, de 2002 a 2004, e, há alguns anos, é professor de interpretação do Curso Técnico de Ator do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Dedicou-se à pesquisa, ao ensino e à prática da criação cênica - nas interfaces entre *Teatro Físico*, *Environment Theater* e *Performance*.

<sup>5</sup> Aqui, Nina Caetano adicionou um comentário questionando se a performance exigiria uma dramaturgia para ser realizada, mais uma vez apontando que estou olhando para ela com lentes do teatro. Respondendo à questão, penso que a performance, para acontecer, precisa de um planejamento prévio, de uma espécie de proposta, mesmo que não seja registrada. Se pensarmos a dramaturgia como a tessitura das ações e interações entre os diversos elementos cênicos (como apontado por Barba, 1995), é possível compreender que a própria experiência de realizar uma ação no aqui-agora, inevitavelmente, produzirá um texto, um tecido. O que pode variar é se esse tecido efêmero e irrepetível será registrado de alguma forma ou não, ou seja, se a dramaturgia da cena poderá ser reconstituída por meio dos cacos/documentos produzidos sobre o evento ou se ela se perderá para sempre ao final de sua realização.

núcleo maciço do conceito e do corpo da performance que, de alguma maneira, se refletisse nos arquivos. Caí mesmo na besteira de achar que criaria um conceito novo, uma “coluna conceitual” que resumiria toda performance a partir da análise dos seus principais elementos significantes. Confesso que, olhando para trás, esse esforço me parece meio tolo, mas de forma alguma o meu processo foi em vão. Assim, ao escrever esta dissertação eu não abandono toda minha pesquisa sobre arquivo de performance, uma vez que ela foi essencial para me ajudar a pensar os estudos de caso através de seus documentos.

O que trago para a discussão são materiais conectados ao passado, pois trato de acontecimentos delimitados espacial e temporalmente, obras de artes da cena, efêmeras. Portanto, é essencial que eu traga para você, leitor, documentos que funcionem como janelas que nos possibilitem olhar para as ações escolhidas. Afinal, os arquivos são cacos do que, um dia, foi o acontecimento. Cacos que nos lembram da vida presente naquela criação, que já se passou. O registro não é a ação, mas ele nos ajuda a pensar sobre ela.

Então, se o meu foco não era exatamente pensar a produção de arquivos, o que seria? As ações, as obras em si. Ou o que, um dia, elas foram. Ciente disso, tomei a decisão de não mais ficar dissertando sobre uma possível teoria aplicável a todas as performances. Decidi deixar de lado esse discurso universalista que se arraigou em mim para poder dizer sobre as práticas de forma situada. Assim, não há mais aqui, nesta escrita, uma pretensão de levantar uma teoria acima de todas as criações, que possa delimitar a forma e o funcionamento dos registros. Essa alteração de foco me colocou a tarefa de investigar como as sujeitas de minha pesquisa construíram seus trabalhos. Ou melhor, como nós construímos (pois também lanço o olhar sobre a minha própria prática). Investigar sobre o que falamos. De que forma trabalhamos. Quais estruturas mexemos. E é nesse ponto, de olhar para as performances de forma mais objetiva e também mais situada, que entrou a decisão de falar mais sobre o meu trabalho.

Ora, pois foi exatamente a minha própria prática que me levou a escolher o recorte deste estudo. Foi a partir da minha curiosidade sobre um tema específico que encontrei artistas que trabalham de forma mais ou menos semelhante: criando performances a partir do que estou chamando, aqui neste diário-dissertação, de Segunda Pele. Assim, passei a olhar não só para os arquivos e o que eles me diziam de forma ampla, mas a observar algumas criações que dialogavam com as minhas obras. Para lhe explicar um pouco melhor como esse processo de escolha aconteceu, contarei, no próximo retalho de escrita, sobre minhas criações e como elas me fizeram escolher as artistas que abordarei mais adiante.

## KAROL MONTEIRO, TORTURA ÍNTIMA, 2018

Belo Horizonte, 13 de março de 2022, II.

A imagem: meu corpo vestindo sapatos de salto preto, meia calça grossa, calcinha modeladora, cinta modeladora, sutiã de bojo, uma fita métrica em volta da cintura, peruca loira e maquiagem, para colocar meus traços dentro do padrão de beleza vigente, afinando meu nariz, aumentando minha boca e diminuindo minha sobrancelha. A imagem de como eu seria caso fosse a mulher “perfeita”. Uma verdadeira Barbie.



Figura 5 - *Tortura Íntima* - Fotografia por Luciano Mariz.

*Tortura Íntima* nasceu do meu incômodo com as roupas íntimas femininas que me parecem objetos de tortura. Crescer como mulher cisgênera me fez experimentar diversas situações desagradáveis ao utilizar esses acessórios. Elas causam dor, apertam, machucam, tudo porque deveriam modelar nosso corpo para parecer o mais ideal possível. E mais: percebo que objetos deste tipo atuam na moldagem não apenas do corpo, mas também do pensamento, da percepção de si. Formatam o que devemos desejar, como devemos ser. Pois se seu corpo está fora do padrão imposto pela sociedade patriarcal, na qual os corpos das mulheres são objetos para os homens, essas peças de roupa farão o serviço de fazer com que você se sinta mal dentro de sua própria pele. Quantas vezes me culpei pelas minhas gordurinhas, ao vestir uma roupa que me apertava minimamente? Quantas vezes tive comportamentos gordofóbicos comigo mesma, diante do espelho, ao colocar a calcinha M marcando o meu quadril? Produtos como os que eu visto nesta performance são combustível para o ódio ao corpo feminino. Eles demarcam que sempre há algum defeito a ser corrigido, algo a “melhorar”.

Então, ao colocar vários acessórios modeladores juntos, numa montagem<sup>6</sup> de uma mulher supostamente perfeita, eu desejava produzir uma paródia das imagens de mulheres nas mídias e na publicidade. Eu queria criticar as imagens vendidas de corpos femininos. O objetivo era tornar visível o quanto essa construção é artificial e incômoda. Eu pensava muito sobre o quanto essas peças mudam nosso corpo, nos limitam, nos ajustam, o quanto fazem com que nossos movimentos também se transformem. Era essa prisão que eu gostaria de denunciar. Porém, meu objetivo não foi concluído com sucesso, embora a performance tenha me feito refletir sobre questões políticas importantes.

*Tortura Íntima* foi uma ação criada para centros comerciais, pois a ideia era jogar com as imagens dos manequins nas vitrines. No entanto, ela também experimentou outros lugares, o que gerou diferentes recepções. No primeiro dia em que saí vestindo essa imagem foi em

---

<sup>6</sup> O termo “montação” é bastante comum no universo LGBTQIA+, e faz referência ao processo de transformar a si mesmo através da incorporação de materialidades. Uma das grandes referências nesse âmbito é a prática das *drag queens* e *drag kings*, que brincam com as performatividades de gênero por meio de suas roupas, seus gestos, suas ações e suas apresentações cênicas. Na montagem, padrões são questionados e questões identitárias e políticas veem para a superfície. Segundo o pesquisador das artes da cena, Matheus Schäfer: “Uma montagem pode suscitar diferentes significados para o mesmo elemento, por exemplo. Há um abuso da criação de metáforas – que costumam, geralmente, traduzir alguma necessidade humana, algum aspecto da vida, seja individual ou social. Distintas acepções podem ser ainda mais amplas se considerarmos que cada construção corporal adquire conotações diferentes de acordo com cada contexto cultural e com cada localidade espaciotemporal em que é montada. O processo de montagem, então, suscita duas etapas essenciais: a composição corporal e visual; e o contato com um agente externo (usualmente reconhecido como espectador). Ambos os estágios geram uma arte de fronteira, uma experiência que visa escapar de delimitações e incorporar elementos de diversas linguagens artísticas. Ambos originam um hibridismo, uma *performance*” (SCHÄFER, 2017, p. 24).

junho de 2018, durante a finalização de uma disciplina sobre performance, ministrada por Marcos Hill no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. Eu percorri o seguinte caminho: saí de carro da minha casa, em frente ao viaduto do bairro Floresta (em Belo Horizonte), em direção ao Shopping Boulevard, caminhei pelo *shopping*, depois atravessei a passarela sobre a Avenida Andradas, entrei na estação de metrô Santa Efigênia, me desloquei até a estação Central, saí pela Praça da Estação, subi a Avenida Santos Dummont até a Praça da Rodoviária e descí novamente até o Centro de Referência da Juventude. Neste trajeto, eu passei por espaços comerciais privados, transporte público e ruas do baixo centro da cidade, o que gerou interações muito diferentes entre si.

Belo Horizonte, 14 de março de 2022.

Analisar o próprio trabalho me faz me sentir um pouco estranha. Ainda mais quando falo sobre este trabalho tão emblemático para mim: *Tortura Íntima*. Todas as análises que dela fiz posteriormente, já dentro do programa de pós-graduação da UFOP, foram embasadas nas imagens feitas por Luciano Mariz, Breno Bragança, Daphne Cunha, Danilo Mata, Gabriel Corrêa e Gabriela Dominguez, combinadas com as lembranças que permaneceram em meu corpo após a ação. Sendo que há duas imagens que mais utilizo para falar da performance em artigos acadêmicos, a primeira, apresentada acima, e uma outra, em que estou “desfilando” dentro de uma loja de departamentos, perto das lingerie. No entanto, há outras imagens, algumas desfocadas inclusive, que nunca vieram a público.

Aqui podemos perceber uma questão presente na relação entre o acontecimento e a produção de documentos: nós escolhemos quais imagens sobrevivem do que se passa. Dentre as muitas fotografias que foram feitas, quais eu acredito que mais revelam o sentido que eu gostaria de produzir com a criação? Portanto, para você leitor, a recepção da performance vai chegar de forma mediada, recortada pelas minhas escolhas de visibilidade. Chamo de recepção mediada, ou espectadore mediade, aquela pessoa que entra em contato com a obra performativa apenas por meio dos arquivos ou dos relatos. São pessoas que não a presenciaram ao vivo, não estiveram no aqui-agora da ação, mas, ao contrário, tomaram conhecimento do que aconteceu depois, seja por meio de fotografias, vídeos, textos, desenhos ou mesmo relatos orais. Nessa perspectiva, basicamente todos nós, que estamos tendo contato com as obras apenas por esta pesquisa de mestrado, somos espectadores mediades.

Esse nó dos arquivos, essa janela através da qual vemos a performance apenas em parte, ainda me interessa muito e lhe convido a acompanhar comigo algumas das minhas curiosidades. Seria mentiroso tentar criar aqui uma suposta postura imparcial sobre o meu próprio trabalho. Todas as vezes em que falo desta performance, inevitavelmente a narro em primeira pessoa. Essa experiência passou pelo meu corpo. Fui suporte da obra, ao mesmo tempo em que eu também a criei e também a estou analisando. Complexo, não é? Pois bem, então eu lhe peço ajuda para que possamos analisar essa ação juntas. Fique à vontade para enviar suas impressões sobre a obra para o e-mail [anakarolmonteiro@gmail.com](mailto:anakarolmonteiro@gmail.com).

Para que possamos, então, analisar melhor essa montagem que joguei no mundo, vou dispor abaixo algumas imagens menos divulgadas. Inicialmente minha ideia era apenas colocar imagens para ilustrar, porém, ao realizar a seleção, fui tornando consciente os motivos das escolhas dos arquivos e pude perceber que gostaria de, na realidade, narrar a performance por meio das imagens. Assim, não só as disporei aqui, como também comentarei o que cada uma, que foi escolhida para estar aqui, agrega de sentido para a minha percepção do que é a obra.

Belo Horizonte, 15 de março de 2022.

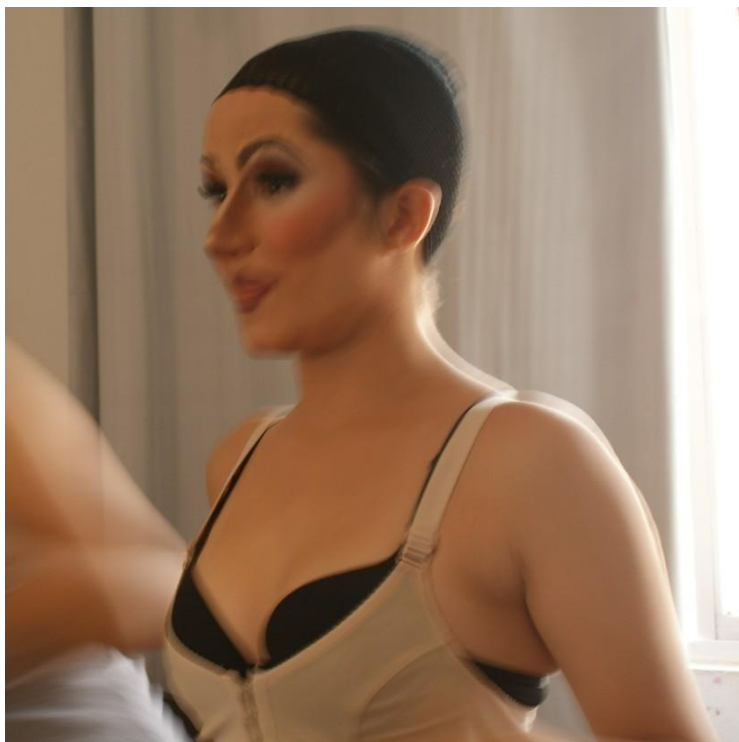


Figura 6 - Montagem de *Tortura Íntima* - Fotografia por Breno Bragança.



Uma foto meio embaçada, meio tremida, com cara de registro casual, pois é exatamente o que ela é. Neste momento, eu me montava pela primeira vez para realizar a ação, percebendo, na prática, o que minha ideia estava se tornando. Esta fotografia foi feita pelo meu namorado, Breno Bragança, que havia acabado de chegar na minha casa. Quando ele chegou, fui abrir a porta e me lembro bem da sua cara de espanto, perguntando quem eu era. Naquele ponto, eu já estava com a maquiagem pronta e com a roupa no corpo, faltava apenas terminar alguns ajustes e colocar a peruca. Breno ficou um tempo me olhando em choque, dizendo o quanto eu estava diferente. E a imagem acima, sem a peruca, me traz essa sensação de transformação que eu gostaria de transmitir.

Vestir a armadura de *Tortura Íntima* me fazia andar diferente, me sentir diferente: ao mesmo tempo em que me sentia presa e literalmente moldada, me sentia poderosa em cima do salto, com o tronco alongado. Mesmo que eu não estivesse com unhas postiças, meus dedos pareciam mais longos, e meus movimentos eram mais retos e delicados. Era como se, junto com a roupa, viesse também o modo de se portar, como se agora meus movimentos também tivessem que ser mais pensados, mais organizados, com a direção mais definida. Isso até mesmo por a roupa ser bastante limitadora. Para me abaixar, por exemplo, não bastava o impulso da ação, era necessário me reorganizar para que eu conseguisse realizar o movimento sem me desequilibrar. Era preciso moldar também os movimentos do meu corpo e não somente o corpo em si.



Figura 7 - Maquiadora: Gabriela Dominguez - Fotografia por Breno Bragança.

Fiz questão de colocar a imagem acima como forma de agradecimento e reverência à Gabriela Dominguez, multiartista que possibilitou a completude desta performance. Desde o primeiro momento que a imagem inicial surgiu para mim, eu desejava ter Gabriela como maquiadora. Gabriela é uma profissional que trabalha em muitas áreas nas artes da cena em Belo Horizonte e uma delas é a maquiagem profissional. Além disso, ela também é *Drag Queen*, possuindo uma longa pesquisa em relação à montagem. Ela, inclusive, é uma das mulheres cisgêneras *drags* mais famosas da cena LGBTTIAP+ da cidade e, não raramente, fala sobre a relação entre as mulheres cis e o mundo *drag*, que é majoritariamente composto por homens cis gays e mulheres trans.

Por isso a contratei para me ajudar nessa empreitada e, juntas, chegamos a algumas características da maquiagem, que deveria modificar meus traços para que meu rosto chegasse o mais próximo possível da construção imagética que temos de padrão de beleza feminino, de uma forma exagerada. Chegamos a discutir se essa modificação viria através da externalização da crítica aos procedimentos estéticos, ou seja: pensamos na possibilidade de colocar em meu rosto fitas adesivas que produzissem, com a própria tensão, modificações significativas, moldando a pele da face. Essas aplicações com fita fariam referência às cirurgias plásticas e a maquiagem viria por cima, de modo a ressaltar as transformações físicas produzidas por elas.

Às vezes tento imaginar como a ação seria diferente, caso tivéssemos escolhido essa maquiagem mais exagerada e mais grotesca. Penso que, talvez com ela, a ação tivesse atingido seu objetivo de forma mais certa. Embora estejamos analisando aqui o que a ação efetivamente foi, considero importante comentar o que ela poderia ter sido, uma vez que as escolhas dos artistas determinam a obra. Percebo que não ter escolhido uma maquiagem mais caricata interferiu diretamente na produção de significados. Aqui, neste meu pensamento, há muita influência dos escritos de Cecília Almeida Salles (2008), pesquisadora da crítica genética que discute a importância das decisões na constituição das obras de arte.

A Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista. [...] Em outras palavras, o interesse pelo modo como as obras de arte são feitas não é novo, assim como os artistas sempre fizeram registros desse processo e, em muitos casos, preservaram-nos. Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo e fazem dessas pegadas, que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas.

A Crítica Genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo (SALLES, 2008, p. 21).

É dessa perspectiva de olhar para obra como um processo que compreendo o trabalho e, assim, se torna importante demarcar as decisões tomadas e também as escolhas que não se concretizaram, para que seja possível perceber que outros caminhos eram passíveis de serem trilhados. Assim, explico aqui o fato de termos escolhido uma maquiagem exagerada, mas não tanto a ponto de ser grotesca. Gabriela mexeu bastante nos meus traços, como se pode ver abaixo. Para que fosse possível uma melhor comparação, vasculhei em meus arquivos alguma foto da mesma época, pois, para mim, o corte de cabelo é bastante importante, ele influenciou nos significados que criei para a performance.



Figura 8 - Rosto maquiado de *Tortura Íntima* - Fotografia por Breno Bragança.  
Figura 9 - Rosto maquiado para um evento de rua - Selfie por Karol Monteiro.

Como as legendas evidenciam, nas duas imagens estou maquiada. Embora na segunda foto eu também use maquiagem, podemos considerá-la bastante simples, básica, sem muita técnica. Estou apenas com um batom vermelho, uma sombra branca, rímel e delineador pretos. Não tenho muito gosto nem muita aptidão para maquiagem e é assim, usando bem pouca, que me sinto confortável no cotidiano.

Vamos então à comparação: o tamanho da boca é diferente, na primeira ela está bem maior e definida, principalmente o lábio superior, também o formato do nariz, que foi modificado visualmente para parecer mais fino. As sobrancelhas estão mais longas e estreitas, através de uma técnica muito utilizada por *drag queens*: Gabriela colou os pelos em meu rosto e cobriu toda a área com base e pó compacto, desenhando novas sobrancelhas por cima, com outro formato. Além disso, ela também conseguiu fazer meus olhos parecerem mais abertos, uma vez que tenho os olhos um pouco puxados e bem pequenos. Por fim, com o uso

do sombreamento ela conseguiu deixar meu rosto parecendo um pouco mais magro. Ou seja, só usando maquiagem, Gabriela Dominguez conseguiu me dar um novo rosto.

Quando olho para as fotos acima, sinto uma sensação estranha, quase que de não reconhecer a mim mesma. A sensação é de que me tornei outra pessoa e me lembro de, ao longo da ação, ir tomando pequenos sustos quando me olhava nos espelhos das lojas: era como se outro ser estivesse habitando meu corpo. E essa sensação também foi compartilhada por outras pessoas: pelo meu namorado, como citei acima, pelos anjos que me acompanharam, Camila Félix e Luciano Mariz, e por colegas que estiveram presentes no dia ou que viram registros. Quase todos, quando veem as fotografias, ficam alguns segundos sem entender que estou ali, dentro daquela armadura. As pessoas literalmente não conseguiam me reconhecer. Brincando com isso, Gabriela fez um *story* em seu Instagram:



Figura 10 - *Story* de @bellalapierre - Fotografia e postagem por Gabriela Dominguez.

Olhando para as imagens de registro, fica a impressão de que é como se eu usasse uma máscara, por isso, muitas vezes, chamo a montagem de *Tortura Íntima* de armadura. É como se fosse um corpo feito por roupas, acessórios e maquiagem que cria uma casca, e, dentro desta casca, há a performer, no caso, eu mesma. É como se a Karol “de verdade” estivesse vestindo uma forma exterior, porém, sem deixar sua personalidade se modificar. A roupa deixa de ser algo cotidiano e se transforma em uma instalação corporal.

Pois bem, após a transformação feita, quais seriam as ações dessa “Barbie”? Meu objetivo não era agir como uma personagem, não queria passar por algo que não sou. Nesse sentido, pensava muito sobre o que estudiosos dizem das práticas performativas. Por isso eu não interpretei um papel pré-estabelecido, como no teatro tradicional, mas me permiti apenas habitar aquela carcaça. Eu estava em estado performativo, minha atenção para mim e para o mundo estava completamente diferente, meu corpo estava transformado por aquela imagem e meus movimentos eram mais marcados, no entanto, eu não desejava realizar nenhuma ação extraordinária. Pelo contrário, queria testar aquela construção no dia a dia, intervindo no cotidiano das pessoas. Então eu fui para o *shopping center*, acompanhada de dois amigos, e agi como qualquer outra consumidora.



Figura 11 - Experimentando uma bota - Fotografia Luciano Mariz.



Figura 12 - Escolhendo um café - Fotografia Luciano Mariz.



Figura 13 - Experimentando óculos com a amiga - Fotografia Luciano Mariz.

Todas as imagens acima foram feitas espontaneamente por Luciano Mariz, amigo que me ajudou do início ao fim da ação. Nelas, podemos ver que realizei atividades comuns, que qualquer pessoa dentro de um *shopping* faria. Não fiz nada extravagante e me propus a ser eu mesma, inclusive experimentando apenas roupas e acessórios que usaria normalmente. Porém, ao começar minha trajetória dentro do *shopping*, minha percepção sobre a performance foi se modificando.

Eu saí de casa munida do RG, porque acreditava que seria barrada pelos seguranças por estar vestindo apenas peças de roupa íntima. No entanto, embora tenha sofrido um forte assédio ainda dentro do carro, a poucos metros de casa, ao chegar dentro do *shopping* não senti nenhum incômodo causado por outras pessoas, além do incômodo que a minha própria roupa me provocava. Pelo contrário, fui bem tratada, muito mais do que quando vou vestindo minhas roupas normais. Em uma loja de colchão, me ofereceram, com tranquilidade, uma cama de seis mil reais e me disseram para experimentar travesseiros brancos, colocando meu rosto neles, embora eu estivesse coberta de maquiagem. Na loja de sapatos, fui super bem atendida, experimentei quantos sapatos quis e ninguém duvidou do meu poder de compra. Era como se as atendentes estivessem prestando mais atenção para me tratar bem.

Já no quiosque de óculos, no qual experimentei vários modelos, a atendente foi a primeira a questionar minha ação, pois ela queria saber o que eu estava fazendo. Ela achou que eu estava fazendo propaganda de roupas íntimas, porque estávamos em frente à loja Marisa, com a vitrine mostrando calcinhas e sutiãs. Ela disse que eu estava maravilhosa e que gostaria de usar um corpete igual ao meu, dizia desejar se parecer mais comigo. Porém, ela continuava me questionando e, depois de voltar muitas perguntas para ela, revelei minha intenção e, logo, ela ficou com vergonha de ter dito que usaria um corpete apertado como aquele. Só quando ela percebeu a crítica é que se deu conta do quanto são problemáticas as peças modeladoras, ou seja, a princípio ela foi levada pelo poder da minha imagem.

*Tortura Íntima* foi, e ainda é, uma performance que me causa incômodos reais: um desses incômodos é que ela me fez reconhecer lugares de poder. Quando projetei a ação, eu me via muito distante do padrão de beleza da sociedade patriarcal. Vinha tendo pensamentos gordofóbicos frequentes em relação ao meu corpo, além de ter vivido quase toda a vida tendo meus “defeitos” de proporção do rosto apontados por outros: a boca pequena, nariz grande, olhos pequenos e sobrancelhas grossas. No entanto, todas essas características foram modificadas com muita facilidade. Bastou apenas algumas peças me apertando e um “reboco”

na cara para que eu ficasse idêntica às imagens de mulheres perfeitas vendidas por aí. Foi quando percebi que eu estava muito mais próxima do padrão de beleza do que eu imaginava.

Sendo que, nessa imagem padrão, algo me tocou ainda mais: essa aproximação rápida só foi possível por eu ser uma mulher cisgênera e, sobretudo, branca. Minha pele clara moldada sob roupas também claras me abriu todas as portas que eu quis naquele dia. As peças “cor de pele” foram achadas nas lojas com muita facilidade. Era só chegar e pedir que as atendentes vinham com diversos modelos diferentes para que eu pudesse escolher, todos da cor da minha pele. O privilégio de poder ver sua cor reproduzida em todos os tipos de roupas íntimas. Inclusive, inseri peças pretas para que não parecesse que eu estava nua, no entanto, se fosse esse o meu desejo, ele também seria atingido com sucesso.

Também pude perceber que, embora eu me sentisse presa, eu coube dentro de peças P ou M e que, embora o mundo tenha me ensinado a odiar meu corpo, sempre buscando defeitos, minhas curvas são as de uma mulher considerada “gostosa padrão”. Tenho coxas grossas e bunda grande, peitos médios e uma barriga relativamente magra. Com apenas alguns apertões aqui e ali, estava pronta a Barbie perfeita! Muitas espectadoras acharam que eu estava fazendo propaganda de academia de ginástica e repetiam o quanto eu estava magra e linda. Nesse ponto, uma interação me marcou muito: ao sair do *shopping* e entrar na estação de metrô, encontrei um grupo de mulheres evangélicas que também esperavam o transporte público e logo elas começaram a conversar comigo. Elas me contaram das dietas restritivas que faziam, da academia que frequentavam forçadas ou, até mesmo, da decepção consigo por não conseguir malhar ou comer de forma mais saudável. Enquanto isso, elas me elogiavam e jogavam perguntas, tentando adivinhar o que eu estava fazendo ali. Todas elas queriam ser igual àquela armadura e se sentiam mal consigo mesmas por não conseguirem. Quando eu disse que eu também me sentia mal com meu corpo, uma delas disse: “você está louca!”. Respondi que estávamos todas loucas e, juntas, rimos, um pouco constrangidas do nosso próprio julgamento.

Essa frase, “estamos todas loucas”, reverbera em mim até hoje porque, mesmo sendo uma mulher padrão, eu não me sinto assim. Desde essa ação, em 2018, eu comecei a perceber que não somente eu, mas várias mulheres, dentro das medidas ideais para nosso mundo machista, também se sentem muito mal com seus corpos e fazem diversas modificações e sacrifícios na tentativa de chegar mais próximas dessa falácia de corpo perfeito. Nessa busca, o que vale não é o corpo mais saudável e sim o mais imageticamente atraente, como se, junto



com isso, ganhássemos também a vida perfeita. Nesse sentido, acho essa imagem que criamos interessante: a imagem do suposto casal perfeito.



Figura 14 - Casal perfeito - Fotografia Camila Félix.

Na foto acima, estou acompanhada do Luciano Mariz, amigo que foi meu anjo durante toda a ação em 2018. Propositamente, ele vestia um blazer porque a ideia era que ele gerasse a imagem de um homem protetor, quase como um segurança. Na época da ação, junho, estávamos próximos do Dia dos Namorados e havia este letreiro escrito AMOR logo na entrada do Shopping Boulevard. Aproveitamos e tiramos uma foto, como forma de jogar com a imagem de um casal branco, rico, cujo relacionamento postado nas redes sociais é “perfeito”. Imagem que, muitas vezes, nós compramos e tentamos reproduzir, pois a imagem da mulher perfeita é completada com um homem perfeito ao seu lado, já que somos criadas para agradá-los e para arrumar um “bom partido”. No caso, o meu bom partido é um homem cis gay que, no entanto, me ajuda a cumprir a imagem com perfeição, uma vez que também está dentro do padrão de homem “malhado”, sendo, além disso, branco.

Agora, para comparar com a imagem ideal reproduzida acima, vejamos uma imagem mais realista.

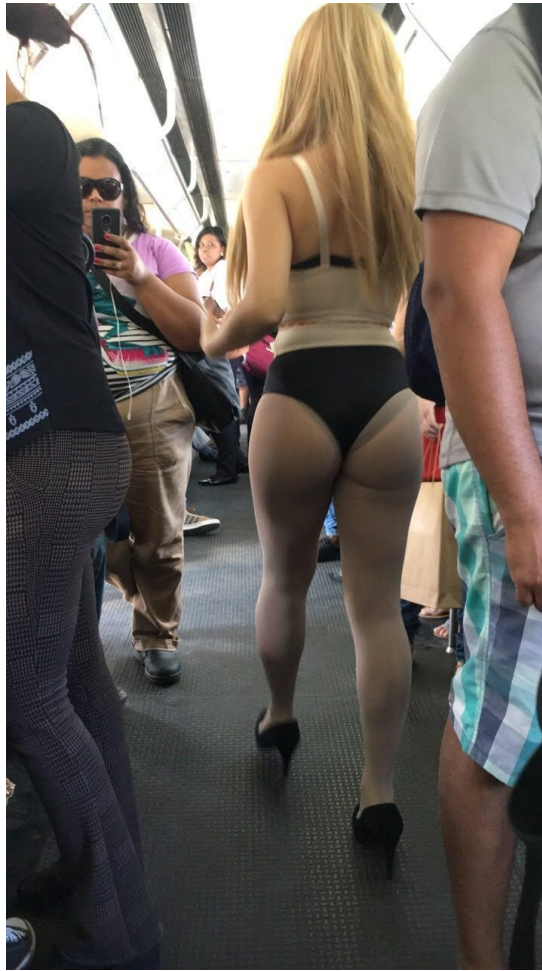


Figura 15 - Dentro do metrô - Fotografia por Luciano Mariz.

Na imagem acima, podemos ver a diferença entre o meu corpo e os corpos reais, presentes no dia a dia. As roupas são diferentes, as posturas, os modos de andar, tudo mais adaptado para o cotidiano. A armadura que visto não é nada ergonômica, não se adapta aos diferentes ambientes urbanos. O metrô estava cheio, mas, mesmo que eu tentasse sentar, quase não conseguiria por causa dos lugares apertados e do trem em movimento. O risco do desequilíbrio ou de passar a encostar demais nos corpos ao lado me fez permanecer em pé. Também me sentia vulnerável, exposta entre tantos corpos masculinos próximos ao meu. Eu sentia os olhares e tinha medo de ser tocada.

A partir do momento em que saí do *shopping* para a rua, passei a sentir um medo constante. Eu estava com roupas íntimas na rua, montada numa imagem ideal de mulher, e isso me tornava mais vulnerável ao assédio. Os homens se sentiam mais livres para me abordar, era como se meu corpo estivesse ali ao bel prazer deles, à disposição. Uma imagem propaganda cujo público-alvo é masculino.

No primeiro assédio do dia, um motoqueiro quase entrou pela janela do carro e, se ele estendesse a mão, me tocaria. Ali, poucos minutos depois de sair de casa, eu já me sentia invadida e essa sensação durou boa parte do dia. Eles me olhavam com olhares que pareciam romper minha roupa e adentrar no meu corpo. A partir do momento em que chegamos ao baixo centro, essa sensação se tornou ainda pior, quase insuportável. O fluxo de pessoas no espaço aberto era mais intenso do que no espaço vazado<sup>7</sup>, o *shopping*. A regulação do comportamento era menor, e as pessoas se sentiam mais à vontade para expressarem seus desejos livremente, ou seja, o risco aumentou. Andei por lugares que me arrependi de ter ido, como subir a Avenida Santos Dumont, por exemplo, por ser uma região de prostituição, com vários hotéis em que há um fluxo intenso de homens durante o dia. Ao chegar na esquina com a Praça Rio Branco, eu sentia minha energia sugada pelas reações e comentários. Parecia que todos aqueles olhares, principalmente os masculinos, estavam arrancando um pedaço da minha carne. Eu me sentia como uma mercadoria a ser devorada.

Durante um tempo, me culpei por ter andado naqueles lugares, pois, se eu imaginava que poderia ser assim, por que eu fui? Essa culpa, misturada com medo, foi muito forte, a ponto de eu quase querer chorar. Ali, mais uma vez e por outro motivo, eu odiava meu corpo. Odiava as minhas curvas, minha bunda, minhas pernas. Um sentimento que retorna eventualmente: a sensação de ser encarada como um objeto de desejo em público me faz ter repulsa do meu próprio corpo. Porque ali eu só tinha colocado uma lupa em uma situação que passo diariamente desde os 12 anos: o assédio na rua.

---

<sup>7</sup> A noção de espaço vazado é proposta por Garrocho ao estudar as práticas espaciais e as ocupações dos lugares. Para ele, a noção de espaço vazado evita opor duas categorias, o fechado e o aberto, pois não há uma delimitação rígida e imutável entre os espaços fechados e abertos. Assim, entendendo o espaço como produto das relações sociais, para Garrocho, “pensar o vazado é fazer a ponte entre a prática artística como a última ocupação do lugar - portanto uma prática espacial - e as ocupações anteriores e simultâneas - que são igualmente práticas espaciais” (GARROCHO, 2015, p. 142). Portanto, ao contrário dos espaços fechados, sobre os quais os artistas têm maior controle, os espaços vazados possuem as mais variadas interferências.



Figura 16 - Apenas um homem observa - Fotografia por Gabriel Aires.

Na realidade, *Tortura Íntima* como um todo é uma lupa para mim: ela joga luz em muitos incômodos antigos. Aqui, me lembro sempre de Eleonora Fabião (2013) dizendo que a performance nasce de um incômodo fresco para um problema antigo e é exatamente daí que surgiu essa carcaça vestível. No entanto, com a performance, os problemas não foram resolvidos. Pelo contrário, novos surgiram para mim e fui obrigada a encarar algumas questões que, até então, eu não tinha olhado de frente, como a do privilégio branco, por exemplo. A primeira realização da ação me deixou muito perturbada e eu havia me prometido não repeti-la, pois ela não havia cumprido seu objetivo. Eu desejava realizar uma crítica por meio da caricatura, da paródia, no entanto, minha imagem acabou sendo capturada pelo sistema capitalista e eu me tornei apenas mais uma propaganda da mulher perfeita. As pessoas compraram a Barbie que eu vestia, elas queriam ser iguais a ela, ou se relacionar com ela, e isso me frustrou como artista.

Entretanto, ao contar sobre a proposta da performance para uma amiga mestranda, Maíra Gouveia, ela viu potência na ação e me pediu para realizá-la novamente, no dia de sua banca de qualificação, pois sua pesquisa se debruçava sobre a relação entre corpo e objeto. Assim, a performance foi incluída dentro da programação da exposição *CORPO X OBJETO* que ela produziu pela UEMG, em julho de 2019, e, mesmo duvidando da minha própria ação, voltei a realizá-la. Só que, desta vez, estava um dia absurdamente frio e eu quase não conseguia ficar sem agasalho. Isso gerou ainda mais problemas durante a ação, pois o

sobretudo cobria quase toda a armadura, o que gerou dificuldade de leitura para muitos espectadores.

Em julho de 2019, a ação percorreu um trajeto bastante diferente: comecei pela Galeria Ouvidor, no centro da cidade, atravessei a Praça Sete, desci a Avenida Amazonas até a Praça da Estação, depois fui para o Shopping Cidade e, por fim, cheguei na Praça da Liberdade e participei da banca de qualificação de Maíra Gouveia dentro do prédio da UEMG. Ao final desse dia, eu mal conseguia caminhar, andei pela Praça da Liberdade quase carregada por uma amiga, que insistia para que eu fosse para casa, pois visivelmente já estava exausta. A ação em si é bastante desgastante e, nas duas vezes em que a realizei, fiquei cerca de 7 h a 8 h dentro da carapaça, sendo parte da performance também o desgaste que ela gera em mim, pois eu continuo até quase a exaustão. Aos poucos, parece que meu corpo começa a se desmanchar, como se ele só se mantivesse de pé graças aos acessórios que me prendem.



Figura 17 - PROMOÇÃO/ Últimas peças! - Fotografia Danilo Mata.

A foto acima é de um momento dentro da Galeria Ouvidor, em que peguei a plaqueta especialmente para tirar esta foto, pois ela ilustraria bem a relação que gostaria de estabelecer: uma crítica à objetificação e sexualização dos corpos femininos. Pouco depois, encontrei outra imagem que me provocava:

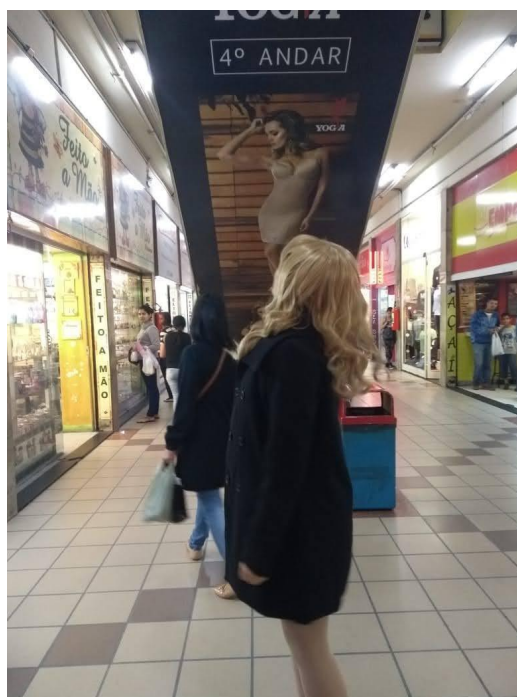


Figura 18 - Cinta Modeladora YOGA - Fotografia por Danilo Mata.

Ainda na Galeria Ouvidor, me deparei com este anúncio de uma cinta modeladora cujo nome da marca era YOGA. Na foto, podemos ver apenas o final das letras. Era uma cinta muito parecida com a que eu estava usando e achei uma grande ironia uma marca com tal nome produzir um objeto tão limitador. Assim, debaixo da propaganda, coloquei minhas mãos no chão e fiz duas posições de yoga: “cachorro com a cabeça para baixo” e “cachorro com a cabeça para cima”. Bastaram estes dois movimentos para que um segurança se aproximasse de Danilo, amigo que me acompanhava, e ameaçasse nos expulsar do local, caso eu continuasse a movimentação não usual. Essa reação do funcionário deixou claro para nós que aquele espaço vazado não era público e sim privado, estando sujeito a algumas regras não ditas como, por exemplo: não realizar posições de yoga. Durante todo o tempo em que realizei ações “normais”, fui bem tratada dentro daquele espaço, porém, no momento em que agi de forma inesperada, me tornei uma ameaça à ordem e, por isso, quase fui expulsa do lugar. Ou seja, além das amarras corporais que nos são impostas fisicamente, também estamos sujeitas a padrões sociais de comportamento, sendo que qualquer ação que fuja à normatividade deve ser repreendida. Aqui, podemos perceber que a biopolítica<sup>8</sup> atua no

---

<sup>8</sup> “Como se sabe, o ponto de partida da genealogia foucaultiana foi a descoberta dos micro-poderes disciplinares que visavam a administração do corpo individual, surgidos durante o século 17 em consonância com a gradativa formação de todo um conjunto de instituições sociais como o exército, a escola, o hospital, a fábrica etc. Foucault chegaria aos conceitos de biopoder e biopolítica ao vislumbrar o aparecimento, ao longo do século 18 e, sobretudo, na virada para o século 19, de um poder disciplinador e normalizador que já não se exercia sobre os corpos individualizados nem se encontrava disseminado no tecido institucional da sociedade, mas se

controle dos corpos não só em sua forma física, mas também comportamental. Somos moldadas em todos os âmbitos e, quando ousamos sair do padrão, é a nossa própria cabeça que fica responsável por nos oprimir.



Figura 19 - Sentada como uma menina - Fotografia por Daphne Cunha.

Nesse sentido, penso que a imagem acima ilustra bem a condução dos comportamentos realizada pelas roupas e pela sociedade. Dei o título de “sentada como uma menina” à imagem, por essa frase ter me acompanhado durante toda a infância. Nunca fui uma menina que se sentava como supostamente deveria, por isso meu pai me proibia de usar saia e, diversas vezes, chamaram a minha atenção pelos meus “modos”. Porém, trajando essa armadura, paradoxalmente o jeito de sentar mais confortável é de pernas cruzadas e coluna ereta. Ora, a cinta modeladora serve não só para comprimir as gorduras, mas também para

---

concentrava na figura do Estado e se exercia a título de política estatal que pretendia administrar a vida e o corpo da população” (DUARTE, 2008, p. 2-3).

moldar o corpo e, portanto, quanto mais ele se ajusta ao objetivo da cinta, menos desconfortável fica. É preciso encontrar um conforto desconfortável para resistir. Da mesma forma, funcionam as pernas cruzadas: uma vez que a calcinha aperta fortemente a região da barriga, é quase impossível se sentar de outra forma, nem ao menos é fácil deixar as pernas paralelas, como podemos ver na imagem a seguir.



Figura 20 - Sentada com as pernas abertas - Fotografia por Daphne Cunha.

Aqui podemos ver um momento em que eu já estava exausta e me sentei para esperar um Uber que nos levaria do Shopping Cidade para a Praça da Liberdade. Quando me sentei, não conseguia fechar as pernas com elas paralelas, então, ou eu ficava com as pernas abertas ou cruzadas e, inconscientemente, escolhi ficar com as pernas cruzadas, pois sabia que seria uma imagem mais “agradável”. Analisando as duas imagens, consigo perceber o quanto me contive durante quase toda a performance. A sensação é de que eu estava evitando conflitos, pois mesmo quando pude causar uma interrupção mais forte, evitei por medo. Acredito que isso aconteceu porque, durante todo o tempo, me sentia frágil, vulnerável, exposta. Estar vestida daquela forma já gerava um grande desgaste e, talvez, eu quisesse evitar mais. Tão sintomática essa atitude! Pois quantas vezes nós, mulheres, nos reprimimos exatamente para evitar conflitos e exposições? Quantas vezes tivemos medo de realizar alguma ação fora da



normativa social e sermos julgadas e confrontadas? Talvez *Tortura Íntima* tenha mais me revelado questões sobre ser uma mulher branca e cisgênera do que exatamente causado uma grande interferência nos ambientes.



Figura 21 - Diálogo com espectadora - Fotografia por Daphne Cunha.

No entanto, acredito que há uma potência na ação: a armadura de *Tortura Íntima* funciona como um instrumento disparador de interação, principalmente com espectadoras. Ao me verem vestida daquela forma, e também por carregar fitas métricas pelo corpo, seja na cintura ou no pescoço, muitas mulheres me param e abrem diálogo comigo. Em geral, elas querem saber o que estou fazendo e eu evito responder imediatamente. Talvez pela minha experiência como professora de Arte no Ensino Básico, sempre respondo com outras perguntas, as induzindo a realizar a própria leitura da obra. Questiono se usam aqueles acessórios, como se sentem com seus corpos, se acham que minha imagem é bonita, entre outras coisas. Ao meu ver, a maior potência da performance é essa interação, por isso coloquei a fotografia acima. Este foi um dos muitos momentos em que uma mulher veio conversar comigo, porém, infelizmente, não me recordo exatamente o que conversamos. Esses papos foram essenciais para me fazer repensar a estrutura da performance, a relação com meu próprio corpo e também para ter certeza de que estamos mesmo todas muito doidas. *Tortura Íntima* me fez ver que ainda temos, nós mulheridades, muito caminho pela frente para percorrer, interna e externamente, na busca por nossa libertação das opressões patriarcais.



Figura 22 - Colocando o coletor menstrual - Fotografia por Danilo Mata.

Para finalizar, gostaria de tratar da imagem acima, feita antes do acontecimento de 2019. Nesse dia eu estava menstruada, o que gerava um desconforto com meu corpo ainda maior e, logo antes de sair, precisei colocar meu coletor menstrual. Para isso, precisei me equilibrar numa posição difícil e fiquei alguns segundos tentando fazer dar certo. Tudo me apertava, meu ventre doía e eu precisava inserir algo dentro de mim para evitar que o sangue vazasse. Num contorcionismo, acabei me vendo na posição acima e pedi para que Danilo fizesse uma foto. Nesse momento eu ri com um pouco de ironia, afinal, aquela posição é um grande resumo da performance: o desconforto constante que é viver no corpo de uma mulher dentro da nossa sociedade patriarcal e normativa.

## A COSTURA DOS RETALHOS

Belo Horizonte, 17 de março de 2022

Entre uma resposta e outra de felicitações, me sento para escrever um pouco mais sobre este processo de pesquisa e não poderia deixar de comentar que há 28 anos, às 8:25 da manhã, eu nasci. É que o estudo que relato agora se embola, em muitos momentos, com a minha própria vida. Assim, é difícil determinar em quais momentos exatamente foram criadas as percepções que trago nestas páginas.

No início de 2016, participei de um processo coletivo coordenado por Eid Ribeiro, figura importante para a cena belorizontina<sup>9</sup>. Eid nos disse, um dia, que aprendeu a fazer teatro assistindo teatro e isso me marcou. Essa se tornou uma daquelas marcas que mestres e mestras deixaram em mim e que fazem com que a minha percepção de mundo seja modificada. Naquele momento, eu entendi que, muito antes de ser atriz, eu sou espectadora, e que tenho apreço por estar em todas as posições em relação à cena, até mesmo escrevendo sobre ela. Digo isso para ressaltar os motivos pelos quais, aqui, abordarei não só as minhas criações, mas também de outres. Aliás, no início do mestrado, a ideia era tratar apenas de obras feitas por outras pessoas. No entanto, a pesquisa é assim mesmo, processual e cambiante e se mescla com a vida, pois ela parte da nossa própria trajetória. O que me levou a querer estudar isto ou aquilo? Nesse sentido, eu sempre tenho em mente o pensamento de Jorge Larossa Bondía (2002, p. 21), para quem “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. Quais foram as produções dos últimos anos que, de alguma forma, mexeram comigo? Que balançaram minhas estruturas, gerando aquele clique: “é isso”! Ou, de forma mais metodológica: qual o meu recorte de pesquisa?

Entrei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP com um desejo amplo, sem um recorte das obras que estudaria. No entanto, acredito que, de maneira

---

<sup>9</sup> Eid José Ribeiro Aguiar é um dos artistas mais relevantes da cena artística mineira e nacional. Nascido em Caxambu em 1943, o dramaturgo, roteirista e diretor teatral já dirigiu e escreveu para coletivos como Grupo Galpão, Grupo Teatro Delle Radici (Suíça), Grupo Trama, Cia Acômica e Grupo Armatrix. Foi ainda fundador do Grupo Geração, coletivo teatral que atuou na resistência à ditadura militar no Brasil, repórter e colunista de diversos jornais mineiros e fluminenses e curador e diretor de programação do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte. Um dos artistas veteranos mais atuantes do cenário mineiro, Eid Ribeiro marca sua obra com um estilo inconfundível que traz referências que vão do teatro moderno norte-americano e europeu aos circos mambembes do Brasil; do experimental ao popular; do grotesco ao sublime; do existencial ao político. Disponível em: <<https://www.editorajavali.com/product-page/cole%C3%A7%C3%A3o-eid-ribeiro-livro-1-teatro>>. Acesso em: 03 maio 2022.

inconsciente, algumas luzes já se acendiam, mas talvez eu tivesse receio de segui-las. Eu queria olhar para a performance contemporânea, falar sobre produções dos últimos dez anos e eu via que aqui, bem perto de mim, havia criações que me faziam acreditar na potência da performance. Elas me atravessaram e, no trajeto, encontrei alguma conexão com o meu modo de fazer performance. Havia, em algumas obras que me saltavam aos olhos, algo semelhante à minha própria prática. E é sobre isso que eu vou falar neste retalho.

Durante os textos anteriores evitei tratar dela, da tal Segunda Pele que pesquiso e que mencionei rapidamente no resumo. Evitei abordá-la antes para que você pudesse acompanhar um trajeto que, para mim, possui uma lógica temporal de acontecimentos. Eu queria mostrar o processo, o caminho de uma coisa à outra. Como o tempo da vida desde sempre interfere nessa pesquisa, os acontecimentos são muito marcados nesse espaço-tempo que, como eu dizia, é este agora em que vivo: Brasil, Minas Gerais, Belo Horizonte, anos 2010/2020.

Então era isso, eu queria esse recorte contemporâneo, mas, para além disso, eu percebia que, aqui, pelas bandas das montanhas mineiras, havia performances interessantes, que se conectam com minha própria trajetória de maneira específica. São elas:

**44 dias, criada por Ciber\_Org em 2017. A partir de 4 imagens desenhadas em uma noite insone, Ciber\_Org iniciou uma ação em que ficou 11 dias vestindo apenas um macacão “neutro”, depois 11 dias vestindo apenas roupas do pai, então mais 11 dias só com as roupas da mãe e, por fim, mais 11 dias usando o mesmo macacão do início.**

**Melindrosa, de Ana Luisa Santos. Ação realizada em 2014, na qual a artista foi para a Praça Sete, em Belo Horizonte, trajando apenas um vestido composto de notas de R\$10,00 verdadeiras.**

**A promessa de Ana Raylander Mártis dos Anjos de começar a incorporar os marrons em seu uso diário em 2013 até a sua integral presença em sua vestimenta.**

Mas não foi na sequência apresentada acima que elas surgiram na pesquisa: primeiro a ação de Ciber\_Org, depois Ana Raylander e, então, a performance de Ana Luisa. Todas as artistas são pessoas que circularam ou circulam pelas “bolhas” artísticas belorizontinas. Ciber\_Org e Ana Raylander foram colegas de sala dentro da Escola de Belas Artes, local onde também les conheci. Presenciei alguns dos 44 dias de Ciber\_Org, assim como vi Ana Raylander se tornando cada vez mais marrom pelos corredores da EBA/UFMG. Enquanto Ana Luisa, a mais velha de nós, já frequentava muitos outros lugares, sendo uma artista consolidada na cena artística da cidade e também do país. Com ela, eu esbarrava nos eventos culturais de nossa capital e também em alguns botecos, pois temos amigos em comum. Ou

seja, todes les artistas que trago para a pesquisa viveram nos mesmos tempos e espaços, caminhamos pelas mesmas ruas, talvez tenhamos bebido no mesmo copo em algum bar do baixo centro. Assim, há também em nosso trabalho alguma similaridade, algum ponto em comum, que talvez tenha se cruzado nessas proximidades do próprio território. Atualmente, Ana Raylander é a única de nós que não mais habita esses morros, tendo ido, há alguns anos, para São Paulo capital, para alçar novos voos.

O recorte da pesquisa aconteceu de maneira quase evidente e me traz certa satisfação poder falar do trabalho de pessoas jovens, minhas contemporâneas, que estão produzindo obras consistentes e que afetam muitos outros artistas. Nesse sentido, percebo esse enquadramento como decolonial<sup>10</sup>, pois escolho falar sobre nós. Escolho olhar com atenção para pessoas que estão ao meu lado, que me fazem caminhar junto a elas. Elas me inspiram. Mais adiante, me dedicarei a cada uma delas, pois escolhi fazer uma descrição bastante objetiva das performances, de modo que teremos ainda muitas linhas sobre cada trabalho. Também considero interessante descrever ações de uma maneira quase minimalista: apresentando os principais elementos que produzem significado na obra.

Se voltarmos às curtas descrições que fiz, poderemos perceber que uma expressão aparece de diferentes formas: vestido, vestindo e vestimenta. Essa repetição nas três obras é exatamente o que faz com que elas estejam sendo analisadas nesta dissertação: a relação que criam a partir do vestir. Ora, há alguns dias, ao falar sobre o processo de pesquisa, comentei sobre minha vivência, e é da infância que vem minha relação com as roupas, com os figurinos, com as fantasias. Cresci indo nas casas de costureiras e talvez ali, descalça sobre aquele mar de linhas e retalhos, eu tenha tomado gosto por essa coisa que nos cobre e nos revela. A roupa como uma mediação entre nosso corpo e o mundo me fascina. A produção da

---

<sup>10</sup> O termo “decolonial” começou a ser utilizado nos anos 90 dentro do grupo de estudos Modernidade/Colonialidade para denominar uma espécie de resistência à lógica civilizatória-ocidental-cisheteropatriarcal-moderna/colonial. Como nos explica Márcia Sousa: “O grupo de Estudos Modernidade/Colonialidade (M/C), do qual os intelectuais citados acima fazem parte, nasce na final dos anos 90 como um grupo de teóricos e acadêmicos, e em sua maioria, próprios da América Latina. A principal contribuição foi realizar um movimento epistemológico fundamental para a renovação dos estudos críticos das Ciências Sociais na América Latina no século XX, assim como proporcionar a renovação crítica ao ocidentalismo a partir da compreensão das causas e feitos da colonização deste continente e da aplicabilidade em ampla escala de processos exploratórios da natureza, da vitalidade, da subjetividade, da cultura e das relações sexuais. Desta forma, o que chamamos de renovação da crítica ao ocidentalismo é compreendido por este grupo como a radicalização do pensamento latinoamericano a partir do ‘giro decolonial’, que nada mais é que assumir uma releitura histórica dos processos coloniais e problematizar as questões políticas, sociais, econômicas e culturais que atingem este continente. Desta maneira, ‘o giro decolonial’ é a possibilidade de pensar as opções decoloniais em vertentes práticas, epistêmicas e políticas, para atuação no mundo e nos diferentes níveis da vida” (SOUSA, 2020, p. 110).

imagem, o contato com a própria pele, a relação sensorial e plástica que tecidos costurados podem trazer me provocam artisticamente.

2018, ano de criação de *Tortura Íntima*, também foi marcado por algo importante na minha formação: ao sair da graduação, ingressei num curso de corte e costura no Senai e, depois, em outro de interpretação de moldes. Ali, um mundo se abriu para mim. O meu sonho simples de juntar um tecido no outro se mostrou mais intenso e fui descobrindo novas possibilidades. O desejo de criar as próprias roupas e os próprios figurinos se tornou realidade. No pensamento comum gerido por uma lógica colonial, quando as pessoas pensam em criação de roupas, em produção artística com tecido, pensam logo no topo da cadeia da moda: le estilista, aquele nome famoso que assina a marca. Mas a realidade da roupa é material e percebo a importância da artesanaria, da costura em si, da modelagem, do corte. Pois é na transformação da materialidade que se constrói a obra, ou seja, quando colocamos a mão na massa. Por isso, além de artista cênica, também queria ser costureira e, hoje, essa habilidade me acompanha e me auxilia nas performances.

No final de 2018, para o festival de final de ano do Primeiro Ato Centro de Dança, onde cursava dança contemporânea com Marcela Rosa, pude criar um vestido para a construção de uma performance. Na época, eu estava muito interessada nas marcas que as pessoas deixam em nós e nos transformam, em como muitas vezes cruzamos com pessoas que acabam seguindo outros rumos, mas que riscam alguma memória em nossos corpos. Comentei sobre essas minhas inspirações com Marcela Rosa e ela, na aula seguinte, me trouxe o seguinte poema:

Sou feita de retalhos.  
Pedacinhos coloridos de cada vida que passa pela minha e que vou costurando na alma.  
Nem sempre bonitos, nem sempre felizes, mas me acrescentam e me fazem ser quem eu sou.  
Em cada encontro, em cada contato, vou ficando maior...  
Em cada retalho, uma vida, uma lição, um carinho, uma saudade...  
Que me tornam mais pessoa, mais humana, mais completa.  
E penso que é assim mesmo que a vida se faz: de pedaços de outras gentes que vão se tornando parte da gente também. [...]

*Cris Pizzimenti*<sup>11</sup>

Foi então que, a partir da minha questão com as pessoas que nos atravessam e desse poema, criei uma performance que funcionava a partir do vestido. Com americano cru, um

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www2.ufjf.br/pnaic/files/2018/06/Sou-feita-de-retalhos-Cris-Pizzimenti.pdf> . Acesso em: 17/03/2022.

tecido de algodão de cor bege, normalmente utilizado para testes de modelagem e também para bordado, montei um vestido longo de mangas longas, cuja modelagem era toda recortada. As partes da peça foram cortadas separadamente e depois costuradas, para que ficassem evidentes os encontros, os contatos entre uma parte e outra. Então, com o vestido sobre meu corpo, no *hall* de entrada do teatro SesiMinas, coloquei lãs de seis cores diferentes à minha frente, junto a seis agulhas e uma tesoura de tecido prateada. Ali, eu ia aos poucos bordando meu próprio vestido e convidando sutilmente les passantes para bordar em mim.

Cada interação foi preciosa e, enquanto a pessoa me bordava, nós conversávamos sobre temas diversos. Tiveram crianças que participaram, mulheres adultas e idosas, e cada uma deixou uma marca muito diferente da outra. Não coincidentemente apenas um menino me bordou e nenhum homem adulto. Acredito que isso tenha acontecido por dois fatores: porque a cultura patriarcal coloca o bordado como algo feminino, de modo que homens se sentem menos à vontade realizando essa prática e também, talvez, pelo receio de tocar meu corpo de forma tão próxima. Afinal, o vestido bege sobre minha pele branca propositalmente dava a sensação de que aquela era uma segunda pele.



Figura 23 - *Retalhos* frente.



Figura 24 - *Retalhos* costas.

As imagens acima mostram como o vestido ficou, ao final das intervenções. Posteriormente, em 2019, o vestido se tornou peça musealizada, tendo participado da

exposição CORPO X OBJETO, com curadoria de Maíra Gouveia. No entanto, embora possa ser exposto como um objeto de arte, o vestido, na realidade, é parte do registro da performance, pois cada linha, cada bordado ou amarração revela uma interação específica, algumas das quais me lembro bem e, outras, nem tanto, mas que ficaram documentadas neste vestido longo.

Agora percebam comigo: quando abordo as performances de 2018, *Tortura Íntima* e *Retalhos*, podemos observar que elas possuem uma característica marcante, a da vestimenta como dispositivo de criação e interação, sendo essa característica importante para que eu conseguisse determinar o recorte da pesquisa atual. Ou seja, escolhi trabalhos que também partem da relação criada pela vestimenta, seja com o próprio corpo ou com o público externo. E, nesse ponto, em que as coisas estavam se tornando mais claras para mim, tive a sorte de ter mais um encontro que foi revelador.



## A SEGUNDA PELE

Belo Horizonte, 19 de março de 2022

Esse encontro revelador se deu com Vina Amorim e o presente que ela me deu: o conhecimento sobre a noção de Segunda Pele. Ao entrar no PPGAC-UFOP, pude conhecer novas pessoas, minhas colegas da turma de mestrado de 2020. Num processo como esse, dentro de uma universidade, a sala de aula é de suma importância, pois é nas discussões que surgem dentro dela que as disciplinas vão ganhando corpo. É aquela velha história da pedagogia: a aula não é somente le professorie, ela se faz no coletivo. Sei disso como aluna e como professora. Nesse sentido, ter aquelas pessoas específicas comigo foi determinante em alguns momentos. E gostaria de deixar aqui meu agradecimento a todes que compartilharam as aulas comigo, que tornaram o difícil processo de ensino online pelo qual passamos um pouco mais interessante.

Numa dessas aulas, depois de eu ter apresentado parte do meu trabalho para a turma, Vina Amorim abriu o microfone e me apresentou uma referência importante para este trabalho: um artigo escrito por seu orientador, o professor Édén Peretta, que trazia a noção de corpo multiepidérmico para falar sobre uma experiência em dança no curso de graduação da UFOP. Esse conceito, trazido por Édén e citado em aula por Vina é, na realidade, do pintor e arquiteto austríaco Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser. O artista não apenas teorizava sobre a ideia de um corpo com várias peles, mas também colocava seu pensamento em prática, tanto em suas obras de artes visuais quanto em seus projetos arquitetônicos. Para ele, nós seríamos compostos de cinco peles e, para explicar melhor o conceito, trarei justamente seus desenhos e os apontamentos de Édén.

As artes plásticas nos trouxeram assim a representação, bem como o relato de experiência, de um corpo multiepidérmico, um corpo com cinco peles e múltiplas dimensões. Um corpo composto pelas relações que estabelece e não somente pela matéria que é. [...] Um corpo com cinco peles que se desenrola rumo ao infinito. (PERETTA, 2012, p. 5).



Figura 25 - *The Big Way*, Friedensreich Hundertwasser, 1955<sup>12</sup>.

Nos traços de Hundertwasser, o corpo humano tem seu princípio em um eixo central e abstrato denominado “eu-profundo”, desenrolando-se em forma de espiral, constituindo as suas múltiplas peles em diversos níveis. Uma contínua e gigante pele que incorpora diferentes dimensões, uma vez que se apresenta – muito mais do que uma simples membrana física – como um nível de consciência: uma das múltiplas formas por meio das quais o ser humano pode elaborar e encontrar o sentido de sua existência. É uma pele não superficial, e sim processual, consolidando-se em uma *direção concêntrica ao seu eixo fundador de forma osmótica*<sup>13</sup> e pluridirecional. Neste sentido, essa pele plural seria concomitantemente, física e abstrata; uma fronteira que empresta definições formais ao ser humano, ao mesmo tempo em que possibilita a sua conexão com o além-de-si. (PERETTA, 2012, p. 5).

---

<sup>12</sup> Todas as imagens foram retiradas do Wikiart.org. Disponível em: <[https://www.wikiart.org/pt/friedensreich-hundertwasser/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically\\_resultType:masonry](https://www.wikiart.org/pt/friedensreich-hundertwasser/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically_resultType:masonry)>. Acesso em 19 de março de 2022.

<sup>13</sup> Grifo do autor.

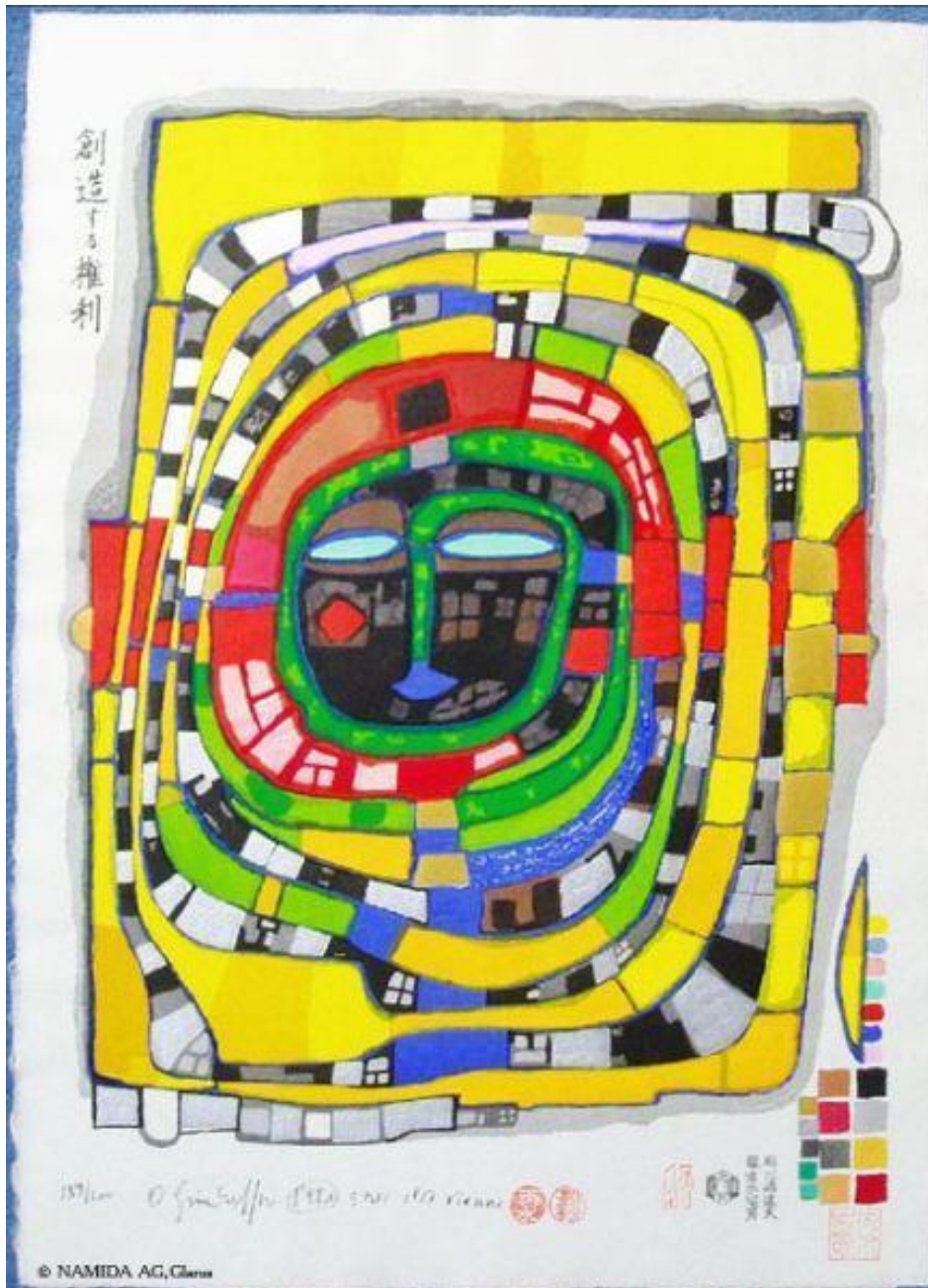


Figura 26 - *Right to Create*, Friedensreich Hundertwasser, 1955.

Em seu desenho, a epiderme – como a conhecemos – seria a primeira pele. A materialidade das células e dos órgãos envolveria intimamente o chamado “eu-profundo” que a origina. A epiderme poderia assim ser considerada como um sistema complexo e não mais como um envelope ou uma barreira; um sistema multidirecional e poroso. (PERETTA, 2012, p. 5-6).

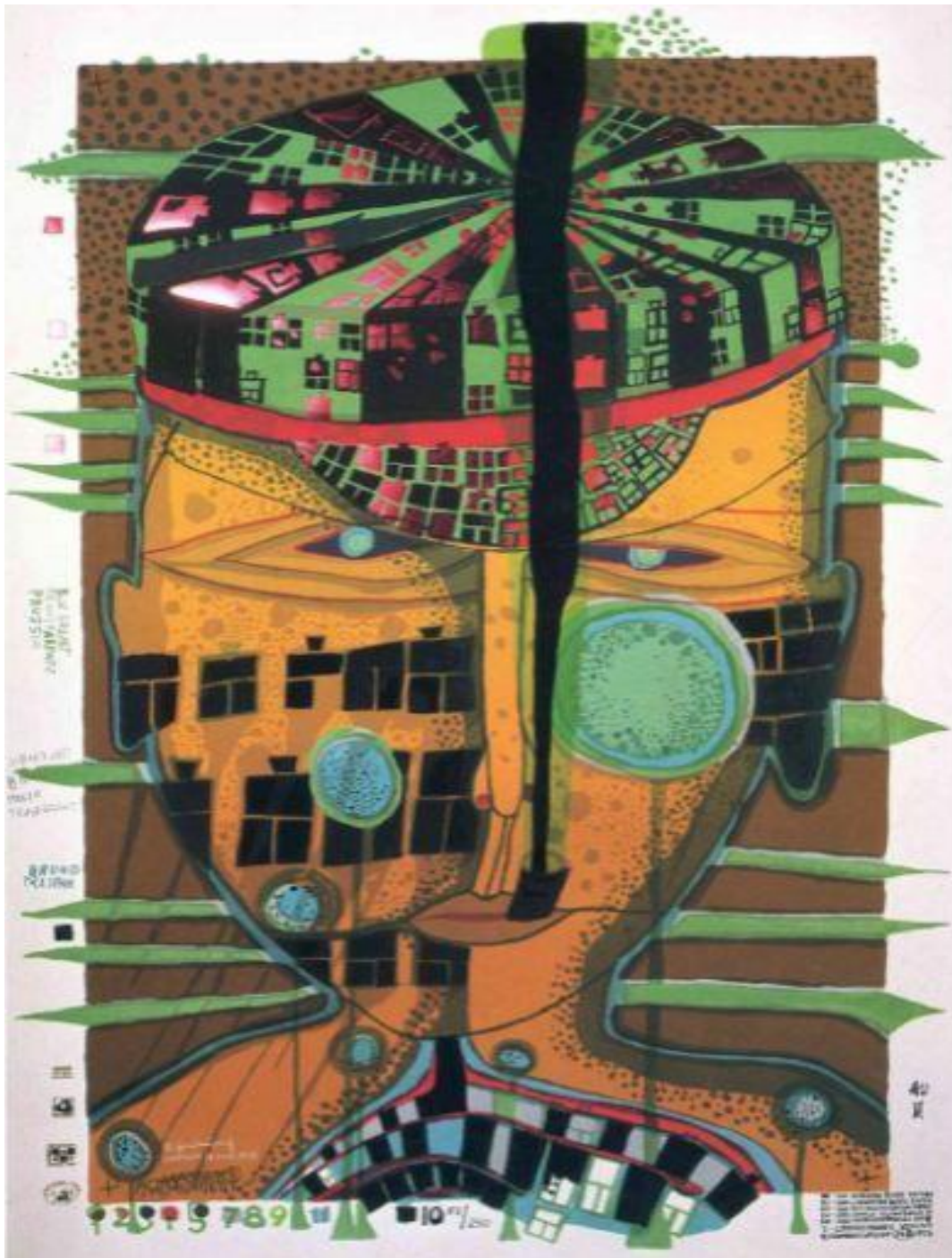


Figura 27 - *One of Five Seamen*, Friedensreich Hundertwasser, 1975.

As roupas ou vestimenta seriam a segunda pele do humano. Assim sendo, os tecidos que escondem a nudez também seriam parte da dimensão que identifica, segrega, define e aproxima os seres humanos entre si. Neste entendimento, a roupa passa também a explicitar as dimensões íntimas e subjetivas do humano, tornando-se um canal ambivalente de interiorização-exteriorização de si. (PERETTA, 2012, p. 6).



Figura 28 - *The Second Skin*, Friedensreich Hundertwasser, 1986.

A casa surge como a terceira pele. A morada construída e decorada pelo ser humano demonstraria assim intensamente a sua subjetividade, materializada por determinadas cores, formas e materiais. A concretude física das construções arquitetônicas adquire assim outras dimensões, talvez mais íntimas e subjetivas. (PERETTA, 2012, p. 6).



Figura 29 - *The Third Skin*, Friedensreich Hundertwasser, 1982.

A identidade social, isto é, as relações sociais construídas na família e na sociedade, aparecem em sua representação como sendo a quarta pele. É interessante observar que este nível do corpo-espiral sublima a própria materialidade e adquire uma dimensão mais abstrata, mesmo que não abdique de seus matizes concretos. A quarta pele já seria, portanto, uma pele essencialmente coletiva. Uma pele composta por multiplicidades; uma pele que mantém em tensa guarda a alteridade e seus limites. (PERETTA, 2012, p. 6).

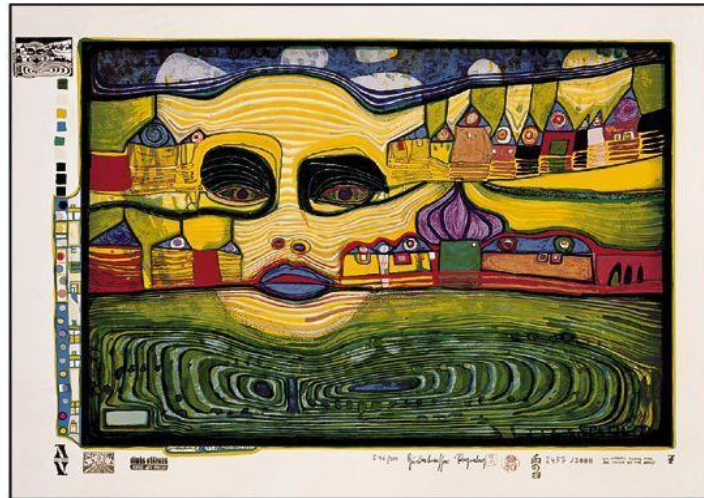


Figura 30 - *Iriental Over the Balkans*, Friedensreich Hundertwasser, 1971.

E enfim, o planeta – a humanidade e a Natureza – seria a quinta pele. Uma pele interminável, uma vez que se desenrola rumo ao infinito. Uma pele planetária que conecta visceralmente o corpo humano à Natureza e a própria humanidade, por mais abstratas que possam parecer essas dimensões. (PERETTA, 2012, p. 6).

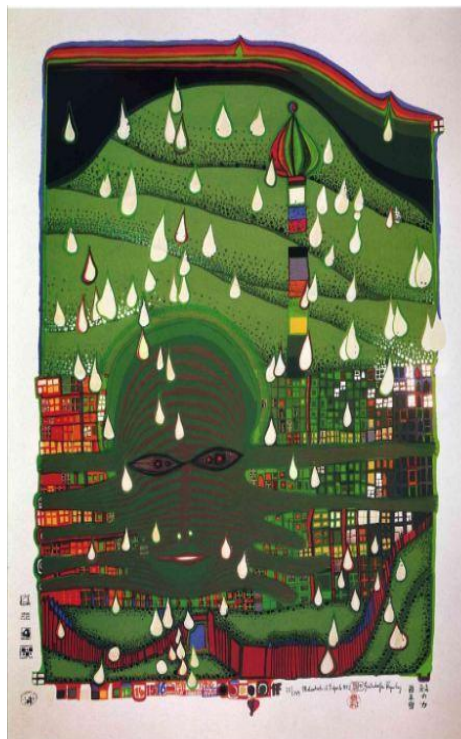


Figura 31 - *Green Power*, Friedensreich Hundertwasser, 1972.

Assim sendo, é possível conceber que todos os indivíduos passem a comungar e compartilhar de uma mesma pele, composta principalmente por elementos extra-humanos. Uma pele que não dilui nenhum elemento que a compõe, mas encontra a justa densidade de sua existência na potência de relação na qual os submerge, podendo trazer alguns elementos para repensarmos aquilo que é

fundamentalmente inegociável na resistência das fronteiras e limites do corpo. (PERETTA, 2012, p. 6).



Figura 32 - *End of the Waters*, Friedensreich Hundertwasser, 1977.

As palavras de Éden e as imagens de Hundertasser combinadas conseguem desenvolver a ideia de um corpo composto por cinco peles que se conectam e se expandem em direção ao infinito a partir de um “eu-profundo” ou, como seria possível dizer, essas cinco peles projetam externamente a subjetividade do ser. Resumidamente, seriam elas: a primeira pele, a **epiderme**, a segunda, a **vestimenta**, a terceira, a **casa**, a quarta, a **identidade social** e a quinta e última, o **planeta**.



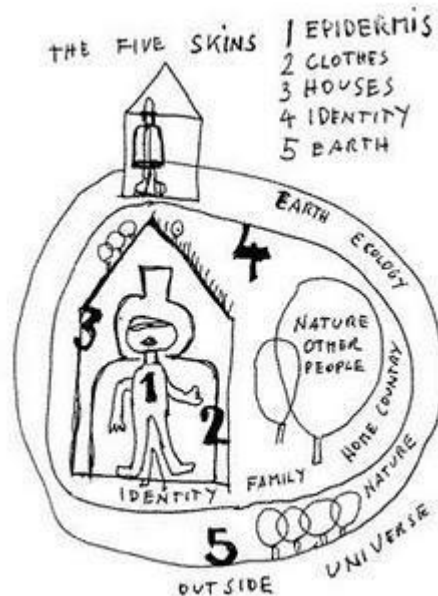


Figura 33 - *Men's Five Skins*, Friedensreich Hundertwasser, 1997<sup>14</sup>.

O pintor e arquiteto austríaco criou um panorama geral, no qual estão incluídas várias dimensões do ser humano e da sociedade, pensando, inclusive, na relação entre o indivíduo e o coletivo do qual faz parte. Hundertwasser usou muitas vezes a imagem da espiral para dizer desse movimento dentro-fora, no entanto, também penso ser importante o movimento fora-dentro, pois as interferências são diversas e, ao mesmo tempo em que transformamos o mundo ao nosso redor, também somos transformados por ele. Assim, ao meu ver, a espiral de Hundertwasser atua em uma via de mão dupla, tornando possível o fluxo nos dois sentidos.

Embora toda a concepção geral do artista austríaco tenha me interessado no momento em que Vina me apresentou a ideia, para a pesquisa aqui apresentada faço um recorte, pois meu foco é compreender como funciona a segunda pele, a vestimenta, em algumas performances contemporâneas. A direção do meu olhar de pesquisadora se volta para obras que são construídas a partir da relação que les artistas tecem com as roupas. Nesse sentido, as obras aqui analisadas possuem esta característica em comum com a minha própria produção e foram escolhidas exatamente porque investigam o funcionamento de diferentes vestimentas em suas ações, como veremos a seguir.

<sup>14</sup> Disponível em: <[https://hundertwasser.com/en/applied-art/apa382\\_mens\\_five\\_skins\\_1975](https://hundertwasser.com/en/applied-art/apa382_mens_five_skins_1975)>. Acesso em 19 de março de 2022

Belo Horizonte, 20 de março de 2022.

Hoje inicio as análises das obras de outros artistas e, junto com o processo de estudar caso a caso, vem também a responsabilidade de tratar com cautela o trabalho de outros. Ainda mais porque abordarei o trabalho de pessoas que possuem vivências muito diferentes das minhas. Lá atrás, quando iniciei minha pesquisa, o interesse era fazer um recorte que abrangesse apenas obras artísticas feitas por mulheres, a partir de uma perspectiva feminista. E é justamente a partir de uma perspectiva feminista decolonial que me vejo compelida a tratar minhas percepções – assim como as de qualquer outra pessoa no mundo – como corporificadas, situadas, ou seja, como frutos da minha existência no mundo. Sou uma mulher cisgênera branca de classe média e é a partir desta condição que vou tocar o trabalho de outras mulheres, cujas vivências e questões são distintas das minhas. Sem a ilusão de uma pretensa neutralidade ou universalidade, meu olhar situado corre o risco de ser míope. Assim, se este diário-dissertação chegou até você, leitor, e lhe despertou o desejo de me questionar algo, fique à vontade para, em qualquer tempo e espaço, me enviar seus comentários. Afinal, um dos objetivos deste texto é criar uma ponte entre nós para a produção de conhecimento e ele se tornará completo quando for uma via de mão dupla.

Como eu dizia, as pessoas aqui estudadas são diferentes de mim em muitos aspectos. No entanto, todas nós temos em comum o fato de que, em algum momento de nossas vidas, nos reconhecemos dentro do gênero feminino. Intuitivamente, eu já denominava essa experiência de reconhecimento do feminino como “mulheridades” porque, embora tenhamos diferenças, partilhamos algumas questões sobre o que é ser entendida como uma mulher.

Em mais um encontro frutífero, desta vez com Renata Andrea Santana de Lucia, durante o VIII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP, em outubro de 2021, esse termo surgiu como um elo entre nossas pesquisas. Renata trabalha com um recorte de gênero parecido com o meu e compreende “como mulheres os aspectos socioculturais relacionados ao feminino, que culminam em uma série de violências de gênero que são inscritas em corpos que as performam em algum momento da vida” (LUCIA e FISCHER, 2021, p. 80)<sup>15</sup>, o que incluiria mulheres cis-trans, travestis, transmasculinos e homens trans. Para ela, as questões relacionadas ao feminino passam pelo

---

<sup>15</sup> LUCIA, R. A. S.; FISCHER, S. R. . Marcas no corpo: processos e poéticas na cena feminista. Revista de Estudos Teatrais Pitágoras, v. 11, p. 78-90, 2021.

sistema de opressão e, nesta pesquisa, será possível perceber que essas violências são deflagradas também pelas roupas que compõem a performance do gênero feminino.

Já a autora transfeminista Leticia Nascimento, quando usa termos como “mulheres” ou “feminilidades”, o faz no plural justamente para apontar a diversidade de existências dentro dessas categorias, de modo que o movimento feminista deveria, em sua concepção, incluir pessoas trans, travestis e não binárias.

É urgente que todas compreendamos que falar de mulheres no plural, de feminilidades, não é um mero slogan. Nossas experiências diversas exigem diferentes teorizações e demandas políticas dentro do feminismo. Manter essa pluralidade de vivências no caleidoscópio feminista significa entender que, apesar de diferentes, conectamo-nos com estruturas de opressão semelhantes, tais como o patriarcado, o machismo e o sexismo, que, no decorrer da história, vêm subjugando socialmente as experiências femininas (NASCIMENTO, 2021, p. 22-23).

Nesse sentido, a autora também apresenta o que compreende por “mulheridades”.

Utilizo o termo “mulheridades”, e não “mulher”, no singular, para demarcar os diferentes modos pelos quais podemos produzir estas experiências sociais, pessoais e coletivas. Além disso, a ideia também é conferir movimentos de produção, visto que o termo “mulher” pode sinalizar algo que se é de modo essencial. Nesse sentido, o termo “mulheridades” aponta para os processos de produção social dessa categoria. Por sua vez, o termo “feminilidades” é uma categoria usada de forma a entender os modos pelos quais sujeitas dentro do feminismo dialogam com o que o imaginário social determina como “feminino”, e que, a partir desse roteiro cultural, produz cocriações e subversões. Além disso, é importante demarcar que algumas identidades de gênero se reivindicam dentro de uma vivência das feminilidades, mas não se sentem contempladas na categoria mulheridades, como algumas travestis e pessoas não binárias femininas (NASCIMENTO, 2021, p. 26).

Em concordância com ela, ao utilizar o termo “mulheridades” estou tratando de uma percepção que é construída socialmente, mas que também perpassa uma percepção individual, já que algumas pessoas podem “se enquadrar teoricamente”, mas não se sentirem pertencentes a esse grupo. O importante é atentar para o fato de que, ao utilizar a categoria mulher no plural, aponto para uma multiplicidade de formas de existir. Assim como para as muitas cocriações e subversões culturais de gênero possíveis e que, em algum momento de suas vidas, se aproximaram da performatividade do gênero feminino.

Quando cito performatividade de gênero, faço uma referência direta à filósofa Judith Butler. Para a escritora, a performance de gênero é um processo, um eterno “tornar-se” que não tem fim, uma construção contínua que se dá pela estilização do corpo e por um conjunto de atos repetidos. Partindo das ideias de Simone de Beauvoir, Butler ressalta:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática

discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria "cristalização" é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais. Para Beauvoir, nunca se pode tornar-se mulher em definitivo, como se houvesse um *telos* a governar o processo de aculturação e construção. O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2003, p. 59).

É a partir desse entendimento de gênero que escrevo esta dissertação, pois, como nos mostra a autora feminista, essa não é uma categoria pré-estabelecida e fixa, mas ao contrário, se reatualiza a cada dia, a cada gesto, a cada roupa. Pois, sujeito e gênero se transformam e se constroem simultaneamente, não sendo um anterior ao outro.

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. No desafio de repensar as categorias do gênero fora da metafísica da substância, é mister considerar a relevância da afirmação de Nietzsche, em *A genealogia da moral*, de que "não há 'ser' por trás do fazer, do realizar e do tornar-se; o 'fazedor' é uma mera ficção acrescentada à obra - a obra é tudo". Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós afirmariamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados (BUTLER, 2003, p. 48).

Assim, o gênero pode ser performado pelas palavras, pelas ações e também pelas roupas, num processo contínuo de fabricação do próprio sujeito e de sua subjetividade. A vestimenta fala sobre nós antes mesmo de podermos abrir a boca para nos apresentar, ela chega antes, determinando como as pessoas nos leem. E o que nos interessa aqui é pensar esse atravessamento entre a segunda pele, composta pelas roupas, e a expressão de gênero des artistas que, em algum momento, performaram o feminino ou experienciaram dissidências corporais em relação ao *CISstema* hétero normativo, de modo a também sofrer suas consequentes opressões.

Então vamos ao trabalho!

Belo Horizonte, 03 de junho de 2021.

44 dias se dividiu em 4 fases de 11 dias cada, totalizando 44 dias de performance.

O processo performático foi registrado e exibido pela ferramenta stories da mídia social Instagram. Todos os dias produzi vídeos e fotos das roupas que vesti e os compartilhei com meus seguidores.

Escrevi também, em um diário, as experiências que se deram nesse período de escuta dilatado que é o processo performático.

À época me identificava como Débora, uma mulher cis lésbica. Atualmente, me identifico como Rudá, pessoa trans não-binária.

44 dias culminou, para além da performance registrada, em uma re-identificação de gênero.

Figura 34 - Resumo da Performance *44 dias* presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

### PRIMEIRA FASE:

Vesti um macacão cinza, normalmente encontrado em lojas de Equipamentos de Proteção Individual. Dentro do escopo da performance, o macacão se insinua enquanto gênero neutro.

Com o passar dos dias, constatei duas grandes mudanças no meu vestir.

A primeira: fui cortando o macacão, as mangas, as pernas, a gola.

A segunda: comecei a fazer mais uso de acessórios, como brincos, colares, pulseiras, anéis, batons, chapéus, óculos.

Figura 35 - Descrição da primeira fase de 44 dias presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

### SEGUNDA FASE:

Usei as roupas do meu pai, enquanto o gênero masculino.

Acessava seu guarda-roupa e escolhia meu figurino dentre as roupas disponíveis, calças, shorts, camisas, blusas, etc.

Figura 36 - Descrição da segunda fase de 44 dias presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

### ENTRE FASES:

Entre a SEGUNDA FASE e a TERCEIRA FASE, foi proposto pela ferramenta *stories* do Instagram, uma enquete que mudou a lógica do jogo.

Na TERCEIRA FASE, ao vestir as roupas da minha mãe, seria ela a escolher meu figurino todos os dias pela manhã.

Figura 37 - Descrição do entre fases de 44 dias presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

## QUARTA FASE:

Na última fase, retorno ao macacão. No quinto dia, os cortes que fiz nele o haviam impossibilitado de uso. Tive que recorrer a shorts e meias para poder concluir a performance.

No sexto dia, **desisti**. Terminei a performance no trigésimo nono dia, não concluindo o prazo estipulado inicialmente.

Figura 38 - Descrição da quarta fase de *44 dias* presente no Portfólio de Ciber\_Org (2020).

Considereei importante começar com as palavras de própria artista sobre a performance *44 dias*, realizada em 2017, porque é a partir de suas falas e seus materiais que vou refletir sobre sua criação. Ciber\_Org me concedeu, em 30 de abril de 2021, uma entrevista especificamente sobre essa obra, tendo sido a conversa gravada pelo Google Meet e transcrita. Além disso, foram utilizados, para a análise, seu portfólio de 2020, postagens em seu Instagram pessoal e profissional, anotações que realizei durante a defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso pela EBA/UFMG<sup>16</sup> e as memórias que possuo de nossas interações sociais. Já Ciber\_Org considera como arquivos dessa performance, podendo chegar a serem expostos como rastro da ação, os seguintes materiais: seu diário, com as anotações feitas durante o período; o macacão utilizado durante algumas fases da ação e um desenho, realizado durante o ímpeto inicial e que viria a ser o primeiro rastro da criação. Sobre esse desenho, Ciber\_Org diz:

Aí uma noite depois de muita insônia, com muito pernilongo, eu fiquei rolando na cama e aí eu... Apareceu a imagem na minha cabeça. Eu desenhei na hora, tem os desenhos aqui inclusive. Apareceram 4 imagens na minha cabeça que era, a primeira imagem um corpo de macacão, um corpo liso, um corpo neutro, um corpo com roupas masculinas, um corpo com roupas femininas, e uma grande mancha que seria essa quarta figura, que na época eu legendei de eu (CIBER\_ORG, 2021)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Intitulado Manifesto 01, o Trabalho de Conclusão de Curso de Ciber\_Org foi apresentado ao Colegiado de Artes Visuais da EBA/UFMG como requisito para a obtenção do título de bacharel em Artes Visuais em novembro de 2020, tendo sido orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fernanda Goulart. A banca examinadora aberta ao público ocorreu de forma online, devido à pandemia de COVID-19, dessa forma, pude assistir à defesa e realizar anotações sobre os trabalhos de artista.

<sup>17</sup> Todas as citações de Ciber\_Org datadas de 2021 se referem à entrevista que ele me concedeu, de modo virtual, no dia 30 de abril de 2021. Sua transcrição está disponível no Anexo I desta dissertação.

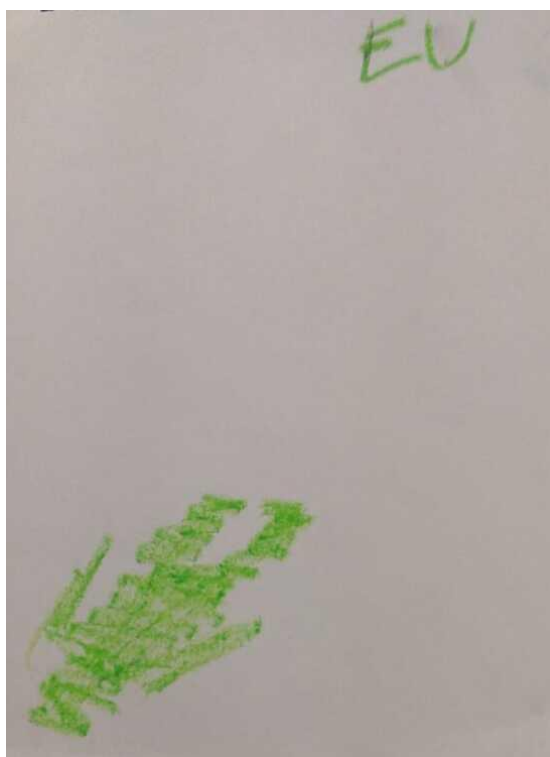


Figura 39 - Mancha (EU), 44 dias, Ciber\_Org, 2017.

É possível perceber, no trecho acima, que Ciber\_Org partiu de imagens bastante precisas rumo a um caminho que era desconhecido para ele mesmo, pois não fora traçado um projeto fechado. Inicialmente, por exemplo, o artista não delimitou tempo de duração para as fases. Ele apenas pregou os desenhos na parede e decidiu começar a performance no dia seguinte, saindo de casa para sua rotina vestindo o macacão. É assim que Ciber\_Org dá início a uma viagem que viria a resultar em outro “eu”, posterior à obra.

Uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (FABIÃO, 2008, p. 237).

Meu primeiro contato com *44 dias* se deu durante sua realização. Na época, nós frequentávamos a Escola de Belas Artes da UFMG, onde tínhamos conversas frequentes sobre nossas vidas e trabalhos. Não me lembro bem como foi, ou o que Ciber\_Org vestia na época, só me lembro do estalo que senti quando ele me contou sobre a proposta da performance. Naquele momento, o que me apaixonou foi a ideia de se passar vários dias seguidos vestindo roupas masculinas e, posteriormente, femininas. Seria uma experiência social e pessoal, eu já previa, pois Ciber\_Org poderia montar composições experimentais a partir de roupas destinadas aos gêneros, conforme a disposição binária de nossa cultura. Em



2017, eu já me interessava conscientemente por roupas e também andava brincando com figurinos andróginos em festas. Além disso, havia raspado a cabeça no ano anterior, o que me dava um aspecto mais masculino.

Naquele primeiro contato, eu também já tentava dimensionar algo: Ciber\_Org poderia observar como os guarda-roupas de seus pais influenciaram seu modo de vestir e se portar. Nesse sentido, encontrar semelhanças e “heranças” poderia ajudar a mapear os dispositivos de construção da própria identidade pelas roupas. O que há de meus pais em mim? Poderia perguntar e a escolha das roupas revelaria a resposta.

Além do dualismo masculino X feminino, Ciber\_Org também trazia um macacão que, em sua visão inicial, era isento de marcações generificadas, numa tentativa de neutralizar as dicotomias de gênero e romper com a nossa lógica cultural. Porém, na entrevista concedida Ciber\_Org revela que, embora seu ideal fosse a neutralidade, o macacão, na realidade, trazia algo de masculino em si, talvez por ser comumente utilizado por homens cis em locais de trabalho fisicamente mais intensos. Por isso, havia nele uma sombra que não fora possível apagar. Para Ciber\_Org (2021), “ele é um macacão que era um equipamento de proteção individual de operário de chão de fábrica, de pedreiro, construção civil. Então ele tinha esse signo do trabalho braçal, do trabalho de baixo *status* muito forte nele”.



Figura 40 - Fase 1, 44 dias, Ciber\_Org, 2017.

Aqui podemos observar algo: Ciber\_Org compreendia o macacão como signo vestível da neutralidade de gênero, no entanto, como ele mesmo observa, essa roupa possuía uma imagem atrelada a ela: a do homem, trabalhador braçal, oriundo de classes econômicas mais baixas. Assim, o macacão não pode ser considerado, efetivamente, como neutro, pois a leitura social que se faz atrela essa peça à masculinidade, até mesmo à virilidade, por ser usada em trabalhos que exigem grande esforço físico. Há, no macacão, a sombra de um estereótipo que é estigmatizado socialmente e, até mesmo, fetichizado, por isso a peça não funciona no sentido de neutralizar o gênero.

Fico me perguntando qual roupa atingiria realmente uma neutralidade, uma vez que a indústria de moda nacional, que opera na sintonia da globalização, possui uma demarcação binária dos gêneros muito nítida, com algumas exceções. Roupas femininas e masculinas apresentam padrões bem estruturados: as femininas são mais curtas, apertadas, com mais detalhes, mais cores e estampas, enquanto as masculinas são mais compridas, largas, mais simples e com cores e estampas menos variadas. Inclusive, elas possuem modelagens muito diferentes, principalmente por mulheres cis possuírem seios e, geralmente, quadris mais largos, algo que influencia o modo como o tecido se comporta no corpo.

Nesse sentido, penso que caminhar em direção à neutralidade de gênero envolve questionar não só as modelagens, mas os padrões de moda que, em nada, se relacionam com a materialidade do corpo, são apenas construídos culturalmente. Percebo que ir em direção ao neutro, é tentar acessar um lugar, ainda em construção, entre um gênero e outro, de modo que se vá além desse binarismo. No entanto, Ciber\_Org tenta atingir esse lugar através de roupas preexistentes, que foram moldadas sob a égide binária, assim, ele sai de um “feminino” em direção a esse suposto neutro ainda não determinado e acaba sendo enquadrado dentro da lógica binária, caindo numa figura mais masculinizada ao utilizar o macacão.

Na entrevista, Ciber\_Org comenta que, no princípio, não sabia que a obra se tornaria uma performance, ele sabia apenas que gostaria de usar as roupas de seus pais. Então, decidi usar previamente um macacão para, posteriormente, passar a elas. O tempo de duração ainda não havia sido definido e foi somente no transcorrer da ação que ele foi se delimitando. Ciber\_Org propôs a si mesmo permanecer 21 dias consecutivos vestindo somente o macacão, porém sentiu que era difícil demais, pois a roupa agia sobre ele como um filtro, um silenciador. Nesse sentido, foi incômodo para o artista usar a mesma roupa todos os dias. Segundo o relato, Ciber\_Org percebeu que começou a fazer uso de muitos acessórios que não usava antes, como anel, pulseira, colar, brinco, maquiagem e outras coisas que não eram

habituais para ele. A cada dia que passava, o número de acessórios ia aumentando e interpreto isso como uma tentativa de escapar à neutralidade inicialmente desejada.

Ciber\_Org havia projetado para si o uso de uma roupa que neutralizaria seu próprio gênero, no entanto, essa suposta neutralidade também aparece como algo que apaga sua expressão identitária. Percebo o movimento de começar a utilizar acessórios como forma de buscar outras possibilidades para além do uniforme diário. Para Ciber\_Org, ser igual todos os dias é agonizante, incômodo e, talvez, até mesmo impossível. Se antes a meta de duração era de 21 dias vestindo o macacão, a realidade se concretizou em 11 dias, tempo máximo suportado por ele. Mas não sem antes cortar a peça várias vezes, como ele mesmo narra na entrevista: era primavera, entre outubro e novembro, e o calor aumentando ao longo dos dias fez com que o macacão fosse sendo cortado aos poucos, saindo mangas e pernas, se tornando uma peça mais ventilada.

Como espectadora, eu me lembro bem dessa fase: todos os dias Ciber\_Org aparecia na EBA/UFMG com mais acessórios coloridos e menos pedaços do macacão. No início, me pareceu óbvia a escolha dos cortes, era visível o seu desconforto dentro da roupa. Depois, fui percebendo que as mudanças já não aconteciam apenas motivadas pelo calor, mas pela simples necessidade de transformação visual. E é interessante como o próprio artista rompe com sua proposta ao decidir mudar de fase antes do planejado: “Aí teve um dia que eu acordei e eu falei: ‘cara, não consigo usar, não consigo.’ Foi o décimo primeiro dia. Eu falei: ‘não dou conta mais’. Aí falei: ‘vou passar para próxima fase.’ Eu tentei escutar também, sabe? Como é que eu tava me sentindo e tal” (CIBER\_ORG, 2021).

Ao comentar esse incômodo que o fez mudar de fase, Ciber\_Org narra uma situação acontecida no Festival de Arte Negra (FAN), em que pediu um isqueiro emprestado a um grupo de homens brancos, jovens, normativos e “malhados”. Porém, quando ele pede o isqueiro, percebe uma recepção completamente diferente vinda dessas pessoas.

E aí tipo assim, eu percebi que.. Não sei, em outras situações quando estava vestido de uma mulher cis branca, mesmo que sapatão, a recepção era sempre X, me recebiam educadamente ou... Né? Normalmente, assim. E aí eu com essa roupa, eu recebi uma olhada de cima a baixo que eu nunca tinha recebido na minha vida, foi muito louco, cara. E aí eles olharam assim pra mim, nem me cumprimentaram de volta e me emprestaram o isqueiro. E eu fiquei: “nú, caraca”! Aí o peso do que era aquele... Me bateu, sabe? Pra mim era uma coisa neutra, pra mim estava me... Era tipo um, não um sufoco, tipo você colocar um objeto em frente a luz. Era um difusor, sabe? Um difusor da minha identidade, era uma coisa que bloqueava ela. Bloqueava essa, como você tá chamando, de segunda pele (CIBER\_ORG, 2021).

Ciber\_Org narra como aquele grupo de homens brancos le desprezou por estar vestide com um macacão de trabalhador mal remunerado e marginalizado. Naquele momento, algo dentro de si se abre para a percepção de que aquela segunda pele realmente não expressava sua identidade, mas que, ao contrário, ela bloqueava sua expressão individual.

Ainda comentando o acontecido, Ciber\_Org fala sobre como foi impactante para elu perceber como essas pessoas tratam les trabalhadores da limpeza, da segurança e les vendedores ambulantes, sendo um choque de discriminação que marca le artista. Essa situação consegue evidenciar que o macacão não era lido socialmente como uma vestimenta sem gênero, mas, ao contrário, ele estava marcado por um estereótipo masculino muito forte e, aliado a isso, também por um marcador social de classe. Por isso, frente a esse e a outros desconfortos, Ciber\_Org toma a decisão de, após o 11º dia, passar para a segunda fase, em que vestiu as roupas de seu pai e decidiu que permaneceria com elas também por 11 dias.

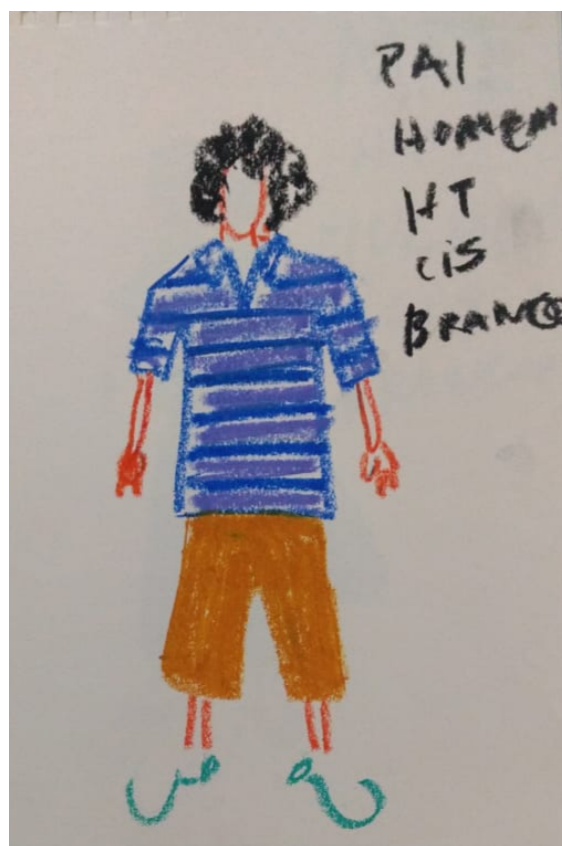


Figura 41 - Fase 2, 44 dias, Ciber\_Org, 2017.

Sobre a experiência dessa segunda fase, elu me contou:

Tá, eu vesti as roupas do meu pai, foi muito engraçado, porque o meu corpo... Ele mudou. Tipo, o meu ombro cresceu, [aponta para os ombros e faz um movimento de

rotação para trás, abrindo o peito] muito louco, surreal. Eu me vi, no caderninho tem até relatos assim, que na época eu viajei muito, né. É muito louco porque eu estava em estado performático 24h por dia, então tudo me atravessava dentro desse lugar, sabe? Estava muito sensível, muito sensível. Tudo era: “Uau! Performance... Como a galera age diferente...” Muito engraçado, velho. Bom, aí eu usei as roupas do meu pai, e meu corpo cresceu no espaço. Eu me vi sentindo muito mais confortável pra abordar as outras pessoas, pra dar minha opinião, velho, discordar... Bota fê? Muito louco, muito louco (CIBER\_ORG, 2021).

Nesse trecho, Ciber\_Org fala sobre como vestir roupas masculinas mudou sua percepção corporal e sua relação com o mundo. Ele sente que seu corpo cresceu e, da mesma forma, sua projeção no espaço e nas relações sociais também aumentou. O simples fato de estar vestido com roupas masculinas fez com que ele sentisse mais poder, mais conforto, como se ele mesmo possuísse mais liberdade. Ciber\_Org ressalta que a atitude das pessoas frente a ele se modificou, as pessoas le tratavam melhor, apenas por utilizar roupas de seu pai.

Aqui começamos a entrar no domínio da cultura ocidental e na divisão dos papéis de gênero. A lógica ocidental/colonial foi construída sobre o patriarcado, que coloca homens e mulheres em posições desiguais de poder, inclusive, sendo binária e marginalizando corpos desviantes. A heteronormatividade favorece as figuras masculinas e Ciber\_Org pôde perceber isso em sua segunda pele, mesmo ele sendo um corpo desviante. Seu desejo, naquele momento, era permanecer com as roupas de seu pai mais dias, no entanto, ele percebeu que seria importante manter a divisão de 11 dias para cada fase, e seguiu para a próxima, na qual vestiu somente roupas de sua mãe.



Figura 42 - Fase 3, 44 dias, Ciber\_Org, 2017.

A princípio, Ciber\_Org continuou com a lógica anterior: acordava, tomava café, banho e ia ao guarda-roupa de seus pais, escolhia uma roupa e vestia. Porém, logo no primeiro dia dessa nova fase, uma amiga lhe questionou dizendo: “não parece que você tá vestindo as roupas dos seus pais, parece que você está vestindo as suas roupas”. Ao que Ciber\_Org respondeu: “boto fé, eu acho que estou me montando a partir das roupas deles, né?” (CIBER\_ORG, 2021). Aqui percebo um ponto nevrálgico da ação: como Ciber\_Org, a partir de roupas consideradas binárias, consegue construir uma prática que é desviante, rompendo com a lógica normativa. Assim como a amiga citada na entrevista, eu, como espectadora da ação ao vivo, também havia reparado que Ciber\_Org jogava com as peças. Lembro de, por vezes, le ver chegando no espaço e reparar em suas roupas: observava as peças com curiosidade e elogiava tanto os tecidos e modelagens quanto suas composições. Era divertido perguntar a qual dos dois pertencia aquela peça, pois, muitas vezes, elas não eram tão formatadas na lógica binária de gênero.

Belo Horizonte, 21 de março de 2022.

Queride leitor,

Hoje percebo que esta dissertação está se tornando quase um diário de escrita. Ou será que esse diário de escrita é que está se tornando uma dissertação? Ontem, quando me sentei para começar a escrever sobre *44 dias*, percebi que reescrever as análises que já havia feito no ano passado seria tentar plagiar a mim mesma. Assim, não sei se você percebeu, mas o retalho anterior foi escrito em 03/06/2021, antes do meu exame de qualificação. E se você, leitor, tiver lido o arquivo anterior, talvez tenha reparado que falta alguma coisa no retalho acima, retirado do material apresentado à banca. É que durante esse processo decidimos, eu e minha orientadora, deixarmos explícitos alguns comentários que ela havia colocado no meu texto. Havia algumas questões não resolvidas ali e, além disso, considero importante deixar explícitas as intervenções de Nina Caetano porque, muitas vezes, ela me chama atenção para algo que eu não havia pensado. E construir um texto que ocultasse essas modificações não faria sentido para mim. No entanto, ao trazer para cá o retalho anterior, resolvi retirar os comentários dela, não porque eles foram resolvidos, muito pelo contrário, mas porque gostaria de refletir sobre eles aqui. Assim, volto a analisar a obra de Ciber\_Org a partir dos questionamentos feitos por Nina para, depois, seguir adiante, complementando meus pensamentos do ano passado.

Como vimos, durante a realização de *44 dias*, Ciber\_Org frequentou o Festival de Arte Negra e, em determinado momento, passou por uma situação em que pegou emprestado um isqueiro de um grupo de homens e recebeu “uma olhada de cima a baixo” (CIBER\_ORG, 2021) que le afetou muito. Esta passagem está descrita no retalho anterior e, logo depois que comentei o acontecimento, dando ênfase na percepção de próprio artista de que o macacão bloqueava sua expressão individual, minha orientadora fez um comentário certo, que reproduzo a seguir:

“Nina Caetano: Aprofundar mais isso... Bloqueava como? Ou produzia uma ‘confusão’ de classes? A expressão delu está associada a uma expressão de classe, sem que elu perceba?”

Nina tem um olhar feminista muito mais atento e mais experiente do que o meu e percebeu que havia algo no incômodo de Ciber\_Org para além do gênero, havia também uma questão relacionada à sua imagem de classe. Mais adiante, quando falo sobre o conforto de artista ao vestir as roupas masculinas do pai, ela volta a me questionar:

“Nina Caetano: Não só masculinas, mas de uma determinada classe... Porque o macacão que ele usou também era ‘masculino’, mas o desconforto vinha pelo desprezo que a roupa também proporcionava, por se tratar de vestimenta de trabalhador braçal, diferente das roupas do pai, que talvez se aproximem mais da masculinidade hegemônica.”

O que minha orientadora traz nesses questionamentos é um olhar oriundo de uma análise feminista interseccional, que leva em consideração as diversas estruturas sociais das quais fazemos parte, durante o estudo das obras de arte. Assim, da mesma forma como o macacão não cumpria a meta de ter uma neutralidade de gênero, ele também não possuía uma leitura neutra de classe. Macacões como aquele são normalmente utilizados em empregos de construção civil, como aludiu le próprio artista quando, em seu desenho, escreveu “em obras”. Essa modelagem, inclusive, carrega o estereótipo do operário, do trabalhador e do mecânico de carros, profissões que, muitas vezes, chegam a ser fetichizadas. A peça carrega consigo uma imagem de homem cis, que trabalha em profissões braçais e faz parte da classe proletária. Nosso país é bastante desigual, o que torna essas profissões menos valorizadas financeiramente e também socialmente. Além disso, junto ao estereótipo de proletário, pode vir também o racismo, porque nossa sociedade escravocrata possui diversos sistemas que dificultam a ascensão de pessoas pretas ao mercado de trabalho e, conseqüentemente, as pessoas em profissões mal remuneradas, geralmente, são pessoas lidas como racializadas, ou seja, não-brancas.

Nesse sentido, Nina trouxe um questionamento que eu talvez não tivesse feito por também ser uma pessoa branca de classe média. Talvez Ciber\_Org tenha se sentido muito incomodade dentro do macacão não só porque a peça não expressava sua identidade, mas também porque ela desenhava para as outras pessoas uma Ciber\_Org mais à margem da sociedade. É como se a roupa tirasse poder da imagem criada por le artista. Não só o poder de se vestir livremente, mas também alguns privilégios sociais. Fico me perguntando se essa primeira fase teria sido diferente se, ao invés do macacão de trabalhador, Ciber\_Org tivesse escolhido outra peça, menos idealmente neutra e que lhe representasse melhor.

Em *44 dias*, é le próprio artista que se propõe ficar dias seguidos vestindo a mesma roupa “neutra”, no entanto, ele mesmo se revolta com a própria proposta e começa a encontrar formas de burlar, de jogar com a ideia inicial. O que o macacão promove é um olhar sobre si mais atento, um olhar ampliado sobre a relação entre seu corpo, as roupas e a sociedade. Assim, ao começar a se questionar sobre como gostaria de se vestir é que Ciber\_Org começa a realizar as transformações no próprio macacão, pelo incômodo com o calor, mas também com a imagem causada pela peça. Quando ele corta as pernas e os braços, o macacão se torna mais jovial, mais livre e também mais feminino. Um macacão pode ser uma peça unissex em nossa sociedade, mas um macaquinho é uma peça feminina na sociedade patriarcal. Na minha memória, há a imagem de uma Ciber\_Org com os braços e pernas livres, menos “trabalhadorie”, mais coloride e mais moleque, sendo que a peça modificada trazia um ar de maior espontaneidade. Ciber\_Org exercia poder sobre aquela roupa, transformando-a para que ela não se cristalizasse em uma imagem em que ele se sentiria invisibilizado ou desprezado.

A questão do poder volta a aparecer um pouco mais adiante no retalho anterior, quando falo sobre a fase 2, em que ele vestiu apenas as roupas do pai. “O simples fato de estar vestindo roupas masculinas fez com que ele sentisse mais poder, mais conforto, como se ele mesmo possuísse mais liberdade. Ciber\_Org resalta que a atitude das pessoas frente a ele se modificou, as pessoas le tratavam melhor, apenas por utilizar roupas de seu pai.”, eu disse acima. E Nina complementou: “Ou por causa da postura que ele assumiu ao vestir essas roupas? Há também a projeção delu do masculino como lugar de poder, evidente na fala (pelo menos no meu entendimento).”

Ela pontua que, na passagem do macacão para as roupas do pai, também há uma alteração na relação dos poderes sociais. Vestir roupas comuns de um homem branco de classe média traz uma imagem diferente de usar um macacão de trabalhador braçal



racializado. Ciber\_Org, tanto na entrevista quanto no próprio diário, comenta como os olhares e as interações das pessoas com ele interferiam diretamente em como a roupa atuava sobre sua sensação corporal. **Como as pessoas le viam.** Era isso que ele testava ao longo dos dias: como produzir composições diferentes que teriam recepções também diferentes? Ao mesmo tempo, ele experimentava como se sentia dentro daquelas roupas, ao jogar o jogo diário do convívio.

Ciber\_Org escolheu continuar vivendo normalmente enquanto estava em performance. Foi uma escolha delimitada por seu interesse no corpo como suporte. Ele só entrou numa galeria pela primeira vez quando já era adulto e, em suas obras, uma questão constante é sair do cubo branco dedicado às artes visuais. Como artista, ele quer fazer a sua arte chegar nas pessoas do seu bairro, nas pessoas com quem cruza no ônibus, na rua, nos bares e em tantos outros lugares não direcionados à produção artística. Ciber\_Org se importa com a democratização do acesso à arte, sendo para ele uma questão latente. Além disso, ele deseja ser a própria matéria em seu trabalho. Em sua banca de TCC, anotei a seguinte frase: “Fico pensando em ser suporte, ser meio, ser material condutor”. Por isso, ele se permite ser atravessado pela própria criação, de modo que *44 dias* causou em si uma problematização da própria identidade. E é em seus relatos sobre os dias em que passou vestindo roupas masculinas que percebemos um maior “conforto” dentro desse papel social de homem.

Belo Horizonte, 22 de março de 2022

Hoje começo o dia tentando falar um pouco mais sobre Ciber\_Org e seus *44 dias* que, na realidade, foram apenas 39, pois ele não aguentou atingir a meta dos 11 dias da fase 4 e a finalizou quando percebeu que a performance já tinha cumprido sua missão. No primeiro retalho, de junho de 2021, parti das imagens iniciais e de algumas falas de Ciber\_Org na entrevista. Depois, pensei sobre a obra a partir dos comentários de Nina Caetano. E agora, volto a um dos arquivos principais de análise: o diário de Ciber\_Org, escrito durante a realização de *44 dias*.

Em minhas mãos, não tenho mais o caderno original, apenas fotografias feitas das páginas, portanto, não conseguirei citar os números das páginas, por exemplo. Ciber\_Org pensa em expor alguns registros dessa criação, mas não por enquanto, então, no momento, esse arquivo se encontra nas mãos de artista e poucas pessoas tiveram acesso a ele. Logo na

primeira página que abro – aleatória, pois meu computador tirou algumas imagens da ordem original – está o seguinte registro:

Atenuar o desconforto em não ser eu? Mostrar que não sou + 1 trabalhadora qualquer? Me diferenciar do óbvio? Tudo isso? Complicado e interessante. Minha mente se tornou meu próprio campo de pesquisa nesse processo. Que descobrimento suá. (sic) Auto. Hoje cortei as pernas e as mangas do macacão. Ficou feio acho. Nem lá, nem cá. Mas nesse calor: graças à Deusa! Quero ver as reações do grupo.

Depois desse trecho, Ciber\_Org muda de assunto, comentando algo que lhe preocupa em seu cotidiano. Assim, sua escrita é uma mistura de observações sobre o acontecimento e também pensamentos que atravessam sua rotina naqueles dias quentes de 2017.

Repare que a transcrição acima conversa com o que eu dizia ontem, sobre o incômodo com o macacão que leva à sua modificação. Há neste trecho a reafirmação dos motivos para as transformações: aliviar o calor e se diferenciar no meio da multidão. Ciber\_Org não quer ser uma pessoa como outra qualquer, ele deseja se diferenciar, mas, ao mesmo tempo, como artista tem um desejo de fazer parte de grupos que promovam a mudança coletiva. Na página seguinte, ele diz: “Sou Peã. E essa roupa de operária me cai bem. Ela começa a me incomodar. Mas não sei se esse incômodo c/ a imagem vem, até certo ponto, do estresse da mente. Essa semana faz um ano que se ocupou. E me vejo de novo nesse meio de política”. Aqui, ele se refere às ocupações das escolas de ensino básico e superior em 2016, das quais Ciber\_Org participou ativamente dentro da EBA/UFGM. As questões políticas e sociais se fazem muito presentes nas práticas artísticas de Ciber\_Org e isso se dá pelo seu envolvimento, como ser humano, em assuntos de ordem coletiva.

Percebo um cabo de guerra mental entre querer ser visto como uma operária, uma movimentadora das revoluções sociais e, de outro lado, também sentir a necessidade de se expressar individualmente, de colocar a sua marca subjetiva no mundo. Poderíamos fazer uma analogia aqui com o cabo de guerra em que vivem a colonialidade e a decolonialidade. Pois se, na primeira, temos a tradição de grandes nomes que realizam grandes obras, a noção de autoria e de reconhecimento individual, em culturas não coloniais o coletivo é mais valorizado, o caminhar se faz em bando, para que todos cheguem bem e juntos. Percebo que Ciber\_Org também se encontrava nessa contradição: sentia o desejo de levar todos consigo, mas também queria ser reconhecido por algo que o faz diferente de todos e deixa a sua marca individual no mundo. Em seus escritos, Ciber\_Org já demonstra esse conflito interno com as construções coloniais.

Às vezes, no entanto, sinto tratar-se de escolhas<sup>18</sup>. Que lado escolho. Às vezes me pego tendo afetos filtrados pelo conceito judaico-cristão de moral, de estética. O simples certo/errado, bom/ruim. Muito sério isso. Parece que nos atravessa desde sempre (principalmente, no início de tudo) é fator condicionante da nossa construção de identidade, logo desejos, logo práxis, logo ‘função social’. A minha atual identidade de não prender - ‘intender’, from the english - com o *status quo* pode vir por exemplo de nunca ter pertencido. Portanto, nego-o. No entanto, reconheço o desejo do ‘sucesso’ enquanto uma construção sócio-econômica-cultural como dispositivo de manutenção orgânica dx [dominação ideológica] sistema. Sinto essa performance me dou objetivo e direcionamento à escuta, e à percepção das coisas. A experiência que transforma (CIBER\_ORG, 2017).

É possível perceber uma luta interna de artista para tentar escapar da lógica judaico-cristã sob a qual elu foi criada, uma tentativa de arrancar a fórmula dualista do pensamento moderno de sua cabeça. Elu comenta o quanto nossa criação, nossas vivências, são condicionadas pela estrutura colonial e como nossos desejos e práticas são moldados, assim como o são os papéis sociais que interpretamos. Ciber\_Org reconhece, na identidade de mulher cis que possuía até então, uma receita de sucesso para a manutenção de seu lugar de poder dentro do sistema. Em outra página, elu diz: “Medo da Fase 2. Reconheço um certo poder no arquétipo que a sociedade diz condizer com meu gênero. O tal do feminino.”

Naquele momento, Ciber\_Org vivia um não reconhecer-se no gênero que lhe foi designado ao nascer. Elu tinha consciência de que, como uma mulher cis branca de classe média, elu possuía determinado *status quo*, porém, elu não se sentia confortável ocupando esse lugar. Apesar disso, parecia que Ciber\_Org, ao mesmo tempo, tinha medo de se inebriar com o lugar de poder proporcionado por se vestir de forma feminina. Pois antes mesmo do início da performance, Ciber\_Org não se vestia de forma “feminina”, ao contrário, elu já buscava roupas mais neutras ou que disfarçassem os traços do sexo feminino. Embora, na nossa sociedade, homens cis brancos estejam acima na hierarquia de poder, um pouco abaixo estão as mulheres brancas cis, grupo social do qual Ciber\_Org fazia parte, mesmo não se sentindo pertencente. E era exatamente pelas roupas que elu expressava esse não pertencimento.

Em outro trecho, Ciber\_Org faz mais algumas observações:

Tenho registrado, em 1ª pessoa na ferramenta de mídia social que mais habita o cotidiano do planeta. (Sim, globalização.) O instagram. Eu que me filmo. EU. EU. EU. E vejo essa performance enquanto uma construção do EU. [...] O EU entre esses dois arquétipos - imagéticos em específico - da dicotomia que existe entre os gêneros do ser humano. - H X M - A construção - em tentativa de ser - consciente. É uma jornada em mim. Afeta o cotidiano alheio superficialmente. Roça. Surge no pensamento: “uai, que estranho. Será?”, mas não creio que leve à ação da pergunta. Do inquirir. No mínimo - espero - há um estranhamento (CIBER\_ORG, 2017).

---

<sup>18</sup> Sublinhados de própria artista.

Por várias vezes seguidas, ele escreve a palavra eu com letras maiúsculas, numa reafirmação e também crítica de si. Ciber\_Org é consciente de que trabalha com as imagens dicotômicas do que é ser homem e do que é ser mulher em nossa sociedade patriarcal. Ele está tentando ser consciente diante dessa construção social, e, para isso, o principal público-alvo de sua ação é ele mesmo. A performance poderia ser considerada uma “egotrip” (sem um tom pejorativo), ou seja, uma grande viagem em torno e dentro de si.

Em outras passagens, é possível perceber que o artista gosta quando sua ação afeta as pessoas ao seu redor de alguma forma, porém, ele sabe que a recepção de sua obra, na maioria das vezes, não será lida como criação artística, apenas como um estranhamento. É isso que ele deseja que aconteça no público – um mínimo de questionamento – porque seu foco principal é a sua própria percepção corporal e identitária. Ciber\_Org faz *44 dias* para si mesmo, para se transformar, embora não soubesse, a princípio, onde chegaria. Nesse ponto, temos algo em comum: *Tortura Íntima* foi uma experimentação que visava muito mais a minha própria percepção sobre a relação entre meu corpo, as roupas e o mundo, do que causar grandes reações no público, embora fossem muito bem vindas. Voltemos um pouco às relações de poder proporcionadas pelos estereótipos. Ciber\_Org registra:

Mas estou chocada com o real poder que a veste masculina me passou. Engraçado que sinto o poder do feminino também. O poder do brinco. Do batom. Da maquiagem. Dos seios. São poderes diferentes, no entanto. Apesar de interdependentes. Os pólos. A dicotomia. É quase como se fossem dois reis de territórios vizinhos. O que demarca o território, logo poder de um, é o início do território do outro. O poder do masculino. o poder do feminino. E a junção? Tipo o Wemerson. Talvez às vezes até tipo eu. Meu corpo é bem característico do feminino. Curvas, seios, boca, jeito - por mais masculino, não é duro. E mesmo quando visto as roupas do meu pai creio que meu corpo ainda as sustenta como mulher. Devo pairar no fetiche de muitas cabeças. E vejo poder nisso também. O poder é necessário? Hoje em dia, não vejo como não. A questão que fica: de qual desses quero usar? Há escolha? (CIBER\_ORG, 2017).

Nessa passagem, Ciber\_Org comenta como, em nossa sociedade ocidental, os gêneros são construções sociais que atuam através da diferenciação. Os dois, feminino e masculino, existem um em oposição ao outro. Ou seja, tudo aquilo que escapa ao masculino pertence ao feminino e vice-versa, sendo que, no pensamento patriarcal, não há uma opção entre esses dois polos opostos. É aí que Ciber\_Org questiona sobre a junção dos dois, sobre a mistura, como seria tornar concreta essa teorização de um gênero não binário. Na entrevista que me foi concedida, Ciber\_Org se identificava como homem trans não binário, fazendo questão de demarcar que sua identidade de gênero passa pela fuga à limitante dicotomia. No entanto, em 2017, ele ainda se identificava como mulher e seus traços corporais mais curvilíneos faziam

com que seu corpo ainda recebesse as roupas com a sensação de ser feminino. Pergunto-me como seria sua percepção agora, em 2022, após a cirurgia de mastectomia e durante o processo de hormonização pelo qual está passando.

No trecho acima, mais uma vez le artista faz reflexões acerca das ferramentas de poder que possui cada gênero e se questiona sobre qual lugar de poder quer ocupar e se há como escolher. Em seu caso, mesmo que escolhendo performar o papel social de homem, ele jamais terá acesso a todas as ferramentas de poder deste gênero, por ser lide como pessoa trans, e, por isso, conseqüentemente ser colocade à margem.

Há aqui uma questão oculta que é: em nenhum momento, Ciber\_Org se questiona sobre as ferramentas de poder das outras camadas sociais que ocupa, como a questão da branquitude e de pertencer à classe média. Em relação a ser uma pessoa branca, me questiono: quais ferramentas de poder nós temos por sermos pessoas brancas? Percebo que uma delas é poder se preocupar apenas com o nosso gênero. Em *Tortura Íntima*, ao questionar as relações imagéticas de gênero, me dei conta de que elas estavam diretamente relacionadas à minha branquitude. Eu estava mais próxima da “perfeição” por ter a pele clara. E Ciber\_Org? Suas percepções sobre a própria ação teriam sido diferentes caso ele fosse uma pessoa preta?

Eu e Ciber\_Org temos privilégios que nos foram dados de bandeja simplesmente por termos nascido com determinado corpo. E que continuam atuantes, mesmo na confusão de gênero que, às vezes, causamos. Por exemplo, quando Ciber\_Org se identificava como Débora, uma lésbica se vestindo de modo mais masculino, ele comenta que sua imagem talvez fosse alvo de fetiche para algumas pessoas. Ela continuaria sendo fetiche se fosse uma “sapatão” preta? Há, aqui, algumas ferramentas de poder das quais ainda não nos demos conta, ou talvez as tenhamos percebido, mas ainda não tivemos a coragem e o desapego de abrir mão delas. E se Ciber\_Org pergunta se há escolha entre os lugares de poder masculinos e femininos, eu pergunto: como podemos abrir mão dos nossos privilégios de branquitude? Esta é uma pergunta que me fez aposentar *Tortura Íntima*, porque eu não queria mais usar aquela imagem de poder e perfeição.

Agora voltarei ao diário de Ciber\_Org para falar um pouco mais sobre a fase 3.

07/11/17 [...] Dia 1 FASE 3.

São nem 9hs (sic) da manhã e já me pego em situações de incomôdo (sic) intenso. Parece que esse arquétipo feminino me coloca automaticamente no lugar de disponível pros machos. E de competição para as mulheres. Minha colega de sala hoje me olhou de baixo acima. Tô me sentindo vulnerável com vontade de me

explicar aos outros tal qual com o macacão. Mas como ele eu ainda tinha a tal da excentricidade a meu favor. Em último caso seria apenas louca. Mas nesse caso atual estou normativa, hétero, mulher, disponível. [...] O machismo que sofrerei será pesado. Terá poder nele pra mim? A submissão - digo o lugar/função da mulher dentro do imaginário coletivo - tem seu poder próprio também? (CIBER\_ORG, 2017)

Junto ao arquétipo feminino, chega também a sensação de vulnerabilidade, como se nossos corpos, conformados nesse gênero, se tornassem automaticamente objetos disponíveis para o gozo masculino. Essa foi uma das sensações mais desconfortáveis que senti ao estar dentro da armadura de *Tortura Íntima*, pois, mesmo sendo assediada todos os dias, sempre que coloco roupas mais justas ou menores sinto na pele uma aversão às reações masculinas. Parece que os olhares violentos que eles nos lançam também ajudam a determinar nossa leitura social como mulher, por isso eu e Ciber\_Org frequentemente usamos a estratégia, em nossa vida diária, de usar roupas masculinas que disfarçam nossas curvas. A vestimenta como uma proteção, como um escudo contra a violência. E, mesmo assim, geralmente essa proteção é falha.

Aqui podemos pensar como as roupas ditas femininas, com modelagens mais curtas e mais justas ao corpo, marcando a bunda, as pernas, barriga e seios, auxiliam a estratégia patriarcal de nos deixar vulneráveis. Tornar a nós e aos nossos corpos mais visíveis é uma forma de atrair a atenção para nós, o que nos faz ficar mais vigilantes e quietas. Da mesma forma, muitas vezes somos censuradas em nossas escolhas pelos pais ou companheiros, que sabem muito bem como, usualmente, se comportam os homens e, com isso, nos cerceiam para usarmos roupas mais “decentes”. Assim, nunca estamos verdadeiramente confortáveis em nossos corpos: se usamos menos roupas, somos vulgares e alvo de abusos diversos e, se queremos evitar as violências e tentamos nos proteger com mais roupa, acabamos prisioneiras das nossas próprias vestimentas. Em quais roupas conseguimos nos sentir verdadeiramente confortáveis sendo mulheridades? Algum dia conseguiremos expressar nossa identidade através das roupas, livremente, sem sofrermos nenhum tipo de violência exterior ou mesmo interior, pela nossa polícia interna? Há alguma roupa confortável para performar a feminilidade sem medo? Eu ainda não conheço, mas, em 2017, Ciber\_Org se permitia experimentar algo nessa direção.

Anseio pelas minhas próprias roupas. Compradas por mim, com meu dinheiro. Escolhidas por mim para a construção da minha imagem-corpo. No Seminário CRIA, organizado e protagonizado em sua maioria por mulheres, vejo a identidade que elas constroem na roupa (CIBER\_ORG, 2017).

Na citação acima, fica bastante visível a busca de Ciber\_Org por construir sua imagem-corpo, sua identidade visual por meio da Segunda Pele, que, no caso, perpassa também sua relação com os gêneros. Há algo bastante valioso para mim em *44 dias*, que é o fato de Ciber\_Org ter se proposto a continuar vivendo normalmente, apenas experimentando diferentes composições ao longo do processo. Para mim, isso é bastante significativo, pois faz ressaltar a potência que existe em nossas escolhas diárias. São nossas tomadas de decisão, antes de sair de casa, que determinam a imagem que geraremos para o mundo e que, conseqüentemente, vai mediar nossa relação com as pessoas. Quem nós somos e como as pessoas nos veem? Há, na combinação entre nossos corpos e nossas roupas, uma performance de identidade que perpassa várias camadas sociais, não só o gênero.

Na história e teoria da performance, temos muitos exemplos de artistas que utilizam essa prática para fazer a si mesmas. Percebo que les artistas aqui estudades atuam nesse sentido. Por isso, venho pesquisando aqui, junto a você, como nossas vestimentas nos constroem. E ao mesmo tempo em que atuamos sobre elas, seja as escolhendo ou “sustentando o *look*”, elas também agem sobre nós, modificando nossos corpos e nossas relações com o mundo. É o que Ciber\_Org manifesta, em seu diário:

Sou filha do Patriarcado, assim como sou filha do meu pai. Vestir minha mãe tem sido mais doloroso que todas as outras frases. Não pensei que seria. Não sei se só por serem signos do arquétipo, mas talvez um pouco também por serem roupas que definitivamente não dialogam com meu espaço de conforto dentro da minha identidade. Não me sinto ressonar. Meu corpo muda. Enquanto FASE DOIS os ombros se abriam e o corpo oscilava mais no andar, agora sinto-o duro. Preso. Com receio. O incômodo (sic) da não-identidade com o macacão não chega nem aos pés do incômodo da outra-identidade que me habita. Fazem dois dias e estou quase louca já (CIBER\_ORG, 2017).

As palavras de Ciber\_Org ilustram bem o que eu vinha dizendo, sobre essa prisão de não se identificar com as roupas que veste, sobre o corpo se transformar, sobre essa sensação que passa pelo corpo e chega a mudar nossos movimentos, palavras e ações. Como as diferentes roupas nos levam a performances diferentes de nós mesmas. Ciber\_Org chegou a evitar ir a alguns lugares durante a fase 3. Em *Tortura Íntima*, eu não deixei de ir a nenhum lugar, mas me arrependi de ter ido, me senti mal. Isso me faz questionar até onde mulheridades, vestidas com roupas ditas femininas, podem ir. Nossas roupas generificadas nos dão passe livre para alguns lugares e nos impedem de ir em outros. Sofremos um cerceamento não só em nossos corpos, mas também em nossa possibilidade de transitar livremente. Muitas vezes essa negativa à nossa presença não acontece de modo expresso, como uma placa “proibido mulheres”, mas, ao contrário, se dá de modo silencioso, discreto,

através de micro agressões. De violências que estão diretamente ligadas à imagem corporal produzida pelas roupas. Ou melhor, estão ligadas a homens que interpretam erroneamente nossas vestimentas, quando acham que se vestir de modo feminino é o mesmo que fazer um convite explícito para o abuso.

Após a fase 3, Ciber\_Org deixa de usar as roupas dos seus pais e volta a vestir o macacão, já muito recortado, como podemos ver abaixo.



Figura 43 - Macacão utilizado por Ciber\_Org em 44 dias, 2017.

Assim como o vestido de *Retalhos*, o macacão guarda em si muitos rastros da própria performance, como os cortes, os desfiados, as manchas de tinta etc. Para le artista, são arquivos desta performance o macacão, o diário e os desenhos iniciais e, segundo elu, se algum dia chegarem a ser exibidos, serão exibidos juntos. Há poucos registros escritos ou gravados sobre a última fase, sendo que, no diário, há apenas uma passagem em que elu diz que não quer passar para a fase 4, da mesma forma que não queria prosseguir para a fase 2 e 3. Logo depois, elu diz: “estou curiosa sobre voltar para mim e saudades também” (CIBER\_ORG, 2017). Elu sentia saudades de si, de poder se vestir livremente. Embora tenha achado muito interessante acessar o guarda-roupa dos pais, de todo dia ir ao quarto delus, “ver as roupinhas do jeito que eles dobram e tal” (CIBER\_ORG, 2021), de perceber que isso



é muito íntimo, Ciber\_Org também estava ansioso para “voltar a si”. Quatro anos depois, ao me conceder a entrevista, Ciber\_Org diz algo bastante bonito que ficou marcado em seu corpo e em seu pensamento.

Cara, eu fiquei... [Pausa] Não sei, eu sempre fiquei pensando, desde criança em como as coisas que a gente usa, elas contam a nossa história. Como elas se impregnam de vida, como um banco retém as memórias e as conversas que acontecerem nele, como que as roupas retém as, os lugares por onde o corpo passou. Não sei, eu frito muito nisso, na história que os objetos carregam. Eu vejo algumas roupas que meus pais ainda tem, que eu usei, aí eu vejo eles usando e fico assim: “gente, que viagem né? Que loucura!”. Mas tem uma coisa que eu tomei pra minha vida, que é o uso de acessórios. É, eu passei a usar muito mais acessórios, depois da performance, sabe? Eu tenho um anel, inclusive, que ele... Eu nunca mais tirei ele. Vai fazer 5 anos que uso esse mesmo anel. E pra mim, ele é tipo assim, daqui a 10 anos eu vou olhar pra ele e falar assim: “Cara, nossa, história de mais!”. Eu fico pensando nisso, no ponto de vista da minha história que cada objeto tem (CIBER\_ORG, 2021).

Depois que “voltou para si” e para suas roupas, Ciber\_Org passou a usar mais acessórios, muito por influência da fase em que ficou vestindo o macacão e complementando suas composições com outros objetos. Além disso, ficou marcado em le artista a questão da memória dos objetos, como se cada um carregasse em si os lugares por onde passou e as experiências que viveu. Ciber\_Org dá características humanas aos objetos, trazendo-os para uma camada sensível, na qual a sua relação com eles acontece em uma via de mão dupla. De acordo com essa visão, nossos objetos e nossas roupas também contam a nossa história, pois dizem das nossas vivências, são como pontos de referência que nos fazem lembrar. Podemos até mesmo fazer uma comparação entre esses objetos e os arquivos de performances: cacos incompletos que trazem para o presente a memória de acontecimentos passados. Riscos que ficam, como esta dissertação.

Antes de finalizar este retalho sobre *44 dias*, gostaria de ressaltar que foi durante esta criação que Ciber\_Org deu os primeiros passos na relação entre acontecimento e virtualidade, algo que se tornou marcante em suas criações posteriores. Durante toda a ação, elu registrava suas composições diárias em *stories* no Instagram, ferramenta que tinha acabado de surgir e tinha um alcance pequeno ainda. Através da plataforma, pessoas que não cruzavam com elu no dia a dia puderam acompanhar a performance, assistindo passivamente ou interagindo. Tanto que, entre as fases 2 e 3, seus seguidores votaram para que a mãe de Ciber\_Org escolhesse suas roupas durante a fase feminina, proposta que foi abandonada após o terceiro dia, pois estava se tornando insuportável para Ciber\_Org. Porém, em seus trabalhos posteriores, elu continuou pesquisando a interação entre performance e tecnologia,

produzindo criações como “CIBER\_ORG” (2019), “MÍRA\_TE” (2019) e “O jogo do outro” (2017/2018). Embora sejam ações muito ricas, elas não serão analisadas aqui por não se encaixarem no recorte de pesquisa que proponho. No entanto, deixo aqui a indicação para que você, leitor, possa pesquisar mais sobre a vida e as obras deste artista mineiro contemporâneo que está alinhado ao seu tempo e possui uma pesquisa artística que vale à pena acompanhar.

## ANA LUISA SANTOS, MELINDROSA, 2014 - 2018

Teixeira de Freitas, Bahia, 25 de março de 2022.

Queride leitor,

Hoje temos algumas mudanças, a primeira delas é meu deslocamento espacial. Agora, não escrevo mais de dentro da minha casa em Belo Horizonte, mas da casa do meu companheiro na Bahia. Entre nossa última conversa e hoje já se passaram dois dias e, desde ontem, estou imersa nos arquivos da próxima performance que vou lhe apresentar: *Melindrosa*, de Ana Luisa Santos.

Ana é importante para a cena artística de Belo Horizonte, não só pelas suas próprias produções e criações performativas, mas também por seu trabalho em parceria com diferentes artistas da capital mineira. É comum vê-la em cena, mas também nos bastidores, muitas vezes trabalhando com figurino. Ela é daquelas multiartistas cuja pesquisa não se restringe a apenas uma área, atravessando os lugares de produção artística e pondo para jogo sua disposição em criar. Então, caso se interesse em conhecê-la mais, sugiro que busque por outras obras suas no site em que ela compilou todas as informações sobre sua carreira: [anasantosnovo.com](http://anasantosnovo.com). Lá, Ana Luisa Santos hospeda dados sobre todas suas performances, seu portfólio, clipping, biografia, textos e dramaturgias, enfim, todas as produções feitas por ela e sobre ela.

Como dito acima, meu foco de análise é a ação *Melindrosa*, realizada em BH em 2014 e, no Rio de Janeiro, em 2018. No entanto, ela será abordada a partir de arquivos, uma vez que eu não estive presente em nenhuma das duas realizações. Assim, este texto também reflete sobre o papel e a força da documentação para a conservação e preservação de ações efêmeras. Eu gostaria de ter participado ao vivo, daria muitas notas de 10 reais para isso, porém isso não me impede de abordá-la, uma vez que há, no interior dos documentos, uma potência de carregar consigo algo do acontecimento. Uma fresta que nos permite vislumbrar e imaginar como se deu aquela cena.

Portanto, uso como base para minha análise as informações contidas no site de Ana Luisa Santos, especialmente os textos da artista, as críticas, as pesquisas acadêmicas relacionadas à ação, uma entrevista sobre figurino, dados sobre seus trabalhos e, principalmente, sobre *Melindrosa*, além do vídeo documental de 15'37"<sup>19</sup>, feito por Janaína Patrocínio, em Belo Horizonte (2014); e do filme *As Mil Mulheres* (2018), dirigido por Rita

---

<sup>19</sup> Disponível em: <[https://vimeo.com/110795368?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=34009116](https://vimeo.com/110795368?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=34009116)>. Acesso em 5 de março de 2022.

Toledo e Carol Benjamin. Também utilizo, como uma das fontes principais, uma entrevista concedida a mim pela artista em 27 de novembro de 2021, especialmente para este trabalho.

Na primeira vez em que realizou esta ação, em 2014, Ana Luisa Santos o fez de forma independente. No entanto, em 2017, ela participou de uma chamada online, na qual foram selecionadas quatro artistas para participarem de um filme documentário.

AS MIL MULHERES nasceu de uma proposição: uma chamada online internacional convocou artistas a apresentarem propostas de trabalho inspiradas por histórias de outras mulheres. Quatro artistas – Ana Luisa Santos (Brasil), Bia Ferreira (Brasil), Florencia Duran (Uruguai) e Lena Chen (EUA) foram selecionadas. As filmagens acompanharam o processo de trabalho de cada uma delas ao produzirem suas obras para o filme. Entre escolhas, reflexões, falhas e acertos, elas revelam como conectam seu universo interior às questões do mundo à sua volta. Entrelaçando arte e ativismo, o documentário lança luz às diversas faces do feminismo hoje (DAZA FILMES, 2021)<sup>20</sup>.

A partir dessa série de documentos é que abordarei *Melindrosa*, ação que gosto de descrever, quando converso sobre minha pesquisa com amigas e alunas, da seguinte forma: Ana Luisa Santos colocou um vestido composto apenas por notas de 10 reais e foi para a Praça Sete durante um dia de semana. A partir dessa frase, quem conhece Belo Horizonte pode imaginar o que aconteceu. Fui apresentada à ação por Nina Caetano, em nossa primeira ou segunda aula da disciplina Performance, Gênero e Feminismo, ministrada por ela no 1º semestre letivo de 2020, num momento em que ainda estávamos convivendo presencialmente em Ouro Preto. Depois, pesquisando sobre a obra, descobri que a própria artista descreve a ação da seguinte forma:

---

<sup>20</sup> Disponível em: <[www.dazafilmes.com.br/projetos/as-mil-mulheres](http://www.dazafilmes.com.br/projetos/as-mil-mulheres)>. Acesso em: 25 de março de 2022.

## MENLINDROSA

ANA LUISA SANTOS

### PERFORMANCE

2014

Melindrosa é uma continuidade de minha pesquisa sobre os figurinos efêmeros como dispositivos performáticos. O vestido composto por notas verdadeiras de R\$ 10,00 é um convite para um jogo que se estabelece com as pessoas no espaço público. Na ação são propostos questionamentos sobre as relações entre o corpo-roupa e o valor pecuniário, entre o dinheiro disponível e a nudez, entre o erotismo e o poder.

### MEMORIAL DESCRITIVO

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

FOTOGRAFIA por Luiza Palhares

Figura 44 - Descrição de *Melindrosa* por Ana Luisa Santos.

A partir dessa descrição, Ana explicita várias questões e características da performance. É que Ana é uma artista que alinhava, de modo justo, sua prática com uma reflexão teórica própria. Como performer experiente que é, ela não só faz ações, ela também pensa, escreve, teoriza, critica e filosofa sobre a história da arte da performance, passado e presente. Seus textos e entrevistas são minas de ouro para falar sobre sua corrente de pensamento e suas criações, portanto, tentarei estabelecer um diálogo mais vertical com ela, diminuindo as referências externas.

Para isso, volto à descrição da ação para tratar de alguns conceitos-chave para ela e para esta pesquisa. O primeiro deles: o figurino. Ana é uma artista que, embora tenha se graduado em Comunicação Social, acabou se enveredando pela área da moda e foi parar na produção de figurinos para teatro. Por isso, em 2017, a aluna de Design de Moda da UEMG, Caroline Barbosa Manso, fez como eu e foi direto à fonte: entrevistou Ana Luisa para sua

monografia de conclusão de curso. A conversa das duas começa com uma pergunta direta e importante para nós:

**Pra você o que é figurino?**

Figurino é, de maneira geral, o que a gente entende por traje cênico, ou a vestimenta do ator ou da atriz, do performer, do cantor, né, em cena. O que ele está vestindo ou o que está compondo a corporeidade dele no momento da ação cênica ou da performance. O figurino também pode ser, a partir disso, considerado como um dispositivo pra ação e pra composição dessa presença no espaço que pode se referir tanto a convenções sociais, ou a própria moda, ou a gênero, ou classe social, poder aquisitivo, intenções, valores, gestos que podem estar configurados ali como essa informação da corporeidade que se constrói, que se compõe para a cena. Então pensando o que é figurino, a gente pode começar a pensar a partir daí.

**Qual a importância do figurino?**

O figurino tem uma importância muito grande porque ele é justamente esse lugar de passagem, de travessia. Esse lugar ritual que vai colaborar para que o corpo, a corporeidade do performer. Pensando performer de maneira ampla como ator/atriz/aquele que age/o agente da cena/o cantor. E pensando cena também de maneira expandida no sentido de acontecimento compartilhado.

Eu acredito que a importância do figurino é compor esse ritual, essa travessia, essa passagem dessa corporeidade pra essa cena, pra esse estado cênico, pra essa relação que se vai estabelecer a partir dali. E nesse sentido do figurino como trânsito, como portal, como gesto também transformador dessa corporeidade, ou revelador dessa corporeidade, da temporalidade dessa corporeidade, ou da provocação dessa corporeidade, ou da abertura desse corpo para o mundo... Ele é também essa superfície permeável, essa fronteira permeável, porosa entre o corpo do performer e o mundo, e a cena e quem estiver ali pra testemunhar, pra assistir, pra compor junto com ele a ação, a peça de teatro, a dança, o show, o que a gente pode estar compreendendo como cena expandida. (SANTOS, 2017)<sup>21</sup>.

Para a artista, figurino é o que compõe a corporeidade. Ana fala muito da relação da vestimenta com o corpo de quem a veste e, para ela, a Segunda Pele transforma esse corpo de alguma forma. Ela entende o figurino como um lugar de passagem, de travessia, exatamente porque ele faz a mediação entre o corpo e o mundo. Quando Ana afirma que ele compõe um ritual, é porque ele contribui para que essa corporeidade se transforme para a cena, que é um lugar extra cotidiano, então a roupa auxilia le performer a acessar esse lugar. Segundo ela, o figurino é um dispositivo para a ação, ou seja, ele – as informações que ele carrega em si – ajudam a compor o que é este corpo que está em cena. O figurino faz referência às convenções sociais, ele traz consigo signos que agregam sentido às ações realizadas durante o acontecimento. E, para Ana, ele não é algo estático, mas em trânsito, ele faz parte e provoca o jogo do eu com o outro.

---

<sup>21</sup>Disponível em: <<https://anasantosnovo.com/ENTREVISTA-FIGURINO>>. Acesso em 25 de março de 2022.

Mais adiante na entrevista, Caroline pergunta a Ana quais são as particularidades do seu trabalho e ela responde:

As particularidades do meu trabalho estão relacionadas com meu trabalho interpondo-se, ou seja, a pesquisa que eu venho desenvolvendo com relação aos figurinos efêmeros ou figurinos relacionais. Que são esses figurinos que funcionam como dispositivos pra ação performática. Ou que os figurinos, eles são a própria performance.

Tanto do ponto de vista da instalação ou do ponto de vista da relação com o público testemunhante, né? Ou do ponto de vista da transformação corporal, de potencializar esse transbordamento das fronteiras do corpo. Ou do ponto de vista de uma discussão feminista, da questão do gênero que vai ser influenciado pelos estudos, pela teoria *queer* também. Eu acredito que essas são as principais particularidades do meu trabalho (SANTOS, 2017).

Aqui ela diz claramente qual o conceito por trás do que chama de figurinos efêmeros: eles são relacionais. **Eles são a própria performance.** Eles provocam a interação. Eles realizam uma transformação do corpo que o potencializa. Nesse ponto, nossas pesquisas se cruzam. Antes mesmo de entrar em contato com as escritas de Ana, quando, em 2018, estava pesquisando a minha relação com os figurinos, pensava-os como disparadores da ação. O acontecimento surgindo a partir da imagem que eles criavam. Portanto, eles seriam disparadores da relação com o público. E é exatamente isto que Ana chama de figurinos efêmeros: eles são feitos para a cena, mais especificamente para a performance, e, não sendo de longa duração, se acabam. Além disso, a obra tem como base a construção feita pela vestimenta, conectando corpo do performer, o espaço/mundo e les espectralidades. É a partir desse cruzamento que brota o acontecimento.

Esse conceito me interessa muito e, quando pude, também perguntei sobre ele. Então, ela demonstrou que a ideia tem menos a ver com a roupa em si, que é muito menos sobre os tecidos ou composições externas e mais sobre como essa Segunda Pele atua sobre o corpo, como age sobre ele numa dimensão de tomada de consciência.

Essa coisa dos figurinos efêmeros, ela veio um pouco de uma pesquisa que eu entendi que ela surgiu anteriormente pra mim como uma pesquisa sobre moda, e aí depois caminhou para os figurinos, mas só foi caminhando para os figurinos. Eu entendi que, na verdade, era uma pesquisa sobre corpo, sobre corporeidade assim, mas que na época não compreendia dessa maneira, né. E assim, você fala de corpo, de corporeidade, é uma coisa gigantesca, uma coisa de múltiplas relações assim, que acho que são muito interessantes e aí a ideia dos figurinos efêmeros é uma coisa que veio alinhar, para usar uma imagem desse tipo de composição, que tinha a ver com essa dinâmica desses figurinos que são as propostas de ações também, que constituem propostas de relação e aí, a própria relação é a ação, então elas de alguma forma promovem a ação também. Seja de composição de gestos, seja de composição do jogo ou do jogos, seja da composição da dramaturgia como um todo, assim. Que tem a ver inclusive com a pesquisa sobre gênero também, e que tem a ver com uma pesquisa sobre relação, sobre convivência, sobre esse estranhamento e

esse desconhecido que é viver em um corpo (risos). Que é muito estranho e desconhecido, uma coisa tipo: “oi? O que? Como é que é?” (Risos.) (SANTOS, 2021).<sup>22</sup>

“Esse desconhecido que é viver em um corpo”... Essa frase me pegou assim que ela disse, e não foi à toa que rimos juntas. Nós vivemos em um mundo tão frenético e temos nosso corpo controlado de tantas formas (já diria a biopolítica de Foucault), que simplesmente perceber nossa existência através dessa carne e desse ser que somos parece um pouco irreal. Nesse sentido, os figurinos efêmeros, ou as segundas peles, surgem para que possamos praticar essa consciência sobre nós, sobre o que somos, sobre como agimos no mundo, que imagem produzimos, como as pessoas nos observam, de que forma nossa presença com determinado corpo, com determinada roupa, provoca algum movimento no mundo.

Ana propõe um estranhamento como forma de melhorar nossa percepção sobre as relações, sobre nossa presença e nossas energias. Ana joga com os questionamentos, inclusive durante nossa conversa/entrevista. Na maior parte das vezes, ela me respondia propondo ainda mais questões, conjecturando cenários, projetando outras mil possibilidades. Eu entrei na sala do Google Meet esperando respostas diretas e saí com os bolsos lotados de mais e mais perguntas, que me provocam a continuar aqui, pesquisando e escrevendo. Com ela, aprendi a fechar menos e abrir mais, a expandir os diálogos, abrindo janelas, portas, quebrando paredes do pensamento para que novas proposições surjam. Para que os questionamentos nos guiem.

Conversar com Ana é se sentir deslizando entre conceitos muito bem estruturados e possibilidades mil. Ela escorrega nas respostas, mostrando que o que importa para ela é a não definição, não se deixar engessar, mas, ao contrário, fluir, transformar, investigar possibilidades. Ana é uma performer em construção. Como a arte que pratica, não se deixa fixar, inclusive quando conversamos diretamente sobre gênero. Nossa entrevista começou com uma pergunta que inocentemente chamei de básica: “como você gostaria de ser chamada?” Ana riu e disse que achava essa pergunta nada básica. Então não respondeu minha pergunta de forma direta, como eu imaginava, mas deu uma volta que me fez entender que seu desejo é pelo movimento. Depois de comentar sobre um amigo que, na Alemanha, foi identificado por crianças como gênero fluido, ela disse:

---

<sup>22</sup> Todas as citações de Santos no ano de 2021 se referem à entrevista que a artista me concedeu no dia 27 de novembro de 2021 de forma virtual, cuja transcrição se encontra no Anexo II.



O meu interesse caminha num sentido mais deslizante assim, do que de uma afirmação de uma identidade, embora o assunto, a pergunta seja relevante para mim. Então eu poderia arriscar diferentes composições, desde uma pessoa que é lésbica, uma pessoa que tem um gênero fluido, uma pessoa sei lá... Transfeminista. Mas eu entendo que esse é um lugar muito delicado, é um lugar que eu inclusive peço ajuda aos universitários porque eu acho que tem uma dimensão da luta que ela se constitui nesse lugar e eu acho muito digna e necessária. E acho que tem, na verdade, diferentes formas de luta e diferentes formas de lutar e diferentes formas de tentar contribuir pra luta. E eu entendo que é muito delicado, assim, então... E fui entendendo isso ao longo do tempo também e com relação aos trabalhos. Mas eu entendi que eu, de um ponto de vista de um desejo, tinha mais interesse de articular um outro tipo de pergunta, um outro tipo de pensamento que não passasse por essa... É... Uma situação digamos, identitária, e mais... Que colocasse até do ponto de vista da linguagem, uma outra dimensão e outras possibilidades até. Porque, até do ponto de vista da prática de arte performativa, do que eu imagino, do que eu consigo imaginar no momento, é uma situação que te coloca num processo de dobras assim, então que eu posso performar mulheres assim, e que eu posso performar coisas, ou que eu possa performar estados, ou que eu possa performar outros tipos de gênero, enfim. E que, inclusive, não se reduz a uma questão de gênero, de sexualidade, mas que pode passar por isso assim. Então é uma pergunta nada básica, é uma pergunta escorregadia, esteja à vontade, enfim. Ana Luisa Santos é meu nome de alguma forma, de registro, então geralmente as pessoas me tratam no feminino e tudo bem, tudo tranquilo. Mas tem pessoas que em diferentes situações que já me confundiram com homens ou estados masculinos, e tal, e tudo bem também, não é uma questão. Acho ótimo a confusão, entende? A confusão potente assim. Mas eu entendo que tem um outro lugar que ela se coloca de outra maneira e de outras maneiras pras pessoas. Eu tô interessado mais no movimento do que na fixidez, sabe? Mesmo que com isso talvez tenham outras situações em que isso seja mais delicado assim, né? E que de um ponto, como eu falei, de um ponto de vista macro político às vezes isso é talvez não tão estratégico. Mas talvez eu esteja mais interessado numa questão poética ou um tipo de pensamento, um tipo de dinâmica que isso me permite pensar, me colocar assim. Ele é mais difícil porque ele é mais... Um lugar de trânsito (SANTOS, 2021).

Ana Luisa Santos possui um nome feminino e não se incomoda em ser tratada em qualquer gênero, no feminino, masculino ou neutro. E essa confusão de gênero acontece com frequência, inclusive na própria performance aqui estudada – falarei disso mais adiante. Para a artista existe potência na confusão, ela gosta disso. No entanto, ela também compreende que demarcar uma identidade de gênero pode ser, e é, importante por uma questão política, de luta por direitos, para dar visibilidade ao tema, por uma questão de resistência contra o *cistema*. Embora tenha consciência de que seria interessante politicamente demarcar uma identidade, ela se recusa por uma questão poética, pois, ao negar a fixidez, ela pode jogar com o movimento, uma vez que ela gosta de habitar esse lugar de trânsito identitário. Ana pode ser mulher, homem, não binário, um ser humano que se recusa a se enquadrar em gêneros pré-determinados. Ela quer expandir as possibilidades de existência. Aqui, neste texto, tenho me referido a ela no feminino, por hábito e por ter visto textos da artista no feminino, mas poderia fazê-lo em qualquer gênero.

Em *Melindrosa*, como em outros trabalhos, Ana escolhe jogar com questões sobre os gêneros e, no caso aqui estudado, o gênero feminino. Como “mulheridade”, Ana já passou por diversas violências durante sua criação. Em vários lugares diferentes, ela diz que não tinha uma boa performance do gênero feminino, pois ela não se enquadrava dentro daquilo que esperavam dela. Sua inconformidade de gênero causa algumas perturbações nas pessoas. Mesmo quando ela se propõe a performar feminilidade, questionam o que ela tem entre as pernas.

Na ação aqui estudada, o vestido de notas de 10 reais é baseado em melindrosas dos anos 1920: a ideia era um vestido curto, tubinho, com franjas, numa referência a uma modelagem bastante representativa daquela época. Para compor, ela também utiliza salto, maquiagem e cabelo preso, colocando elementos femininos propositalmente. No entanto, durante a ação em BH – e é possível perceber isso através do vídeo documental – algumas pessoas ficam questionando entre si se Ana é homem ou mulher. No arquivo audiovisual, é possível perceber as ações, nesse sentido, de uma mulher alta, de cabelos pretos lisos e camiseta azul, que conversa muito com um jovem de boné, camisa azul clara com dizeres do seu local de trabalho. Ela fica rodeando, tentando enxergar a genitália da performer, comenta com o colega sobre isso e ele sugere que ela “meta a mão” para saber o que tem, ela chama outras pessoas para ver a “cabeleira”, entre outros comentários e posturas. Enquanto muitas pessoas estão se questionando se é permitido pegar o dinheiro ou não, ela quer saber o sexo da artista.

Este foi um comportamento que muitas espectralidades reverberaram. Há momentos do vídeo, próximo aos 6 minutos, em que várias pessoas entram nesse questionamento e, no meio da nuvem de falas, é possível perceber algumas como: “É homem ou mulher? É perereca? É menino ou menina? Pergunta aí! Mete a mão aí! É homem, né? Tá na dúvida? Mete a mão!” Essa frase “mete a mão” é repetida várias vezes por várias pessoas. Elas simplesmente sugerem, na “brincadeira”, que seria aceitável colocar a mão na genitália da artista para saber qual o seu “verdadeiro” sexo. A moça de azul fica recuando, dizendo “eu não”, mas, ao mesmo tempo, não para de olhar para a virilha de Ana. Nesse momento, Ana vira para Flora Maurício, uma de suas acompanhantes, e diz meio rindo: “Sempre me perguntam isso! Eu não sei por quê. Não basta o quanto eu me vista de mulher, eles sempre me confundem! Não importa, né? Não importa!”

Como ser humano no mundo, Ana parece lidar desde sempre com o questionamento do seu gênero e da sua sexualidade. E não à toa isso transborda para seus trabalhos artísticos. Em um de seus textos literários, ela fala diretamente sobre renunciar ao gênero que lhe foi imposto ao nascer, sobre a relação do sexo com o capital e também sobre o corpo como sua matéria de trabalho. Trago aqui alguns trechos do zine “O QUE VOCÊ QUEER” (2015), realizado por Ana Luisa Santos e Fernanda Branco Polse, em que esses questionamentos aparecem com força. A plataforma de criação *O que você queer* começou a ser desenvolvida pelas artistas em 2015, a partir de suas experiências como performers e como casal lésbico. Elas se propunham a pensar formas de existir e viver no tempo presente, trabalhando numa proposta de reinvenção do mundo.

# POR UMA PERFORMANCE QUEER OU COMO NÃO SOU MAIS MULHER

// POR ANA LUISA SANTOS

// ILUSTRAÇÕES POR FERNANDA BRANCO POLSE

ISTO É UMA FALA, EU JURO, UM ATO DE FALA  
DE UMA PERSPECTIVA PERFORMÁTICA

FALA É AÇÃO

EU FALO

DESDE CRIANÇA A AMBIGUIDADE, A  
AMBIVALÊNCIA, A BISSEXUALIDADE, MUITO  
EROTISMO, NECESSIDADE DE EXPANSÃO

(EU ERA UMA CRIANÇA QUE GOSTAVA DE  
DEITAR NA GRAMA E GOZAR COM ISSO)

TESÃO DIFUSO

MÃE, SOU GAY - E EU PISEI FORTE COM MINHA  
BOTA DE SAPA DIANTE DE QUEM QUISESSE  
DIZER QUALQUER COISA PARA ME REPRIMIR

OK

SER GAY NÃO CONTÉM A EXPERIÊNCIA DE  
SEXUALIDADE QUE VIVO

SOU UM MONSTRO, MONSTRA, MONSTRX,  
SOU UMA ATRIX, TENHO XOXOTA, FAÇO SEXO,  
SEM NEXO, PROLIXO, PRODUZO LIXO, RALO  
COXA, SOU PESSOA X

(A SEXUALIDADE É SEMPRE UM WORK IN  
PROGRESS)

MENSAGEM DO CAOS:

HOW I WISH YOU WERE QUEER

MENSAGEM DO CAOS 2:

SER QUEER NÃO TE DEFINE: TE EXPANDE

É UM LABORATÓRIO DIÁRIO DE PERCEPÇÃO  
CORPORAL, SOCIAL E POLÍTICO

MATÉRIA-PRIMA: SUPERFÍCIE POLÍTICA E  
PERMEÁVEL DO CORPO

EU NÃO QUERO, EU NÃO SOU MAIS MULHER

O GÊNERO É PERFORMATIVO SEGUNDO  
JUDITH BUTLER EM "PROBLEMA DO  
GÊNERO". NÓS, AS PESSOAS, OS CORPOS  
PERFORMAMOS HOMENS E MULHERES:  
HÁ UMA SÉRIE DE CONDUTAS DEFINIDAS E  
REPETIDAS SOBRE O GÊNERO QUE PRECISAM  
SER CONSTANTEMENTE ATUALIZADAS, SE O  
OBJETIVO É SER DE ALGUM GÊNERO

ISSO PARA MIM SEMPRE FOI UMA SENSÇÃO  
FORTE, PORQUE EU PERCEBIA MUDANÇAS  
DE PERCEPÇÃO DO MEU CORPO DE ACORDO  
COM O QUE OU COMO EU ME VESTIA E AGIA

VAI SER MENINA!!!

É A PRIMEIRA PERCEPÇÃO DO CORPO  
PORQUE HÁ UMA REPRESSÃO, UM INTERDITO  
NA EXPRESSÃO SEXUAL DE UMA PARCELA  
CONSIDERÁVEL DA POPULAÇÃO

UM CORPO NUNCA É NEUTRO

O CORPO É SEXUAL?

Figura 45 - *O QUE VOCÊ QUEER* página 4.

BRASIL, MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, MACHISMO, HERANÇA HISTÓRICA CORNUCÓPIA, TERRA EXPLORADA, MÃE ÍNDIA ESTUPRADA, VIVERAM PARA CÃ EXPLORAR, A TERRA É MULHER E É ABUSADA?

CULTURA FALOCÊNTRICA DO PAU PODER  
VIOLÊNCIA HIERARQUIA SUBMISSÃO  
DEGRADAÇÃO

E O CORPO DA MULHER, O CORPO É  
MERCADORIA REDE DO PODER BIOPOLÍTICO  
(MOMENTO CITEI FOUCAULT)

MAS HÁ UMA SEDUÇÃO PARA QUE OS  
CORPOS SEJAM CORPOS DE MULHERES  
(CORPOS ULTRA MERCADORIA)

PORQUE SÃO CORPOS FABRICADOS POR  
UMA SÉRIE DE CONTINGÊNCIAS DE BELEZA  
(SUPOSTA) E SEDUÇÃO (COMO SE BELEZA  
FOSSSE PODER E É). MAS É UM PODER FALSO,  
PERVERSO, PORQUE É IMPOSSÍVEL, DO MAL-  
ESTAR, DO RECALQUE, DA FALTA DE AUTO-  
ESTIMA. BELEZA DE MÁ-ESTIMA.

É UM CORPO NÃO SATISFEITO, PORQUE  
COMO PRODUTO, SEMPRE TEM QUE ESTAR  
PRONTO PARA O CONSUMO (PRÓPRIO, MAS  
PRINCIPALMENTE DO OUTRO)

POR TUDO ISSO, NÃO CONSIGO MAIS SER  
MULHER. FAÇO DE MULHER, ÀS VEZES,

DEPILO, MONTO, VISTO FIGURINO, COMO  
QUALQUER TRABALHO DE PERFORMANCE.  
DIGO "HOJE EU VOU DE MULHER" E UTILIZO  
ISSO EM TRABALHOS ARTÍSTICOS COMO UMA  
POTÊNCIA (EU DISSE QUE EU ERA UM ATRIX)

PESSOAS ME OLHAM NA RUA, COCHICHAM  
(COMO ACONTECE COM QUASE TODAS AS  
PESSOAS POR VÁRIAS E DIVERSAS RAZÕES)

TENHO DIFICULDADE DE ENTENDER/  
CONVIVER COM AMBIENTES MACHISTAS (E O  
GÊNERO E O MACHISMO FAZEM HOMENS E  
MULHERES DE VÍTIMAS) E PERPASSA MUITAS  
RELAÇÕES E ESPAÇOS (NÃO SÓ A FAMÍLIA E O  
CASAMENTO)

A CIDADE É O SITE ESPECÍFICO

ACREDITO NA COMPOSIÇÃO DE VÁRIOS  
CORPOS PARA MIM/EM MIM E EM DIÁLOGO  
COM O MUNDO

A SEXUALIDADE É UM CAMPO DE  
INVESTIGAÇÃO MUITO INTERESSANTE E  
IMPORTANTE, PORQUE É UMA DAS VIAS  
PRINCIPAIS DE EXERCÍCIO DE LIBIDO, DE  
EROTISMO E DE PRAZER (EMBORA NÃO SEJA  
O ÚNICO)

MAS ACHO MUITO INTERESSANTE E CURIOSO  
COMO O GÊNERO É A PRIMEIRA REFERÊNCIA  
DE IDENTIDADE DE UM CORPO

UM CORPO DEFINIDO PELA GENITÁLIA (TEM  
COISA MAIS FALOCÊNTRICA DO QUE ISSO?)

E COMO ARTISTA, O QUESTIONAMENTO  
DESSE TIPO DE LEITURA E EXPECTATIVA É

Figura 46 - *O QUE VOCÊ QUEER* página 5.



FUNDAMENTAL PARA ALCANÇAR OUTROS ESTADOS, OUTRAS IMAGENS  
E MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO

NA VERDADE, TALVEZ ESSA SEJA UMA ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO PARA  
MIM

É UM DESAFIO: QUEM QUER ABRIR MÃO DE SER MULHER? QUEM  
QUER ABRIR MÃO DE SER HOMEM? PARECE TÃO LEGAL, TÃO ÓBVIO,  
TÃO NATURAL, QUASE BONITO, JUSTIFICA TANTA COISA, DÁ UMA  
NOÇÃO DE HUMANIDADE

MAS E O PREÇO QUE VOCÊ TEM QUE PAGAR POR ISSO?

ISSO TE CONFORMA OU TE LIBERTA?

SE IMAGINAR HOMEM... SE IMAGINAR MULHER... TE ALIVIA EM QUE? TE  
ACOLHE? COMO?

É UMA LINHAGEM? HERANÇA? PERTENCIMENTO?

SEJAM BEM VINDOS AO REINO DOS HÍBRIDOS, DOS MONSTROS,  
BASTARDOS, CIBORGUES, INDEFINIDOS, TRANSITÓRIOS, MUTANTES E  
PERIGOSOS

EU SOU UMA BUSCA, EU SOU O PERIGO (DE PRAZER, DE CONSCIÊNCIA,  
CONHECIMENTO, SENSAÇÃO E ENCONTRO PROFÍCUO E FÉRTIL)

Figura 47 - *O QUE VOCÊ QUEER* página 7.

É até difícil voltar a escrever depois da força que as palavras de Ana trouxeram para nossa conversa. Ela é, ao mesmo tempo, direta e deslizante. Eu poderia ficar aqui sendo repetitiva e comentando cada frase, cada trecho, cada tiro que ela lança. Particularmente, acho os textos de Ana poéticos, políticos e inspiradores. Mas não vou me ater aqui a todas as críticas e problemáticas que ela coloca. Queria apenas que você, leitor, pudesse saber um

pouco mais sobre a artista a partir das suas próprias palavras e teorizações. Ana viveu a ambiguidade desde a infância, se assumiu lésbica e, junto à sua então companheira, refletiu (e ainda reflete) em forma de arte sobre sua sexualidade e também seu gênero. Em alguns momentos, ela se recusa a ser mulher, em outros se “fantasia” de mulher por ser “atriz”. Ela faz do seu corpo a matéria de seu trabalho e é disso que eu quero tratar aqui.

A partir da leitura de seus textos e das “esbarradas” que demos por aí, pude perceber que a pesquisa performativa de Ana é contínua, perpassando a dimensão da própria vida. Seus incômodos começam na infância e a transformação da sua imagem cotidiana também faz parte do seu processo performativo. Qual imagem Ana performa quando não está em performance artística? Assim como Ciber\_Org, que põe sua performance para jogo na vida mesma, Ana faz do cotidiano seu próprio campo de experimento da performatividade de gênero. Seu trabalho tem uma dimensão para além dos acontecimentos, das ações específicas, pois ele também transborda e se alimenta da sua vida. Quando nos encontramos de forma online, perguntei a ela como entendia essa forma de performance que é ser artista no mundo.

Primeiramente, ela fez uma diferenciação: existem artistas que sustentam uma “persona” 24 horas por dia, em que a performatividade da sua imagem acontece a todo o tempo, de modo que a simples presença dessas pessoas nos lugares, por si só, já é uma situação. Sendo que essas pessoas, muitas vezes, trabalham essa construção de uma imagem disruptiva através do figurino. No entanto, para ela, ser performer no mundo acontece a partir de outra perspectiva: a da presença.

A outra coisa acho que tem a ver com essa dimensão, falando de novo da arte-vida, no campo da arte da performance, que tem a ver com uma relação muito assim, presente né, atenta, das dimensões da vida, do cotidiano, do que acontece, de estar de alguma forma num exercício de presença, num exercício mesmo, de treinar, que é muito difícil na arte da performance quando você vai estudar, ou quando você continua estudando, que é tipo, como que tá presente, o que é presença, o que é estado, o que que uma energia que um trabalho demanda, e outro, e tal. E eu acho que tem diferentes formas de estudar isto e tem milhares de formas de fazer performance enfim, e cada um, assim... Mas eu fico e continuo me perguntando como exercitar isso, como treinar, como estudar isso e resolvi trazer isso um pouco para a vida assim, do tipo, se a gente pensa que historicamente presença, esse conceito é uma coisa que é importante na arte da performance: como é que você exercita isso, como é que você pratica isso, né? E eu decidi um pouco praticar na vida, assim, dessa relação de atenção, de presença, no sentido de tá um pouco curiosa pelo momento ou pelas situações. O que não quer dizer que eu consiga tá em todos os momentos, em todas as situações, todos os dias, todas as horas. Assim, inclusive tem momentos, como eu falei, necessários, de muito silêncio, de esvaziamento, de descanso, de estar só, de tá, às vezes, nessa tensão com a própria solidão ou com outros movimentos. Então acho que é um pouco disso relacionado com uma pesquisa constante, uma tentativa de pesquisa constante, de estudo, de composições diversas com as diferentes situações que acontecem, com uma atenção com relação às imagens, com possibilidades, às vezes, que surgem com algumas

imagens, de anotações de possibilidades e de como que isso vai acontecendo assim. Então tem a ver com o corpo também, nesse lugar de cuidado, de perceber isso. Então tem uma relação de, hoje eu falo mais de cuidado até do que de preparação, mas que envolve também preparação no sentido de observar energia, observar o cuidado, observar o descanso, observar da própria matéria da vida também, do corpo, das sensações e do espaço e tudo, como material de trabalho. Mas eu não sou uma pessoa que, tipo, eu performo a vida, performo o dia inteiro, performo em todos os lugares, não. Assim, não é dessa dimensão, mas fui entendendo que tinha essa curiosidade tinha essa tensão tinha essa vontade de perceber essa coisa do sensível sim e decidi trabalhar em favor disso, de transformar isso, talvez, em algum material poético, alguma dimensão para também não enlouquecer, mas perceber de outra maneira e perceber como diferenças e possibilidades assim. E também reconhecendo o potencial de imagens que, às vezes, são muito simples, porque, às vezes, na arte da performance tem isso, são coisas que são muito simples, muito pontuais, mas que podem ter uma criação de uma imagem, de uma situação interessante (SANTOS, 2021).

Ana Luisa retoma uma questão da arte da performance, uma vez que essa linguagem surgiu questionando nosso estado de presença no mundo. A artista tenta levar esse estado de atenção para a sua própria vida, aproximando arte e cotidiano. Ela não constrói imagens o tempo todo, mas procura estar disponível para perceber as imagens que se criam naturalmente. É mais um estado ativo de observação do que um estado de atuação sobre o mundo. E esse estar atenta e presente também é percebido por ela como uma forma de preparação para as ações performativas. É preciso conhecer seu material de trabalho e nós, artistas da cena, lidamos não só com a materialidade de nosso corpo, mas também com nossas energias, nossas percepções, nossos pensamentos, sensações etc. Ana fala da percepção do sensível quase como uma necessidade, da urgência desse trabalho com materiais poéticos acontecer para que ela não enlouqueça.

Nesse sentido, percebo que as performances estudadas até aqui, que lidam com a produção da situação performativa a partir da construção imagética praticada pela Segunda Pele, possuem essa característica em comum: todas ampliam nosso estado de presença e nossa percepção do aqui-agora. Quando estou em *Tortura Íntima*, consigo observar com muito mais amplitude como meu corpo muda, como eu mudo socialmente, como as pessoas recebem a minha imagem, entre outras relações. Quando Ciber\_Org passa dias seguidos experimentando usar a mesma roupa, ou roupas diferentes de dois gêneros, ele também percebe que sua percepção se expande, atingindo uma camada interna, de consciência de si e das suas sensações, e de observação constante das recepções das pessoas à sua volta.

É como se essas “armaduras”, esses “figurinos”, atingissem le próprio performer de modo muito mais intenso do que o público. É um dispositivo que, antes de atuar sobre o externo, atua internamente. Transforma corpo e pensamento, nos fazendo abrir mais os olhos,



os ouvidos, os poros. Essas “cascas” não causam em nós um enrijecimento, mas, ao contrário, tornam nossos corpos mais permeáveis à troca. Por isso, muitas vezes, durante as análises que tenho feito aqui, junto a você, leitor, acabo focando em como as ações performativas modificaram les próprias artistas, pois essa é uma dimensão fundamental da Segunda Pele: as roupas como aberturas para a percepção de si e para a interação com o outro.

Teixeira de Freitas, 28 de março de 2022

Dando continuidade ao assunto, me interessa pensar como a Segunda Pele produz uma imagem no mundo que se torna disparadora da interação entre le performer e les cidadãos. Numa relação direta, cara a cara, corpo a corpo, numa interação não mediada, numa cena. Pois se pensamos no viés apenas da construção da corporalidade com um “*look*”, poderíamos entrar no vasto mundo da moda, fonte onde Ana bebeu e que eu tenho buscado conhecer cada vez mais. Celebidades e artistas famosos usando grandes e performativos *looks* em tapetes vermelhos é bastante comum, no entanto, essas montações só chegam até nós através das mídias e das redes sociais. Hoje mesmo eu consigo ter acesso às criações de estilistas famosos que as atrizes de Hollywood usaram ontem na premiação do Oscar. Só que elas estão entre outros também famosos em um evento fechadíssimo, apenas para uma elite da indústria audiovisual internacional. Ali, uma peça famosa e inovadora é apenas mais uma entre tantas outras, cujo objetivo é única e exclusivamente transparecer para todo o mundo uma boa imagem pessoal. Nesta dissertação, não falarei de moda, mas de como as artes cênicas conversam com os elementos da moda para produzir acontecimento.

Nesse sentido, o acontecimento cênico não é apenas uma “aparição” em público vestindo uma roupa interessante, mas diz respeito ao modo como determinada estrutura composicional, que se encontra atrelada ao corpo del performer, influencia a sua percepção corporal, a dinâmica dos espaços e a relação com le espectadore. Sendo que, no caso das ações aqui pesquisadas, estamos lidando com um público urbano, que transita pelas ruas da cidade, que não espera encontrar arte quando vai na padaria ou no shopping comprar óculos de sol.

Essa escolha por delimitar um recorte com performances que aconteceram na rua parece um pouco óbvia quando olhamos para o meu histórico como artista pesquisadora. Desde 2014 que pesquiso, na teoria e na prática, ações urbanas. Meu interesse é pelo evento disruptivo, pela quebra do cotidiano, pelo público que não vai ao teatro, por aqueles que

ainda não foram convencidos<sup>23</sup>. Pela minha experiência, o público da rua é muito mais suscetível à interação, pois, quando vamos para a praça, por exemplo, saímos do “pedestal” do palco e nos aproximamos do lugar e de seus habitantes. Com isso, as relações ficam mais horizontais. E a performance, revolucionária que é, tirou os pés do branco das galerias e do preto da caixa “neutra” e os colocou no cinza da calçada. Assim, quando o giro performativo chegou na minha vida, também me apaixonei pelas possibilidades infinitas que há no asfalto.

Essa saída da performance arte das instituições também pode ser lida como uma aproximação entre arte e vida, um pilar da performatividade sobre o qual Ana Luisa Santos também comentou em nossa conversa e eu citei um pouco acima, quando falei sobre presença. Mas essa conexão vai além, pois vemos nesse cruzamento o quanto as ações afetam o cotidiano das pessoas. A arte literalmente atravessa o dia a dia das pessoas, tornando-as, como Garrocho dizia, espectadoras não agenciadas, ou seja, que não foram convidadas para o evento previamente. Desse encontro, podem surgir situações incríveis e terríveis, pois, ao se colocar em jogo direto com o espectador da rua, o performer se coloca em risco iminente. Algo inesperado pode estar para acontecer a qualquer momento. A aleatoriedade do urbano pode nos dar presentes e também nos machucar.

Essa característica de ter uma interdependência com o público, por ser uma arte com uma dimensão que não é mediável e nem documentável com 100% de precisão, é ressaltada quando falamos na arte da performance e na reverberação que ela causa em outras linguagens. Para pensar essas características, uma das minhas referências principais no assunto é a autora Erika Fischer-Lichte (2011), pensadora da estética do performativo. Para ela, a camada que trata da interação entre público e artista é denominada Ciclo de Retroalimentação Autopoiético. Em meu material de qualificação, me dediquei um pouco mais a esse conceito, por isso trarei abaixo o retalho do texto que explica o que estou abordando aqui.

---

<sup>23</sup> Numa certa mesa de conversa no Teatro Universitário, com Clóvis Domingos e Altemar Monteiro, Clóvis citou alguém que disse algo nesse sentido: fazer teatro nos espaços convencionais é “convencer os convencidos”. Por isso, Clóvis, assim como eu, se interessava pela rua, pelo espaço urbano não convencional. Essa fala ficou gravada em mim e cito este evento de memória. Então, Nina Caetano acrescenta: “Se trata de Lehmann que, no epílogo do Teatro Pós-Dramático, vai comentar sobre teatro político e menciona que, quando este é pensado a partir da tese, ou seja, logocentrado, tem servido somente para isso: convencer os já convencidos”. Cito aqui o trecho: “A ‘eficácia’, o efeito político real – um critério pelo qual o teatro com pretensão política tem de ser medido como ação política -, está em questão em todas as formas do teatro diretamente político. Pode-se mesmo questionar se convicções políticas foram significativamente formadas ou alteradas no florescimento do agitprop e da revisão política, das peças didáticas e do teatro de tese durante a República de Weimar. Na maior parte das vezes, o teatro político não passava de um ritual de confirmação para aqueles que já estavam convencidos” (LEHMANN, 2007, p. 409).

## CICLO DE RETROALIMENTAÇÃO AUTOPOIÉTICO

Então, para pensar a relação entre artista e público durante a realização de uma performance, utilizo alguns conceitos trabalhados por Erika Fischer-Lichte quando se dedica a refletir sobre a estética do performativo. Primeiramente, a autora fala sobre a importância da copresença física de atuantes e observadores durante o acontecimento, ou melhor, durante a realização cênica. Essa ideia de realização cênica é muito utilizada pela autora e a considero bastante pertinente para que possamos pensar a performance:

Para que tal copresença seja possível, dois grupos de pessoas que funcionam como "atuantes" e "observadores" devem se reunir em um determinado momento em um lugar concreto e nele compartilhar um período de tempo de suas respectivas vidas. A realização cênica tem sua origem no encontro de ambos os grupos, em seu confronto, em sua interação (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 77).<sup>24</sup>

O que a autora traz é uma noção que tem origem no teatro, mas que não se limita ao teatro representacional, sendo possível compreender a Arte da Performance como realização cênica pois, embora ela trabalhe com a noção de ação e de apresentação, ela também exige a copresença física entre performers e público. Esse pensamento se aproxima do de Dubatti, quando ele diz que fazem parte do teatro todos os acontecimentos com a presença de convívio, poesia corporal e expectativa, não podendo jamais renunciar ao convívio (DUBATTI, 2015, p. 99). Nesse sentido, os dois autores convergem no pensamento de que o convívio é essencial para a formação da realização cênica, podendo, como aponta Fischer-Lichte, interferir mais diretamente no acontecimento quando observamos a estética performativa.

Segundo a autora, em uma realização cênica se aplicam condições muito particulares a respeito da “produção” e da “recepção” da obra, que se influenciam diretamente. Ela explica: “Enquanto os atores realizam ações [...], os espectadores observam suas ações e reagem. Parte dessas reações podem muito bem se produzir de maneira puramente “interna”, mas uma parte que é pelo menos tão importante, são as reações perceptíveis” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 77). Então a autora enumera uma série de reações possíveis, e até mesmo comuns nos teatros, e depois segue dizendo:

Reações deste tipo são perceptíveis tanto para os demais espectadores como para os atores, que as sentem, as ouvem ou as vêem. Essas percepções resultam, a sua vez, em reações perceptíveis dos atores e dos demais espectadores. [...] O que quer que os atores façam, suas ações têm efeitos sobre os espectadores e, o que quer que eles façam, suas ações terão efeitos igualmente sobre os atores e o restante dos

---

<sup>24</sup> Tradução minha. “Para que dicha copresencia sea posible, dos grupos de personas que funcionan como ‘atuantes’ y ‘observantes’ deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo de sus respectivas vidas. La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 77).

espectadores. Neste sentido, se pode afirmar que a realização cênica se produz e se regula por meio de um ciclo de retroalimentação auto referencial e em constante mudança (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 78).<sup>25</sup>

Fischer-Lichte ainda cita exemplos de ações e reações promovidas por essa troca entre atores e espectadores, comentando cenários possíveis e as modificações que poderiam vir a ocorrer na realização cênica. O que a autora faz é explicitar a influência mútua que os participantes do acontecimento exercem entre si, pois a copresença física dessas pessoas num mesmo tempo e espaço faz com que esse processo seja inevitável. No entanto, para ela, esse processo que afeta os dois grupos é mais explorado e experimentado na estética do performativo, ou seja, os artistas criam artificios e estratégias para que esse ciclo de retroalimentação autopoietico afete diretamente o evento e a produção de sentidos.

Para mim, a questão que se coloca agora é: qual a estratégia, nos casos aqui analisados, para que o ciclo de retroalimentação autopoietico afete a produção de sentidos? No meu entendimento, é a construção de uma Segunda Pele, de um figurino efêmero ou de uma “carapaça”. Uma vestimenta que promova a interação entre as pessoas que ocupam um mesmo tempo e um mesmo espaço. Uma espécie de gatilho para promover o contato entre “atuantes e observadores”. Um disparador da ação performativa que conta com a reação (quase) imprevisível do público. Esse é um ponto comum e central em todas as criações estudadas aqui: a importância da ação do público para a construção de sentidos sobre a obra.

Em *44 dias* e em *Tortura Íntima*, me detive mais nas percepções das próprias artistas sobre a performance, devido à dificuldade de conseguir medir e comparar as reações das pessoas diante das obras. O que temos documentado são relatos de interações feitos por les próprias criadoras, ou seja, esses arquivos estão numa dimensão parcial, pois são mais subjetivos. Já em *Melindrosa*, há um novo tipo de arquivo para ser analisado: vídeos documentais. O primeiro, realizado para registro da ação e, o segundo, dentro do contexto de produção de um filme documentário sobre mulheres artistas. Nos dois vídeos, les cinegrafistas se mantêm relativamente perto de Ana Luisa durante toda a ação, se “embolando” com les espectadores não agenciados. Assim, temos imagens que quase simulam a participação dos espectadores mediados no evento. Como já mencionei, chamo de

---

<sup>25</sup> Tradução minha. “Reacciones de este tipo son perceptibles tanto para los demás espectadores como para los actores, que las sienten, las oyen o las ven. Esas percepciones resultan, a sua vez, en reacciones perceptibles de los actores y de los demás espectadores. [...] Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores, y hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores. En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 78).

espectadorie mediante aquela pessoa que só teve acesso à performance depois do acontecimento, através de arquivos diversos. Então a pessoa que, como eu, assiste a ação através do vídeo, não vê o acontecimento em si, mas percebe muitas camadas de sentido que foram criadas durante o acontecimento. Sendo que uma camada essencial para essa obra é exatamente a interação da artista vestindo só dinheiro e o público de uma praça conhecida por comércio, legal e ilegal. “Como as pessoas vão agir?” Essa é uma questão importante que pretendo responder apresentando vários frames dos vídeos de 2014 e 2018, enquanto reflito sobre como as pessoas reagiram e como isso agregou sentido à obra. Então vamos às imagens!

Teixeira de Freitas, 29 de março de 2022

Começo pelas imagens da performance realizada em 2014, em Belo Horizonte. Foi a primeira vez que Ana Luisa Santos experimentou esse figurino efêmero, custeado com seu próprio dinheiro. Ela, literalmente, deu o seu dinheiro para que a ação acontecesse. Início com esta versão por ser a primeira cronologicamente e, também, por ter sido o primeiro registro com o qual tive contato. Além disso, ao analisar os documentos das duas vezes em que *Melindrosa* foi realizada, percebo que a de BH foi mais intensa e, portanto, explicita várias camadas de sentido importantes para pensarmos o acontecimento.



Figura 48 - *Melindrosa* (2014), BH. Fotografia: Luiza Palhares.

A primeira imagem, apresentada acima, é geralmente utilizada para divulgação da ação. Foi realizada por Luiza Palhares e a fotógrafa está bastante próxima à artista. Vemos Ana Luisa olhando para o público e, aparentemente, conversando com alguém. Ela é branca, magra, está com os cabelos presos num coque e com brincos pequenos. Os ombros estão abertos, alinhados, o cotovelo direito um pouco dobrado e o punho fechado. Dois homens olham para seu corpo, na direção das nádegas, outro olha para o lado e algumas mulheres, atrás da performer, conversam entre si. Todos estão muito próximos de Ana, entre 1 e 2 metros de distância, aparentemente. Nesta imagem, já temos alguns indícios do que acontece durante a ação.

Para comentar sobre as minhas primeiras impressões da obra, vou trazer aqui algumas anotações que fiz após assistir pela segunda vez o vídeo registro feito por Janaína Patrocínio, já em casa, depois da aula de Performance, Gênero e Feminismo em que fui apresentada à ação. Este foi um exercício proposto por Nina Caetano e que retomo como documento da minha própria recepção, na condição de espectadora mediada.

12 de março de 2020

“Quando ela chega na Praça 7 a primeira reação de algumas pessoas é parar para olhar. Se antes elas apenas passavam pelo espaço, ao entrar em contato com o vestido feito com notas de 10 reais elas ficam paralisadas.

Logo nos primeiros minutos uma moça pergunta se ela pode tirar e se a performer vai bater nela, no caso de ela retirar uma das notas. Então, ela diz "vem cá" para a Ana Luisa, que não se aproxima, mas ao contrário, se afasta. A performer cria esse estado de tensão ao se afastar das pessoas e ao manter seu corpo atento durante toda a ação. A atitude corporal deixa evidente o estado de presença da artista. Ela também mantém um olhar e um semblante desafiador, provocador e, de certa forma, agressivo. Isso faz com que os espectadores mantenham uma distância dela, abrindo um espaço vazio entre eles, que está repleto de tensão. Não há nenhum objeto entre artista e espectadores que os impeça de se tocarem, mas a situação provoca uma energia tão densa na relação entre as pessoas que é ela que sustenta a potência da ação. Há nesse "vazio" um universo de possibilidades, que é projetado o tempo todo por ambos os lados. Os espectadores se questionam o que acontecerá se eles atravessarem esse vazio e efetivarem a ação de pegar as notas e ao mesmo tempo a artista projeta quando e como esse ato acontecerá.

A performer, ao mesmo tempo em que "oferece" ao público as notas ao deixá-las expostas em seu corpo de uma forma que elas podem ser facilmente acessadas, ela também impede a retirada imediata com a sua qualidade de presença. O corpo atento, o olhar desafiador e as perguntas ao espectador inibem que a ação se efetive.”

Durante boa parte da ação, Ana mantém os punhos cerrados e o peito aberto, numa mistura de convite à interação e imposição de limites. Ela cria uma tensão no ar, a única coisa que mantém o público minimamente afastado. No entanto, as pessoas se mantêm muito próximas a ela todo o tempo, por isso, em alguns momentos, Ana parece um animal acuado por predadores. Mas ela não se entrega aos desejos do público, ela se mantém atenta, de mãos fechadas, pronta para responder as perguntas com mais perguntas e, assim, não dar o jogo de mão beijada para a plateia.



Figura 49 - *Melindrosa* (2014), BH. Fotografia: Luiza Palhares<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://cargocollective.com/oquevocequer/ANA-LUISA-SANTOS-MELINDROSA>>. Acesso em 29 de março de 2022.

Na imagem acima, é possível ter uma dimensão da quantidade de pessoas participando do acontecimento e de como o círculo em volta de Ana estava fechado. Les espectadores mais próximas a tocariam se estendessem a mão. Só não estava tão fácil, porque a qualidade de presença de Ana estabelecia um limite através da sua postura e também das suas palavras. Nas duas versões da ação, em 2014 e em 2018, a performer evita responder les espectadores com afirmativas e devolve com outras perguntas. Sendo que, muitas vezes, ela repete algumas específicas como: “você quer tirar a minha roupa?” ou “você vai tirar a minha roupa?”. Enquanto as pessoas estão focando em pegar uma nota de dinheiro para elas, Ana as faz prestar atenção que o dinheiro não é só papel, é também sua roupa, aquilo que cobre a sua nudez. Ela chama a atenção para aquilo que é um ato de violência: tirar a roupa de alguém sem a sua autorização. Assim, ela não autoriza em nenhum momento. Várias pessoas perguntam se podem tirar e ela nunca responde que sim, pois responder afirmativamente seria dar fim ao jogo. E Ana gosta dessa negociação, dessa interação, como comentei ontem. Por isso, quando nos encontramos, perguntei o porquê dela escolher agir dessa forma, apenas devolvendo perguntas.

É... Essa é uma ótima questão porque indica de alguma forma uma ideia de articulação de uma dramaturgia e de alguma forma aponta para uma preparação desse trabalho, que tem uma preparação também específica e complexa. Eu fiquei pensando muito no sentido de algumas características que eu acho que eu percebo, ou que as outras pessoas falam que percebem (risos), no sentido de uma constituição, de um jeito, enfim, de que tem um densidade na minha presença. Que vamos jogar com isso, entendeu? [...] Mas que ali, e em vários outros trabalhos, mas também ali, tinha que construir esse lugar mais poroso... De acesso... Que está ativa, mas que está aberta também, que está disponível, que está porosa em outra dimensão, que está levinha que nem as outras notinhas, assim... Tá assim também, nessa disponibilidade, nessa dinâmica. Então, essa questão desse jogo que parte desse estudo de estados do corpo, e que desdobra também num jogo de alguma forma, como que se dá esse jogo verbal, como que se dá esse jogo no sentido de falas, de enunciações, de atenções nesse sentido... Acho que ele vem desse estudo desse estado corporal: de como estar aberta, mas não necessariamente estar vulnerável, mas não necessariamente estar entregue, mas estar ativa, estar presente... Não no sentido de uma entrega de estar ausente, tipo, “me retirei”. Não... Eu continuo aqui, só que nós vamos decidir como que eu vou continuar aqui, ou não. Como que nós todos vamos continuar aqui, ou não... E nós vamos tentar decidir isso conjuntamente. Eu não vou tomar essa decisão por vocês, por nós. [...] Nós vamos tomar essa decisão juntas. Então a pergunta, ela é realmente uma devolutiva: eu não tenho uma resposta, na verdade. O trabalho é a pergunta, ele não é a resposta. Então tem uma situação que também, do ponto de vista da história da performance, tem essa relação da entrega, da submissão. Em alguns casos mais literal, e em outros casos em outras dimensões. Isso historicamente também é uma linha de trabalho na performance. Então, um pouco do jogo de devolver essa responsabilidade, essa convicção, essa dimensão, do que dar uma resposta. De alguma forma a pergunta, o enigma, ele continua vibrando a energia... E ao mesmo tempo não ficar sem responder. Porque ficar sem responder também fala “ah, se fechou! Não quer jogar?”. E ao mesmo tempo tem uma simpatia do tipo: “ué... é isso? Será? Ué, não sei! Você sabe?” Me diz então o que você sabe! Me fala, tô



querendo saber também!” De uma curiosidade, de uma abertura, tipo: “vamos continuar no jogo!” Tô simpática aqui, entende? “Tô querendo saber, mas vou ouvir várias pessoas, não vou também ficar só conversando com você, tô querendo saber de várias pessoas aqui, o quê que tá rolando.” E de alguma forma tentando ir sustentado o jogo. Então eu acho que ele vem de uma coisa que é de um estudo de estado e que se reflete na dinâmica verbal. E de uma recusa a resolver o trabalho (risos). Eu poderia dizer assim (SANTOS, 2021).

Ana finaliza sua resposta resumindo-a: essa estratégia é uma recusa a resolver o trabalho. Quando estamos em jogo na rua, as pessoas ficam tentando desenvolver interpretações sobre o que é a ação e, muitas vezes, elas dizem “ah, é arte!” e vão embora. Isso acontece porque, ao identificarem dessa forma, as pessoas perdem o interesse. Parece que, ao interpretar de forma “correta” que aquilo é “apenas” uma apresentação artística, a coisa fica dada, exposta, e não faz mais sentido perder tempo tentando entender o que é aquilo. Não há mais necessidade de realizar outras interpretações, pois le espectador já decifrou o enigma e pode seguir seu caminho cotidiano. Só que, no caso de *Melindrosa*, ninguém vai embora: primeiro, porque a materialidade é muito atraente e elus, literalmente, podem ganhar algo com isso; e, segundo, porque a performer sustenta o jogo, ela não dá de bandeja o sentido da ação, afinal, ela também está se perguntando o que vai acontecer, quando se joga na Praça Sete. Obviamente, ela possui uma proposta consolidada e, antes do acontecimento, com certeza fez projeções mentais do que poderia ocorrer. No entanto, ela quer testar o real, ela se propõe a enfrentar o risco da imprevisibilidade e quer perguntar para aquelas pessoas o que elas acham, o que querem, se terão coragem de pegar o dinheiro e deixá-la nua. Ela mesma disse que elus decidem juntas o que vai acontecer, assumindo a responsabilidade dessa decisão coletivamente.

Nesse sentido, percebo que Ana Luisa Santos exercita, em *Melindrosa*, um lugar entre sua presença mais “fechada”, altiva e atenta, e uma postura mais aberta, mais leve, mais tranquila. No filme *As Mil Mulheres* (2018), é possível perceber como Ana mantinha uma energia mais densa e tensa dentro da van, minutos antes de entrar em jogo, e como ela se coloca de forma mais disponível quando chega na praça, em frente à Estação Carioca do metrô.

Les espectadories vão testando a artista de diversas formas, vão cavando uma possibilidade de extrair o dinheiro de seu corpo e, aos poucos, vão abrindo brechas para que isso aconteça. Nas duas vezes, o movimento para a retirada foi gradativo. Depois de manter alguns bons minutos de tensão entre as pessoas presentes, algumas mais corajosas se arriscam a pegar uma ou duas notas. Primeiro uma pessoa, depois de um tempo outra e aí o movimento

vai se tornando mais rápido e constante, num crescimento exponencial de velocidade entre um toque e outro. Até que, finalmente, o esperado acontece: as pessoas atacam o corpo de Ana, tirando todas as notas de uma só vez e deixando a artista nua. Como um efeito manada, o público se embola, se tornando uma massa de corpos que desnudam outro corpo por dinheiro.

Para compreender melhor como esse coletivo espontâneo, que chamo de massa, é formado, me debrucei sobre as ideias de Elias Canetti que, no livro *Massa e Poder* (1983), se propõe a explicar algumas características deste tipo de acontecimento. De acordo com o pensador, tudo começa, na realidade, no medo que o ser humano possui de ser tocado. Nós tememos ser tocados e, exatamente por isso, criamos distâncias em torno de nós. E este medo não nos abandona em nenhum momento, permanecendo presente em casa e na rua. Sinto isto fortemente em meu corpo, neste corpo de mulher cis que teme ser violentada a todo momento. Neste sentido, estabelecemos os limites em torno de nós, porém, estes limites são borrados quando adentramos num movimento de massa. De acordo com o autor, na massa este medo do contato com o outro se dissipa.

Somente quando imerso na *massa* é que o homem pode escapar deste temor em relação ao contato. Esta é a única situação na qual o temor se transforma no seu oposto. Para isto é necessária uma massa *densa*, na qual um corpo se estreita contra outro corpo, densa também na sua constituição anímica, ou seja, quando já não se presta mais atenção a quem “se aperta” contra a gente. Assim que uma pessoa se abandona à massa, ela deixa de temer o seu contato. Neste caso ideal, todos são iguais entre si. Nenhuma diferença conta, nem mesmo a dos sexos. Qualquer pessoa que se aperte contra nós, torna-se idêntica a nós mesmos. Nós a sentimos, da mesma forma como sentimos a nós mesmos. De repente, tudo acontece como que dentro de um só corpo. Talvez este seja um dos motivos pelos quais a massa procura se apertar tão densamente: ela quer se livrar da maneira mais completa possível do temor do contato de cada um dos seus indivíduos componentes. Quanto maior for a veemência com a qual os homens se apertam, tanto mais é a certeza de que eles não se temem entre si. Esta inversão do temor de ser tocado faz parte da massa. (CANETTI, 1983, p. 12)

Observe que o autor ressalta que no caso ideal todos seriam iguais entre si, e que nem mesmo a diferença de sexos contaria. Como ele mesmo diz, isto aconteceria em um cenário ideal, e não acredito que *Melindrosa* seja um caso ideal, exatamente porque não enxergo essa suporta igualdade entre as pessoas durante a recepção da performance. A performance de Ana Luisa Santos é toda construída a partir do questionamento sobre o gênero feminino, de como ele é percebido e representado na sociedade. Ela parte da diferença hierárquica que existe entre homens e mulheres. Ela assinala essa diversidade com sua ação, e, desta forma, as participações dos espectadores também é marcada por essa diferenciação. E isto fica ainda

mais visível para mim, como espectadora que não estive envolvida no acontecimento, mas que o observo através de registros que incluem as recepções.

Entretanto, o próprio autor, em um trecho mais adiante, assinala que esta igualdade na realidade é apenas uma ilusão: “os homens que repentinamente estão se sentindo iguais, não foram realmente igualados para sempre” (CANETTI, 1983, p. 15). Talvez as pessoas presentes naquele acontecimento tenham realmente se sentido como iguais ao ficarem próximas e se tocarem, no círculo em volta de Ana Luisa. Percebo que os homens se sentiram mais livres para agirem no anonimato e as mulheres parecem ter sentido menos medo de externalizar a curiosidade sobre o corpo da artista, ao se perceberem misturadas no público. Provavelmente elas se sentiram menos um indivíduo e mais um coletivo e, com isso, suas ações foram diferentes das que tomariam se estivessem sozinhas naquela situação.

Ao criar uma distância do outro, ressaltamos nossas diferenças e, de acordo com Canetti, os indivíduos sempre têm consciência dessas diferenças, o que traz um peso enorme, do qual “o homem”, como diz o escritor, deseja se ver livre. E é exatamente dentro da massa que ele pode se ver solto de amarras, se libertar de suas distâncias ao se ver conectado com outras pessoas. Neste sentido, esta sensação de igualdade ilusória provavelmente é sentida somente pelas pessoas envolvidas na massa, ou seja, no caso, pelas esportivistas presentes em *Melindrosa*. Esta é a hipótese que levanto ao observar os registros, uma vez que a minha percepção como pesquisadora que analisa a performance de forma mediada é a de que essa diversidade hierárquica entre as pessoas não desaparece totalmente durante a formação da massa, mas, ao contrário, em alguns momentos se torna ainda mais nítida, principalmente quando falamos da diferenciação entre os gêneros, pois homens tendem a apresentar olhares e ações mais sexualizadas diante do corpo de Ana Luisa Santos.

Ainda fazendo uma relação com os escritos de Canetti (1983), gostaria de ressaltar que, segundo o autor, a massa surge repentinamente onde antes não havia nada. Nada de extraordinário era esperado na Praça Sete naquele dia de semana de 2014 quando Ana Luisa Santos chegou ao local. O dia corria como qualquer outro. Para Canetti, o núcleo da massa não é tão espontâneo como parece, o que neste caso é real, pois a artista havia se preparado emocional e fisicamente para aquela situação. Logo que ela se instala no espaço, as pessoas vão se “achegando” e a massa vai ganhando corpo. O autor elenca como a primeira e principal característica da massa sua ânsia de crescimento, ela deseja se tornar cada vez mais densa, quer incluir todos ao seu alcance. Porém, “com a mesma rapidez com a qual se

formou, a massa também se desintegra” (CANETTI, 1983, p. 13). De acordo com o autor, a massa existe enquanto cresce e sua desintegração se inicia no instante em que para de crescer.

Quando observamos os vídeos da ação é possível observar uma variação no ritmo e na densidade da massa. Primeiro Ana ocupa um espaço central na praça, então, aos poucos, as pessoas vão chegando, se juntando em torno dela em um círculo que, devagar, vai se tornando mais cheio, mais denso e mais fechado. Este movimento de crescimento é mais lento, se dá gradualmente e depois que certa densidade se estabelece, as pessoas realmente param de se agregar ao grupo. É como se a quantidade de pessoas parasse de crescer, no entanto, a tensão aumenta, o círculo se fecha cada vez mais e as pessoas vão ficando mais próximas umas das outras, os limites entre os corpos se borram. A massa não aumenta seu número, mas aumenta a pressão em direção ao centro, forçando a situação ao máximo, até o ápice da tensão, quando o rápido movimento de decomposição começa. No caso, de desintegração do coletivo e também do vestido de notas de 10 reais. Este momento chave do comportamento de massa é o que Elias Canetti denomina descarga.

Na *descarga* todas as separações são colocadas de lado e todos se sentem *iguais*. Dentro desta densidade, como praticamente não existe espaço entre as pessoas, os corpos se pressionam uns contra os outros, e cada um fica tão próximo do outro como de si mesmo. O *alívio* que isto provoca é impressionante. É em função deste momento feliz, no qual ninguém é *mais*, ninguém é melhor do que os outros, que os homens se transformam em massa (CANETTI, 1983, p. 15).

Para o pensador é exatamente neste ponto alto em que as diferenças são totalmente dissolvidas e a massa se concretiza. Em *Melindrosa* isto acontece quando o público avança sobre o corpo da artista para retirar as notas de 10 reais. O movimento de descarga se inicia gradativamente, com uma, duas, três pessoas retirando uma nota por vez, até que, em segundos, todos arrancam as notas ao mesmo tempo e é impossível distinguir de quem são as mãos que tocam aquele corpo e destroem o vestido, invadindo a privacidade da artista. De acordo com a teoria de Canetti, o impulso de destruição da massa é uma de suas características. Muitas vezes o alvo são objetos frágeis e, segundo ele, “existe uma tendência a se acreditar que seria justamente esta fragilidade das coisas que incita a massa à destruição” (CANETTI, 1983, p. 16). O vestido de notas de dinheiro realmente é bastante frágil, mas acredito que não é somente esta característica que o faça ser alvo, pois o autor complementa:

A destruição do tipo mais comum, à qual nos referimos inicialmente, consiste somente num ataque a todos os limites. Portas e janelas pertencem às casas, sendo ao mesmo tempo a parte mais delicada de sua limitação com o exterior. Uma vez destroçadas as portas e as janelas, a casa perdeu sua individualidade. Agora,

qualquer pessoa pode entrar nesta casa segundo sua própria vontade; nada e ninguém se encontra protegido dentro dela (CANETTI, 1983, p. 17).

Gosto desta analogia do autor, pois ele explica seu pensamento utilizando a casa, ou a terceira pele, como exemplo. Assim, é bastante simples transferir esta ideia para a performance analisada, pois assim como as portas e janelas são marcadores de limites, também as roupas o são. Ao arrancar o vestido de uma mulher em praça pública, as pessoas estão, evidentemente, invadindo a privacidade daquele corpo e tornando-o público, passível de ser visto e tocado. Por isso, acredito que Ana Luisa não tenha se sentido parte da massa em momento nenhum, pois ela não era percebida como igual a les autres, mas ao contrário, sua diferenciação era o que promovia o movimento coletivo. O ataque ao seu corpo era percebido por todos como meta, algo que conectava aquelas pessoas diversas entre si. Pois, segundo o autor, “a massa necessita de uma direção. [...] A direção, que é comum a todos os componentes, intensifica o sentimento de igualdade. Uma meta, que está fora de cada um e que é coincidente em todos, submerge as metas privadas, desiguais, que seriam a morte da massa” (CANETTI, 1983, p. 29). Ou seja, é indispensável um objetivo comum, coletivo, que se sobreponha aos individuais. No caso estudado, compreendo haver duas metas: retirar o dinheiro do vestido, de modo que cada um pegue um pouco para si; e desnudar o corpo da artista, deixando-o exposto. A meu ver, aqui as metas individuais e coletivas convergem, pois cada um deseja um pouco do dinheiro e do corpo para o seu próprio prazer. Consequentemente, a partir desses dois desejos latentes, o público vai, pouco a pouco, buscando a oportunidade de começar a pegar as notas de 10 reais.



Figura 50 - *Melindrosa* (2014), BH. Fotografia: Luiza Palhares<sup>27</sup>.

Em Belo Horizonte, uma das primeiras pessoas a ter coragem de retirar duas notas de 10 reais foi um homem jovem, trabalhador, com camisa azul clara e boné. O mesmo que conversava com a moça de camiseta azul sobre o sexo da performer e dizia para ela “meter a mão” para saber o que tinha entre as pernas. Num momento de diálogo com Ana, ele tira duas notas, dobra-as e depois estende a mão de volta para a artista, como podemos acompanhar na transcrição do diálogo presente no vídeo registro de 2014.

**Ana Luisa:** Quanto você acha que tem?

**Homem:** Aí? Acho que não deve ter nem cem real (sic). Tira a mão da minha bunda! (Para a moça atrás dele.)

**Ana Luisa:** Nem cem real (sic), você acha?

**Homem:** Me dá aí, deixa eu contar pra ver que tem mesmo, põe aqui na minha mão aqui.

**Ana Luisa:** Ah, eu não vou tirar!

**Homem:** Ah, mas você tem que tirar pra mim (sic) ver que tem duzentos...

**Ana Luisa:** Eu não vou tirar. Você vai tirar?

**Homem:** Oi?

**Ana Luisa:** Eu não vou tirar.

**Homem:** Pode tirar? Pode tirar? (Tira 2 notas.) É pra tirar mais? (Risos.)

**Ana Luisa:** Você vai tirar mais?

**Homem:** Uai, você tá mandando! (Rindo, dobra as notas e estende em direção à artista.) Não, obrigado.

**Ana Luisa:** Tá devolvendo?

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://cargocollective.com/oquevocequer/ANA-LUISA-SANTOS-MELINDROSA>>. Acesso em 29 de março de 2022.

**Homem:** Lógico! Por que não? (A artista estende a mão, mas não agarra o dinheiro.) Uai, então é meu então! (Enfia as notas dobradas no bolso e sai. Ana Luisa abaixa a mão.) (MELINDROSA, 2015).



Figura 51 - *Melindrosa* (2014), BH. Homem devolvendo dinheiro.  
Frame de vídeo realizado por Janaína Patrocínio.

No vídeo é possível perceber que mesmo que a artista não tenha dado permissão explícita para ele tirar e ficar com o dinheiro, por suas ações uma brecha se abre diante do público. O fato de Ana não reagir de maneira agressiva ou proibitiva abre a porta para que outras pessoas possam retirar o dinheiro sem que haja punição. Durante toda a ação, percebo que as pessoas criam um medo de serem punidas por algum ato e isso faz com que elas não avancem logo no princípio. “O que ela vai fazer?” Elas se perguntam. E procuram uma brecha para fazer o que querem: uma mistura de pegar o dinheiro para si e ver um corpo feminino nu.

Esta é uma questão muito latente na performance. Ana diz que essa ação é sobre estupro, em um de seus textos literários. Ela repete esta frase também no filme documentário de 2018. Embora a artista tenha passado por abuso sexual em sua vida, esta não é uma conexão tão direta. É sobre estupro porque é sobre dinheiro, sobre poder, sobre deixar uma mulher nua sem permissão, sobre invadir o corpo de outra pessoa para conseguir o que se deseja. É sobre estupro porque, nos olhos dos espectadores homens, é possível ver o gozo que sentem com a possibilidade de ver um corpo feminino nu, exposto, para que possam se satisfazer. No vídeo de Belo Horizonte, por exemplo, é possível acompanhar um homem de

camisa verde listrada que não fala nada, apenas olha ostensivamente para as partes baixas do corpo da performer.



Figura 52 - *Melindrosa* (2014), BH. Homem olhando ostensivamente.  
Frame de vídeo realizado por Janaína Patrocínio.

Esse foi um aspecto que me chamou a atenção desde a primeira vez que assisti ao vídeo, como podemos ver na anotação abaixo.

12 de março de 2020

“Durante a ação, inúmeras vezes ela pergunta aos espectadores ‘você vai tirar a minha roupa?’ e deixa evidente uma camada importante do trabalho: para além do poder de compra que aquelas notas tem elas são ali, naquela situação, a vestimenta que cobre o seu corpo nu. Retirar as notas é desnudá-la, tirar totalmente a roupa de uma mulher contra a sua vontade, o que seria um abuso, uma violência, quase um estupro. Por isso muitos espectadores perguntam à performer se eles podem tirar as notas, pedindo permissão e removendo a camada de violação do ato, fazendo com que eles estivessem com a consciência limpa ao pegar o dinheiro. Em reação ao pedido de permissão, muitas vezes a performer responde com outra pergunta: ‘você quer tirar minha roupa?’ Devolvendo para eles a reflexão sobre seu próprio desejo. Aí se instaura uma questão: eles querem tirar a roupa ou querem pegar o dinheiro?”

Estes são dois desejos que se tensionam na ação. O tempo todo percebemos essa relação entre desejar o dinheiro e desejar ver o corpo da artista nu. O segundo desejo é carregado de intenções sexuais machistas, violentas até, por ser um corpo despido contra à própria vontade e vulnerável, num espaço não destinado à nudez. Assim é como se ela perguntasse: seu desejo por dinheiro justifica uma violência realizada sobre um corpo



feminino? Ou você me violentaria para conseguir dinheiro fácil? Por isso perguntar se pode é uma estratégia, pois se ela der permissão o ato deixa de ser violento.”

Por fim, gostaria de comentar uma última fala, dita durante o acontecimento de 2014 por uma espectadora. Uma mulher de camisa amarela, que estava junto com várias outras mulheres, especulava qual a soma total do dinheiro exposto no corpo de Ana. Ela chutava: “Mil?! Mil e quinhentos?!”. Então ela diz rindo: “Você tá valendo mil e quinhentos? Uau!” Repare, ela não disse que o vestido valia mil e quinhentos, ela não disse que a ação performativa valia mil e quinhentos, ela disse que a performer, o seu corpo, valia essa quantia. Por isso, *Melindrosa* é também sobre a objetificação do corpo feminino. Sobre como nós somos vendidas como mercadoria. Por meio da performance, Ana Luisa faz uma crítica sagaz ao capital e ao *cistema*. Ela faz uma dobra e, em sua segunda pele, mostra que nossa primeira pele, nossa epiderme, nosso corpo feminino, também está em jogo no sistema patriarcal. Ele também é um dentre tantos outros produtos a serem consumidos rapidamente. E, assim como seu vestido de notas de 10 reais, quando percebemos já fomos engolidas pela multidão que nos quer disponíveis e desnudas para o prazer masculino.

Belo Horizonte, 04 de abril de 2022.

Leitore,

Agora, vou abordar a obra a partir das imagens presentes no documentário *As Mil Mulheres* (2018), dirigido por Rita Toledo e com codireção de Carol Benjamin. No audiovisual, é possível acompanhar todo o processo de construção da performance, o que me interessa principalmente por se encaixar dentro da perspectiva da Crítica Genética. Com Cecília Almeida Salles, aprendi a pensar a obra também através de seu processo, a olhar para o produto final buscando por indícios do caminho percorrido até o ponto de chegada e, nesse sentido, o filme nos revela muitas coisas.

A primeira delas é a construção manual do vestido. Essa era uma curiosidade que eu tinha: como era a estrutura sobre a qual eram colocadas as notas de 10 reais verdadeiras. Observando este documento, consegui descobrir que a base é feita por elásticos tramados, alguns na horizontal e outros na vertical. O uso deste material tem um objetivo: moldar-se ao corpo que usa o figurino efêmero. O elástico pode se ajustar a corpos diversos e também promove uma pressão sobre o corpo, apertando-o e evitando que a roupa caia. Inclusive, tecidos elásticos se tornaram cada vez mais comuns nos últimos anos. Principalmente na indústria de moda íntima, onde é bastante usual, mas também em roupas menos formais e

produzidas em larga escala, como na indústria do *fast fashion*. Roupas com elasticidade se adaptam aos corpos ao mesmo tempo em que os modelam. No caso de *Melindrosa*, sobre uma trama bastante aberta, pois são utilizadas poucas tiras finas de elástico, Ana Luisa costura as notas uma a uma.



Figura 53 - *As Mil Mulheres* - Ana Luisa monta a estrutura do vestido.

Ela dá pontos no centro da nota, deixando as laterais livres. É necessário apenas um pontinho em cada nota para prendê-la. Porém, a linha, quando passada várias vezes, se torna algo difícil de arrebentar, por isso, muito provavelmente as notas se rasgam quando são retiradas do figurino efêmero. Aquela nota que um dia esteve junto ao corpo da performer ficará, para sempre, com um rasgo específico, no centro da borda, pequeno, mas que é uma marca da ação. Em quantas mãos essas notas rasgadas passaram depois que foram arrancadas do corpo de Ana? Será que alguém chegou a se perguntar de onde teria vindo aquela marca?

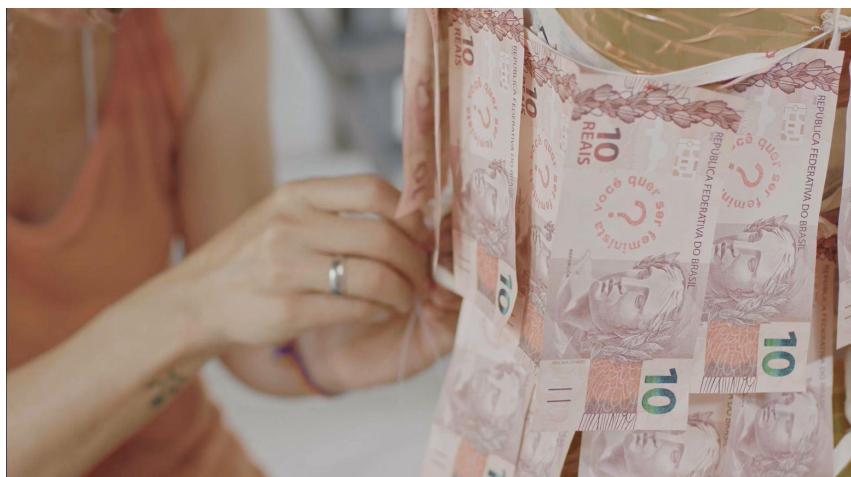


Figura 54 - *As Mil Mulheres* - Ana Luisa costura as notas uma a uma.

O rasgo no dinheiro vivo provocado pela ação talvez tenha causado menos estranhamento do que as palavras que Ana Luisa Santos carimbou em cada uma das notas de 10 reais utilizadas na versão de 2018. “Você quer ser feminista?” A frase – carimbada com tinta vermelha, num tom muito próximo ao da própria nota de 10, em formato circular e com o ponto de interrogação no centro – colocava um questionamento direto para o público. Embora *Melindrosa* tenha um viés político muito forte, as ideias feministas não são expostas de forma tão assertiva, elas aparecem na reflexão disparada pela obra, mas de uma forma mais indireta, subjetiva. Porém, no filme *As Mil Mulheres*, a artista resolveu conectar a obra que estamos estudando aqui a uma outra, também composta por um figurino efêmero: a ação *Feminista*. Nela, Ana veste roupas comuns, tênis preto, calça jeans, camiseta de manga curta vermelha, cabelos soltos e óculos. Sobre seu corpo, ela carrega dois banners, em sua frente e em suas costas, nos quais constam o mesmo questionamento ao público: você quer ser feminista? As “placas”, com design nas cores amarelo, azul e vermelho (apenas a palavra feminista aparece em vermelho), a transformam em um “homem-sanduíche”<sup>28</sup>. Ou melhor: em uma mulher-sanduíche ou mulher propaganda, não de um produto, mas de uma ideologia. Ou, como ela mesma diz durante o filme para uma espectadora, de várias, pois os feminismos são muitos.



Figura 55 - *As Mil Mulheres* - Performance *Feminista*.

<sup>28</sup> Homem-sanduíche, homem-placa ou plaqueiro é o nome dado ao trabalhador que veste um colete com placas no qual são colocados anúncios porque, durante muito tempo, esse trabalho foi realizado, em sua maioria, por homens. Eles podem ser encontrados, principalmente, no centro das grandes cidades.

FEMINISTA  
ANA LUISA SANTOS  
INTERVENÇÃO URBANA  
2017

Como reconhecer os feminismos na rua? Como angariar alianças, trocas, articular rebeliões? Como exercer sororidade de verdade? Como inspirar feminismos nos outros?

#### MEMORIAL DESCRITIVO

O feminismo não é um livro de regras, mas uma discussão, uma conversa, um processo. A performer experimenta uma ação na cidade trajando um *body-door* com a frase “VOCÊ QUER SER FEMINISTA?”. A performer abre-se para conversar sobre essa pergunta e tantas outras relacionadas ao preconceito em torno do feminismo, engajando sua presença e a presença das outras pessoas (SANTOS, 2022)<sup>29</sup>.

Ana joga uma pergunta no mundo. Ela se propõe a ir para rua e conversar com as pessoas sobre o que é feminismo, partindo da premissa de que existem muitas linhas de pensamento sobre este conceito amplo. Embora no memorial descritivo seja possível perceber que o desejo da performer é se abrir para a conversa sobre essa pergunta, sem ter uma resposta final fechada, a percepção que tenho do figurino é que ele proporciona o diálogo a partir de um lugar desigual. Isso acontece porque Ana vai para a rua munida de muitos conhecimentos teóricos e práticos sobre o tema e, quando lança a pergunta “você quer ser feminista?”, a sensação é de que ela ajudará a pessoa a se transformar em uma. Quase como uma guia, uma condutora. Ela não possui uma bíblia sobre o tema, não segue regras ditadas por ninguém, mas faz uso de seus conhecimentos na área para estabelecer conversas.

Aqui gostaria de ressaltar uma expressão usada pela artista no memorial descritivo: *body-door*, numa relação direta com *outdoor*, esses grandes painéis com propagandas espalhados pelas cidades e estradas. Nesta ação de 2017, ela cria um neologismo para falar deste figurino efêmero específico, uma vez que ele possui uma estrutura que é utilizada normalmente pelo capital. Nesse sentido, ela inverte o sentido desse tipo de “armadura” utilizada pelo comércio e, em vez de vender um produto, ela provoca um questionamento sobre uma ideia política. Também nesta ação, o figurino é disparador da relação com o público e, mais uma vez, Ana fala sobre dinheiro e gênero. Por isso, essas duas ações se encontram entrelaçadas no filme *As Mil Mulheres*: o carimbo na nota conecta *Melindrosa* com *Feminista*, quase como se elas fossem duas faces da mesma moeda, ou seja, duas criações sobre os mesmos temas centrais.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://anasantosnovo.com/FEMINISTA>>. Acesso em: 04 de abril de 2022.

Apesar disso, considero importante destacar o quanto as recepções dos públicos, neste caso, são diferentes e como os arquivos produzidos pelas performances influenciam nisso. Para a produção do filme, Ana Luisa Santos realizou duas ações diferentes, conectadas entre si através de uma pergunta, porém, essa conexão só pode ser percebida no produto audiovisual. O fluxo de transeuntes numa cidade como o Rio de Janeiro é muito grande e, mesmo que elas tenham sido realizadas no mesmo local, a probabilidade de uma mesma pessoa ter participado dos dois acontecimentos é muito baixa. Assim, embora elas tenham sido realizadas em diálogo, les espectadories presentes no mesmo tempo e espaço da performer, no momento de sua realização, muito provavelmente perceberam cada uma como uma ação isolada, independente. No entanto, no filme essa ligação entre elas fica bastante visível, pois a artista produziu uma conexão especialmente para o arquivo audiovisual. Assim, é possível concluir que as duas ações foram pensadas para dois públicos diferentes: o presente no acontecimento e les espectadories mediades, que teriam acesso apenas ao registro da performance por meio do filme.

Em relação a esse segundo grupo, do qual faço parte, gostaria de ressaltar nossa posição privilegiada, uma vez que podemos perceber não só a proposta da artista, mas também como o público presente na ação reage. Ficamos numa posição crítica em relação ao outro, uma vez que nossos corpos não estão envolvidos no acontecimento. Não há nenhuma consequência que eu precise enfrentar ao assistir aos vídeos registros, ao contrário de espectadorie presente na performance, cujas ações podem ter reflexos imediatos sobre les outres e sobre si mesmo.

Essa relação entre acontecimento e arquivo me interessa e, para contribuir com a discussão, farei uma breve referência às questões levantadas por Diana Taylor em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013). Neste trabalho, a autora comenta sobre uma performance realizada, em 1992, pelos artistas latinos Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, intitulada *Two Undiscovered Amerindians Visit*. O plano dos artistas era viver em uma jaula dourada por três dias, sendo apresentades como ameríndies ainda não descobertes, vindos de uma terra natal chamada Guatianui. Durante esse tempo, elus realizavam ações que oscilavam entre estereótipos indígenas e ocidentais modernos, confundindo le espectadorie com o objetivo de proporcionar uma reflexão sobre o colonialismo. Essa ação foi filmada e a autora teve acesso à performance apenas através do registro. A partir de sua posição como espectadora, ela faz uma reflexão sobre a transposição do repertório, do acontecimento, para o arquivo.

Participar da performance ao vivo permite aos espectadores se sentirem ao mesmo tempo contaminados pelo espetáculo e responsáveis por se posicionarem em relação a ele.

O vídeo - a performance, agora captada e transferida para o arquivo - acentua mais o desconforto do espectador quando se depara de repente com o espetáculo perturbador de pessoas trancadas em jaulas. Diversas pessoas com quem assisti o vídeo se zangaram com a câmera importuna que revela os espectadores como colonialistas secretos ou como simplórios. Saltando sobre o espectador com a intenção de criar “uma surpresa ou ‘encontro estranho’”, o espetáculo surpreenderia qualquer um. [...] Entretanto, embora houvesse sido a intenção dos artistas criar uma pausa para a reflexão na performance ao vivo, esse é o espaço que o vídeo não nos possibilita. Muito pelo contrário, ele congela a resposta imediata. Antes que o espectador possa digerir o espetáculo e chegar a um acordo com ele no aqui e agora do “ao vivo”, essa resposta é transferida para o arquivo e transformada em uma exibição para outra pessoa. Como espectadores de vídeos, nosso prazer é, de algum modo, ligado aos tropeços dos membros da audiência ou, pior ainda, à sua humilhação. [...] Enquanto a performance ao vivo nos situa a todos no campo laciano do olhar - em que estamos todos dentro da moldura, observando-nos uns aos outros em nosso ato de olhar -, o vídeo muda as fronteiras. Novamente, quem o assiste está fora da moldura, é o que vê sem ser visto (TAYLOR, 2013, p. 118-119).

Aqui, analiso *Melindrosa* como quem vê sem ser vista. Um olhar distante, mediado pelas imagens e áudios presentes nos documentos, que observa com lupa o acontecimento composto da ação da performer e também dos espectadores. No meu caso, essa distância vem a cair bem, pois uma das minhas questões é o Ciclo de Retroalimentação Autopoiético. Portanto, acho importante sinalizar que os públicos possuem perspectivas diferentes e que a minha aqui é uma perspectiva de fora da moldura. Assim, a partir de documentos diversos tenho uma perspectiva que engloba não somente a ação diante do público presente, mas também os bastidores, a construção, o processo anterior e posterior aos acontecimentos, de modo que esses outros momentos também afetam diretamente o evento em si.

No início da minha apresentação de *Melindrosa*, comentei sobre a postura da performer ao se colocar na rua. Embora estivesse caracterizada de modo mais feminino, a minha primeira percepção sobre sua postura foi de tensão. Olhar atento, corpo disposto ao jogo e mão fechadas. Em vários momentos, quando alguma espectadora dá um passo em direção à Ana, ela responde dando um passo para trás. Em nossa conversa, ela disse que todo este trabalho é incômodo. Em *As Mil Mulheres*, podemos vê-la se preparando dentro da van, sendo auxiliada por Fernanda Branco Polse. Sua expressão é fechada, séria, seu olhar está distante e ela, visivelmente, se concentra e junta forças para entrar em cena.



Figura 56 - *As Mil Mulheres* - Momentos antes da performance *Melindrosa*.

Quando se coloca no espaço de jogo, Ana logo muda de estado e sua energia se transforma em abertura. Ela sai sozinha, para no meio do espaço público, em frente ao metrô da Carioca, e olha ao seu redor, se mostrando disponível. Na versão do Rio de Janeiro, ao contrário da de BH, a movimentação do público é mais lenta, a quantidade de pessoas parece ser menor e a massa que se forma em torno da performer é menos densa e mais aberta. As pessoas demoram mais a interagir. Uma das primeiras interações a acontecer é com um senhor de meia idade, cabeça grisalha, óculos, camisa de botões branca, calça e sapato social pretos. Ele vem por trás da performer e, quando ela percebe sua presença, ele já está tocando seu vestido. Ele passa caminhando e, sem parar, toca uma nota sobre o seio de Ana como se fosse pegá-la, dá uma leve sacudida, larga e continua caminhando. É como se ele dissesse “eu poderia pegar, mas não vou fazê-lo”. A artista fica ao mesmo tempo surpresa e um pouco chocada.

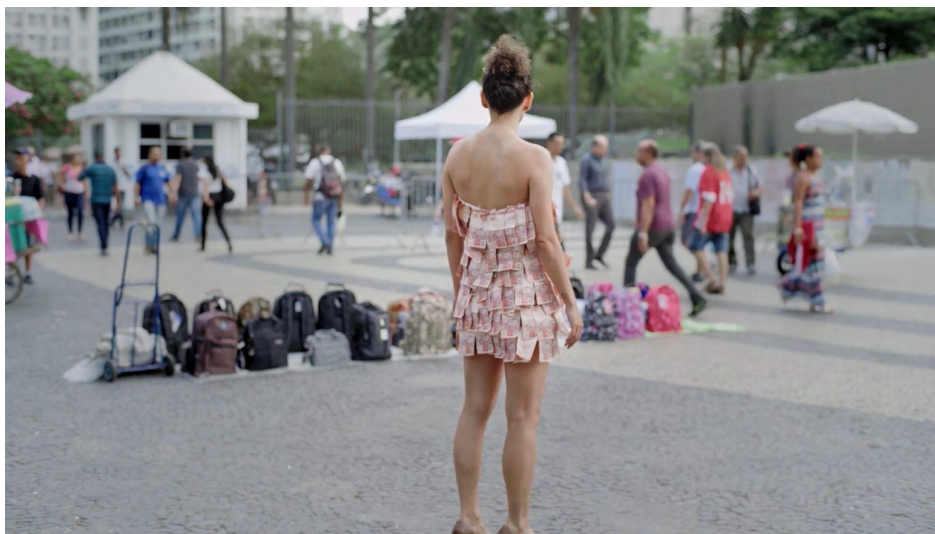


Figura 57 - *As Mil Mulheres* - Início da performance *Melindrosa*.



Figura 58 - *As Mil Mulheres* - *Melindrosa* - Homem passa e toca uma nota de 10 sobre o seio da performer.

A minha sensação, ao assistir a cena, é de que o homem sente prazer em realizar essa ação, ele sai quase desfrutando um gozo. A cena se passa com muita rapidez e ele é bastante objetivo no gesto, agindo com tranquilidade. O que me chama ainda mais a atenção é a nota que ele escolheu para tocar. De todas as dezenas presentes no corpo de Ana Luisa, ele vai diretamente para a que estava sobre o seu seio, deixando-o rapidamente à mostra. É quase como se ele levantasse uma cortina para ver melhor, como se, para ele, apenas a “espiada” bastasse, não era necessário levar o dinheiro embora. Ao mesmo tempo, percebo uma certa satisfação de sua parte em demonstrar poder neste ato. Ele pode tirar a nota a qualquer momento e não age com receio. É quase um lembrete para a artista de que ela está vulnerável e de que ele, como homem branco, pode ver seu corpo a hora que desejar.



Ele não é o único espectador que demonstra interesse claro em desnudar primeiramente os seios de Ana. Em outro momento, um homem de camisa amarela com estampa fica alguns segundos bem perto da artista, olhando ostensivamente para seus seios e projetando, com a mão, tirar uma nota embaixo de um deles, até que realiza o ato. O sorriso não disfarça o prazer de poder tocar, mesmo que brevemente, o seio de uma mulher e essa aproximação parece valer mais para este homem do que a nota de dez reais. Ao mesmo tempo em que essas ações do público me trazem incômodo, a partir do meu lugar de espectadora de fora da moldura, elas também me fazem compreender ainda melhor as camadas de sentido que há na criação deste figurino efêmero. Ana Luisa coloca o dinheiro sobre seu corpo feminino e, ao mesmo tempo em que o cobre, também o revela. Assim, torna visível como les espectadories, principalmente os homens, olham para um corpo feminino “disponível”: ele se torna automaticamente um corpo sexualizado.

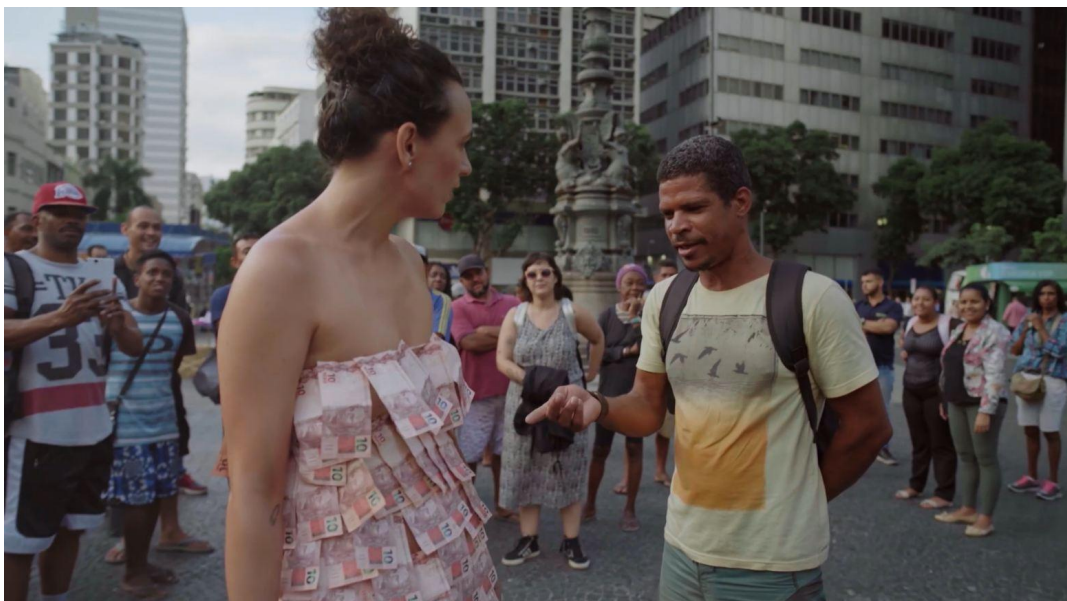


Figura 59 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa* - Homem aponta para o seio da artista.



Figura 60 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa* - Homem retira nota embaixo do seio da artista.

Ana poderia ser vista apenas como um suporte para notas de 10 reais a serem distribuídas para o público, mas não, sua nudez também se torna algo a ser comprado para satisfazer o desejo sexual masculino. E quando falo sobre esse desejo masculino, incluo aqui os homens cis de todas as classes sociais e de todas as etnias, pois, apesar de a performance ter sido experimentada apenas em lugares centrais das cidades, mais frequentados por pessoas das classes mais baixas e, em sua maioria, racializadas, observo que o patriarcado molda a percepção do olhar masculino em todos os ambientes. Por estarem no topo da hierarquia de poderes sociais, homens, em todas as esferas, reproduzem comportamentos machistas que objetificam e sexualizam corpos femininos. Precisem eles do dinheiro sobre o corpo de Ana Luisa ou não, o desejo de tocá-la é latente. Isso se torna visível quando assistimos a mesma atitude sendo tomada por um homem branco com roupas formais e por um homem negro com roupas casuais: os dois tocam uma nota que encosta no seio da artista, porém, o primeiro não a leva embora, enquanto o segundo faz questão de arrancá-la e levá-la consigo. As intenções são diferentes em relação ao dinheiro, mas são exatamente iguais em relação à sexualização do corpo feminino que veste as notas.

Em outro momento das interações, uma moça de *legging* preta e camiseta estampada faz menção de tirar uma nota e um homem próximo pergunta se, ao tirar o dinheiro, a moça também teria que tirar a roupa. Ambas, espectadora e performer, ficam um pouco surpresas com a sugestão. Fico me perguntando o que leva um homem a sugerir, com naturalidade, que uma mulher negra tire a roupa em praça pública. Na realidade, sei bem a resposta, pois, neste

país, os corpos pretos sempre foram vistos pelos brancos como subalternos. A pesquisadora Evani Tavares Lima (2015) revela sobre como o teatro brasileiro contribuiu para que o povo negro, como um todo, ficasse marcado com um estigma de “‘eterno escravo e subalterno’ que perdurou mesmo depois de ter alcançado sua liberdade” (LIMA, 2015, p. 98). De acordo com a autora, alguns estereótipos permaneceram associados ao povo negro, sendo um deles a “mulata faceira”: “Bela, sensual e sedutora, a mulata é um misto de candura e animalidade” (LIMA, 2015, p. 100). Essa figura hipersexualizada tão presente no imaginário nacional, reforçada há anos pela figura da Globeleza - uma mulher negra que samba seminua em rede nacional - contribui diretamente para que o homem branco, na imagem abaixo, se permita sugerir abertamente que a moça ao seu lado esquerdo também deveria tirar a roupa. De seu lugar de poder, ele a enxerga como subalterna e acredita que seu corpo preto estará sempre ao seu dispor. Sobre a questão da mulatarização do corpo de mulheres negras, recomendo a leitura da tese de doutorado da pesquisadora baiana Mônica Santana (2021), intitulada: *Mulheres negras: (auto)-(re)invenções devires e criação de novos discursos de si nos corpos de criadoras negras*.

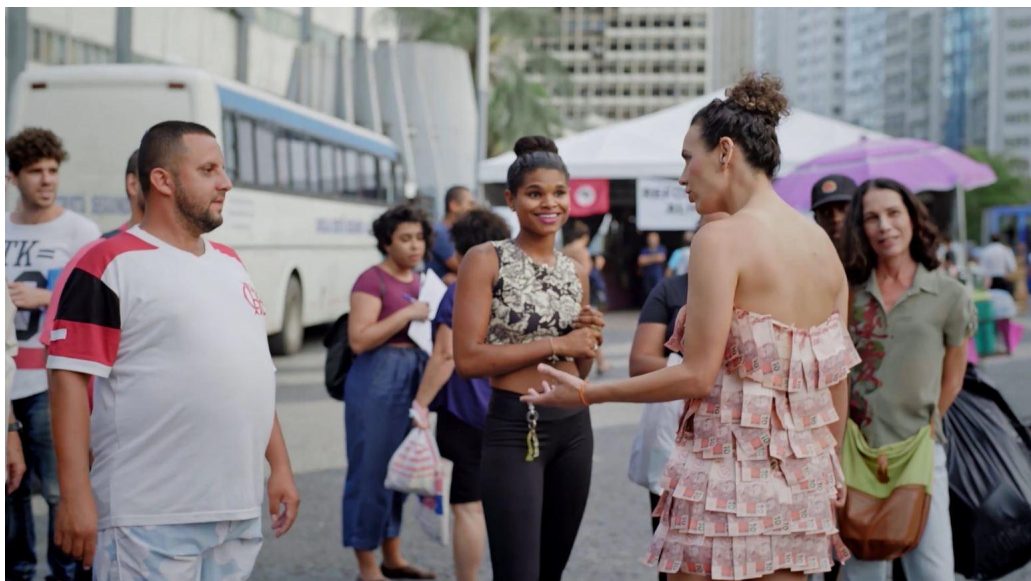


Figura 61 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa*  
- Homem pergunta se espectadora terá que tirar a roupa.

Para finalizar este retalho, gostaria de comentar apenas mais um ponto que reforça a naturalização do corpo feminino disponível para o olhar masculino. Tanto em Belo Horizonte quanto no Rio de Janeiro, a roda em torno da performer era composta, em boa parte, por homens heterocisnormativos. Muitos com braços cruzados ou com as mãos para trás,

mantendo uma distância corporal e uma postura mais recuada, porém, a minha sensação de mulher cis, ao observá-los nos vídeos, é de que seus olhares fixos no corpo de Ana tentam uma aproximação que seus corpos evitam.



Figura 62 - *As Mil Mulheres* - performance *Melindrosa* - Homens observam à distância.

Neste caso, fica ainda mais difícil fazer uma leitura imparcial das imagens e do acontecimento que elas registram, pois é quase impossível para mim, que sou um corpo feminino, não reagir emocionalmente às ações e aos olhares masculinos. Meu corpo é marcado pelo assédio e pelo abuso e ver *Melindrosa* escancarando comportamentos masculinos, tipicamente machistas, mexe comigo de modo que, como espectadora mediada, acabo julgando fortemente aqueles que estão “dentro da moldura” do acontecimento.

Por último, é preciso ressaltar que a recepção do público presente no acontecimento de 2014, é diretamente influenciada pela relação com o espaço. Por ser moradora de Belo Horizonte e saber que a Praça Sete é um local de comércio intenso, realizado principalmente por pessoas das classes mais baixas, que precisam batalhar diariamente para levar dinheiro para casa, gostaria de colocar em evidência que a relação desigual entre espectralidades e performer é mediada por suas condições financeiras. Aquele espaço público é frequentado diariamente por pessoas que, em geral, possuem baixos salários ou, até mesmo, estão desempregadas. Nesse sentido, Ana Luisa escolheu um local onde a necessidade de conseguir dinheiro é latente e, assim, o acontecimento é atravessado pela desigualdade social, o que promove interações bem específicas por parte daquele público.

Então, surge a questão: “como seria essa obra se ela não tivesse acontecido na Praça Sete?” Se a performance *Melindrosa* tivesse sido realizada em um local de classe média ou

alta, onde as pessoas não precisam daquele dinheiro, a reação do público teria sido a mesma? Como pesquisadora, acredito que poderia ser diferente, mas não tanto. Provavelmente a avidez para retirar as notas do corpo da artista seria menor. Conjecturo que, embora as pessoas nesse local hipotético não precisem de 10, 20 ou 30 reais para complementar sua renda, a sede pela acumulação de capital também as atingiria, fazendo com que elas sentissem na pele o desejo de pegar dinheiro “de graça”. Talvez o ato não fosse movido pela necessidade real, mas pelo prazer, pelo gozo de retirar o dinheiro do corpo de alguém e levar consigo sem qualquer consequência negativa.

Além do mais, pelas análises realizadas aqui, suponho que muitos homens, independente de classe social ou raça, teriam atitudes e olhares parecidos entre si, pois desejariam algo a mais: o corpo feminino sob as notas. Uma vez que, como já disse, o patriarcado atravessa todas as camadas sociais e atinge nossos corpos onde quer que estejamos. Assim, é provável que Ana Luisa Santos acabasse ficando nua mais pela ânsia de verem seu corpo exposto e vulnerável do que pelo furor de adquirir e acumular notas de 10 reais. Por fim, gostaria que esta reflexão ficasse aqui registrada, para que o movimento de questionamento possa se estender também a você, leitor, de modo que você possa imaginar outros lugares e recepções possíveis para a performance *Melindrosa*.

## ANA RAYLANDER MÁRTIS DOS ANJOS, INCORPORAÇÃO DOS MARRONS, 2013 - 2022

Belo Horizonte, 05 de abril de 2022.

Ana Raylander Mártis dos Anjos é mineira como eu e, junto a Ciber\_Org, frequentou a Escola de Belas Artes da UFMG durante os anos em que eu também caminhava por aqueles corredores. Ao abordar Ana Raylander, levo em consideração documentos disponíveis na internet, de livre acesso, como entrevistas, críticas, vídeos sobre seu trabalho, pesquisas acadêmicas a seu respeito, notícias sobre suas obras e, principalmente, seu Instagram. Através desses arquivos, venho acompanhando seus rastros digitais há 2 anos e, muito recentemente, a própria artista compilou suas criações em um site próprio: [anaraylandermartisdosanjos.com](https://anaraylandermartisdosanjos.com). Ao contrário dos 2 artistas anteriores, não foi possível realizar uma entrevista com Ana Raylander.

Ana Raylander Mártis dos Anjos é nascida no *cafundó do mundo*. Quando a conheci, dentro da Escola de Belas Artes, já realizava a performance que quero tratar aqui: se tornar cada vez mais marrom.

A primeira vez que me prometi foi em 2013, quando preparava para deixar a minha cidade natal e viver em Belo Horizonte: comprei a minha primeira peça de roupa marrom. Eu já tinha outras peças marrons ganhas, mas comprar a minha primeira peça de roupa foi um gesto de autonomia que nunca me esquecerei.

Prometi naquele ano começar a incorporar os marrons em meu uso diário, até a sua integral presença em minha vestimenta hoje em dia. Desde então compreendo isso como minha primeira promessa em arte. Não que eu já não fizesse qualquer coisa que era considerada arte no interior de Minas Gerais: lá desenhava, pintava e escrevia, mas nada disso fazia tanto sentido quanto prometer.

Em uma situação que implicam limitações, a promessa virou a minha matéria de trabalho.

Prometer para mim mesma tornou-se parte essencial do que faço. Me acostumei com a ideia de que o meu trabalho surge da criação de promessas, muitas das quais impossíveis.

Prometer é sempre firmar algum pacto impossível com o futuro; prometer é romper com as estatísticas e as previsões. Geralmente, prometer em arte sempre retoma a maior promessa que um dia já fiz a mim mesma: continuar viva o quanto for possível viver (DOS ANJOS, 2020)<sup>30</sup>.

No texto citado acima, *A promessa como procedimento artístico*, Ana Raylander se dedica a falar principalmente sobre essa estratégia que rege seu fazer: a ação de prometer. Antes de conseguir transformar em realidade seus desejos artísticos, ela mira no futuro e o

---

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://anaraylandermartisdosanjos.com/A-promessa-como-procedimento-artistico>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

cria aqui-agora, no presente. Em uma de minhas reuniões de orientação com Nina Caetano, ao falar sobre Ana Raylander e suas promessas em arte, ela lembrou de algo que considero importante: prometer é um verbo performativo, a partir da perspectiva do filósofo John Austin. Ou seja, ele produz um estado de coisas no mundo, faz com que algo – a promessa – passe a existir. É quase como se o ato da promessa criasse um corpo de palavra para o desejo. E a artista que abordo aqui começou suas promessas por uma de cor.



Figura 63 - Ana Raylander Mártis dos Anjos.

Ana Raylander, ao prometer incorporar os marrons nas suas roupas de uso diário, faz uma dobra em sua própria pele. Cria uma Segunda Pele da mesma cor da sua primeira. Epiderme e vestimenta produzindo uma imagem com muitas nuances, pois a artista ressalta que são vários tons e não apenas um. A diversidade sobre o próprio corpo. A mestiçagem produzida no povo brasileiro. Ela se percebe como uma pessoa racializada e, a partir disso, constrói uma performatividade contínua no mundo: Ana Raylander é uma pessoa marrom.

Essa composição pessoal transborda em todos os seus trabalhos. Portanto, aqui não abordarei apenas um trabalho central, como fiz com les artistas anteriores, mas um modo de ser e estar no mundo que é contínuo, ininterrupto e que se desdobra em várias criações,

principalmente de artes visuais e performance. Uma obra que ajuda a entender um pouco mais sobre a relação da artista com suas vestimentas é a instalação *Mala*, de 2016.

Mala, 2016

Exposição individual do projeto O COLETOR Brasil/Portugal, 2013/2021. 10 x 300 x 600 cm.

Desde 2013 venho investigando os vínculos históricos entre Brasil e Portugal, pesquisa essa que vem se firmando como um projeto contínuo, trabalhando a relação entre sujeito, território e poder. Como primeira ação de O COLETOR Brasil/Portugal, realizei um deslocamento para Portugal por meio de um intercâmbio acadêmico que durou seis meses. Esse intercâmbio - que também pode ser entendido como performance - foi financiado pela UFMG, mesma instituição que acolheu a primeira exposição do projeto.

A instalação consiste num arranjo geométrico no chão de roupas provenientes de trocas, doações e do uso pessoal da artista. Trata-se de toda a vestimenta que vem utilizando desde o ano de 2013, que neste contexto foram apresentadas na exposição do projeto O COLETOR Brasil/Portugal, 2013/2021. De maneira progressiva Ana Raylander foi incorporando as roupas da gradação tonal dos marrons em seu uso diário, até sua total incorporação em 2016. Utilizando somente roupas marrons a artista investiga o contexto da cor no contexto do sul global, sua relação com aquilo que vem chamando de cafundó do mundo e estratégias de produção de liberdade. Está presente também nesta instalação alguns objetos da artista. 10 x 300 x 600 cm. Apresentada na Reitoria da UFMG (DOS ANJOS, 2022).<sup>31</sup>



Figura 64 - Ana Raylander Mártis dos Anjos - *Mala* (2016).

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://anaraylandermartisdosanjos.com/O-COLETOR-Brasil-Portugal>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.



Ana Raylander estava prestes a ir para Portugal, num intercâmbio acadêmico proporcionado pela UFMG, que também foi compreendido pela artista como uma performance de longa duração: 6 meses, o tempo de sua estadia no “velho mundo”. Antes de embarcar, Ana expõe suas roupas marrons de uso diário no chão da reitoria da UFMG, espalhadas de forma simétrica, num diálogo com o quadriculado do piso branco. Ali, ficam dispostas sua mala e suas roupas, sapatos, meias, carteira, sandália, camisas, lenços e até mesmo uma pequena escultura. Nesta instalação, se torna visível a gradação tonal sobre a qual fala a artista: desde tecidos beges bem claros até objetos escuros, que se tornam quase pretos na fotografia.

A escolha da cor marrom é deliberada e se deve à questão racial que a artista traz em seu corpo: ser uma pessoa parda no Brasil. Então ela, uma brasileira parda, parte para Portugal e leva consigo seus próprios questionamentos sobre a relação colonial entre os dois países. Lá, ela também realiza outras ações que fazem parte do projeto *O COLETOR*.

*Saudade*, ação realizada em 2017, faz parte deste conjunto de obras e, no site da artista, é possível ver uma fotografia registro. Ela está deitada no chão, com as pernas encolhidas, com o rosto tampado por um tecido, abraçada a um buquê de flores amarelas e tendo, à sua frente, uma peça de roupa vazia e um par de botas. Todas as roupas, tecidos e sapatos são marrons. Ao fundo, é possível perceber uma espécie de varal, onde há agasalhos de diversas cores pendurados em cabides. A minha sensação é que a performer sente saudades do corpo ao qual pertencem as roupas vazias à sua frente. Ela abraça o buquê como se estivesse cheirando as flores e buscando rememorar algo através dessa sensação. Porém, não dá para saber muito mais sobre a ação, pois não encontrei nenhum outro documento sobre ela e também não há nenhuma outra descrição no site da artista.



Figura 65 - Ana Raylander Mártis dos Anjos - *Saudade* (2017).

Outro registro que também me auxilia a entender um pouco mais sobre as questões da artista em relação à colonialidade é da ação *De quem é essa terra?* (2016/2017), realizada também em Portugal, dentro do projeto *O COLETOR Brasil/Portugal*. No arquivo ao qual tive acesso, é possível ver a artista trajando roupas marrons e correndo abraçada com um balde marrom avermelhado. Supondo que houvesse terra dentro do balde, a minha sensação é de que a artista parece transportar a terra de um lugar para outro. Ao meu ver, essa é uma grande crítica à forma como fomos saqueados, durante tanto tempo, por Portugal, que usurpou da nossa terra tudo o quanto foi possível carregar.



Figura 66 - Ana Raylander Mártis dos Anjos - *De quem é essa terra?* (2016/2017).

A questão do território aparece mais de uma vez nas obras e nas falas de Ana Raylander. Em todas as suas apresentações e biografias, ela afirma que é nascida no cafundó do mundo. Sendo que, pelos documentos, sabemos que ela saiu do interior de Minas Gerais para estudar arte na capital e que, depois, se mudou para São Paulo, onde vive atualmente. Assim como ela, eu também sou do interior de Minas e sempre fico confusa quando me perguntam de onde venho. Passei por vários lugares da Zona da Mata mineira, mas nasci e vivi muito tempo em cidade de 8 mil habitantes que é como muitas cidadezinhas mineiras: um “buraco” onde todes se conhecem. Um lugar que parece tirado dos nossos sonhos bucólicos. Uma cidade qualquer entre as centenas de localidades mineiras, assim como aquela em que Ana Raylander nasceu. Um cafundó do mundo. Percebo nessa expressão que ela usa o tom intenso de brasilidade. E mais, de mineiridade. De pertencer a esse estado com tantas cidades pequenas, cuja capital é chamada por muitos de “roça grande”, onde passear em um bairro pode nos transportar diretamente para o clima de interior do estado. Um território carcomido pela mineração, “cavucado” pelas garras do capitalismo e que foi habitado, após a invasão, exatamente por ser uma terra fértil em minério.

No entanto, embora nós duas tenhamos a mineiridade em comum, temos também diferenças e a principal, neste trabalho, é a questão racial. Ana Raylander, em sua proposição

de performatividade de duração contínua, trabalha construindo um lugar para si, para essa mulher que se reconhece como fruto do violento processo de mestiçagem ocorrido no Brasil.

Passar a usar apenas roupas da gradação tonal dos marrons – costume utilizar a palavra marrom no plural – foi a forma que encontrei de estabelecer uma relação mais diarística com a construção de um pensamento transversal e em estado de alerta. Estar em alerta me permite gingar e esquivar das formas de aprisionamento que constantemente me convocam a ceder.

Esse é o meu trabalho mais longo, comecei a incorporar os marrons em meus dias em 2013, e desde então esse trabalho vem ganhando corpo. Em 2016 apresentei a instalação Mala porque fiz uma viagem para Portugal, essa obra antecipava essa viagem, que se materializava na tentativa de entender esse processo colonial. Quero dizer que, em termos de um revide ou acerto de contas, essa viagem foi um fracasso. Contudo, são sete anos de pesquisa com os marrons e muitos atravessamentos. A cor marrom está inscrita em uma tentativa de fugir, e isso vai ganhando cada vez mais corpo quando encontro seus lastros na diáspora africana e nas histórias que me chegam desde o cafundó do mundo. Entendo que o processo de racialização no Brasil é tão complexo que esse espectro da cor precisa ser compreendido no plural. Falar dos marrons é também falar do processo de mestiçagem no Brasil. Quem é essa mulher marrom, que carrega a sua mala marrom, pra cima e pra baixo, na tentativa de manter a liberdade em seu próprio domínio?

Emprego meus esforços neste lugar como forma de revelar o empardecimento no Brasil e planejar esses rearranjos e desarranjos, que permitam que a liberdade aconteça. Não pretendo com a pesquisa escamotear os processos de mestiçagem, ao contrário, pretendo revelar. Utilizo com certa recorrência o termo pardinha para acentuar esse engendramento violento que vivemos na operação de desidentificação. SOU ESSE CORPO: QUE CONSEGUE ESCAPAR DAS AGUDAS NUANCES DO RACISMO, MAS QUE É PEGA EM NUANCES MAIS IMPRECISAS, MAS TÃO VISCERAIS E VIOLENTAS QUANTO QUALQUER PROCESSO DE RACIALIZAÇÃO. SENDO UMA PESSOA PARDINHA SOU DESUMANIZADA DE TODO O MODO, E É IMPORTANTE ACENTUAR QUE A MAIOR PARTE DA POPULAÇÃO BRASILEIRA ESTÁ INSCRITA NESSE PROCESSO COMPULSÓRIO DE DESIDENTIFICAÇÃO E DE EMPARDECIMENTO. (DOS ANJOS, 2020)<sup>32</sup>

Trazer o marrom para a sua segunda pele é revelar não somente o processo de mestiçagem brasileiro, mas seu escamoteamento. Com a sua vestimenta, a artista pretende tornar visível sua cor parda e a sua própria identidade, que é construída também a partir dessa composição visual. Ana Raylander fala que a população parda brasileira é desumanizada e está inscrita num processo de desidentificação. Desta forma, promovendo um movimento contrário ao sistema colonial, ela constrói a sua identidade pessoal e artística a partir da dobra de cor.

Embora a performance diária de Ana Raylander seja mesclada à vida comum, ou seja, suas roupas são cotidianas e não armaduras extravagantes e temporárias, essa continuidade a longo prazo e a persistência na proposta faz com que essa segunda pele dispare interações

---

<sup>32</sup>

Disponível

em:

<<http://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-as-promessas-de-raylander-martis-dos-anjos/>>.

Acesso em: 05 de abril de 2022.

com amigues, espectadoras mediadas, jornalistas, curadoras e outras pessoas mais próximas à “bolha das artes”. Assim, seu trabalho performativo se estende a dois públicos: o presente durante o acontecimento e o mediado, que conhece seus trabalhos pela internet. O primeiro entra em contato com a obra de modo efêmero e recortado, pois les espectadoras, provavelmente, veem apenas um momento isolado do trabalho, uma ação em um lugar e momento específico. Ao contrário do público mediado, que percebe a ação performativa como algo contínuo, que atravessa lugares e tempos e se reitera em ações distintas, mas que se conectam entre si. Nesse sentido, a incorporação dos marrons causa impactos diversos, que apenas através dos arquivos analisados não é possível mensurar. Esta é uma questão que eu gostaria de ter conversado com a própria artista, para entender melhor como é a recepção da sua presença marrom pelas ruas das grandes cidades. Porém, como não foi possível, gostaria de trazer mais um aspecto tratado por ela em suas entrevistas: a sua percepção de que o marrom é a cor da fuga.

Foi tão primoroso o processo colonial no Brasil que percebemos, ainda hoje, pessoas violentamente atingidas pelo racismo, mas que encontram barreiras estruturais na luta a favor da liberdade. Muitas nem mesmo percebem, na bruma, a desumanização de seus corpos. E se percebem, não conseguem se movimentar para revirar e criar torções na colonialidade.

Em 2019, pesquisei o livro *Mestiça*, de Gilda de Abreu, e a peça *A Mestiça*, do Circo Teatro Nerino. Percorrendo essas duas fontes documentais, eu tentei compreender o contexto racial visceral que é o projeto de mestiçagem. Dessa pesquisa surgiram dois projetos que ainda não executei, mas que prometi. São trabalhos grandes, que lidam com a dimensão arquitetônica do espaço expositivo e com a itinerância dos circos. Esses dois projetos também têm a presença da cor marrom, que é para mim a cor da fuga dos cativos que se atualizam em nosso tempo (DOS ANJOS, 2020).

Belo Horizonte, 06 de abril de 2022

Leitore,

Neste novo retalho, para entender melhor a relação racial presente na incorporação dos marrons de Ana Raylander, eu vou estabelecer um diálogo direto com o pensamento de uma colega pesquisadora, Márcia Cristina da Silva Sousa.

Marcinha Baobá, como é conhecida, também fez seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP, sob a orientação da Professora Doutora Nina Caetano. Como pesquisadora preta da cena contemporânea, ela escreveu um trabalho consistente chamado *Insurgências corporais: performances pretas como práticas de*

*[re]existência*, defendido em 2020. Ou seja, é uma artista pesquisadora que escreveu sobre temas que conversam com o meu trabalho bem diretamente. Então, eu convido a minha colega de programa para se fazer mais presente e me ajudar a discorrer sobre um assunto que ela conhece “na própria pele”.

Como eu dizia ontem, Ana Raylander trabalha o marrom por pensá-lo como “a cor da fuga dos cativeiros que se atualizam em nosso tempo”, sendo que esses cativeiros são construídos com as grades da colonialidade e do racismo. Nesse sentido, a artista afirma o desejo de se movimentar para revirar e criar torções na colonialidade, ou, como nos mostra Márcia Sousa: *[re]existir*. Assim, entendo que a performatividade marrom de Ana Raylander também poderia ser considerada como uma performance preta que pratica a resistência, tema central do trabalho de Márcia Sousa, como expresso no trecho inicial de sua dissertação.

O objetivo deste trabalho é identificar e analisar ações performáticas pretas que funcionam como práticas de resistência frente aos modelos de dominação e subjetivação dos corpos racializados e subalternizados no Brasil. Para isso, se fez necessário ampliar a discussão do campo da performance às problemáticas políticas que os Estudos Decoloniais apresentam e, junto a eles, o feminismo decolonial e a análise interseccional. Isto nos conduziu, então, à busca por compreender alguns problemas específicos da performance no contexto da América Latina, que são permeados pelos processos de apagamentos históricos e culturais, principalmente no que tange à existência de pessoas negras. Por este motivo, o estudo sobre performance que desenvolvo aqui se limita a trabalhos que dizem respeito à sua condição, dos seus corpos, suas vidas e situações sociais. E realizo este estudo porque vejo performances pretas como práticas de resistência a partir das quais podemos efetuar uma análise sobre a guerra em que estamos imersas, uma guerra na qual nascemos, à qual, portanto, nossos corpos – também o meu, de mulher negra – estão submetidos. Uma guerra na qual a performance pode ser vista como uma forma de motim, para nos mantermos vivas em meio aos conflitos que enfrentamos. O que estou aqui chamando de guerra está transcrito na indiferença social às opressões direcionadas ao ser negro e o motim é o próprio conflito prático e teórico imprescindível e emergente que objetiva visibilizar as desigualdades e a nomeação da realidade circundante.

A compreensão de resistência entendida neste trabalho trata, em parte, da conceituação dada a este tema por Michel Foucault, ao mesmo tempo em que é abordado segundo a concepção apresentada pelo Grupo de Estudos Modernidade/Colonialidade. Para este, a resistência está atrelada a um campo prático metodológico-pedagógico de descolonização que produz rachaduras no sistema ou acomoda-se a estas, provocando tensões. Para Catherine Walsh, por exemplo, as pedagogias devem ser entendidas como práticas, estratégias e metodologias que se entrelaçam ou se constroem na resistência e na oposição a determinados sistemas de opressão.

Segundo nos diz Judith Revel, no livro Foucault: conceitos essenciais, resistência, para o filósofo francês, é uma contraofensiva ao poder, ou seja, uma reação de dentro de um campo de relações de forças que a produz. Ela não se efetua depois das estruturas de poder, mas se constitui no seu interior, estrategicamente como ponto de inversão possível dos abusos de estados de dominação.

Outro ponto necessário à compreensão desta noção é que a resistência, enquanto contraofensiva das estruturas de poder e formas de estados de dominação, é, ela mesma, uma microestrutura política que contrabalança, através das lutas, a disputa em torno da economia do poder e seus efeitos. (SOUSA, 2020, p. 13-14)

A resistência como prática que produz rachaduras e tensões no sistema. Uma reação de dentro do campo de forças, mas que usa como estratégia a inversão. Então, se o empardecimento é invisibilizado no Brasil, Ana Raylander inverte isso e o deixa à mostra por sobre suas roupas. Ela ginga, como ela mesma diz, se esquivando como forma de sobrevivência e como forma de contestar as microestruturas políticas. Nesse sentido, a prática contínua da artista pode ser compreendida como uma forma de (se) descolonizar.

Afinal, se no Brasil, durante tantos séculos, ser uma pessoa negra era visto como algo negativo, a performer veste suas roupas marrons como motivo de orgulho, como um manto ritualístico para trazer de volta a alegria e beleza de ser negre neste país<sup>33</sup>. Ana Raylander inverte o sentido dado para sua pele parda como forma de descolonizar a si mesma e de provocar esse movimento em quem esbarra com ela nas ruas.

No contexto da América Latina, resistir torna-se sinônimo de descolonizar, posto que o mundo contemporâneo é hegemonicamente orientado por uma organização de sistema-mundo moderno-colonial, cujas diretrizes de poder são as colonialidades do poder, do ser, do saber e do gênero. Catherine Walsh, como uma intelectual do movimento de descolonização da América Latina, vê as resistências, assim como o resistir, como posturas e práxis que constroem lutas através da ética e crítica contra o autoritarismo dos regimes externos e internos de controle e poder. Por isso, ela ousa dizer que a resistência se posiciona nas rachaduras já existentes, e nas que estão por vir, e que estas desafiam, infringem, perturbam e deslocam o sistema dominante. O potencial da resistência encontra-se, portanto, na possibilidade estratégica que ela apresenta, nas suas formas práticas e metodológico-pedagógicas de possibilitar a incidência de rachaduras descoloniais ou um fazer rachar (hacer agrietar). [...] Catherine Walsh (2017, p. 24) entende que é necessário sempre lembrar que os sentidos de resistência estão atrelados à noção de existência, tal como apresentado por Paulo Freire. Em seu livro *Pedagogia da indignação* (2013), ele entende que a sobrevivência física e cultural dos oprimidos e oprimidas não está enraizada na resignação ou adaptação ao dano destrutivo do ser ou da negação da vida. Longe disso, a sobrevivência física e cultural está fundamentada na rebelião contra a injustiça. A rebelião é a autoafirmação não só da vida, mas dos modos de existência. É na (re)existência física e cultural que oprimidos e oprimidas se mantêm vivos diante do sistema que os quer mortos (SOUSA, 2020, p. 14).

Márcia Sousa deixa visível a conexão direta das práticas de resistência na América Latina com estratégias de de(s)colonização. Além disso, ela comenta uma perspectiva trazida por Freire, de que a sobrevivência física e cultural dos oprimidos está fundamentada na rebelião, em não se conformar com os abusos. Sendo essa inconformidade com o que está posto para les oprimidos pelo sistema o que geraria práticas de autoafirmação da vida e de modos de existir. É nesta perspectiva que compreendo a dobra da cor marrom realizada na vestimenta de Ana Raylander. Márcia Sousa ainda diz: “É na (re)existência física e cultural

---

<sup>33</sup> Ou, como afirma Linn da Quebrada, travesti preta, na música Bixa Preta: “a minha pele preta é meu manto de coragem: impulsiona o movimento”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeMa942nYe4> . Acesso em: 15 jan 2022.

que oprimidos e oprimidas se mantêm vivos diante do sistema que os quer mortos” (2020, p. 14). Essa afirmação está diretamente conectada com as promessas de Ana Raylander Mártis dos Anjos, uma travesti parda. A expectativa de vida de uma pessoa trans no Brasil é de 35 anos e prometer estar viva, produzindo obras artísticas, para Ana Raylander, é um modo de se manter existindo. Ela promete como quem projeta o futuro de uma pessoa marcada para morrer. Então prometer se torna uma esquiva, uma rachadura nesse sistema cisbrancoheteropatriacal que a quer morta. Em seu caso, [re]existir é literalmente permanecer viva contra todas as expectativas.

A primeira vez que prometi em arte foi em 2013, e considero essa promessa o meu primeiro trabalho. Essa primeira promessa significou passar a incorporar os marrons em minha vestimenta, desde então foram-se sete anos de incorporação. Nesse processo, compreendi que prometer anseia projetar a minha vida no futuro, que não está dado. Se as estatísticas me prometem a morte, eu prometo fazer trabalhos de longa duração como forma de estender a minha vida ao limite. Me pergunto: qual é a elasticidade no tempo de um corpo marcado para morrer? (DOS ANJOS, 2020).

No caso da artista aqui estudada, o desvio que ela promove em relação à colonialidade é duplo: por seu gênero e por sua cor. Para entender melhor, trarei mais alguns trechos de Márcia Sousa, sendo o primeiro para entendermos melhor o que exatamente seria a noção de colonialidade e como ela interfere na nossa percepção de raça e gênero.

O pressuposto do conceito de colonialidade é que a Europa, enquanto centro de poder, constrói e define para si um modo de ser, pensar e existir, a partir do seu sistema-mundo colonial, que se constitui então, como modelo de conhecimento [Saber], ao mesmo tempo que os define como forma humana mais evoluída. Esta ideologia, a eurocêntrica, foi usada como justificativa para a violência colonial [Poder] exercida tanto sobre os povos originários do continente americano quanto sobre os africanos trazidos para cá, promovendo, assim, uma base de negação ontológica [Ser] desses povos e situando-os nas periferias do mundo. Este fato repercute, ainda hoje, nas relações geo-políticas-econômicas, sendo consideradas como centros de poder tecnológico e científico a Europa e América do Norte, categorizando o resto do mundo em divisões geopolíticas. [...] O mito civilizatório difundido por eles determina as violências exercidas sobre os corpos femininos pretos, indígenas e latinos. Reconhecer isso possibilita identificar as infraestruturas na qual a Europa se assenta e por meio das quais ela submeteu (e submete) uma parcela do mundo à sua violência de práxis sacrificial, em que a violência moderna deve ser reconhecida como parte das injustiças criadas pela/fora da Europa. Por isso, a noção de colonialidade, atrelada à modernidade, serve de base para compreender e explicar as realidades sociopolíticas, econômicas, culturais e subjetivas das lutas pela descolonização do poder. Assim como para compreender a elaboração e produção de algumas artistas da performance que politizam sua arte a ponto de ser indissociável sua prática artística da sua prática de resistência, ao plasmar as condições de dominação e exploração no âmbito social advindas de uma estrutura histórica violenta. Mas cujas presenças são quase que imperceptíveis na cotidianidade (SOUSA, 2020, p 20-21).



Como Sousa explicita, a colonialidade estabelece lugares opostos: um centro branco com maior poder e uma periferia recheada de “minorias”, sobre as quais este centro exerce opressão e violências. Isso, considerando que, embora o período colonial já tenha passado, as suas marcas permanecem profundas e arraigadas em nossa sociedade e a balança de poderes ainda não se modificou. Assim, raça e gênero continuam sendo duas ficções poderosas (LUGONES apud SOUSA, 2020, p. 29) da colonialidade, tendo efeitos concretos na atualidade, que guarda resquícios da estrutura colonial. Nesse sentido, Ana Raylander faz parte de duas frentes de resistência, pois são duas camadas que se sobrepõem e que multiplicam as opressões sofridas.

Para [Maria] Lugones, o marco capitalista, eurocentrado e global do gênero/sexo dissolve os vínculos de solidariedade entre homens e mulheres racializados. Que elas não os tivessem com os homens brancos já era perceptível pelas relações de subalternização, mas a indiferença dos homens racializados as colocavam ainda mais à margem na opressão do sistema de raça, gênero e sexo, subordinando-as às experiências duplas de precarização da dominação social e exploração das formas de trabalho e violências cotidianas sociais: primeiro pelos homens e mulheres brancas, depois pelos homens pretos, de modo que se estabelecem na pirâmide social em último lugar. Um dos modos das feministas pretas afirmarem tal condição é a constatação de que, na pirâmide social, nós seríamos a “outra da outra”, isto sob a perspectiva discursiva do ser universal europeu: o branco e cisheteropatriarcal. As mulheres pretas nem usufruem, como as mulheres europeias de pele branca, assim como não gozam, como os homens pretos, dos privilégios patriarcais do poder. Então, o que lhes sobra? Resta-lhes a condição de subalterna, decorrente da sua condição de “burro de carga” da patroa e do marido, nas relações parentais e trabalhistas (SOUSA, 2020, p. 26)

Assim, para dar uma “cambalhota” frente aos lugares que, supostamente, ela deveria ocupar como travesti parda, Ana Raylander Mártis dos Anjos utiliza o dispositivo da autorização. Como uma forma de contestar as expectativas jogadas sobre seu corpo pelo pensamento colonial, ela não se submete e ginga. Ela se autoriza a ser uma travesti parda neste país que a quer morta, ou explorada. Ela se autoriza a sair do papel que a sociedade desenhou para ela e a riscar um novo jeito de viver, sem se deixar ser colocada em lugares ou papéis sociais enxergados como menores. Sua prática é uma atitude de mudança diante do mundo.

Venho fundamentando através do *mecanismo da autorização*<sup>34</sup> o pulso de vida que desarranja os postulados éticos, estéticos e políticos da cisgeneridade, e desarranjar esses postulados não implica em destruí-los. *Autorizar-se* é um movimento individual e coletivo ao mesmo tempo, porque eu internamente preciso elaborar o sensível, mas coletivamente eu me encontro. Pensar em um mecanismo que funda uma existência *transvestygênera* é pensar numa atmosfera de emancipação e de desarranjo em relação à branquitude. Tem seus

---

<sup>34</sup> Itálico do texto original.

enraizamentos na construção de uma autonomia do sujeito, que parte de uma produção em *coralidade*, sempre coletiva e ao mesmo tempo individual.

Entendo como minha primeira transição a transição de cor; como segunda, a transição de choro; como terceira, efetivamente, a transição de gênero, que se soma a essas outras transições. Em *Coral de Choros*, eu entendi que chorar publicamente foi desarranjar determinados pactos com a masculinidade cisgênera, que comecei lá atrás com os marrons. É importante entender todos esses movimentos em conjunto, interseccionando essas transições para finalmente compreendermos de onde estou partindo para levantar o *mecanismo da autorização*.

Entendo também que o *mecanismo da autorização* tem raízes na racialização do meu corpo. Quando, por exemplo, sou chamada de “moreninha safada” por um homem que cruza o meu caminho, ou quando sou convocada a realizar determinados desejos de subalternidade que ele construiu para corpos racializados. Nesse sentido, o *mecanismo da autorização* funciona a partir desse contexto interseccional (DOS ANJOS, 2020).

Para finalizar este trecho sobre os marrons de Ana Raylander, gostaria apenas de comentar que parte da sua performatividade cotidiana transborda para as redes sociais, por onde venho acompanhando-a nos últimos dois anos. Além de ser um corpo pardo no mundo real, ela também o é no mundo virtual e é possível perceber rastros de sua presença pelas telas. Assim, sua performatividade contínua transborda não só nos seus trabalhos, mas também em suas imagens pessoais. As imagens que ela projeta na internet, de certa forma, fazem parte desse conjunto de rastros de sua performance. Quando penso nos arquivos para os quais olho, como forma de entendê-la melhor, seu perfil no Instagram<sup>35</sup> é um dos principais que me vêm à mente. Pois se não posso esbarrar com ela pelas ruas da cidade, ao menos posso assisti-la de longe pelo *feed* e pelos *stories*.

E nesse mapeamento que venho fazendo, percebi que, nos últimos meses, a artista combinou seus tons de marrom com outras duas cores: branco e preto. Duas cores “neutras”, opostas, que interagem com o marrom sobre a sua pele. O que será que levou Ana Raylander a incluir o branco e o preto em sua segunda pele? O motivo eu ainda não sei, mas tenho certeza de que sua performatividade contínua transborda pelas telas, pelas redes, pelos sites, pelas roupas, pela sua epiderme: Ana Raylander Mártis dos Anjos é uma artista marrom, que [re]existe através de suas performances e suas promessas.

---

<sup>35</sup> Ana Raylander Mártis do Anjos pode ser encontrada na plataforma Instagram como @anaraylander. Disponível em: <<https://www.instagram.com/anaraylander/>>. Acesso em: 03 maio 2022.

## ARREIMATE

Belo Horizonte, 21 de maio de 2022.

A escolha por uma escrita em forma de diário, de retalhos que vão se emendando dia após dia, foi uma tentativa de escrita performativa, em que eu pudesse pegar le leitor pela mão e conduzi-le pelos caminhos que trilhei. A ideia surge na urgência de fazer esta dissertação acontecer de uma forma mais verdadeira para mim.. Este trabalho não é um produto acabado, um ponto final, mas ao contrário, ao revisá-lo tenho a sensação de que a escrita poderia ser contínua e eu poderia ficar bordando e rebordando esse texto cheio de remendos por muito tempo. Porém, é preciso finalizar, arrematar, dar um nó e cortar a linha que me une ao processo de mestrado. Mas como fazê-lo se a sensação que fica é de eterna incompletude? Talvez aceitando que este texto nunca será perfeito e acabado que eu desejava, mas sim uma provocativa colcha de retalhos.

Você deve ter percebido que para falar de um processo de dois anos, dei algumas voltas no meu passado, pois as pesquisas se embolam e acabam reverberando no meu presente. O trabalho aqui apresentado surgiu da união da minha pesquisa em performance artística e do meu interesse nas visualidades produzidas pelas roupas. Assim, o processo nasce dentro de mim e, a partir dessa constatação, se torna possível falar também de outros artistas mineiros.

Ao unir o meu trabalho aos delus, pude constatar algumas coisas: a primeira delas é que quando produzimos uma ação performativa partindo da relação com a vestimenta, há de modo muito intenso, uma observação de si. A Segunda Pele age como uma espécie de lupa sobre nossos corpos e nossos comportamentos. Quando vestimos um figurino, seja ele efêmero ou não, para uma ação performativa, nos propomos um olhar mais atento e cuidadoso para quem somos, como nos sentimos e como somos transformades pelas roupas. Percebi isso em muitas falas de Ciber\_Org quando elu compara sua própria postura nas roupas masculinas e femininas, também em Ana Luisa Santos, quando, ao se colocar em jogo com o vestido de notas de 10 reais, sua postura muda, indo para uma mistura de tensão e abertura. Uma escolha de comportamento proposital, que a artista conduz para produzir uma forma de contato específica com o público, se mostrando disponível, mas também atenta. Pude observar essa questão também em Ana Raylander Mártis dos Anjos que, ao dobrar sua pele parda nas roupas em tons de marrom, coloca em evidência a questão racial que atravessa

sua identidade: é como se a artista fosse se tornando mais consciente e mais política de acordo com sua maior incorporação dos marrons.

Além de produzir uma reflexão sobre nossa própria subjetividade e nossos lugares de conforto e desconforto, a Segunda Pele também age como um disparador da relação com o público. Como nos disse Ana Luisa Santos: os figurinos são a própria performance. A ação parte deles, é na transformação do corpo que a obra se inicia, sendo as roupas o meio através do qual a performance se instaura. E nos casos aqui estudados, ela acontece na rua, nos espaços públicos, tornando nossos corpos visibilidades disponíveis para as pessoas em seus cotidianos. Esses disparadores atraem olhares, comentários, interações, ou seja, as peças são convites para que o público também participe da construção do significado da obra. Nas performances aqui analisadas, os comentários e reações das pessoas diante das situações interferem diretamente em como les artistas produzem pensamento sobre o próprio trabalho.

Nas minhas falas e nas falas des artistas que entrevistei, fica nítido que as interações do público reverberam em nossos corpos, fazendo com que repensemos a ação ou mesmo modifiquemos seu rumo. Ciber\_Org sente prazer e incômodo pelos olhares de quem cruza seu caminho e isso le leva a encurtar os dias com o macacão na primeira fase. Da mesma forma, é através de uma interação com o público que elu passa dois dias tendo as roupas escolhidas por sua mãe na terceira fase. Ana Luisa Santos se coloca na Praça Sete disposta a jogar com o público e, em nossa conversa, ela disse claramente que não decidiria sozinha como e quando a performance terminaria, mas que todes ali tomariam essa decisão juntas. Além disso, nos vídeos registros percebemos que os gestos da artista durante as ações são quase todos reações às pessoas ali presentes, ou seja, o acontecimento foi construído por todes. Também no meu trabalho, *Tortura Íntima*, são justamente os comentários das pessoas que me fazem perceber minha proximidade com o modelo de mulher perfeita e o meu privilégio branco. Também são as reações em relação à minha “armadura” que me fazem aposentar essa Segunda Pele.

Nesse sentido, podemos pensar na construção de uma Segunda Pele como um disparador de experiência. Essa estrutura não determina início, meio e final da ação, mas dá um pontapé na obra performativa, jogando-a no mundo e provocando o contato com les espectadories. Assim, ela atua não só como proposta artística, mas também como disparadora de uma reflexão sobre nossos corpos, nossas roupas e nossas performatividades no mundo. Pois a Segunda Pele é apenas uma em um corpo multiepidérmico que, segundo Hundertwasser, parte de um centro subjetivo e se projeta no mundo, num movimento espiralar. Nesse sentido, podemos pensá-la como um dispositivo que nos revela outras

camadas, algumas mais internas e outras mais externas, pois nos coloca em conexão direta com a sociedade. A proposta da segunda pele, ao se localizar no mundo, evidencia também nossas relações interpessoais e como a comunidade nos interpreta. Podemos perceber isso claramente com as diferentes percepções de Ciber\_Org sobre a utilização de roupas masculinas e femininas. E mais: a segunda pele performa não somente nosso gênero, como já pensado em Butler, mas também outras camadas, como a racialidade, em Ana Raylander e a classe, como no macacão da primeira fase de *44 dias*. Assim, podemos pensar que a proposta de criação a partir da vestimenta nos revela aspectos subjetivos, identitários e também relacionais, pois coloca em evidência o jogo social do qual fazemos parte diariamente.

Por esta particularidade é que foram escolhidas performances que atuam na vida mesma, pois elas geram um atrito com a realidade. Caso tivessem sido escolhidas “montações” dentro de galerias, passarelas ou espaços especializados, a percepção teria sido totalmente diferente, pois esses são lugares mais controlados. No entanto, o desejo aqui não era tratar somente da composição visual que as vestimentas podem produzir ou apenas das imagens construídas no e com o corpo des artistas. O intuito era justamente trazer criações que fossem disparadoras de relação, cujo ciclo de retroalimentação autopoietico fosse ativado e alimentado pela imagem produzida. Por isso, a escolha de obras que atuam no urbano e que ultrapassam a beleza para atingirem um lugar de incômodo também. Afinal, a proposta da segunda pele se torna completa no jogo com as outras peles, ou seja, com outras camadas individuais e sociais.

Outra questão importante para este trabalho é a relação entre as ações e os seus registros. Embora o arquivo de performance não seja exatamente o centro desta escrita, ele também não fica de lado, pois é exatamente através dos documentos que consegui fazer as análises apresentadas aqui. Os registros influenciam os sentidos que damos para as obras, pois eles delimitam o que permanece na memória des artistas e na história da performance. Somente através das fotografias, dos vídeos, dos textos, das críticas, das redes sociais e das entrevistas é que foi possível fazer uma observação mais apurada das produções. Os documentos lançam a ação performativa do presente do acontecimento para o futuro, perpetuando a proposta de artista em outros lugares, tornando possível o acesso por outres espectadories. Nesse sentido, embora a ação seja o centro, os registros também podem se tornar novas obras, independentes, construindo uma percepção que é exclusiva dessa forma de recepção mediada. Eles conseguem reproduzir efeitos do presencial, no entanto, não conseguem provocar a interação entre artista e público, algo que nos é caro aqui. Assim,

embora sejam cacos da ação, frestas quase mágicas que conseguem nos transportar para outro tempo e espaço, eles não dão conta de transpor toda a performance, por ela estar embasada na efemeridade e no convívio.

No entanto, gostaria de ressaltar a importância do arquivo de performance na contemporaneidade, momento em que estamos, quase todos, conectados a maior parte do tempo. Quase todos os documentos presentes nesta dissertação só puderam ser acessados por meio da internet, sendo que a maior parte deles está disponível a qualquer usuário da rede. Quando cada uma das performances aqui aconteceu, só foi possível atingir um determinado número de pessoas, apenas aquelas presentes no mesmo espaço e no mesmo tempo que o artista. No entanto, quando lançamos os registros no mundo, prolongamos a vida da ação performática e contribuimos com a história da arte da performance. Esses documentos, vistos ou não como novas obras, democratizam o acesso do público à performance, pois se torna possível entrar em contato com criações que ocorrem em qualquer parte do mundo.

Da mesma forma, é através do arquivo que obras performáticas se tornam famosas, pois quem as valida é o circuito de arte, composto por especialistas e estudiosos que, na maior parte das vezes, não estiveram presentes no acontecimento. Nesse sentido, os registros são essenciais para a produção de uma carreira artística longa e consolidada e são justamente eles que auxiliarão na produção de sentido sobre as criações, pois fazem o recorte das ideias que se perpetuam ou não. Por isso, é bastante comum vermos artistas repetindo relatos sobre a mesma obra: é uma forma de privilegiar os aspectos que gostaríamos de reiterar para os espectadores.

Além disso, gostaria de afirmar que, mais do que apenas guardar a essência da criação dos artistas, os documentos aqui analisados também mostram rastros das interações com os espectadores, como é o caso dos vídeos registros de *Melindrosa*. Durante a revisão da escrita, Nina Caetano inseriu um comentário me questionando se, caso eu estivesse presente na ação de 2014, eu teria percebido as mesmas coisas que observei analisando o vídeo. Bem, acredito que não, pois provavelmente o calor do momento, a presença dos corpos ao meu lado, os sons etc. teriam me proporcionado uma recepção bastante diferente. Nesse sentido, quero lembrar que o vídeo que vemos foi realizado por outra pessoa, Janaína Patrocínio, sendo através dos olhos, ou melhor, das lentes dela que observamos a ação. O enquadramento é específico, único, não podendo ser duplicado ao vivo, pois estaríamos em posições diferentes. Por isso, acho importante ressaltar que não é somente o artista que determina quais partes da ação serão reverberadas, mas também os produtores dos arquivos têm papel importante nessas

escolhas. Pois é através desse olhar externo que a obra é captada, sendo assim, poderíamos pensar numa coautoria dos registros, ou das novas obras.

Da mesma forma, nesta escrita, eu também realizei a função de selecionar o que seria ressaltado ou não das obras performativas, uma vez que tive que fazer um recorte dos arquivos que seriam reproduzidos e quais comentários eu faria a partir deles. É um processo complexo: le artista realiza a ação, outra pessoa realiza registros, e eu, a partir dos documentos, realizo uma leitura que chega até você, leitor desta dissertação. Tudo nesse processo parece fragmentado, recortado, remontado, separado e costurado, conectando-se diretamente com o formato da minha escrita que, então, expressa esse processo.

A partir disso, este trabalho não deve ser lido como uma cristalização de percepções sobre as criações analisadas, mas, ao contrário, como fios puxados de cada performance que nos convidam a continuar acompanhando o trabalho dos artistas aqui estudados. Por isso, finalizo agradecendo a você, leitor, que me acompanhou durante todo este caminho de pesquisa sobre mulheridades mineiras que produziram performances a partir da criação de uma segunda pele e que, de alguma forma, lançaram ao mundo arquivos que nos ajudam a construir a história da performance arte brasileira contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ANA Luisa Santos Melindrosa. O que você queer. Disponível em: <<http://cargocollective.com/oquevocequeer/ANA-LUISA-SANTOS-MELINDROSA>>.

Acesso em 29 de março de 2022.

ANDRADE, Deri; DOS ANJOS, Ana Raylander Mártis. Conversa com artista: as promessas de Raylander Mártis dos Anjos. Projeto Afro, 2020. Disponível em: <<http://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-as-promessas-de-raylander-martis-dos-anjos/>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

AS MIL Mulheres. Daza Filmes, 2018. Disponível em: <[www.dazafilmes.com.br/projetos/as-mil-mulheres](http://www.dazafilmes.com.br/projetos/as-mil-mulheres)>. Acesso em: 25 de março de 2022.

BACELLAR, Camila. Uma sismografia da arte da performance na América Latina. In: Anais do X Congresso da ABRACE, Campinas: UNICAMP, v. 19, n. 1, 2018.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, 2011, p. 27-36.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, no.19, abr 2002, p.20-28.

BONOMINI, Sandra: Identidade e Gênero na performance contemporânea da América Latina. Monografia - Pós-Graduação Lato Sensu em 2013: Faculdade Angel Vianna.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários liminares: teatralidades, performances e políticas. Tradução: Luis Alberto Alonso, Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2ª ed., 2016

CAETANO, Juliana Pereira Sales. Performances de arte em museus brasileiros: Documentação, preservação e rerepresentação. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2019. Dissertação de mestrado.



CAETANO, Nina. Ser estando feminista. Revista Aspas, São Paulo, v. 8, n. 1, out. 2018, p. 7-23.

CAMPOS, Michele. Reinvenção do feminino na performance contemporânea. In: Anais do VII Congresso da ABRACE, Porto Alegre: UFRGS, 2012.

CANETTI, Elias. Massa e poder. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CIAMBRA RAHE, Marina. Performance e suas sobras - da ideia ao registro. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019. Dissertação de mestrado.

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

DIAS, Luciana. Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. v. 10, n. 1, jan./Mar. 2020.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Movimentos feministas da década de sessenta e suas manifestações na Arte Contemporânea. In: Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador, 2009, p. 1541-1555.

DOS ANJOS, Ana Raylander Mártis. A promessa como procedimento artístico, 2020. Disponível em: <<https://anaraylandermartisdosanjos.com/A-promessa-como-procedimento-artistico>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

DOS ANJOS, Ana Raylander Mártis. De quem é essa terra?, 2016/2017. Disponível em: <<https://anaraylandermartisdosanjos.com/De-quem-e-essa-terra>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

DOS ANJOS, Ana Raylander Mártis. Mala, 2016. Disponível em: <<https://anaraylandermartisdosanjos.com/O-COLETOR-Brasil-Portugal>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

DOS ANJOS, Ana Raylander Mártis. Saudade, 2017. Disponível em: <<https://anaraylandermartisdosanjos.com/Saudade>>. Acesso em: 05 de abril de 2022.

DUARTE, André. Sobre a biopolítica: de Foucault ao século XXI. Revista Cinética, v. 1, n. 1, 2008, p. 1-16.

DUBATTI, Jorge. “Teatrología y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante”. In: Pós: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, v.5, n.10, nov. 2015, pp. 94-111. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/300>>.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. São Paulo: Revista Sala Preta, v. 8, 2008, p. 235-246.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. Campinas: Ilinx-Revista do LUME, v. 1, n. 4, 2013.

FABIÃO, Eleonora; HEATHFIELD, Adrian, LEPECKI, André. Ações: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FEMINISTA. Ana Luisa Santos, 2017. Disponível em: <<https://anasantosnovo.com/FEMINISTA>>. Acesso em: 04 de abril de 2022

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro da Silva Acácio. Urdimento, v.1, n.16, 2011, p. 179-185.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. IN: SALA PRETA, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: ECA/USP, n.8, 2008, p. 197-210.

FISCHER, Stela R. Mulheres, performance e ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/ ECA-USP, São Paulo, 2017.

FISCHER, Stela. Expressões de gênero: a resignificação do feminismo nos processos criativos de performers, artistas teatrais e ativistas latino-americanas na atualidade. In: Anais Eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, Florianópolis: UFSC, 2013.

FISCHER, Stela. Por que fazemos performance e ativismo feminista? In: Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 3, n. 1, jan-jun/2017, p. 08-20.

FISCHER-LICHTE, Erika. Estética de lo performativo. Traducción: Diana González Martín y David Martínez Perucha. Introducción: Óscar Cornago. Madri: Abada Editores, 2011.

FRIEDENSREICH Hundertwasser: Lista de trabalhos. WIKIART Enciclopédia de artes visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/friedensreich-hundertwasser/all-works#!#filterName:all-painting-s-chronologically,resultType:masonry>>. Acesso em: 07 abril 2022.

GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances do Coletivo Contraponto (MG). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Tese de Doutorado.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

JAVALI, Editora. Coleção Eid Ribeiro - Livro 1 Teatro. Editora Javali, 2022. Disponível em: <<https://www.editorajavali.com/product-page/cole%C3%A7%C3%A3o-eid-ribeiro-livro-1-teatro>>. Acesso em: 03 maio 2022.

JONES, Amelia. Presença in Absentia: a experiência da performance como documentação. In: eRevista Performatus. Inhumas: ano 1 , n. 6, set. 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. Urdimento, v.1, n.24, p. 92-104, julho 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092/4484>>. Acesso em: 17 jan 2023.

LUCIA, R. A. S.; FISCHER, S. R. . Marcas no corpo: processos e poéticas na cena feminista. Revista de Estudos Teatrais Pitágoras, v. 11, 2021, p. 78-90.

MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. In: Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2002, p. 260-263.

MELINDROSA - Ana Luisa Santos. Vimeo, 2015. Disponível em: <[https://vimeo.com/110795368?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=34009116](https://vimeo.com/110795368?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=34009116)>. Acesso em: 05 março 2022.

MEN'S five skins. Hundertasser. 1997. Disponível em: <[https://hundertwasser.com/en/applied-art/apa382\\_mens\\_five\\_skins\\_1975](https://hundertwasser.com/en/applied-art/apa382_mens_five_skins_1975)>. Acesso em: 19 março 2022.

MOREIRA, Laura Alves. Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. Dissertação de Mestrado.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. Transfeminismo. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PAES LOPES, Camila. Reflexões sobre a musealização da arte da performance. Salvador: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2019. Dissertação de mestrado.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Tese de Doutorado.

PERETTA, Édén. As cinco peles: a investigação de si como matriz dramaturgical no ensino de dança. In: Congresso da associação nacional de pesquisadores em dança. São Paulo. 2012.

ROMANO, Lúcia R. V. De quem é esse corpo? A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica Genética: Fundamento dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, Editora da PUC de São Paulo, 2008.

SANTOS, Ana Luisa. Entrevista Figurino, 2017. Disponível em: <<https://anasantosnovo.com/ENTREVISTA-FIGURINO>>. Acesso em 25 de março de 2022.

SCHÄFER, Matheus. Inventar o mundo: A Montação. Orientadora: Profa. Dra. Silvia Balestreri Nunes. Trabalho de Conclusão de Curso - Licenciatura em Teatro, Departamento de Arte Dramática, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/172654/001060225.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SCHECHNER, Richard. Performance e Antropologia de Richard Schechner.Org: Zeca Ligiéro; tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SOUSA, Marcia Cristina da Silva. Insurgências corporais: performances pretas como práticas de [re]existência. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2020. Dissertação de mestrado acadêmico.

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

TAYLOR, Diana. Performance. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

## ANEXO I

### ENTREVISTA COM CIBER\_ORG

**Karol:** Hoje, 30 de Abril de 2021, eu estou conversando com o Ciber\_Org. A gente vai conversar um pouco sobre a performance “44 dias”, que foi feita em 2017. Ciber\_Org, primeiro eu queria que você nos dissesse como você se identifica e como você quer ser chamado.

**Ciber\_Org:** Eu me identifico hoje como uma pessoa trans masculina, não binária e eu prefiro o termo neutro ou masculino.

**Karol:** Como você define, você resume, essa performance, a 44 dias?

**Ciber\_Org:** Nossa, véi, complexo. Como eu resumo... Bom, o resumo do método foi... Eu decidi usar um macacão. Comecei pelo macacão, que seria, provavelmente, hoje em dia, pós ter realizado a performance, eu considero um gênero neutro. Na época, na verdade, eu não tinha nem muito bem delineado que era sobre gênero, sabe, essa performance. Acho que na verdade é um dos viés que ela pode ser analisada enquanto algo que fala sobre esses gêneros, o masculino e feminino... Eu queria usar as roupas dos meus pais. É isso assim. Eu falei : “cara, eu vou usar um macacão”. Não sabia quanto tempo eu iria usar o macacão. Eu falei: “vou começar a usar o macacão hoje e na próxima fase vou usar as roupas do meu pai, na próxima fase as roupas da minha mãe e depois eu volto ao macacão de novo”. Então o plano era eu descobrir na performance quanto tempo cada fase teria. Qual seria o tempo dela. Então eu fui usando o macacão todos os dias. Eu só trocava a roupa de baixo, o tênis e a meia, a blusa, que ficava por baixo dele, e fui usando ele assim. Teve até a Madú, na época a gente tinha um coletivo que chamava “No Hay”, que é muito louco que a maioria da galera hoje é trans, todo mundo virou trans, a Sara, Madú, eu, Raylander, só a Patrícia que salvou, assim, muito louco. Aí a Madú virou pra mim e tá assim: ou então, você sabia que tem um rolê na yoga, tem uma parada, uma trance assim de... [Vídeo Apresenta erro.]

(...) Cara demorou, vou ficar 21 dias vestindo o macacão. Só que foi difícil demais, velho. É tipo assim, é um... É tipo um... É um filtro, é um silenciador muito grande, sabe? Usar a mesma roupa todos os dias. E aí eu comecei a perceber que eu comecei a fazer muito uso de acessórios, que eu nem usava antes, tipo anel, pulseira, colar, maquiagem, lenço, brinco,

coisas que eu não tinha o hábito de usar. Aí eu vi que a cada dia que passava, mais o número de acessórios ia aumentando. Eu consegui durar 11 dias com o macacão. Teve um dia que eu acordei... E é muito louco que eu fui cortando o macacão também ao longo da... Tava fazendo calor, era Outubro, Novembro. Estava começando a esquentar. Ele era de perna comprida. Aí eu fui só cortando ele... Cortando, cortando, cortando... E fiz tipo um shortinho, cortei as mangas e tal. Aí teve um dia que eu acordei e eu falei: “cara, não consigo usar, não consigo.” Foi o décimo primeiro dia. Eu falei: “não dou conta mais”. Aí falei: “vou passar para próxima fase.” Eu tentei escutar também, sabe? Como é que eu tava me sentindo e tal.

Eu tive uma situação muito complexa no FAN, no festival de arte negra, de 2017. Porque o macacão não era neutro, totalmente neutro. Ele é um macacão que era um equipamento de proteção individual de operário de chão de fábrica, de pedreiro, construção civil. Então ele tinha esse signo do trabalho braçal, do trabalho de baixo status muito forte nele. E eu só fui me tocar disso um dia no FAN que eu fui pedir um isqueiro emprestado e era um grupo de boys, de homens brancos, jovens, héteros, normativos, sarados e tatuados. Eu falei: “ô cara, me empresta o isqueiro e tal”. E aí tipo assim, eu percebi que.. Não sei, em outras situações quando estava vestido de uma mulher cis branca, mesmo que sapatão, a recepção era sempre X, me recebiam educadamente ou... Né? Normalmente, assim. E aí eu com essa roupa, eu recebi uma olhada de cima a baixo que eu nunca tinha recebido na minha vida, foi muito louco, cara. E aí eles olharam assim pra mim, nem me cumprimentaram de volta e me emprestaram o isqueiro. E eu fiquei: “nú, caraca”! Aí o peso do que era aquele... Me bateu, sabe? Pra mim era uma coisa neutra, pra mim estava me... Era tipo um, não um sufoco, tipo você colocar um objeto em frente a luz. Era um difusor, sabe? Um difusor da minha identidade, era uma coisa que bloqueava ela. Bloqueava essa, como você tá chamando, de segunda pele.

Bom aí eu percebi que esses caras trataram os outros trabalhadores, né... Que era a galera que estava limpando, os seguranças que estavam pedindo para fazer assim (faz gesto com as mãos empurrando para a frente) ou a galera que estava vendendo coisa alí perto, da mesma maneira, com muita indiferença. E também trataram Sara que estava comigo. E Sara sempre se vestiu de uma maneira muito queer, e é uma pessoa negra muito alta, e assim, né, ela recebeu a mesma olhada. Hoje enquanto uma pessoa trans que tem barba e tem peito, eu

percebo essa olhada nas pessoas sabe, muito louco... É uma olhada de discriminação mesmo, eu acho.

Enfim, aí tá, aí passei para a segunda pele. Ó! Pra segunda pele! Pra segunda roupa. Que foi as roupas do meu pai. E tipo assim, é muito interessante por que na época eu morava com meus pais, então a minha rotina era a mesma. Eu acordava tal hora, sete e meia eu estava no ponto do BH Shopping esperando o 5106 todos os dias. Eu estava ali com as mesmas pessoas que estava ali todos os dias, nos mesmo horário que eu, indo trabalhar, indo pra escola e tal... Quando eu fui com o macacão a galera me deixou quieto, ninguém veio falar comigo, ninguém me olhou, nem nada. Quando eu estava com as roupas do meu pai... Não, mas na verdade essa história só vai fazer sentido quando eu contar da terceira fase, pera.

Tá, eu vesti as roupas do meu pai, foi muito engraçado, porque o meu corpo... Ele mudou. Tipo, o meu ombro cresceu, [aponta para os ombros e faz um movimento de rotação para trás, abrindo o peito] muito louco, surreal. Eu me vi, no caderninho tem até relatos assim, que na época eu viajei muito, né. É muito louco porque eu estava em estado performático 24h por dia, então tudo me atravessava dentro desse lugar, sabe? Estava muito sensível, muito sensível. Tudo era: “Ual! Performance... Como a galera age diferente... “ Muito engraçado, velho. Bom, aí eu usei as roupas do meu pai, e meu corpo cresceu no espaço. Eu me vi sentindo muito mais confortável pra abordar as outras pessoas, pra dar minha opinião, velho, discordar... Bota fé? Muito louco, muito louco...

Aí eu usei, falei... Eu queria ficar mais as roupas do meu pai, confesso, só que eu falei: “não véi, 11 dias é 11 dias, vão bora de 11 dias então, é isso aí”. Aí chegou o décimo primeiro dia, beleza, ok. Aí o próximo dia já era aula na Belas, aí fui pra Belas com as roupas da minha mãe. Só que tipo assim, como estava sendo: eu acordava, tomava meu café, tomava meu banho, ia no guarda roupa deles e escolhia uma roupa e vestia. E aí no primeiro dia eu escolhi a roupa da minha mãe, vesti e fui pra aula. Aí a Thais Imediato, que era uma amiga minha, colega do teatro, ela virou pra mim e tá assim: “ou não parece que você tá vestindo as roupas do seus pais, parece que você está vestindo as suas roupas.” Eu falei: “boto fé, eu acho que eu estou me montando a partir das roupas deles né.” Aí ela falou assim: “vamos fazer uma enquete no seu instagram” porque eu também tava... Um dos modos de registro foi pelo Instagram. Eu fazia *stories* todos os dias e filmava o meu figurino inteiro de manhãzinha,



saindo de casa, ou no ponto de ônibus, tal. E aí ela falou: “vamos fazer uma enquete no Instagram”. E aí é muito louco que só a galera do Instagram sabia que eu estava fazendo uma performance e a galera que eu tinha falado. Porque as outras pessoas, para elas eu só era uma pessoa normal, vestindo uma roupa X assim. Aí ela fez uma enquete que era: “você acham que, na época Débora, deve usar a... Vocês acham que a mãe da Débora deve escolher as roupas pra ela?” Eu falei: “Nó velho, que pesado...” [Ciber\_Org ri.]

Aí a enquete, tipo assim, foi positiva, galera votou e aí no outro dia eu falei: "Mãe, você anima separar as roupas pra mim, pra eu vestir e tal?" Ela ficou toda feliz velho, animadíssima, tipo assim nossa e tal. Eu falei: “fudeu”!

No outro dia eu acordei, era até dia de um seminário no auditório, muito massa assim, e... Enfim, ela me vestiu. Ela me colocou com uma calça social marrom risca giz, uma blusa polo rosa, um lenço florido no pescoço e um sapatinho bem garota assim. Nossa senhora! [Risos.] Foi pesadíssimo, pesadíssimo, pesadíssimo. Aí beleza, né. Eu saí de casa me sentindo assim... [sorrindo] Meu deus do céu, que bosta! Dia importante hoje, poxa!

No ponto de ônibus, que eu estava todos os dias, com as mesmas pessoas que me viram com o macacão, que me viram com as roupas do meu pai. As pessoas simplesmente... as pessoas não, os caras, o homens cis... [pausa] Simplesmente me abordavam: “opa, bom dia”! Opa! Sabe? Aí teve um cara que do nada chegou pra conversar comigo, como se eu estivesse ali à toa, como se eu não estivesse com fone de ouvido, na minha, esperando o meu busão, como se eu estivesse ali: “ vamos conversar”. Chegou pra mim e tá assim: “nossa o dia tá bonito hoje, não sei o que e tal, blablabla”. Eu fiquei olhando pra ele assim e falei: “velho você me viu aqui todos os dias, já era o que... Já tinham quase 30 dias que eu to aqui todos os dias, no mesmo horário, você do meu lado e hoje você se sente à vontade pra me abordar? Sabe... Isso... Nó! [Faz gestos circulares com a cabeça, com as mãos abertas de cada lado do rosto] Nú véi, vários gatilhos... Foi impactante, eu fui do BH Shopping a UFMG pensando nisso, sem acreditar mesmo. Aí cheguei na Belas, foi super desconfortável o dia inteiro. Eu não consegui nem fazer a pergunta que eu queria. Olha que louco! Não consegui. Eu falei: “nó, todo mundo vai me olhar”. Eu falei: “nossa...” [Abaixa a cabeça, fechando os olhos.] Aí era uma quinta feira, teria Cabral, eu só fui pra casa. Falei: “nó, não consigo assim”. Foi muito desconfortável. E aí eu consegui durar, como minha mãe escolhendo as roupas pra mim, três dias. No terceiro dia eu falei: “velho, eu preciso voltar ao anterior se não eu não vou

conseguir terminar essa performance, eu vou ter que parar agora”. Foi muito difícil, muito difícil. Aí eu voltei a eu escolher as roupas mesmo no guarda-roupa. Aí fiz 11 dias direitinho e depois voltei pro macacão. Só que aí, o macacão eu já estava assim, já tinham 33 dias sabe, já tava... Tava... Eu não tava dando conta mais de processar tudo aquilo que eu estava percebendo, minha mente estava cansada. Com o macacão, eu falo que a... A performance tem... 44 dias, mas ela na verdade durou 39 dias. Porque com o macacão, eu fui cortando ele, velho, ele tá aqui inclusive, ele é um... Ele é um frangalho, ele não tem braço, ele não tem perna, eu cortei ele muito curto. Tirei a gola, e aí chegou num ponto que eu não consegui usar ele mais, que eu precisava mais roupa embaixo para usar ele. Tipo meia, o short, tal. Aí falei: “ah véi quer saber? Cansei. É isso aí, valeu... Uh!” [Sopro para fora.] E terminei assim. E aí foi muito louco que, nesse processo, eu percebi que o meu guarda roupa original é muito parecido com o guarda roupa dos meus pais, muito. É quase o meio do caminho entre eles, sabe? Muito interessante. E quando eu voltei para as minhas roupas... Eu comecei a identificar o que era deles, o que era meu. Nossa, foi inclusive um momento de me perguntar quem eu era no final, sabe? [Pausa] Acho que tá bom né?

**Karol:** Qual você acha que foi o disparador para essa performance?

**Ciber\_Org:** [Levanta e pega um caderno pequeno.] Velho, eu tenho aqui escrito. [Folheia o caderno.] Cara, teve um dia, eu tava em confusão com a minha produção, sabe? Porque eu tava na época com muita preguiça de galeria, de instituições de arte, daquela coisa quadradinha e montadinha, não acreditava muito nesse sistema, sabe? E aí eu queria... Assim, a minha origem é muito simples, eu sou do interior de Minas Gerais, de uma cidade super... de mineração, muito católica, muito elitista, muito classista. E eu venho de uma família muito simples, com um baixo status na cidade, vamos dizer, sabe? E eu senti... Quando eu acessei a universidade pública, quando eu acessei a UFMG, principalmente a escola de Belas Artes, foi que a questão de classe ficou mais nítida para mim. Quando eu fui vendo meus colegas de classe, quando eu fui vendo a condição da galera, que era outra assim mesmo. Então eu cheguei e tive uma sensação de não pertencimento, que eu era meio que um intruso ali, sabe? Não era para mim, eu não devia estar ali. E nos meus 2 primeiros anos de faculdade, esse sentimento... Ele tomou conta de mim. Então eu negava várias coisas daquele mundo, inclusive a maneira como ele propunha que eu fizesse a minha arte, que era através de edital, que era dentro do cubo branco, que era com uma linguagem específica, e a moldura

tal e a caixinha de vidro e tal, não sei o que. Não me identificava de jeito nenhum. E aí, eu ficava... Porque assim, eu saí de uma escola que discutia os principais museus, as principais produções artísticas do mundo e chegava em casa e meus pais nunca tinham ido no Palácio das Artes, sabe? A primeira vez que eles foram no Palácio das Artes foi para ver “O Jogo do Outro” em 2019, sabe? E aí eram mundos muito longes, muito distantes, e eu fazia essa ponte todos os dias entre esses mundos. E eu ficava: “cara, como eu posso levar a arte, a minha produção para um lugar que as pessoas acessem?” Falei: “velho, a primeira coisa tá no meu corpo, sabe? É o meu primeiro suporte”. Então, eu na época tava trocando com essas artistas do “No Hay” e a gente querendo produzir, querendo ir pra Brasília, querendo pá, fazer... Foi muito massa! Todo mundo muito jovem, com muita sede de fazer, e a gente trocava muito. E aí eu tava efervescendo assim, tava ah, inquieto, sabe? Aí teve um dia véi, e eu não sabia como... E tinha acabado de surgir a ferramenta *stories* no Instagram e aí eu pirei e falei: “nó caraca, eu posso fazer uma coisa e compartilhar diretamente com meus seguidores e eles vão acompanhar isso...” 2017 véi, não tinha nem... Tinha nada de *stories*. Aí tá, aí... E eu sem saber o que eu fazia, querendo fazer alguma coisa... E tipo assim, com essa vontade de levar arte pro meu cotidiano, de uma arte que as pessoas do meu ônibus pudessem acessar, que minha família pudesse acessar, que a galera do meu bairro pudesse acessar. Aí uma noite depois de muita insônia, com muito pernilongo, eu fiquei rolando na cama e aí eu... Apareceu a imagem na minha cabeça. Eu desenhei na hora, tem os desenhos aqui inclusive. Apareceram 4 imagens na minha cabeça que era, a primeira imagem um corpo de macacão, um corpo liso, um corpo neutro, um corpo com roupas masculinas, um corpo com roupas femininas, e uma grande mancha que seria essa quarta figura, que na época eu legendei de eu. Aí de madrugada, sei lá, 3h da manhã, um tanto de pernilongo, suando, aquela coisa, muita agitação na minha cabeça. Aí preguei na parede os desenhos, e falei: “demorou, amanhã eu começo essa performance vestindo o macacão”. E aí foi isso, no outro dia eu acordei, vesti o macacão e fui embora para Belas [risos]. E aí eu falei assim: “tá, vou registrar em dois lugares, no caderno... Tinha muito tempo que eu não escrevia, eu cheguei a fazer Letras um tempo, a escrita era muito parte da minha vida. Eu lia muito também na adolescência e aí tinha muito tempo que ela tava... Entrei na Belas, comprei caderno sem pauta e isso alterou demais os meus registros. Aí eu comprei esse caderno lá na gráfica do seu Matias e ele é pautado. Aí eu falei: “véi, demorô. Vou começar a escrever todos os dias, ou vou começar só a escrever, vou parar de desenhar, vou escrever”. E aí, sei lá, quando eu to na quinta página desse caderno, eu

acho, eu decido fazer essa performance. Tem até o. O relato aqui, deu falando da noite de pernillongo, da insônia e tipo ah, vão bora! [Folheia o caderno.]

Enfim, tem sonhos também bem... Nossa senhora, não sei se eu vou te mostrar isso não, muito sério. E aí eu comecei a escrever todos os dias nesse caderninho ou quando eu chegava em casa, ou quando eu tomava um café em algum lugar, ou quando eu tinha um momento só, ou algo tinha me acontecido que tinha me atravessado muito e eu precisava escrever, e aí eu fiquei escrevendo nele e todo dia de manhã eu compartilhada, fazia stories mostrando meu figurino inteiro no Instagram. Foi isso.

**Karol:** Ciber\_Org, quais elementos você acha que foram os mais importantes para a construção do processo de performance?

**Ciber\_Org:** Nossa, como assim?

**Karol:** O que que você acha que foi especial para que a performance se tornasse o que se tornou. Por exemplo, não sei se foram as roupas, se foi a sua relação com as roupas, se foi os cadernos, o que você acha que deu consistência para a performance enquanto conceito, enquanto corpo dela mesmo?

**Ciber\_Org:** Cara, eu acho que o registro... Não sei, eu piro muito no registro, nesse rastro que o ato deixa sabe? O que que sobra depois que acontece assim... Eu acho que, porque foi uma performance de... Da experiência, né. Eu saía com o dispositivo pra rua e eu observava o mundo ao meu redor e vivia esse mundo a partir desse dispositivo. Mas eu acho que, por exemplo, eu ter tido o hábito de chegar e escrever todos os dias, sabe? Foi o que manteve... Acho que foi a amálgama, sabe? Acho que nem tanto os *stories* assim, porque é um... Não sei, ele se perde na internet. Eu tenho todos eles salvos, mas assim, é vídeo de 30 segundos, sabe? Mal feito, caseiro, não sei, assim, não acho que recebe a performance de uma maneira rica assim, sabe? Como o relato. Eu acho que... Tinha coisas que eu só conseguia digerir, processar, no ato do relato, do registro assim, de contar. Eu acho que o fato de ser as roupas do... [Karol e Ciber\_Org falam simultaneamente.]

**Karol:** Continua, “o fato de ser as roupas do...”

**Ciber\_Org:** Dos meus pais, eu acho que... Ah, é muito íntimo, né velho? É muito, sei lá assim, de todo o dia ir no guarda roupas deles assim, ver as roupinhas do jeito que eles dobram e tal. Mas isso, acho que tá na camada da... Do sensível assim. É, eu acho que... Não sei, eu poder pegar hoje e falar: “Aqui tá concentrado todo um trabalho, sabe?” [Mostra o caderno para a câmera.] É isso...

**Karol:** Então se a gente fosse catalogar, o que a gente tem de registro dessa performance: você tem as 4 imagens iniciais, que você desenhou. Se não me engano foram com pastel não foi?

**Ciber\_Org:** Isso.

**Karol:** Depois você tem esse diário, você tem os *stories*...

**Ciber\_Org:** Aham...

**Karol:** Você tem o macacão...

**Ciber\_Org:** Aham...

**Karol:** A gente tem mais algum outro documento?

**Ciber\_Org:** Não, só isso.

**Karol:** Depois, se você puder, você pode me dar acesso a alguns desses documentos? Aí você pode selecionar, por exemplo. Você mesmo pode fotografar, escanear, por exemplo, os textos, coisas... E aí se você pudesse me mandar eu ficaria muito agradecida.

**Ciber\_Org:** Demorô

**Karol:** Aí quando você me mandar, você vai fazer essa seleção, você vai me dizer porque que você escolheu esses trechos, sabe? E aí dizer porque quando a gente faz um recorte a gente tem às vezes um motivo né, desse recorte.

**Ciber\_Org:** Aham... Sim...

**Karol:** Aí se você puder me dizer eu vou ficar muito feliz.

**Ciber\_Org:** Não, demorô... rola demais.

**Karol:** E qual a relação que você cria com esses arquivos criados no processo? Você também acha que eles são parte da performance?

**Ciber\_Org:** Acho que eles são parte da performance, total assim... É... Na verdade eu sinto que esse processo performático que dura... Que dura um tempo, sabe? Que não se folga dele assim. Estar em estado performático por horas e dias seguidos assim... Não sei, me deu a impressão de que tudo era performance, sabe? Tudo era o trabalho. As conversas.... Acho que essa postura de você estar ali vivendo enquanto agente. Estar com todas as antenas ligadas assim... É... Ou eu tenho muito apego ao... Tipo assim, se minha casa inundar, se pegasse fogo, eu com certeza levaria o meu caderno, sabe? Porque ele é... Ele é um testemunho... Se algum dia eu fosse expor, eu exporia ele e o macacão, sabe? Os desenhos assim... É louco velho, porque esse processo... Eu considero que o meu processo de transição, o gatilho dele foi essa performance, sabe? E... não sei, eu sinto que Rudá começa aqui, sabe? [Mostra o caderno para câmera.] Eu acho que se existe uma certidão de nascimento, essa seria ela pra mim. Ah, é muito caro pra mim, os registros, velho... Eu não gosto muito dos de vídeos não. Eu acho eles zero profissionais, super artista jovem de 22 anos assim... Eu queria muito fazer... Quer dizer, eu queria muito, na época, ter esse pensamento de registro que eu tenho hoje, de me preocupar com isso, de isso ser obra também. Mas na época foi no fluxo, foi muito orgânico e espontâneo, então... É isso.

**Karol:** Você considera esses registros apenas como registros ou como outra obra de arte?

**Ciber\_Org:** Eu acho que é a mesma obra de arte... É a extensão da obra de arte, a extensão do ato... É o caderno e o macacão, eles são o mesmo trabalho. Só que é o que sobre né, depois que tudo acontece, é o que sobra. Não acho que eles podem ser apresentados separadamente, eu acho que eles são o conjunto da obra mesmo.

**Karol:** Então se você fosse expor, você exoria o macacão, o diário e os desenhos iniciais?

**Ciber\_Org:** Sim...

**Karol:** Você tem registros, arquivos feitos por outras pessoas... Dessa performance?

**Ciber\_Org:** Hum... [Pausa.] Não que eu saiba. Se tem registro é um registro super informal de foto entre amigos, da gente no espaço e tal, mas eu não sei dizer com exatidão se tem, onde está, etc...

**Karol:** E esses registros de outras pessoas geralmente foram em fotografias e vídeos? Ou algumas outras mídias?

**Ciber\_Org:** Ah, eu imagino que... Não sei se alguém escreveu sobre. Se escreveu eu não estou sabendo e nunca me mostrou, mas... Eu estou supondo que só em vídeo e foto.

**Karol:** Vamos pensar, por exemplo, a gente pode considerar que o macacão e o diário foram feitos no processo da performance e as imagens, as 4 imagens, você considera que é antes ou já é a performance?

**Ciber\_Org:** Repete, por favor?

**Karol:** Vamos pensar quando foi feito cada tipo de registro. Primeiras imagens que você desenhou na noite, você considera como pré-performance ou você já considera como performance, como já é ato?

**Ciber\_Org:** Eu acho que é pré-performance. Eu acho que é o projeto, é a parte projetual. Quando eu transformei em imagem e pá! Então é isso que eu vou fazer, sabe? É tipo um...

Foi a receita assim eu acho, sabe? Acho que a performance começa quando eu acordo no outro dia e falo: “vão bora, vou vestir o macacão então”, acho que começa ali.

**Karol:** O diário, você considera que ele foi feito, antes, durante, depois?

**Ciber\_Org:** Durante, eu acho que ele é parte... Ele é tipo o macacão, assim, sabe? O diário me acompanhou, esses relatos, esse caderno... Eu vesti ele também, eu sinto, sabe? E foi um... O meu dispositivo de processamento, do que estava acontecendo também.

**Karol:** Me fala um pouco das coisas que você sentiu e que você percebeu enquanto você estava em performance. Que você lembra assim... Coisas que te marcaram.

**Ciber\_Org:** Tem essa do ponto de ônibus... Rem a do FAN que eu já falei... Ai, tem uma, velho, chocante! Ah, nossa, tem até o relato dela, muito engraçado, muito engraçado [pega o caderno e dá uma rápida olhada]. Eu estudei com um cara, o Iomar, que ele mora lá no Alphaville, a casa dele é controlada por Ipad, velho. Ele é herdeiro de uma empresa de construção civil. Galera com muita grana. E aí tinha anos que eu não via Iomar, tipo muitos anos, muitos anos. Eu tava no ponto de ônibus, tinha ido lá no... Foi depois do FAN, foi no mesmo dia do FAN, inclusive. A gente tinha ido pro Banzai, depois eu fui pro ponto de ônibus ali na Afonso Pena em frente ao Parque Municipal. Aí era tipo, sei lá, 4h da manhã, meu ônibus só passava às 5h e não tinha ninguém na rua, e só eu. Eu falei: “cara, eu vou ser assaltado aqui”. Aí eu comecei a cantar muito alto, pra galera achar que eu era uma pessoa doida e não chegar perto de mim... Aí tô lá cantando e tal, gritando no meio da rua e eu vejo uma figura vindo assim, coladinha no... Esse relato tá no meu TCC, inclusive. Aí eu vejo essa figura vindo assim, rente às portas da loja... E eu fiquei assim: “opa!” Só que eu vi que essa figura estava mais encolhida do que eu, falei: “então essa pessoa não vai vir pra cima de mim, tá suave, ela tá com mais medo que eu”. A pessoa foi chegando perto, foi chegando perto, aí eu vi o sapatinho assim, um... Esses sapatos quadrados, sabe? Que a ponta até levanta assim, social. [Faz o gesto para cima com a mão.] Uma calça justinha jeans, um cintão e uma blusa social de bolinha, dobrada a manga. Aí quando eu bati o olho, falei: “é o Iomar, não acredito, velho!” Tipo assim, anos que a gente não se via. Aí ele me olhou, ele olhou de novo, falou “não acredito!” A gente abraçou e tal, trocou uma ideia. Falei: “o que você tá fazendo aqui?” “Ah, tô vindo de uma baladinha que tem no, que tinha, no Othon



Palace”, na cobertura lá, que o povo ia para lá. “E você?” “Ah, eu saí do FAN agora.” Ele: “o que é FAN?” Nem sabia e tal, ou um outro mundo que o cara vive, outra ideia, outro acesso, consome outras coisas. Conversa vai, conversa vem, “como você tá?”, “ah, to esperando o Uber, não sei onde tá meu uber...” Ele falando. Eu: “ah, boto fé”. Aí antes dele ir embora, ele me olhou assim e tá assim: “poxa Débora, você era uma menina tão inteligente...” Ele olhou pra mim, tipo assim, “como você tá nessa situação agora”, sabe? Aí ele apontou pra minha roupa, eu tava com o macacão. Eu falei assim: “uai, eu to fazendo uma performance”. Aí ele, tipo assim: “QUE?” Só que ele nem rendeu não, ele me olhou assim e falou: “nó, meu uber ta passando alí”. Eu falei: “demorô véi, beijo pra você, a gente se vê”. Nunca mais nos vimos, mas eu fiquei muito de cara com... Eu fiquei muito de cara. Tem coisas assim que eu não... Que tá nesses relatos. Eu tenho que retornar a eles, mas... Eu acho que cada fase me revelou uma coisa. A fase do macacão me revelou que os acessórios são um escape, foram um escape da minha identidade, foi por onde eu consegui sobreviver a fase do macacão. Eu entendi que as roupas do meu pai me ajudaram a expandir meu corpo no espaço. As roupas da minha mãe... Nó, difícil... Foi muito difícil as roupas da minha mãe... Eu acho que eu entendi o que eu não gosto. E retornar o macacão foi sentir que é impossível você ficar com alguma coisa que abafa sua identidade, não dá, é torturante, é pesadíssimo. É engraçado, eu lembro que minha mãe, quando estava com as roupas do meu pai, ele ficou muito preocupada comigo, de eu voltar tarde, de acontecer alguma coisa comigo na rua por causa de LGTBfobia e tal, foi a vez que ela mais demonstrou preocupação mesmo com o preconceito, que ela veiculou, que ela falou assim. Ela falou: “ah, eu acho que você tem que vir direto pra casa, acho que você não pode ficar até tarde na rua, as pessoas podem te estranhar” e tal, e sempre que eu demorava ela me ligava. Foi um... E foi muito massa por que teve uma interação pela rede... Um cara da minha rua, Douglas, ele trabalha na farmácia lá da minha cidade. A gente tromba muito no samba que tinha lá no bairro, dos velhinhos... Aí ele tava me acompanhando, cara. Tipo assim, eu não pensei que as pessoas estivessem me acompanhando, de fato pelo *stories*, sabe? E aí ele me mandou mensagem um dia, eu não sei que stories que eu fiz, e ele: “véi, muito massa isso que você tá fazendo, legal demais” e tipo assim, é um cara, sabe, que não acessa isso, não acessa. Ele acessa outros meios, outros suportes de arte, performance não... Não acessa. E ele tava acessando. Eu achei muito louco chegar numa pessoa e tipo, a pessoa ser atravessada por isso, e ela nem saber o que que é... Mas ela conseguia acompanhar e ver que tem um sentido, e que tem uma história ali, e tá acontecendo alguma coisa. E sem os termos técnicos, sem as palavras mirabolantes, sem todo

aquele universo que eu convivia na UFMG, de uma maneira muito mais... Não sei, acho até mais espontânea assim, mais natural, sabe? É.

**Karol:** No geral, como você percebe que era a recepção, a interação das pessoas?

**Ciber\_Org:** Dependendo do dispositivo era diferente. Eu acho que a que mais causou estranhamento, no geral, foi o macacão. Porque ele era uma roupa descontextualizada, não era uma roupa cotidiana, era uma roupa de trabalho. Então eu acho que as pessoas reagiram a ele de uma maneira mais explícita. Acho que as pessoas reagiram a cada dispositivo no simbólico da coisa né, desse masculino, desse feminino e desse trabalhador ou desse trabalho, ou desse... Né? Essa falta de status social. Mas eu acho que a minha percepção do macacão, desse dispositivo do macacão, da reação do outro foi muito mais explícita, sabe? A reação da galera ao masculino e a reação da galera ao feminino é muito mais sutil, tá muito mais... Ela está entranhada numa camada sutil da socialização, sabe? Numa pessoa se sentir mais confortável pra te abordar, numa pessoa não te interromper enquanto você está falando, é muito louco. Fritou minha cabeça muito, sabe? Essa performance. Porque tornou muito nítido pra mim as diferenças de gênero, muito nítido, muito nítido. E isso usando só um dispositivo vestível, umas roupas comuns, sem grandes mirabolâncias. Mas todas as pessoas reagiram, não teve como. Inclusive, foi muito engraçado porque as mulheres reagiram de uma maneira diferente, quando eu estava com as roupas do meu pai. Quando a gente se disfarça desse objeto de desejo do outro, como que dá pra... O tecido social é muito maleável, dá pra jogar com muitos dispositivos assim, sabe? E aí é muito louco que por um momento eu me sentia numa janela, observando as pessoas, sabe? Vendo elas agir comigo e tipo assim... Vendo elas de um lugar até proibido, muito revelador, sabe? Nó, minha cabeça ficou... Mexeu muito comigo, eu custei a voltar, eu fiquei um tempo sem produzir, fiquei muito tempo sem produzir, isso foi em 2017. Sinto que o próximo grande trabalho que eu fiz foi 8 meses depois, sabe? Muito louco! Que eu coloquei meu corpo pra jogo assim, e aí é isso.

**Karol:** E na internet, como era a interação através dos *stories*?

**Ciber\_Org:** Então, era isso assim... Na época não tinha aquelas reações, né? Você só conseguia responder, eu acho, nem sei... Mas foram muito pontuais, eram uma ferramenta muito nova da plataforma, né, essa dos *stories*, pouquíssima gente usava, nem tinha esse tal

de influenciar ainda. Era muito, tinha acabado de surgir, acabado de surgir assim. Galera não sabia muito como utilizar, eu também não sabia muito como utilizar, mas eu me encantei muito pela ferramenta, isso de ser ao vivo, de durar 24h e de ser instantâneo, sabe? De todo mundo poder ver e aquilo não ficar arquivado no seu celular, no seu feed, por exemplo. Inclusive, eu acho que utilizar esse dispositivo de registro, a plataforma Instagram, o *stories*, a ferramenta *stories* da plataforma... Outros trabalhos mais recentes ainda partem disso assim, sabe? Tipo o “Jogo do Outro”, “Ciber\_org”, não sei, descobri ali uma outra possibilidade de acessar as pessoas num lugar muito cotidiano e muito de fácil acesso, de... Sabe, tá na rede, tá ali, alguém vai ver aquilo. É muito... É uma platéia assim, mas a reação mais explícita foi dessa, do Douglas, lá do bairro, um cara avulso desse mundo que eu vivo da arte visual e blá blá blá blá, ter acessado, ter curtido.

**Karol:** Depois da performance, o que você percebe que ficou marcado no seu corpo, no seu pensamento?

**Ciber\_Org:** Cara, eu passei a... [Pausa] Não sei, eu sempre fiquei pensando, desde criança mesmo assim, em como as coisas que a gente usa, elas contam a nossa história. Como elas se impregnam de vida assim, né. Como que um banco retém as memórias e as conversas que aconteceram nele, como que as roupas retém as, os lugares por onde o corpo passou. Não sei, eu frito muito nisso assim, na história que os objetos carregam. E aí é... Eu vejo algumas roupas que meus pais ainda tem, que eu usei, aí eu vejo eles usando, eu fico assim: “gente, que viagem, né? Que loucura!” Mas tem uma coisa que eu tomei pra minha vida, que é o uso de acessórios. É... Eu passei a usar muito mais acessórios, depois da performance, sabe? Eu tenho um anel, inclusive, que ele... Eu nunca mais tirei ele. Vai fazer 5 anos que uso esse mesmo anel. E pra mim, ele é tipo assim, daqui a 10 anos eu vou olhar pra ele e falar assim: “Cara, nossa, tem história demais da conta!” Aí eu fico pensando nisso, no ponto de vista da minha história que cada objeto tem.

**Karol:** Você acredita que nos últimos anos a nossa relação com a performance se modificou por causa das redes sociais?

**Ciber\_Org:** Nó, demais, velho, demais. Eu acho que na verdade a palavra performance, né, eu gosto muito do viés que a Judith Butler traz de que a performance é performatividade, né?

Todo mundo tem sua própria performatividade. Eu gosto de pensar a performance nesse lugar assim e eu sinto que quando a gente fala da performance que a gente faz, essa performance artística, produto, obra, é só um holofote que a gente coloca sobre a vida de isso daqui é algo a mais. Porque eu sinto que a performance está na vida cotidiana, e eu sinto, eu piro muito no termo performance linkado à performatividade linkado à identidade. Como que a performatividade revela uma identidade, como que a identidade se constrói a partir da performatividade, esse bololô. E eu sinto que a gente mudou muito com as redes sociais, a nossa performatividade mudou muito. Eu fico vendo que a gente encontrou novos corpos, eu piro na foto de *self*, o celular mais alto assim. [Faz o gesto com o braço para cima, com a mão em direção ao rosto.] Eu fico pensando na fôrma desse corpo. Esse é um novo corpo, esse dispositivo revela essa nova corporeidade. Não sei, cara, eu sinto que a gente... Não sei, eu frito muito na rede social, no Instagram, eu acho um universo, tem uma pesquisa assim de... Que eu chamo de prótese identitária, como os arrobas, os nomes de usuários, os e-mails, os *nicknames*, eles são facetas da nossa identidades, são mascaramentos, e como cada um deles tem uma própria linguagem, tem sua própria tecnologia. E como a gente se veste dessas tecnologias e revela facetas diferentes de quem a gente é. Eu sinto que um novo mundo começou com o Instagram. Existe um, é um fenômeno histórico social, mundial, é uma ferramenta que transformou muito, eu acho, a nossa vivência. Transformou as performatividades. Eu esqueci sua pergunta, acredita?

**Karol:** Você respondeu! E como o seu trabalho tem se relacionado com essas redes sociais? Como uma coisa influencia na outra?

**Ciber\_Org:** Então, eu descobri essa possibilidade da rede social ser um suporte para o meu trabalho em “44 dias”. É... Hoje em dia o meu trabalho guarda-chuva assim... O que me interessa na rede social é o ao vivo, essa telepresença, essa possibilidade de você realizar algo aqui e agora e esse algo acontecer lá e depois, sabe, essa reverberação assim, em vários lugares ao mesmo tempo, as pessoas conectadas, literalmente, presenciando uma única coisa. Eu acho isso bruxaria, pesadíssimo. Acho sensacional, acho divino, acho profano, acho perverso, acho que eu tenho até um certo fetiche com essa possibilidade. Então, eu tenho esse trabalho, “O Jogo do Outro”, em que eu me torno um avatar, eu faço uma transmissão ao vivo e os meus espectadores, telespectadores, propõem ações para eu realizar no espaço. Que aí é uma pira que eu tinha no início do “O Jogo do Outro”, quando eu ainda estava pensando

sobre e tal, que eu considerava que eu estava vestindo o outro, por isso o jogo do outro, que a minha identidade ali era a ação que eu executava, e a ação que não era minha, era uma ação proposta por outra pessoa, né. Então essa pessoa que toma posse desse suporte, desse dispositivo que é o meu corpo para realizar algum desejo. E isso só possível através da virtualidade. Não sei, eu sinto que a virtualidade, a rede social, é um... É muito louco assim, que eu vejo... Como que você falou, da relação do espectador com o artista? Você usou um termo...

**Karol:** O ciclo de retroalimentação autopoietico.

**Ciber\_Org:** Ciclo de retroalimentação autopoietico! Eu sinto que é um ciclo de autoalimentação do real-virtual assim, sabe? Essas coisas não se dissociam mais e eu piro muito em como que algo que acontece nos códigos binários da rede influenciam diretamente nesse campo real aqui, sabe? Eu acho muito próximo da feitiçaria mesmo. Ainda é difícil para mim falar porque eu sinto que eu não cheguei a conclusão nenhuma ainda. É muito aqui e agora ainda, sabe? Então eu sinto que é parte essencial do meu trabalho, essa relação com as redes, é onde ele tem se manifestado muito, e é um dispositivo de investigação, que eu tenho, pro meu trabalho, da performatividade do outro, desses corpos que surgem, dessa identidade, como que ela é construída por meio da mídia social. Inclusive posso até te mandar uns textos, que estão até aqui na minha barra de favoritos, muito massa. Fala exatamente sobre isso: o efeito da mídia social na vida, na identidade, no gênero e etc.

**Karol:** Como a pandemia tem afetado a sua produção?

**Ciber\_Org:** Nossa véi... [Sussurrando] Pandemia tem afetado minha vida, meu jeito de estar no mundo, minha... Tudo assim, horrível, péssimo, horrível, horrível... Queria muito ir pra algum lugar que não tivesse pandemia. Se tivesse uma passagem pra ir pra... Larga tudo, velho! Eu vou, na moral. Foi muito difícil porque, não sei, eu não só trabalho com a performance com a presença, mas eu vivo disso, é uma parte... Estar com as pessoas, sabe, é o que me constitui enquanto pessoa, faz uma diferença enorme tá só. Eu me sinto até com menos pulsão criativa, de tá quarentenado. Bom, a quarentena, a pandemia, mudou minha produção no sentido de que hoje eu passo muito tempo no computador, o audiovisual tomou conta da minha vida assim. É uma linguagem que eu venho trabalhando com ela já tem um

ano e pouquinho, desde a pandemia e que é como eu tenho pensado meus próximos projetos, a partir dessa linguagem do audiovisual. Então foi um abrir caminhos, sabe? Tipo, me mostrou uma outra possibilidade. Só que aí eu cansei de mais. Eu fiquei o tempo todo da pandemia ano passado pensando: “meu deus, agora que é pro ‘O Jogo do Outro’ acontecer, tá todo mundo dentro de casa. Eu vou ser o único corpo na rua, as pessoas vão poder interagir com o espaço a partir de mim e eu “nó”! E aquela pressão pra fazer “O Jogo do Outro” e tal. Só que eu estava assim... Nó, eu tava... A tela, sabe? Ver as pessoas na tela, eu detesto, velho. E nossa, o máximo que eu puder evitar videochamadas eu evito, não gosto, não boto fé, não quero pra minha vida, mas é o que tá rolando. E aí, eu dei uma fritada com as redes sociais, dei uma fritada com essa vida virtual, comecei a achar uma grande mentira, uma ficção muito bem construída. Isso me encanta ao mesmo tempo que me assusta, sabe? Mas ah... Ai, difícil, difícil. Acho que eu só vou conseguir falar disso depois que isso tudo passar e a gente tiver no “Mineirinho 2” na Caetés.

**Karol:** O que você projeta para o futuro? O que você gostaria de fazer a partir disso tudo que a gente tá vivendo?

**Ciber\_Org:** [Risos.] Ai velho, que complexo! Essa não é uma boa época pra responder essa pergunta.

**Karol:** Você pode passar as perguntas, falar: “eu não quero responder”. [Risos.]

**Ciber\_Org:** Nossa, deixa eu ver, faz ela de novo, por favor.

**Karol:** O que você projeta para o futuro? O que você gostaria de fazer a partir do que a gente tá vivendo?

**Ciber\_Org:** [Pausa longa] Não consigo responder essa pergunta.

**Karol:** Tudo bem, é uma pergunta difícil mesmo, eu também não saberia responder. A última pergunta: como foi para você responder essa entrevista, conversar comigo essa tarde?

**Ciber\_Org:** Vêi, incrível, incrível. Acho que essa foi, tá no top 3 das melhores videochamadas da quarentena, definitivamente. É muito bom falar do trabalho da gente, muito legal essa oportunidade de poder estar contando, muito massa. Fico muito feliz, me dá gás pra produzir mais, parece que importa no final, que a gente não tá fazendo só pra gente. Gostei das perguntas também. Assim, você viu que eu fui respondendo de acordo com o que estava vindo na minha cabeça né, mas foi isso. Eu acho que importante esse trabalho Karol, importante. Que vire uma publicação, bota fé? Porque é necessário né, ter vários suportes de difusão da produção artística. Tô feliz demais, tô me achando mó artistão agora, pá, “44 dias”, “Ciber\_org”, etc., etc., e tô feliz de ver que você está bem no seu corre aí também, na função.

**Karol:** Ai Ciber\_Org, eu só te agradeço. Vocês sabe que desde o dia que você me falou o que você estava fazendo eu fiquei encantada, eu não lembro exatamente o dia, eu não lembro o momento, mas deu um estalo na minha cabeça tão gigante que eu falei: “Que foda!” E eu te acho um artista super importante para Belo Horizonte, pra esse tempo que a gente vive, tô fazendo essa entrevista com você porque eu te admiro verdadeiramente, acho que o seu trabalho importa, eu acho que o que você faz, ele mexe com várias estruturas, seja na estrutura do contato pele-a-pele ou seja nesse virtual. Então eu quero falar sobre, pedir licença para falar sobre, eu realmente te admiro, acho incrível, a gente pode ir trocando se você quiser ter outra conversa, falar mais coisas, me mandar mais coisas você fica à vontade, eu quanto mais material pra mim é melhor. Eu quero que você me mande alguma coisa dos registros, alguns escritos, você pode até ou fotografar ou digitar, tirar foto das imagens, por exemplo. Se você tiver os *stories* também alguns antigos, seleciona alguns porque quem não te conhece, quando for ter acesso a publicação vai poder ter um pouco do processo. A gente acompanhou vendo, algumas coisas eu lembro, eu lembro de ter dias de olhar e falar: “ó essa roupa eu gostei, esse modelito eu achei que ficou bom”.

**Ciber\_Org:** [Risos.]

**Karol:** Não necessariamente bom com você, às vezes eu gostava da peça, ver você se desfazendo, do macacão virando um trapo. Eu ficava: “meu deus, você vai ficar pelado”!

**Ciber\_Org:** [Risos.]

**Karol:** Era muito bom, eu me diverti muito e eu, enfim, me divirto muito com seu trabalho ainda.



## ANEXO II

### ENTREVISTA COM ANA LUISA SANTOS

**Karol:** Então estamos começando a entrevista com a Ana Luisa Santos e eu vou começar com uma pergunta básica: como você se identifica e como você gostaria de ser chamada?

**Ana Luisa:** Você falou que é uma pergunta básica? (Risos)

**Karol:** É só um início de conversa. (Risos)

**Ana Luisa:** Eu acho essa pergunta nada básica, assim. (Risos) Eu não sei, na verdade. Outro dia eu estava conversando com um amigo que voltou da Alemanha. Ele ficou um tempo lá, casou com um alemão e ficou um tempo lá por causa também da coisa da pandemia e tal, e a gente tava conversando e aí ele falou assim: “ah, eu dou aula para umas crianças lá na Alemanha e tal. E as crianças de 11 anos e a primeira coisa que eles me perguntaram era isso, como eu queria ser tratado e tal” e ele falou: “ah, pode, tanto faz e tal...” Ali ele falou [as crianças falaram] então: “ah, ele é gênero fluido” (risos). Ele falou: “as crianças de 11 anos me falando que eu era gênero fluido, você é fluido e tal. Então tá, eu sou fluido assim e tal.” Então é uma coisa que a gente conversa um pouco assim porque a gente tem uma pesquisa relacionada nesse campo assim, e a gente sempre conversa sobre isso. Acho que é uma pergunta que fica vibrando assim, né. E eu acho que pra mim a pesquisa ela não... Apesar de ser hoje um pouco divergente ou dissidente de alguma forma do movimento macro político que se faz e no sentido de uma defesa das identidades e que eu entendo, o meu interesse caminha num sentido mais deslizante assim, do que de uma afirmação de uma identidade, embora o assunto, a pergunta seja relevante para mim. Então eu poderia arriscar diferentes composições, desde uma pessoa que é lesbica, uma pessoa que tem um gênero fluido, uma pessoa sei lá... Transfeminista. Mas eu entendo que esse é um lugar muito delicado, é um lugar que eu inclusive peço ajuda aos universitários porque eu acho que tem uma dimensão da luta que ela se constitui nesse lugar e eu acho muito digna e necessária. E acho que tem, na verdade, diferentes formas de luta e diferentes formas de lutar e diferentes formas de tentar contribuir pra luta. E eu entendo que é muito delicado, assim, então... E fui entendendo isso ao longo do tempo também e com relação aos trabalhos. Mas eu entendi que eu, de um ponto de vista de um desejo, tinha mais interesse de articular um outro tipo de pergunta, um outro

tipo de pensamento que não passasse por essa... É... Uma situação digamos, identitária, e mais... Que colocasse até do ponto de vista da linguagem, uma outra dimensão e outras possibilidades até. Porque, até do ponto de vista da prática de arte performativa, do que eu imagino, do que eu consigo imaginar no momento, é uma situação que te coloca num processo de dobras assim, então que eu posso performar mulheres assim, e que eu posso performar coisas, ou que eu possa performar estados, ou que eu possa performar outros tipos de gênero, enfim. E que, inclusive, não se reduz a uma questão de gênero, de sexualidade, mas que pode passar por isso assim. Então é uma pergunta nada básica, é uma pergunta escorregadia, esteja à vontade, enfim. Ana Luisa Santos é meu nome de alguma forma, de registro, então geralmente as pessoas me tratam no feminino e tudo bem, tudo tranquilo. Mas tem pessoas que em diferentes situações que já me confundiram com homens ou estados masculinos, e tal, e tudo bem também, não é uma questão. Acho ótimo a confusão, entende? A confusão potente assim. Mas eu entendo que tem um outro lugar que ela se coloca de outra maneira e de outras maneiras pras pessoas. Eu tô interessado mais no movimento do que na fixidez, sabe? Mesmo que com isso talvez tenham outras situações em que isso seja mais delicado assim, né? E que de um ponto, como eu falei, de um ponto de vista macro político às vezes isso é talvez não tão estratégico. Mas talvez eu esteja mais interessado numa questão poética ou um tipo de pensamento, um tipo de dinâmica que isso me permite pensar, me colocar assim. Ele é mais difícil porque ele é mais... Um lugar de trânsito. E isso às vezes é complexo e a gente entende que existe uma agenda até curatorial, uma agenda política né, eu entendo e compreendo e tento refletir sobre, meditar tudo. Mas é... Tento pensar em um tipo de atuação que vai por outras vias do que... Embora compreenda e apoie outros tipos de manifestações. Mas acho que tem diferentes formas de luta e diferentes formas de tentar tipos de contribuição para a luta, né? Então que é de alguma forma sobretudo acho que uma luta pela expansão de possibilidades. Então de alguma forma tento contribuir para a luta e sei que, às vezes, é uma contribuição um pouco talvez confusa, um pouco ambígua. Mas eu acho que nessa ambiguidade tem uma potência também que pode surgir. Então é um pouco por aí, que vou tentando também navegar de acordo com as perspectivas e enfim... Então é uma pergunta nada básica.

**Karol:** (Risos) Tudo bem, não tem problema. Ana, nos seus textos você comenta que considera seu corpo matéria de trabalho no cotidiano. Como você entende essa forma de performance que é ser artista no mundo?

**Ana Luisa:** Essa é uma pergunta imensa também, né? É... Eu acho que existem muitas formas de, vou falar mais especificamente do ponto de vista da arte da performance porque enfim... Arte é uma coisa muito ampla. E acho que também do campo da arte da performance existe muito essa discussão entre arte e vida. Um dos tópicos, digamos assim, da arte da performance. Historicamente é um pouco desse avizinhamo entre arte e vida, dessas ocupações de situações vida, ou esse jogo mais nítido, ou mais bruto, ou de mais risco com o real, e assim por diante. Então é... Eu acho que tem dois caminhos que poderia tentar elaborar a partir disso, acho que tem uma dimensão que eu fui entendendo que tem um lugar que é possível acontecer, e que eu observo, que são pessoas que de alguma forma se apresentam como performer, não é? Tô falando do ponto de vista de arte da performance. Que se apresentam quase como, ou praticamente, ou fortemente, como personas, e se colocam nesse lugar muitas vezes, às vezes, a maior parte do tempo, ou grande parte do tempo da vida, ou do dia, né. Aí você tem é... E por diferentes razões porque aquilo também se constitui na dimensão e dá característica do trabalho, desde um Ed Marte de Belo Horizonte, até um Arthur Bispo do Rosário que tem uma outra situação de história, tem um Zé das Medalhas, até a Efigênia das balas, do Espírito Santo, tem diferentes personagens. Teve até uma exposição nos Estados Unidos e tal, que uma pessoa me deu uma dica que o título da exposição é justamente “Quando A Cortina Nunca Cai”, sabe? E são essas personas que constituem essas situações e que o trabalho é a partir da presença delas, ou do trânsito delas, ou daquela composição e que me interessa muito inclusive, porque são pessoas que trabalham muito com figurinos, (risos) trabalham muito com essa composição e eu acho muito interessante. Mesmo Dona Olímpia, de Ouro Preto, que é também uma personagem histórica, antiga, que usava as roupas, enfim. Acho super interessante, e estudo, pesquiso, mas não é... Fui entendendo que não é a minha praia, que não é esse tipo de composição, acho que nem daria conta, eu preciso de um momento de silenciamento, de esvaziamento, de uma situação, e que talvez me interessasse mais diferentes composições em diferentes situações, sejam proposições, propostas solas, sejam proposições coletivas assim... E do que essa conformação em um tipo de persona, que embora as personas possam aparecer em alguns trabalhos, e elas aparecem mais nitidamente em alguns trabalhos. Igual eu falei, performar mulher e tal, enfim. Mas não é a característica do trabalho, não vejo como a característica do trabalho. Acho que nem conseguiria, porque acho que essas pessoas tem uma força e uma capacidade de composição, porque inclusive são composições de longuíssimas durações, de um tipo de

articulação, e ao mesmo tempo que elas lidam com uma leveza com uma espontaneidade que talvez eu não conseguisse. Então eu acho que por um lado tem essa situação que eu percebo, mas que não consigo, não é, acho que, a característica do trabalho. Esse é um lado da possibilidade de pensar essa pergunta. A outra coisa acho que tem a ver com essa dimensão, falando de novo da arte-vida, no campo da arte da performance, que tem a ver com uma relação muito assim, presente né, atenta, das dimensões da vida, do cotidiano, do que acontece, de estar de alguma forma num exercício de presença, num exercício mesmo, de treinar, que é muito difícil na arte da performance quando você vai estudar, ou quando você continua estudando, que é tipo, como que tá presente, o que é presença, o que é estado, o que que uma energia que um trabalho demanda, e outro, e tal. E eu acho que tem diferentes formas de estudar isto e tem milhares de formas de fazer performance enfim, e cada um, assim... Mas eu fico e continuo me perguntando como exercitar isso, como treinar, como estudar isso e resolvi trazer isso um pouco para a vida assim, do tipo, se a gente pensa que historicamente presença, esse conceito é uma coisa que é importante na arte da performance: como é que você exercita isso, como é que você pratica isso, né? E eu decidi um pouco praticar na vida, assim, dessa relação de atenção, de presença, no sentido de tá um pouco curiosa pelo momento ou pelas situações. O que não quer dizer que eu consiga tá em todos os momentos, em todas as situações, todos os dias, todas as horas. Assim, inclusive tem momentos, como eu falei, necessários, de muito silêncio, de esvaziamento, de descanso, de estar só, de tá, às vezes, nessa tensão com a própria solidão ou com outros movimentos. Então acho que é um pouco disso relacionado com uma pesquisa constante, uma tentativa de pesquisa constante, de estudo, de composições diversas com as diferentes situações que acontecem, com uma atenção com relação às imagens, com possibilidades, às vezes, que surgem com algumas imagens, de anotações de possibilidades e de como que isso vai acontecendo assim. Então tem a ver com o corpo também, nesse lugar de cuidado, de perceber isso. Então tem uma relação de, hoje eu falo mais de cuidado até do que de preparação, mas que envolve também preparação no sentido de observar energia, observar o cuidado, observar o descanso, observar da própria matéria da vida também, do corpo, das sensações e do espaço e tudo, como material de trabalho. Mas eu não sou uma pessoa que, tipo, eu performo a vida, performo o dia inteiro, performo em todos os lugares, não. Assim, não é dessa dimensão, mas fui entendendo que tinha essa curiosidade tinha essa tensão tinha essa vontade de perceber essa coisa do sensível sim e decidi trabalhar em favor disso, de transformar isso, talvez, em algum material poético, alguma dimensão para também não

enlouquecer, mas perceber de outra maneira e perceber como diferenças e possibilidades assim. E também reconhecendo o potencial de imagens que, às vezes, são muito simples, porque, às vezes, na arte da performance tem isso, são coisas que são muito simples, muito pontuais, mas que podem ter uma criação de uma imagem, de uma situação interessante. Então eu acho isso interessante, acabo percebendo isso, as diferentes situações e tal, como exercício de presença também, então acho que tá mais nesse lugar, e é onde a discussão sobre a atenção hoje é uma discussão capital, uma discussão profunda, porque eu acho que hoje a gente tá numa guerra de atenção e estamos no limite da atenção. Então é uma questão que eu também pesquiso, a questão da cognição, da atenção, do limite, do que eu não consigo, eu preciso reduzir, o que eu faço, escolho, o que eu recuso, porque também tem um limite. Então, falei um pouco anteriormente, rede social, por exemplo, é uma coisa que eu não consigo, que eu recuso, eu preciso ler, eu preciso fazer outra coisa, então, talvez eu perca uma série de coisas com relação a isso e tal, mas é uma, tem uma atenção a um tipo de relações que as coisas e situações, encontros ou não encontros, ou ausências propiciam, qual que é a relação que está colocada ali. E eu acho que a atenção é um ponto muito profundo hoje. O que não quer dizer que não seja maravilhoso você tá absolutamente distraído, acho que estado de distração né, distraídos venceremos do... Eu acho maravilhoso! Inclusive perceber que você está distraído ou desejar isso, então tem uma coisa de um exercício de percepção dos estados e das energias que me ajuda no sentido de como praticar a performance continuamente, não no sentido de mostrá-la, mas de tá estudando, assim, e com uma metodologia. E aí a atenção, inclusive né, de estar distraído ou perceber que esvaziou a mente, ai maravilhoso, agora eu to assim, incrível, o estado a se desejar e tal. Necessário né, um sonho, na verdade. Dormir né, dormir, tenho pensado muito em dormir, dormir, sonhar, desejo muito sonhar, acho que é uma prática muito importante. Então, atenção até nesse sentido, atenção no sentido de se entregar também, conseguir se entregar, dormir, sonhar, não ter o controle, atenção, cuidado nesse sentido também, não é atenção nesse sentido de “uaaahh” tal, né (risos).

**Karol:** É, o tempo todo você tá... Não! Entendo. É muito mais algo interno, né Ana? Mais uma preparação sua, própria, do que necessariamente uma exposição para outras pessoas, né? Acho que talvez seja um pouco mais nesse sentido. Ótimo, perfeito! Agora, indo para um sentido mais exterior? Como você definiria a ideia dos figurinos efêmeros? Isso me interessa muito. Como você pensa esse dispositivo?

**Ana Luisa:** Essa coisa dos figurinos efêmeros, ela veio um pouco de uma pesquisa que eu entendi que ela surgiu anteriormente pra mim como uma pesquisa sobre moda, e aí depois caminhou para os figurinos, mas só foi caminhando para os figurinos. Eu entendi que, na verdade, era uma pesquisa sobre corpo, sobre corporeidade assim, mas que na época não compreendia dessa maneira, né. E assim, você fala de corpo, de corporeidade, é uma coisa gigantesca, uma coisa de múltiplas relações assim, que acho que são muito interessantes e aí a ideia dos figurinos efêmeros é uma coisa que veio alinhar, para usar uma imagem desse tipo de composição, que tinha a ver com essa dinâmica desses figurinos que são as propostas de ações também, que constituem propostas de relação e aí, a própria relação é a ação, então elas de alguma forma promovem a ação também. Seja de composição de gestos, seja de composição do jogo ou do jogos, seja da composição da dramaturgia como um todo, assim. Que tem a ver inclusive com a pesquisa sobre gênero também, e que tem a ver com uma pesquisa sobre relação, sobre convivência, sobre esse estranhamento e esse desconhecido que é viver em um corpo (risos). Que é muito estranho e desconhecido, uma coisa tipo: “oi? O que? Como é que é?” (Risos.) Que a gente acha, que a gente sabe e tenta né, fazer e acontecer, mas que na verdade a gente, eu acho que a gente não sabe, é um risco total, assim, não sabe o que pode acontecer, o que que é e o que que vai se dar a partir disso. E eu acho que por esse estranhamento assim, por ao mesmo tempo perceber a dimensão de uma potência mesmo da relação do encontro e das possibilidades de estar em presença em comum, isso mobiliza uma série de energias e possibilidades, e ao mesmo tempo é a percepção, inclusive, muito da percepção visual, mas também olfativa, todos os sentidos são misturado né. Mas essa relação com a aparência ela é muito forte né, historicamente inclusive, do ponto de vista da história do ocidente, enfim, tem muitos caminhos pra observar isso, dessa relação com a aparência. Mas a gente vive uma ditadura da aparência muito forte, e ainda mais, já sempre foi, mas agora tá um negócio assim, tipo: “aonde que eu escondo?” (Risos.) Porque uma ditadura da aparência, inclusive isso aqui agora que a gente tá fazendo é uma super ditadura da aparência né, essa coisa tal, prática como a gente falou, mas é um negócio muito louco, essa imagem plana, essa situação que é sintoma disso também e, enfim. E aí eu acho que essa pesquisa com o figurino, ela vai um pouco nessa investigação do que que pode ser aparência, ou como que ela opera, ou como que ela pode operar, ou como ela pode se diluir, ou como ela pode acontecer de outra maneira, como ela pode ser subvertida, ou como a gente joga com ela. De uma maneira, de várias maneiras assim né. Então acho que é uma situação muito estranha,

inclusive a gente começou conversando sobre essa coisa da identidade e dessa coisa da percepção, e das pessoas, às vezes pela relação da aparência, é isso ou aquilo, é homem ou é mulher e tal. Então isso pra mim sempre foi muito ambíguo, então eu decidi jogar com isso em vez de... De tentar de alguma forma jogar com isso e eventualmente até descobrir nessas possibilidades de figurino e tal, uma espécie de poética, ou até de diversão assim, no sentido de que eu acho divertido usar cores e usar estampas, e não ter medo da cor e tal. Mas entendendo que isso é muito forte, simbolicamente muito forte e o corpo, enfim, a corporeidade é uma coisa muito real e ao mesmo tempo muito simbólica, muito forte. Você articula a partir disso. E aí essa ideia dos figurinos efêmeros tem a ver até com essa relação né, desse nome, dessa coisa dos efêmeros, pra pensar nesse figurinos que se dissolvem também, que se esvaziam, que se aniquilam, que somem, que desaparecem, que acontecem e ao mesmo tempo não acontecem, ou encerram a ação, terminam com a ação, ao mesmo tempo que pode propor também alguma coisa, né. E acho que também tem a ver com uma pesquisa sobre intimidade, e ao mesmo tempo relação, porque né, essa questão da pele, do corpo, da aparência também como essa superfície de contato, de relação dentro do ponto de vista cultural que a gente vive, inclusive desse ponto de vista identitário, dessa relação individual, enfim. E ao mesmo tempo muito íntimo, porque é uma coisa que tá muito próxima do corpo, tá muito próxima da pele, que constitui, talvez simbolicamente, muito a gente ou a ideia que um outro tem da gente, ou que gente tem da gente mesmo. Sei lá, assim. Então é uma coisa que gruda muito no corpo, gruda muito na leitura, mas que ao mesmo tempo você pode tirar, e que ao mesmo tempo você pode trabalhar até de como isso, como que aparece grudado quando você tá de alguma forma articulando uma ação de nudez, que é sempre um acontecimento, uma coisa que é tipo, não é simplesmente tirar a roupa, tem uma coisa que, sei lá, demanda uma outra preparação. Então eu acho que tem alguns trabalhos que isso é mais nítido, e mais assertivo como uma proposta do trabalho, tem outros trabalhos em que isso tá de alguma forma em segundo plano, ou não tá colocado, ou que é um figurino básico e tal, mas que mesmo assim vai ter um pensamento de que aquilo ali tem um básico, e que tá colocado de diferentes maneiras, seja em placa, seja em materiais, seja em situações de gênero, enfim. Então é um pouco por aí, de uma forma de lidar com um desconhecido, investigando isso também, inventando possibilidades para lidar com esse mistério que é essa coisa esquisitíssima de ser um corpo. Não faço ideia que seja.

**Karol:** Pegando um gancho nisso que você está falando e nessa relação, tanto nos seus textos quanto no seu trabalho fica muito claro que você preza pelo encontro, pelo convívio e eu queria entender o que que te interessa ao trabalhar com figurinos que são disparadores da relação com o público. Como esse convívio te move de alguma forma, o que te afeta, o que te faz querer trabalhar a partir disso, desse encontro?

**Ana Luisa:** Acho que tem a ver porque os trabalhos, como você disse bem, são muitos trabalhos, ou quase todos, tem muita dessa via relacional, que você chamou, né. Então eu acho que muitos trabalhos são relações em aberto, são relações que se criam e eu acho que tem um risco enorme aí, na relação. A intimidade, não no sentido do público/privado, mas a criação de uma intimidade, uma aproximação, é uma coisa também da ordem do desconhecido. De uma entrega também, de uma abertura, de uma composição conjunta e eu acho que muitas vezes essa relação dos figurinos tem muito a ver com isso que a gente estava conversando antes, dessa primeira superfície que aparece, que literalmente aparenta, ou aparece, ou se constitui como imagem e como vai lidar com essa composição da imagem. Mas acho que a dimensão do convívio, também como eu falei antes da dimensão da atenção, da presença, que acho que tem a ver: convívio, presença e atenção. Acho que também é um ponto muito nevrálgico hoje. A gente está agora mais do que nunca se perguntando como faz isso. Eu até fiz um trabalho recente que chama “Fisioterapia Social” (risos).

**Karol:** (Risos) Estou precisando.

**Ana Luisa:** Não é? Então a gente... Dinâmicas de solidão, tantas coisas que estão acontecendo nesses últimos tempos de pandemia mais nitidamente, mas isso já vem de muito tempo. Então essa pergunta sobre convivência, sobre convívio, sobre estar junto eu acho que é uma pergunta profunda, uma pergunta política, é a básica acho que da política, a relação e o estudo de situações, que eu acho que tem a ver com o estudo sobre dramaturgia, o que é a situação, qual que é a situação, como pode se dar a situação ou situações ou a criação de situações, enfim. Eu acho que é uma pergunta ampla essa coisa do convívio, da convivência, nessa aproximação arte-vida, entende? Quer dizer, a aproximação arte-vida acontece, só que talvez num outro tipo de composição, porque eu acho que conviver é uma arte, no sentido de uma invenção. Pra mim nunca foi uma coisa automática, nem consigo imaginar numa situação muito automática, mas às vezes situações mais automáticas, mas assim, como fala... Sei lá, comuns ou corriqueiras, tipo pegar um ônibus. Eu acho uma viagem, literalmente. Eu



acho uma viagem, quem senta aonde, se senta, se tá em pé, como é que é, o motorista, a motorista ou tal... Sabe, assim? Ah, você senta no ônibus e vai, e eu... Se eu puxo papo com alguém, se alguém me dá papo ou não e tal, assim... É uma tensão com isso, do que que funciona, no sentido de tá ou não... Tal né... Motoristas de aplicativos, relações desse tipo também... Enfim, relações diversas. Acho que é uma pergunta, como que a gente vai ou como que a gente está, inventando ou reinventando o convívio, a convivência, em uma situação que a gente tá com muito medo, a gente tá muito desconfiado, muito paranóico, muito sei lá, milhares de coisas. E eu tento prestar atenção nisso, porque eu acho que não é porque você tá com outra pessoa que tem um convívio entende, não acho que ela é automática, não acho que é uma coisa automática. Ah, porque se eu for ali no barzinho eu to ali com aquelas pessoas, você pode tá com as pessoas e não tá ao mesmo tempo, né. É o que mais acontece na verdade. E ao mesmo tempo tinha uma pesquisa sobre solidão, entender também esse lugar, o silêncio, a ausência, também me interessa, porque ao mesmo tempo que você pode imaginar que você está só, ou que você está sozinho, mas tá com milhões de coisas, você está respondendo mensagem, você está assim... A menos coisa que você está é sozinho. Então como que sustenta esse lugar, o que que pode ser esse lugar, eu acho que tem uma coisa que também é interessante pesquisar e praticar disso até numa dimensão de pensar o que que podem ser trabalhos solos, nunca são trabalhos solos, a gente nunca é sozinho na vida tem milhares de coisas e fantasmas e histórias, enfim. Mas eu acho que essa solidão, esse estado de solidão, inclusive no trabalho solo, dependendo do trabalho, ele pode ser muito bonito de ver, inclusive de testemunhar. Alguém solo, uma pessoa, uma presença ali, um solo de você testemunhar é tão bonito, tem uma beleza. Isso me interessa. Acho interessante também e eu acho que historicamente no trabalho da arte da performance isso também tem uma via de trabalhos solos. Não quer dizer que seja única, mas que tem uma via no campo da arte da performance, que são performances, que performam sozinhas, da artista que faz o seu trabalho, que eu acho que é uma linha interessante também. Não é a única, trabalhos coletivos são geniais, interessantíssimos, e de alguma forma eles são sempre coletivos nas suas composições, das suas relações, mas às vezes, a constituição dessa imagem, desse corpo só eu acho bem bonita também, interessante. Qual que é esse estado também? E ao mesmo tempo como criar abertura pra conviver, como cultivar relações, como se aproximar das pessoas, como puxar papo, como criar abertura, um estado de abertura para que as pessoas se aproximem. Eu acho que isso tudo é um campo de pesquisa interessantíssimo e muito político nesse momento, enfim... Dessa violência absurda que a gente tá vivendo, essa guerra né?

Acho que a própria ideia de uma proposição de convívio já é muita coisa, sabe, já é bastante assim, na dinâmica.

**Karol:** Dentro dessa conversa sobre como estabelecer o convívio, indo mais diretamente pra “Melindrosa”, a ação que você fez em 2014 lá na Praça Sete, a versão daqui de BH, né. No vídeo a gente consegue perceber que você não responde afirmativamente nenhuma pergunta, você apenas devolve a pergunta para o público. Por que você escolheu agir dessa forma, jogando perguntas?

**Ana Luisa:** É... Essa é uma ótima questão porque indica de alguma forma uma ideia de articulação de uma dramaturgia e de alguma forma aponta para uma preparação desse trabalho, que tem uma preparação também específica e complexa. Eu fiquei pensando muito no sentido de algumas características que eu acho que eu percebo, ou que as outras pessoas falam que percebem (risos), no sentido de uma constituição, de um jeito, enfim, de que tem um densidade na minha presença. Que vamos jogar com isso, entendeu? Vamos jogar com isso, é uma coisa que “ah é assim...” é igual signo “ah é assim”. Não né, vamos jogar com isso, mas que tem uma densidade, até uma relação de corpo, de estatura, do tamanho... Da ação do corpo, do tamanho do corpo, do tamanho das costas, do tamanho dos braços, assim. É de uma relação de peso, de gravidade mesmo assim e tal. E da própria ideia de uma proposição de jogo de uma presença ativa, de uma presença que se coloca, mas que ali, e em vários outros trabalhos, mas também ali, tinha que construir esse lugar mais poroso... De acesso... Que está ativa, mas que está aberta também, que está disponível, que está porosa em outra dimensão, que está levinha que nem as outras notinhas, assim... Tá assim também, nessa disponibilidade, nessa dinâmica. Então, essa questão desse jogo que parte desse estudo de estados do corpo, e que desdobra também num jogo de alguma forma, como que se dá esse jogo verbal, como que se dá esse jogo no sentido de falas, de enunciações, de atenções nesse sentido... Acho que ele vem desse estudo desse estado corporal: de como estar aberta, mas não necessariamente estar vulnerável, mas não necessariamente estar entregue, mas estar ativa, estar presente... Não no sentido de uma entrega de estar ausente, tipo, “me retirei”. Não... Eu continuo aqui, só que nós vamos decidir como que eu vou continuar aqui, ou não. Como que nós todos vamos continuar aqui, ou não... E nós vamos tentar decidir isso conjuntamente. Eu não vou tomar essa decisão por vocês, por nós.

**Karol:** Sim...

**Ana Luisa:** Nós vamos tomar essa decisão juntas. Então a pergunta, ela é realmente uma devolutiva: eu não tenho uma resposta, na verdade. O trabalho é a pergunta, ele não é a resposta. Então tem uma situação que também, do ponto de vista da história da performance, tem essa relação da entrega, da submissão. Em alguns casos mais literal, e em outros casos em outras dimensões. Isso historicamente também é uma linha de trabalho na performance. Então, um pouco do jogo de devolver essa responsabilidade, essa convicção, essa dimensão, do que dar uma resposta. De alguma forma a pergunta, o enigma, ele continua vibrando a energia... E ao mesmo tempo não ficar sem responder. Porque ficar sem responder também fala “ah, se fechou! Não quer jogar”. E ao mesmo tempo tem uma simpatia do tipo: “ué... é isso? Será? Ué, não sei! Você sabe?” Me diz então o que você sabe! Me fala, tô querendo saber também!” De uma curiosidade, de uma abertura, tipo: “vamos continuar no jogo!” Tô simpática aqui, entende? “Tô querendo saber, mas vou ouvir várias pessoas, não vou também ficar só conversando com você, tô querendo saber de várias pessoas aqui, o quê que tá rolando.” E de alguma forma tentando ir sustentado o jogo. Então eu acho que ele vem de uma coisa que é de um estudo de estado e que se reflete na dinâmica verbal. E de uma recusa a resolver o trabalho (risos). Eu poderia dizer assim.

**Karol:** Sim. Não resolver. Eu sinto isso muito quando eu vejo você fazendo as perguntas, de não resolver! Se você desse uma resposta afirmativa, tipo: “você pode tirar” Ah, pronto! Acabou ali, né. Daria um fim...

**Ana Luisa:** É! E ao mesmo tempo, se falasse não, entende? Porque, eu não sei na verdade. Eu não sei. Pode ou não pode, entende? Eu não sei. Será que pode? Eu não sei. É uma questão de não saber mesmo. Acho que o trabalho é um pouco dessa pergunta e dessa ambiguidade, eu acho.

**Karol:** E durante a ação, Ana, como você percebia os olhares e as interações dos espectadores? Alguma reação do público fez você refletir, repensar a ação? Como você sentia esses olhares, essa interação? Como que pra você foi isso?

**Ana Luisa:** Eu acho que tem reações muito – não sei nem se a palavra é ‘reação’ – a gente tá falando aqui de relação, são relações mais do que somente reações... Mas pode ser também, né... Então criam relações diversas, das mais violentas às mais sublimes. É muito diversificado e ao mesmo tempo inapreensível, porque não vai atrás daquela pessoa pra saber: “ah, e aí? E depois?”, tal... “Você lembrou daquilo, ou não? Você contou aquilo pra alguém? Como é que você contou? E aí?” Enfim. Então as relações muito diversas e das mais violentas e agressivas às mais sublimes e poéticas e emocionadas que aconteceram, até às mais perplexas, até às mais atônitas, tipo: “não sei como lidar...” (risos) “Não tô entendendo! Nem sei!” Então, beleza. Acho que é interessante essa diversidade de possibilidades. E acho que também dessa composição do trabalho – porque acho que a preparação também é composição do trabalho, esse estudo do estado e das relações – também compreender ou imaginar possíveis imagens, possíveis relações e entender que elas poderiam chegar, às vezes, a situações muito violentas e muito agressivas. Então entender também esse desafio que o trabalho colocava e que coloca, enfim... Do ponto de vista que é muito difícil trabalhar com material como o dinheiro, dinheiro e corpo, enfim. (Risos.) Por que estamos brigando no mundo? Dinheiro e corpo, né! (Risos.) Então é muito difícil, ao mesmo tempo tem uma necessidade de uma preparação também, de compreender essas possibilidades, a constituição dessas imagens, mas não só também focando nelas ou entendendo que é só isso. Porque tem outras construções de imagem também e de relações muito diversas, inclusive, que a gente nem consegue imaginar ou mapear, como eu falei... Então, é uma delicadeza e um jogo aberto de muito risco das diferentes relações e como lidar com a energia naquele momento. E ao mesmo tempo, aceitá-las, permiti-las, o que eu acho que tem muito a ver com o acontecimento. Permitir o acontecimento, aceitar o acontecimento, deixar que ele se apresente, se coloque. Aceitar também as diferentes... Jogar com elas... Entender que talvez elas (as relações) sejam o trabalho, a constituição do trabalho. Então, reconhecê-las, aceitá-las, permiti-las e entender que essa diversidade é a composição do trabalho, também. Não sei se eu te respondi, mas enfim...

**Karol:** Respondeu! Não preocupa, vai aí no seu *feeling*, é isso mesmo. Até as voltas dizem. Então tá tudo ok. Eu queria saber como você se sentiu ao perceber as pessoas pegando a nota durante aquela avalanche final. Houve alguma situação que foi incômoda nesse momento final?

**Ana Luisa:** Eu acho que é tudo incômodo... (Risos.) Não é o momento final, né. Desde a imaginação do trabalho, é muito incômodo, entende? É um trabalho como eu falei, do simbólico, do dinheiro e do corpo... Dinheiro é uma coisa difícil... Tem muita coisa no dinheiro, e ao mesmo tempo não tem nada. É completamente esvaziado e ao mesmo tempo é uma coisa gigantesca, é o que move o mundo, é a plutocracia... Então é uma coisa muito difícil, pra mim. Pode ser que pra outras pessoas não, pra mim é muito difícil. E eu acho que ele (o trabalho) é incômodo, desde a imaginação, porque... Como a gente tava falando dessa relação de intimidade: isso tá sempre muito próximo do corpo em diferentes situações e momentos da vida, da sobrevivência, da economia, enfim... Mas trazer isso (de forma) literal, esse material e colar no corpo é uma coisa muito incômoda. Inclusive do ponto de vista do campo da arte, que às vezes separa um pouco essa coisa do dinheiro e a arte, como se a arte fosse uma coisa – às vezes, né, porque ao mesmo tempo tem milhares de questões de mercado e tal – mas quase que é uma coisa que é meio suja, né. Essa coisa do dinheiro é uma coisa meio suja, literalmente também. Então essa aproximação (do dinheiro) com o corpo, é uma coisa muito incômoda. Então desde a imaginação do trabalho e dessas possibilidades de relações e da composição dessa imagem: o vestido, o sapato, o cabelo, a depilação, a maquiagem, a situação, a rua, o gênero, esse jogo... Esse desespero com o dinheiro, que é muito perverso, tá ali no trabalho. Então é muito incômodo, porque é um material muito complexo, e aí o incômodo ele é durante o tempo todo, inclusive da imaginação, dá muito medo. É um trabalho que tem uma demanda de uma preparação psíquica, espiritual, sei lá, muito difícil, porque dá muito medo. Porque você abre pra um jogo que é muito violento, que é o próprio jogo do dinheiro, que é ultraviolento! Então entra nessa linha desse tipo de jogo... Então (você) se coloca nessa disposição. Então todo o momento, mesmo antes da retirada das notas, é incômodo. Porque todo o jogo ele também é muito violento. E o trabalho tem uma proposta que é: essa imagem já é uma imagem muito violenta. E ela aparece não só ali no trabalho, ela aparece o tempo todo: você abre aqui o computador, tá cheio de gente vestido de dinheiro! (Risos.) Tá cheio de gente vestido aí de muito dinheiro, só que não é tão nítido assim, mas é o tempo todo e é super violento. As redes sociais, você abre e é só “marketinização”, uma coisa muito violenta. É o tempo inteiro isso, na verdade. É horrível, é desesperador, é insuportável. É tipo, melancólico, sei lá, assim. Mas enfim, ali (na performance) fica muito nítido e com a pessoa que tá, né, assim: “é isso aí, vamo lá!” Porque também é assim esse gozo que acontece no mundo. Então acho que o incômodo, ele é constante desde a imaginação do trabalho, e claro que esse momento de retirada (do dinheiro)

é muito intenso. Mas de alguma forma, a preparação toda já indicava essa intensidade. Não que o trabalho, né... Não tem o controle. Mas o trabalho todo tava já vibrando nessa intensidade. Que consumir o outro, você pode consumir o outro também visualmente, você não precisa nem tocar, né. Então, e aí, enfim... E uma pós performance também muito cuidadosa nesse sentido, de cuidar dessa relação, mas não é uma relação de alguma forma... Acho que a arte da performance é uma coisa que ela pode ser muito perigosa num sentido não só de você fazer um trabalho de colocar algum tipo de risco ao seu estado corporal, mas do ponto de vista simbólico... E que realmente se você não cuidar, você pode ficar mal no sentido de você baixar tanto a energia que você pode adoecer e morrer. Então, eu não poderia fazer esse trabalho de uma maneira ingênua também, entende? Não vamos ter uma maneira ingênua em relação ao dinheiro, né. Não tem como. Então tem essa preparação também desse lugar. Mas todo o jogo, ele é incômodo. Todo.

**Karol:** Ana, falando da preparação, deixa eu te perguntar. Quais foram, pra você, os principais disparadores? Pra ideia, pro processo da performance Melindrosa? Quais imagens, quais textos, quais sensações, incômodos, questões que pra você foram disparadores pra pensar e construir essa ação?

**Ana Luisa:** Talvez eu não conseguiria nomear especificamente. Acho que é, como eu falei, de uma pesquisa longa com relação aos figurinos, à corporeidade e à moda como um todo. Tanto que tem esse nome, “Melindrosa”, até pelas chamadas melindrosas dos anos 1920, que é um conceito de moda, de história da moda. As melindrosas, aqueles vestidinhos, tal... Nos anos 20, ao mesmo tempo melindrosas (vem) essa coisa do melindre, né. Então acho que vem um pouco da dedicação e do mergulho nessas possibilidades do figurino... Do figurino como uma linguagem. Não sei falar especificamente, acho que tem um pouco, como falei anteriormente, de trabalhar com esse material que é o dinheiro, que é uma coisa muito difícil, que é uma coisa muito complicada, muito opressora, muito violenta como régua, como medida. E como as situações, as articulações (com o dinheiro) são muito contraditórias, muito ambíguas. Essas relações com dinheiro, que tem a ver com consumo, que tem a ver com status, que tem a ver com o corpo também, que tem a ver com o gênero, que tem a ver com pobreza, com exploração, com mais valia, com prostituição, com morte, com, sei lá, genocídio de ultima maneira, com lucro... Então, não saberia falar disso, acho que é um caminho de pesquisa que tem a ver com o figurino, tem a ver também com o tempo, contexto,

neoliberalismo, enfim, dessa relação... E também, da relação com o outro, da relação do que que é isso, de ser... Até do ponto de vista da história da performance, da história da arte da performance, de um pouco dessa questão de “ser” como performer: o objeto também de apreciação, ou de consumo, ou de relação. Dentro da história da performance, isso também tem uma trajetória... De uma vontade também de dialogar com esse tipo de situação. E de como que na arte da performance isso também se coloca, ou também colocar isso em jogo, que ao mesmo tempo é uma presença, tem, às vezes, uma dimensão de autoria, mas também tem uma dimensão de objeto, tem uma dimensão de imagem, ou de cena, ou de acesso, ou de devassar aquilo, ou de, sei lá, querer chamar aquilo de antropofagia, enfim... De comer... Que eu também acho que tem uma pergunta aí vibrando, no sentido de se colocar, de se dispor como imagem e também ‘se dar’, se permitir se colocar nesse lugar. E de como jogar com isso, dessa relação como imagem, como performer também, quando essas coisas grudam, às vezes, em outras obras que é, de alguma forma, um objeto separado, é um texto, é um quadro... E que na performance isso tá muito junto. Tem a ver um pouco com isso. Acho que também tem a ver com o estudo de nudez, sobre o que é nudez, ou o que pode ser nudez... O que que é essa coisa “estar vestido” ou “estar desvestido”. O que que pode ser um figurino, o que que é roupa, no final das contas. O que que é vestimenta, no final das contas... O que que isso estabelece de relação com as outras pessoas... E claro! Estudos também do feminismo, do transfeminismo, dessa dimensão em que o corpo da mulher é mais objetificado, de como que a gente olha pro corpo da mulher, às vezes, diferente de como a gente olha pro corpo do homem, ou do que a gente considera homem, enfim. Um pouco de como que se dá essas relações também. Então acho que tem vários caminhos. Não saberia te dizer um fio nítido.

**Karol:** Deixa eu te fazer uma pergunta que eu tenho curiosidade. A performance foi criada com que tipo de financiamento? Ou seja: de onde veio o dinheiro do vestido?

**Ana Luisa:** (Risos.) Olha, esse trabalho aconteceu duas vezes. Ele aconteceu em 2014 e em 2018 no contexto do filme “As Mil Mulheres”. No contexto do filme, pela própria dimensão do projeto em que o filme se articulava, ele teve o financiamento que era o financiamento do filme, pra minha participação no filme. E como todas as pessoas que participaram do filme receberam um cachê pela sua participação, e esse cachê incluía também o dinheiro, a verba, o orçamento, como quer que a gente chame, para os materiais que você fosse utilizar. No caso

de 2014, que foi da criação do trabalho, eu mesma me comicionei. E isso, inclusive, foi uma das perguntas do trabalho, no ponto de vista do seu processo, tipo: “mas você vai pegar dinheiro, e vai...” Eu até fiz outro trabalho também com dinheiro, enfim, de pegar o dinheiro e tal, né. Mas acho que era uma das dimensões do trabalho. Inclusive, esvaziar esse dinheiro, porque à medida que eu fui trabalhando com esse dinheiro, esse dinheiro foi virando material ali, papel, entende? Isso foi muito interessante de perceber. Uma coisa que aparece mais no filme do que... Por isso até da relação com o filme mostra um pouco desse processo, que é muito interessante também: o dinheiro jogado ali, enquanto ia fazendo o vestido, entendeu? Talvez não fosse mais dinheiro: fosse um material. Isso foi muito interessante de descobrir, assim. Mas essa pergunta que “será que, nossa, eu não devia pegar esse dinheiro? Quanto de dinheiro? Qual dinheiro? Qual nota? Quanto de dinheiro eu vou poder?” Isso é uma pergunta que fica vibrando no trabalho também, né? Pelo próprio processo, tipo: “nó, pegou dinheiro mesmo e colocou lá, e tal?” Então acho que é, também, uma pergunta interessante do trabalho.

**Karol:** Em geral, quanto você gasta? Quanto de dinheiro "fica" no vestido, mais ou menos? Você tem uma ideia?

**Ana Luisa:** Essa é uma pergunta, também, que todo mundo faz. Acho que ela é uma pergunta que fica vibrando no trabalho, assim... “Quanto de dinheiro? Pegou o dinheiro mesmo? De onde que vem esse dinheiro? Quis usar esse dinheiro? Esse dinheiro é verdadeiro? Esse dinheiro é falso? Mas ela decidiu mesmo? Por que ela não pegou esse dinheiro pra ela mesma?” São perguntas que ficam vibrando, que eu acho que também são o trabalho. Pra além da relação ali... É tipo: “Como lidar com o dinheiro? O que que é o dinheiro? Quanto é de dinheiro? Que que é quantidade em dinheiro? É verdadeiro ou falso? O dinheiro é de verdade ou de mentira?” Eu acho que todas são perguntas que também ficam vibrando ali. É uma quantidade razoável de dinheiro, sem dúvida. (Risos.)

**Karol:** Deixa eu fazer uma pergunta um pouco mais pessoal. Lendo os seus seus textos, tem alguns que você fala muito sobre a sua relação privilegiada dentro do seu núcleo familiar, como filha que nasceu depois, depois que seus pais estavam mais estáveis financeiramente e tal. Aí eu fiquei pensando se isso pra você tem alguma relação entre a construção dessa performance e as pessoas literalmente arrancarem dinheiro do seu corpo e te desnudarem de



alguma forma. Eu não sei se isso foi uma relação que eu criei ou se você acha que tem algo a ver.

**Ana Luisa:** Eu acho que as relações econômicas, as relações com dinheiro, relações de sustentabilidade sempre têm a ver. Acho que o mundo tá baseado nisso e tem dimensões e estão colocadas, inclusive, muito nitidamente, ultimamente. Inclusive com relação às pautas, às agendas curatoriais, ao mundo, né. Essa reflexão dessa trajetória também, que também não é automática, né? Como nada é quase automático, né? Essa também não é uma relação automática e compreender isso parte dessa reflexão que talvez até essa ideia de constituir esse trabalho, e talvez de outras relações de situação financeira, talvez não fossem possíveis, assim, né... Mas que foi possível, mas que independente disso, pra mim, e talvez pra muitas pessoas também, (talvez) precise criar uma relação de distanciamento com relação ao dinheiro. Não é porque as pessoas têm dinheiro que elas abrem mão dele, né? (Risos.) Pelo contrário! Então também não é automático e também não é uma relação de causa e efeito. Mais de uma reflexão sobre um tipo de formação que fui capaz de desenvolver, de estudar, de me dedicar aos estudos, de conseguir estudar e trabalhar, de conseguir praticar a arte, muitas vezes mais dedicada pra isso, de forma que consegui estudar e trabalhar como professora, enfim... E trabalhei antes, também, muito como jornalista, enfim. Diferentes formas. Então assim, isso também não é automático porque a formação é uma coisa muito complexa, até conseguir ficar aqui durante 1h e meia conversando, não é uma coisa que todo mundo consegue fazer, nem ficar falando aqui uma hora, porque isso parece uma coisa que é automática mas não é: isso tem anos de, tipo, você ficar sentada e ouvindo as pessoas falando e você fica anotando coisas... É um treino, uma prática. Assim como ler, como estudar, como relacionar as coisas e tal. Importante compreender essa dimensão e essa possibilidade que eu tive e que continuo tentando construir assim. De um outro ponto de vista, não numa maneira direta com relação ao trabalho, acho que essa relação com dinheiro de um ponto de vista familiar, ou do ponto de vista de herança, acho que pra muitas pessoas não, mas pra mim sempre foi uma relação violenta, de muita questão com relação ao dinheiro, de muita... Como falei, eu acho que pra muitas pessoas não, (mas pra mim) é um material simbólico muito forte, de perceber essas situações, tanto de classe, quanto situações de gênero, quanto situações diversas. E ao mesmo tempo como jogar com isso, como desconstruir, como criar outras relações na vida e com relação aos trabalhos... Porque podem ter trabalhos que tenham esse investimento de alguma forma, como outras pessoas podem comprar tintas caríssimas,

ou telas, ou materiais de escultura, enfim, que também são muito caros... E que eu possa fazer trabalhos que, sei lá, o trabalho é um copo d'água. Então não tem gasto nenhum, do sentido do ponto de vista material. Não é necessariamente um pré-requisito uma característica desse de trabalho. Mas de maneira geral é uma coisa que é muito violenta essa relação com o dinheiro, como se dá no mundo, e em especialmente no Brasil, enfim, situação que a gente vive, sei lá, Belo Horizonte, Minas Gerais... Essa história, inclusive, de Minas Gerais, de ouro, de dinheiro, de exploração... Todas essas imagens de colonialismo, de extrativismo, que a gente tem aí do ponto de vista de uma herança de escravidão. É muito forte. E uma maneira de tentar jogar com isso e, ao mesmo tempo, transmutar um pouco dessas relações e jogar também com essa situação sempre muito complexa de como tornar o trabalho sustentável... “Ah, de onde vem o dinheiro?” Essa pergunta passa pela sua cabeça, então existe: “qual que é o processo? Teve edital? Não teve? É independente? Não é? Como é que consegue? O edital? A agenda? Como é que é o argumento do trabalho? A Lei de Incentivo?” E tal... Que eu acho que é uma questão que perpassa também o trabalho de maneira geral, sempre essa relação de sustentabilidade, de dedicação do tempo que você tem pras coisas, pra fazer outras coisas, como é que você paga contas, e tal. Então acho que também passa... Pode passar por essa pergunta. Acho que tem a ver com o tipo de material, literal e simbólico que é muito violento e ao mesmo tempo, muito ambíguo. Por que é isso: dinheiro é tudo e, ao mesmo tempo, dinheiro não é nada. Então, ele é um material também cheio e, ao mesmo tempo, ultra vazio. Por isso que ele é muito interessante e ao mesmo tempo, muito difícil de trabalhar... E me ajuda a elaborar um pouco dessas relação que acho que todos nós, mas a gente é bem dançado da cabeça com relação a isso, né? Bem doente, porque é tudo muito estruturado nisso. Você é isso! Você é a quantidade de dinheiro que você faz. Sei lá, é uma coisa muito cruel, muito perversa. Então é uma forma de tentar elaborar também essa doença, essa dificuldade, essa estrutura psíquica, muito difícil, assim.

**Karol:** Agora deixa eu mudar o foco, um pouquinho, das perguntas. Porque me interessa muito o pensar a relação da performance, que é essa arte efêmera, com os arquivos produzidos dessas ações. Isso me intriga muito. Então eu queria te fazer umas perguntas que são: quais você acha que são os arquivos centrais produzidos durante o processo de criação e durante o acontecimento da ação? E se você entende que esses registros são só documentos ou se eles são novas obras de arte a partir do acontecimento? Entende o que eu digo?

**Ana Luisa:** Entendo. Acho que no caso... Vou falar depois de “Melindrosa”. No caso do trabalho da performance de maneira geral, o trabalho de registro, o arquivo, ele constitui uma dobra do trabalho, né, e eventualmente ele coincide com essa dobra, no caso de fotos-performances, no caso de vídeos-performances, né, que trabalham mais nitidamente aquele registro. Em outros casos ele tem uma dinâmica de arquivo, de memória, até de acesso ao trabalho que tem essa característica efêmera, como você disse bem, por uma série de coisas: da especificidade, até do tipo da característica da linguagem, da arte da performance. Então de um ponto de vista da história da performance, esse trabalho com o arquivo ele é uma dobra do trabalho: uma forma de acessar o trabalho, do trabalho como essa composição do repertório, desse arquivo que vai constituindo o trabalho, que a arte da performance também existe nessa forma de relato: “ah, fulano fez tal ação”, e tal... Ele também existe nessa dimensão, inclusive, da imaginação... Que as maneiras de registro muitas vezes têm a ver com fotografia, com vídeos, muitas vezes com relatos, com textos, dramaturgias, enfim... Mais dependendo de cada trabalho. No caso de Melindrosa, ele é um caso realmente delicado, digamos assim. Porque tem essa dimensão de que funciona como arquivo, como registro, mas que também o registro, ele tem um caráter de acesso ao trabalho, mas – até por ele ser bastante pontual, e tendo sua dificuldade do trabalho também – que no caso desse trabalho, ganhou, ou ganha, uma outra conotação, outro tipo de leitura da forma de como se acessa o trabalho. Mas não acho que ele é uma vídeo-performance, embora possa também ser percebido também dessa maneira, e possa ser lido assim também. Mas o jogo principal acontece ali e o registro é bem documental. Ele não é pensado de um ponto de vista de edição. A edição do trabalho acontece em ação, ela não acontece na edição. Mas que claro, né, tem fotografias – fotografias aéreas, de cima, que dão ideia da situação – então, você tem essas dobras que os registros dão, por isso que também é muito interessante esse trabalho da performance, que acho que também constituem o trabalho... É uma característica da linguagem, num sentido. E é pensado nesse sentido de ter um registro, esse cuidado de pensar esse registro, de como fazer, de articular com uma pessoa pra fazer, e tal. Mas é uma situação delicada, porque, ao mesmo tempo, essa via de acesso ao trabalho, muitas vezes, se dá através dessa dimensão, então acaba constituindo uma dimensão do trabalho também. Mas acho que, mesmo as pessoas que possam imaginá-lo, possam percebê-lo como vídeo-performance: “ah, isso também é vídeo-performance!”, tudo bem. Mas talvez a pessoa perceba que, na verdade, a coisa aconteceu lá, entende? Embora ela derrame um pouco pro vídeo no sentido de que as pessoas ficam tensas com o vídeo. “Ai nossa, fiquei tensa! Senti uma...” E tal, né? Ao mesmo

tempo as pessoas falam: “ah, eu queria estar lá... Porque talvez fosse diferente”. Eu não sei como seria, e tal. Então é um caso delicado, assim. Acho que é um caso híbrido. (Risos.)

**Karol:** E você falou uma coisa que eu queria perguntar, também. Que é, por exemplo: no caso do Melindrosa de 2014, o vídeo foi feito pelo Janaína Patrocínio, ou seja, o registro surge a partir de um olhar externo, né? Uma outra pessoa ali que direciona a câmera... E como você percebe essa relação entre a sua ação e o arquivo produzido por essa 3ª pessoa? Como que acontece esse diálogo, você acha?

**Ana Luisa:** Acho que acontece de uma maneira muito sensível. Acho que tanto Janaína, quanto no caso do filme, “As Mil Mulheres”, são pessoas que são – tanto Janaína, quanto Carol e Rita, da direção do filme, da equipe, da Andréia que fez a direção de fotografia do filme – são pessoas realizadoras do cinema, são pessoas que são cineastas, que têm um pouco desse olhar, assim. Então é um diálogo muito sensível, que agradeço essa possibilidade de colaborar, né, de trabalhar junto, de contar com essa sensibilidade, com essa entrega também, até da composição do trabalho. Porque eu acho que a câmera, ela também compõe o trabalho na medida que as pessoas ligam, as pessoas colocam outras câmeras, colocam celulares pra tirar foto, e tal. Eu acho que isso também compõe o trabalho, do tipo: a pessoa percebe a câmera, ou não tá nem aí pra câmera, ou tá aí pra câmera... “Como é que eu lido? Tão filmando... Como é que é, né?” Então ele também compõe o trabalho e as pessoas se dispõem a compor esse trabalho, então eu agradeço. Porque eu acho que é um trabalho que demanda um desejo de composição. Não é uma câmera num tripé, dá REC e fica lá sentado, né? (Risos.) Então eu agradeço, acho que é um diálogo muito sensível e muito generoso, do aceite de compor a ação também. Não só da geração do registro, mas de estar ali na situação também, de estar jogando na situação. Então eu agradeço, acho muito sensível e são pessoas com uma trajetória, inclusive documental.

**Karol:** Interessante você falar isso: “mais com um olhar documental”, né.

**Ana Luisa:** É documentário mesmo. De estar no meio do... No olho do furacão.

**Karol:** E é uma câmera viva, né. Ela tem uma perspectiva, ela escolhe algumas perspectivas, e isso influencia diretamente no registro final. Ana, um pouco sobre isso, eu tenho pensado

muito sobre, como na arte da performance, a gente tá vivendo um processo de “musealização” de acontecimentos efêmeros. Ou seja, são colocados em exposição esses registros, esses rastros da ação, pra que a performance tenha uma vida prolongada e possa ser levada a outros tempos, a outros espaços, e ser utilizada, inclusive, pelo mercado de arte. O que você acha sobre esse processo, sobre essa “musealização”, esse “levar a performance através dos arquivos”? E como você entende o acesso desse público que só tem acesso à performance através dos arquivos? Como você vê isso?

**Ana Luisa:** Bom, como eu disse antes, eu acho que essa é uma característica da linguagem da arte da performance, inclusive historicamente. Inclusive, pra gente falar de história de arte da performance, a gente tá lidando com arquivos, com relatos...

**Karol:** É uma questão principal pra mim, né. Como que a gente vai falar de arte efêmera só através dos arquivos quase...

**Ana Luisa:** É... Com a crítica... Assim, a gente pode falar inclusive historicamente a partir disso e acho que envolve vários outros tipos de linguagens e manifestações. Mas nesse caso, até pelo tipo de textura de imagem de arte da performance, pelo tipo de situação de composição, esses arquivos, eles têm uma textura diferente, que por vezes podem ser percebidos como “isso é o trabalho! O trabalho é isso. O trabalho é a foto. Eu tive acesso ao trabalho através da foto, mas o trabalho é o que?” Acho que essa pergunta “o que é o trabalho?” sempre fica vibrando, e eu acho isso muito interessante na arte da performance. “O que é o trabalho? O trabalho é o salto? O trabalho é a foto? O trabalho é o material? O trabalho é a relação? O trabalho é o risco? O trabalho termina? O trabalho nunca começou? O trabalho segue para sempre?” Né, assim? Mas claro que tem uma dimensão do acontecimento, de um tipo de acontecimento, de um tipo de situação, gerador – sei lá – uma composição de uma imagem que de repente vai se desdobrar de outras maneiras. Então acho que ele é uma característica da linguagem, dessa composição desses arquivos e de uma relação de composição de repertório, também: os trabalhos eles se reenviam, eles podem se reenviar, e que a partir desse conjunto você começa a perceber, de repente, algumas linhas, algumas linhas de fuga e assim por diante. Então acho que isso é uma parte e eventualmente pode se pensar em trabalhos que vão buscar esse registro, essa composição; e às vezes trabalhos que não, ou que vão ter diferentes formas de registro, ou que não tenham essa

necessidade, que cada pessoa decide ou consegue lidar de uma maneira com isso, dessa necessidade de organização e tudo. Acho que isso é um lado, até por essa característica do trabalho efêmero que você disse. Às vezes uma característica de um trabalho, inclusive, que ele não é divulgado, que ele não é convidado, que ele acontece ali; o registro pode criar uma dimensão de memória mesmo, de outro tipo de textura que eu acho que é interessante... Traz mais consistência pra esse trabalho que por si só é muito difuso pelas suas características... Enfim. Agora, desse outro ponto de vista que você chamou de “musealização” e acho que, não sei, faço uma relação com o momento, com o contexto, dessa necessidade e tal... Acho que demanda uma outra, de novo, uma investigação, um pensamento. “É um registro documental? É uma composição de edição? É algo feito para a câmera? O que que é ser feito para a câmera e o que que é ser feito pro olhar? Quem vai ver e aonde? No celular, vai ver no computador, vai ver na televisão? Vai ver num filme? Num cinema?” E aí abrem-se os riscos disso, né? Os riscos de trabalhar num filme, por exemplo, entrega total, porque você não sabe como que vai ser editado aquilo. Tem um risco que tá nesse diálogo, nessa possibilidade de colaboração, que é também muito interessante, muito potente, o trabalho ganha com o diálogo com outras coisas que podem aparecer ali, nessa composição. Mas eu acho que depende do desejo de cada pessoa. Depende do desejo, depende do trabalho, depende da necessidade, do edital, do caráter de musealização, do contexto – agora muito, recentemente, essa coisa só na internet, no online... Então acho que é uma situação, uma condição, às vezes, uma contingência. E aí, cada pessoa vai entender da relação do desejo e entender também na dobra do trabalho: “o que que é registro? O que que é da possibilidade de fazer um filme? O que que é cinema? O que que é audiovisual, o que que é edição? O que que é trilha sonora? O que que é roteiro? O que que é isso?” Acho que, de maneira geral, voltando pro assunto do convívio e da convivência, voltando pro assunto da fisioterapia social, acho que a gente tá com mais dificuldade de encontrar, a gente tá com mais dificuldade de ir até lugares, de ir a situações, embora hoje também estamos a fim disso e tal. Acho que performance é uma coisa muito difícil de se testemunhar... De maneira geral, artes da presença, assim como o teatro, como dança, teatro mais e performance também, uma coisa muito constrangedora, uma coisa muito difícil, às vezes chata, e você tem que ter realmente uma disposição, uma disponibilidade, um desejo muito profundo e ao mesmo tempo pode ser muito interessante. Mas acho que essa disposição, essa disponibilidade, seja pelo cansaço, seja pela questão online, celulares e tal, seja por questão financeira, de deslocamento, de tempo, e tal, de tudo, né? Tá mais difícil a própria atenção, a própria paciência, a própria dimensão de tempo, de

duração, estão colocadas em cheque, estão em pergunta. Eu acho que tem muitas questões que estão vibrando, sobretudo nesse momento, e tem muitas pessoas se perguntando. Eu até fiz um trabalho com um coletivo de dança, tentei escrever um texto que chama “A Cerca De” e está no site até do coletivo, que se chama “Ser Coreográfico”. E era um pouco sobre isso: trabalhos de dança no online, como que é isso? E esse desejo de fazerem em presença também... O que é esse desejo? “Ah, são poucas pessoas! Tem que ter distância! Tem que ter espaço aberto! Não pode ter aglomeração...” Acho que nesse momento, (isso) é muito forte. Agora, claro:tem pessoas que, já tive contato também durante minha trajetória, de pessoas que preferem performar para a câmera, seja de vídeo, seja de fotografia... Que têm mais dificuldade de lidar. Preferem performar sozinhos ou com uma pessoa, para a câmera, trabalhar no registro da fotoperformance, do que trabalhar em situação. Porque, às vezes, a situação implica em outras coisas, e aí a fotografia, ela vem realmente como um registro documental de uma situação que tá ali, que pode jogar com a câmera, mas não necessariamente... Então também conheci pessoas assim, que preferem essa dimensão, que eu acho que é uma outra dimensão. E aí depende do desejo da pessoa, do trabalho, dessa relação de composição e que inclusive, hoje em dia – já há algum tempo eu acho, mas enfim – se criou muito essa relação com a câmera, né? Estamos aqui de frente pra câmera, aí tem os *selfies*, e tal... Que muitas pessoas se dão muito bem com *selfies*... Eu, às vezes eu acho mais fácil tirar a roupa do que fazer um *selfie*... É uma coisa incompreensível, é um mistério para mim, enfim. Mas tem pessoas que lidam diferente, que tem uma intimidade com a câmera... Existe essa cultura, essa tendência, existe esse tipo de linguagem, esse tipo de textura, essa relação com o perfil, com a rede social, é uma performance que é muito comum hoje – pra artistas da performance ou não. Você performar para uma câmera: tamo fazendo aqui agora. Então existe, inclusive, uma nova categoria: dismorfia de *Zoom* – acho que é uma performance que é feita culturalmente hoje como uma prática estabelecida. Então, como cada pessoa lida, às vezes se trabalha com o performer ou não, a persona e tal... Aquilo que a gente falou, né. O que que é isso, como que a pessoa vê. Acho que tem muitas camadas nessa pergunta. E acho que cada caso... Não é simples assim, sabe. Ao mesmo tempo tem também da relação da contingência, mas também da relação do desejo, do momento, ou de como ela percebe as intensidades. Pra mim, estar na câmera aqui, com você agora aqui, é muito intenso! Eu acho que se tornar imagem, é uma coisa muito profunda... Se tornar imagem... Tanto que, às vezes, eu não consigo, fecho a câmera e falo “gente, hoje eu vou bancar a radialista nua (risos)”, sabe? Porque, enfim. Mas as pessoas lidam de outra maneira, ou lidam

com leveza... Acho que até essa experiência desses últimos dois anos fez a gente perceber “Nossa, é cansativo! Por que que é tão cansativo?” Enfim, o que é ser imagem, abrir a câmera, fechar câmera, o que que é performar pra câmera? Acho que são perguntas que ficam vibrando e aí cada pessoa, (com seu) processo, vai lidar de maneira mais ou menos automática com relação a isso e de acordo com seus interesses, com seu trabalho e com suas necessidades também, e formas de lidar. Tem pessoas que fazem coisas interessantíssimas e maravilhosas e são incríveis. Mas é impressionante, tipo, Tik Tok... Tik Tok é surreal, né. É uma performance: a pessoa ali, fica, sei lá, 15 seg. É uma coisa assim... Sei lá: *stories*... Não sei... Eu acho tudo muito intenso, profundo... E fico observando e fico pensando que tem vários jeitos de trabalhar. A pessoa pode trabalhar no Tik Tok, maravilhoso! Talvez não seja o meu desejo, entende? Eu prefiro fazer uma ação presencial, fisioterapia social, entendeu? (Risos.) “Ah, mas foram 10 pessoas... Ah, no Tik Tok, 15 mil viram.” Tá... Aí tem isso também, no Tik Tok 15 mil pessoas viram e você fez uma ação e 10 pessoas foram... Tudo bem! Saber também dessa dimensão, né. O que que é 15 mil? O que que são 10? Como é que você articula? Que que é acesso? Que que é alcance do trabalho? Acho que todas essas perguntas estão colocadas aí nessa dimensão também... São todos muito complexos. Que que é atenção? Que é que você passa a coisa assim? (Faz o gesto de deslizar o dedo na tela do celular) Que que é o tempo que você se dedica ao trabalho? A esse encontro? Ao acontecimento, ou não? Então são escolhas também e suas consequências, né? Enfim.

**Karol:** Sim, com certeza! Ana, nosso tempo chegou ao fim. Nosso tempo combinado. E como a gente está conversando, é um tempo desgastante. Eu tinha uma última pergunta pra te fazer, mas vou deixar pra te fazer numa mesa de bar porque é uma pergunta muito ampla e a gente poderia ficar mais 1h30 falando sobre isso!

**Ana Luisa:** Não! Vamos tentar, a gente fica 15 minutos! Vamos! Vamos sim!

**Karol:** Então, Ótimo! Eu agradeço a disponibilidade porque eu sei que...

**Ana Luisa:** A gente continua no bar!

**Karol:** Tá, a gente continua no bar! Você vai entender porque eu queria até postergar, porque é uma pergunta bem ampla, que é: eu tenho pensado muito sobre a dramaturgia da



performance, se ela existe e o que que seria essa dramaturgia da performance. Lá no início da nossa conversa, você falou sobre a questão de criar situações, e aí eu queria saber o que é a sua visão sobre essa suposta dramaturgia da performance, entende?

**Ana Luisa:** Entendo, acho que é uma questão muito interessante, porque as pessoas geralmente ligam a dramaturgia mais à linguagem teatral, né? E a arte da performance é uma situação de risco, né. Que pode ser também... Uma situação aberta, que não teria, inclusive dramaturgia, né... Ou que não passe por um processo de constituição de dramaturgia. Mas eu acho que sua intuição, ela tá correta. Eu gosto de pensar na relação de dramaturgia e performance por várias dinâmicas. Primeiro, um pouco dessa relação entre dramaturgia e palavra, dramaturgia e texto, ou performance e texto, performance e palavra, performance e voz, performance e literatura, ou performance e poesia. Eu gosto de pensar um pouco nesse sentido porque acho que também... Pensar na relação da escrita como uma prática performativa também, da leitura como uma prática performativa, e da voz como corpo, também, né? Voz também é corpo. Então, acho muito interessante pensar a dramaturgia de uma maneira bem ampla. E também, pensando que, muitas vezes, a dramaturgia, ela pode ser, o que muito recentemente tem sido chamado de palestra-performance, né? Que muitas vezes, a ação é a leitura, ou proferir um texto, que pode ter esse lugar também. Tanto do texto em si para uma leitura, ou ele pode ser lido, ele pode ser colocado também... Esse espaço eu acho interessante, me interessa... Isso que é chamado de palestra-performance. Mas de maneira mais ampla com relação à escrita e à literatura, à crítica, ao ensaio, como a gente queira chamar. Mas eu acho que sua intuição tá correta no sentido de um pensamento da situação, né. E aí nesse sentido, eu acho que tem a ver com um jeito, uma metodologia, uma forma. Acho que tem diversas formas de pensar, de fazer, de como as pessoas imaginam o trabalho, ou vão construindo ele, assim, né? Eu acho interessante pensar nas situações. Pensar, sobretudo, na energia das situações, um pouco nesse sentido da dramaturgia como um gráfico de energia, um pouco desse mapa. Como que a energia chega, como que ela se acumula, como que ela esvazia, como que ela desaparece, como que acontece, como que ela abre, como que ela termina, como que... Um pouco como... Do gráfico da energia, e que tem, às vezes, (a ver) com a situação: como que abre, como que cria situações de abertura, como que fecha, como que esconde, como que expõe, como que mostra, como que aproxima, como que lida em relação ao espaço. Acho que isso tudo são também perguntas de dramaturgia: aonde acontece, como acontece, como sai, como entra, como corta, como muda, como troca... E são

escolhas o tempo todo de como você vai fazer isso, assim. Então, eu acho interessante. Pode chamar de dramaturgia, pode chamar de roteiro. Mas, eu acho interessante, tanto do ponto de vista literal, da palavra... Eventualmente, da composição de textos, ou de fala, ou de vozes, ou de poesias, ou de cantos, ou desse tipo de materiais, né? De livros, de palavras... Compor ações com esse tipo de material a partir da voz também... Tanto do ponto de vista de processos, de metodologia, de preparação de trabalho, de como que vai se dar a energia, de algumas escolhas... E, às vezes, da abertura total, de não necessariamente fazer escolhas, mas de ver o que acontece e tal. Mas acho que tem escolhas, assim, que são colocadas, inclusive escolhas que te ajudam a abrir pra uma coisa que você não sabe... Acho que o objetivo sempre é esse: abrir pra uma coisa que você não sabe. Ficar todo mundo sem saber, né? (Risos.) Eu acho que é um pouco dessa produção desse enigma, assim. Mas acho que são escolhas até pra abrir, pra: como abrir mais, como abrir mais, como abrir mais... Acho que não é uma prática que ela é idêntica ou igual pra todas as pessoas – as pessoas têm processos muito diferentes e diversos – mas eu acho interessante. Acho que envolve, inclusive, um pensamento sobre título, acho que envolve um pensamento sobre sinopse do trabalho... Pensamento até de anotar as primeiras ideias de composição de imagem, do que fazer, do que não fazer e tal... Uma coisa do processo, e que pode, inclusive, virar material, ou não. Pode ter a ver também com um relato: como que se relata uma performance, como que se faz uma crítica, né? Se é descrição, se é descritivo, se é simbólico... Isso tudo eu acho que tá nessa discussão sobre dramaturgia, que me interessa, e um pouco dessa relação da prática da escrita e da prática da leitura... Dessa materialidade do texto, da palavra. Isso é muito caro pra mim.

**Karol:** Sim. E você falou, né, da dramaturgia e do roteiro. Eu acho o roteiro como parte da dramaturgia, mas eu fico pensando muito nessa dramaturgia que acontece no acontecimento mesmo, assim... Que se dá na ação, sabe? Por que às vezes a gente pode até projetar essa dramaturgia, né? A gente projeta, é essencial que a gente faça isso... No entanto, eu fico pensando como que... Como ela se constrói: é na hora, mesmo, sabe?

**Ana Luisa:** É porque ela não é necessariamente uma dramaturgia descritiva... Né? Ela é uma dramaturgia, às vezes, diferente de uma dramaturgia teatral. Ela é uma dramaturgia confusa, ela não vai falar o que vai acontecer, né. Ela vai abrir possibilidades pro acontecimento, ela não é necessariamente uma dramaturgia descritiva... É mais uma relação falando da energia do que, né.... Concordo com você, acho que tem essa abertura que é da característica da

linguagem, e como fazer pra abrir mais, e não pra fechar, assim... Então... Por isso que eu falei, que ela é muito delicada, porque tem diferentes modos de lidar. Mas, eu acho interessante pensar nas situações, ou muitas vezes, o processo passa pela criação de situações, né? E a situação, ela não tá solta, né? Ela tá sempre localizada, Ela tem um território, ela tem uma situação, ou tem uma coisa, ou tem uma indagação com o espaço, uma duração, um tempo, uma dinâmica... Então, talvez seja do conceito de dramaturgia: o que que as pessoas, o que que a gente entende por dramaturgia tradicionalmente assim. Eu entendo dramaturgia como uma coisa muito aberta e confusa. (Risos.) Quase uma provocação, é quase uma pergunta, também, um enigma, algo que fica vibrando e a partir dali, pode-se fazer alguma coisa, pode-se tentar propor alguma coisa, do que... É isso assim... E me interessa muito, também, esse trabalho de pesquisa e dramaturgia, e de alguma forma, algumas experiências que tive nesse sentido, assim... São dramaturgias esquisitíssimas! No sentido de que trabalhei com outras pessoas, porque talvez fossem, de alguma forma, quase que textos preparatórios: textos de processo, que não necessariamente vão virar cena, entende? Mas que talvez constituam um tipo de estado, um tipo de temperatura, um tipo de, sei lá, talvez um tipo de possibilidade, de imaginação... E não necessariamente uma descrição de uma cena. Então, são textos muito esquisitos, assim, mas que eu acho interessante nesse lugar e de expandir o que pode ser dramaturgia.