

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia
Projeto de pós-doutorado apresentado para a
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Violências sem sentido

O corpo em dor e risco em performances de artistas latino-americanas

Proponente: Renan Marcondes Cevalles

Supervisão: Celso Fernando Favaretto

Resumo: O projeto de pesquisa teórico-prática busca compreender alterações recentes nos modos de produção e leitura de obras que lidam com a violência, investigando obras de artistas contemporâneas brasileiras e latino-americanas que atuam no campo da performance, tanto nas artes da cena quanto nas artes visuais, e que abordam o tema de forma oblíqua e suspensa, substituindo a forma-denúncia que diversas obras de performance assumiram em sua história por abordagens da violência ainda pela via do corpo, mas sem buscar superá-la ou negá-la. Tendo em vista que a violência sempre foi central na história da performance ocidental - modo de evidenciar certa realidade do corpo - faz-se necessário observar que novas formalizações do tema se dão nessas práticas nas últimas duas décadas, marcadas por transformações profundas no papel da arte no campo social, da relação dos países colonizados com a violência histórica que carregam, do papel das novas tecnologias na promoção e disseminação de discursos, imagens e atos violentos e, principalmente, pela incorporação “positiva” (Byung-Chun Han) da violência no tecido social. Ao dar prosseguimento às pesquisas do doutorado e de um primeiro pós-doutorado – ambas buscando leituras mais nuançadas de performances contemporâneas e seus modos de discussão política – a referência teórica central segue sendo o filósofo alemão Waler Benjamin, tendo como principal aporte teórico a discussão sobre violência/poder (*Gewalt*) proposta pelo autor e seus posteriores desdobramentos e comentários, em autores como Giorgio Agamben, Judith Butler, Elsa Dorlin, Hannah Arendt, Fred Moten, Slavoj Žižek e Jota Mombaça. Tal investigação teórico-prática resultará em: (1) escrita e envio para publicação de 4 (quatro) artigos científicos que discutem obras de artistas latino-americanas como as brasileiras Cintia Marcelle, Juliana Notari, Eliana de Santana, Marcela Levi e Lucia Russo (Improvável Produções), Regina Parra e Alice Yura, a chilena Janet Toro e a colombiana Maria Jose Arjona; (2) a realização de um curso de extensão sobre os temas abordados nessa pesquisa, tendo como foco central a discussão bibliográfica em relação à análise das obras propostas pelos estudantes; (3) o desenvolvimento de uma proposição artística, de caráter performático, resultante das questões teóricas levantadas ao longo da pesquisa.

São Paulo
2024/2025

Violências sem sentido

O corpo em dor e risco em performances de artistas latino-americanas

“Alienado, o sujeito colonizado é apenas o testemunho angustiado da desmaterialização, da desrealização do próprio corpo e do próprio agir; mas é com base nesse processo de desrealização que se desdobra uma mecânica de libertação, que passa necessariamente por uma forma de sensualidade contestatória, ou mesmo furiosa e, por consequência, inexoravelmente violenta”.

Elsa Dorlin, **Autodefesa: uma filosofia da violência**

Enunciado do problema: Violências explícitas

O surgimento de práticas performativas no campo da arte (mesmo antes de receberem tal nome, na forma de experimentações vanguardistas com o corpo) pode ser entendido como uma das várias tentativas de elaborar ressurgimentos inesperados da violência, em um século XX que se inicia com a crença iluminista de que a violência se marginalizaria como recurso para conflitos políticos (dada a esperada naturalidade de um processo civilizatório progressivo), mas que se vê imerso nas grandes guerras e dos efeitos devastadores da industrialização e da modernização sobre os corpos. A partir dos anos 1960, com o estabelecimento da arte da performance como linguagem marcada por um interesse central na evidência de uma presença real e irreprodutível do corpo (ver Phelan 1993), a violência torna-se, ainda mais, recurso para marcar um novo “realismo expressivo” (Wood 2018:42, trad. nossa), seja por via da dor auto infligida ou por meio de gestos radicais sobre outros corpos vivos – inclusive o do público – lançando questões sobre os limites éticos do fazer artístico e sua tão debatida autonomia. Nos acionistas vienenses respondendo aos horrores da relação austríaca com o governo nazista, no estadunidense Chris Burden e o tiro que pede que deem em seu braço em *Shoot* (1971), obra realizada nos últimos anos da Guerra do Vietnã, ou em Marina Abramovic rasgando a faca uma estrela em sua barriga em *Lips of Thomas* (1973) durante o socialismo na Iugoslávia, vemos alguns dos eventos que hoje fazem parte de uma narrativa canônica da arte da performance (construída sempre de verdade e mito) na qual a afirmação da presença se demonstra pelo nível de risco das situações nas quais esses artistas colocaram a si e a seu público (ver Ward 2012).

Mas demonstrações deliberadas de violência na performance ganham ainda maior relevo no contexto latinoamericano, encarnando violências contextuais próprias dos períodos ditatoriais de vários países e trabalhando o fantasma da colonização à qual esses países foram submetidos: em *America* (1985), a artista colombiana Maria Evelia Marmolejo escreveu, sobre uma estátua pública de Cristóvão Colombo em Madrid, a palavra “America”, usando seu próprio sangue como tinta; o luso-brasileiro Artur Barrio colocou sacos repletos de carne, sangue, tinta e restos de roupas para serem encontrados em terrenos baldios em *Trouxas Ensanguentadas* (1970), enquanto a brasileira Letícia Parente costurou, na sola de seu pé, a expressão “Made in Brazil”, na obra *Marca Registrada* (1975). Tais exemplos nos ajudam a compreender argumentos como os de Castro et al (2016:56) de que “a mutilação é utilizada

para, por meio do corpo agredido da artista, referir-se a uma sociedade ferida, assim como também o sangue e outros fluidos corporais são usados para reforçar essas ideias”, e de Frederico Morais (1970) para quem o público passaria a ser “vítima constante da guerrilha artística”, reconhecendo por meio da arte “mais do que o estranhamento e a repulsa, o medo”¹. Tais casos emblemáticos dos usos do corpo visavam tornar visíveis violências veladas ou incorporadas à suposta normalidade do cotidiano, já que, como argumenta o artista Antonio Manuel (1986), o corpo torna-se tema uma vez que “era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça”. Nesses casos, operava-se um contraste entre a violência sistêmica, “que sustenta a normalidade” (Žižek 2014:17), e a apresentação de uma violência simbólica, lançando mão do caráter contestador, experimental e imerso no campo da vida próprio à performance para, como diz Silvio de Garcia (2016:50 trad. nossa), “tornar visíveis os traumas do corpo social condenado à invisibilidade e ao silêncio”.

No nosso atual contexto artístico, tais apresentações da violência parecem ser interpretadas de forma mais problemática. Em contraste com um momento no qual, como afirma Aurea Carolina (2022:24), vivemos no Brasil “o agravamento de todas as formas de violência”, curiosamente grande parte do campo da arte parece ter tomado uma perspectiva mais reativa em relação à materialização desse tema, o que muitas vezes resulta em um viés afirmativo de várias obras, como se a violência fosse algo a ser superado ou ultrapassado dentro do campo da arte, que deveria, por sua vez, *mostrar apenas aquilo que gostaríamos de ver* (salvo exceção de quando se trata de denúncia direta ou quando direcionada a um inimigo identificável, muitas vezes em um formato quase publicitário)². No lugar de uma violência *suspensa* e até mesmo *suspeita*, que interrompe seus modos usuais de funcionamento no campo social por ser apresentada no campo da arte sem objetivo, fim e sem direcionamento claro, a violência parece apenas poder surgir (e ser aceita pelo seu público e principais circuitos) como ferramenta de denúncia. Tal supressão da violência como tema pode se relacionar ao argumento de Byung-Chul Han (2017) de que a violência de nosso tempo estaria pautada na positividade e na transparência, de modo que as liberdades não são mais atacadas externamente, mas sim feitas semelhantes aos modos de cerceamento e controle. Se a violência diretamente sofrida se confunde também com liberdade e autonomia, cabe investigar se o maior aparecimento de atos violentos em direção a antagonistas claros - ao invés de investimentos em relação aos próprios componentes da obra, como artista e público - corresponde também a esse mascaramento de determinadas violências impostas a corpos.

¹ É importante lembrar que também fora do campo artístico performances culturais diversas de cunho religioso (como rituais de candomblé) ou popular (como “Nego Fugido” na Bahia, ou “Santos Inocentes”, em Guapi/Colômbia) dialogam com gestos violentos, como morte de animais ou simulações de imolações, como forma de contestação, memória, catarse, cura, homenagem ou sacrifício.

² Podemos citar, por exemplo, o Coletivo Indecline jogando futebol em 2022 em uma proposta performática na qual as bolas eram réplicas hiper-realistas das cabeças de ex-presidentes como Donald Trump e Jair Bolsonaro.

Tais perspectivas concordam com o que Žižek (2014:20-21) chama de um falso sentimento de urgência e “chamada à ação” em obras contemporâneas que tratam a violência não como forma, mas como assunto ou tema, garantindo, para o autor, a indignação moral de certa esquerda liberal a partir da pura referência aos dados da violência: fala-se dela e de seus horrores, e sua simples reapresentação enquanto tema parece livrar seus ouvintes (público e artistas) da culpa pela sua existência e permanência. Mas o filósofo lembra que, também movidos por “falso sentimento de urgência” que “os ricos pós-industriais – vivendo em seu protegido mundo virtual – não negam nem ignoram a dura realidade exterior, pelo contrário: referem-se a ela o tempo todo”. Tematizações diretas e denunciatórias fariam parte, nessa perspectiva, de um movimento reativo³ (ver Osborne 2023) nas artes, que substitui crítica por um jogo duplo - e de eficácia limitada - de denúncia e apaziguamento.

Devemos ter em vista que esse atual cenário é marcado pela profissionalização extrema e especialização da figura do artista (ver Kunst 2018) como um agente integrado ao sistema capitalista (mesmo que na função de negá-lo discursivamente), muitas vezes – como afirmou Nicolás Bourriaud (2004:50) – uma espécie de ONG que preenche as “falhas do tecido social” através da “prestação de pequenos serviços”. Nota-se também intensa institucionalização e maior vínculo mercadológico de práticas de performance em feiras, bienais e museus. Apesar de seus aspectos positivos, esse cenário força que uma posição marginal do artista, na qual a violência parecia um recurso possível de desafio ao *status quo*, dê lugar a outra, sem espaço para antagonismos e mais afeita à boa integração ou pertencimento, como argumenta Laura Erber (2018:48):

O artista contemporâneo procura agir tal qual bom samaritano. Introjetou um ideal de arte política em geral inócua que mal problematiza as estratégias de representação de que se vale e denega sua inserção confortável no campo mais amplo da cultura ou da circulação de imagens [...]. Em nome da recuperação de valores democráticos e de uma pretensa educação política do espectador, obras de arte simplórias têm sido amplamente disseminadas como signos da virtude ética e moral de seus realizadores.

³ Tal movimento parece corresponder à crise da forma que Peter Osborne (2022, pos. 350, trad. nossa) identifica na arte contemporânea das últimas três décadas e que nos interessa investigar: sua forma social seria produto, ao mesmo tempo, da promessa neoliberal de soberania conquistada via liberdade individual e da realidade, marcada pela indiferença de um sistema de troca em relação aos indivíduos que o constituem, tornando-os a todo tempo devedores (ver Lazzarato 2017; Harney e Moten 2013) e impedindo essa própria promessa de soberania individual de se constituir. Nesse sentido, a forma artística ganharia um caráter “reativo” (ibid., pos. 266), sendo ao mesmo tempo ferramenta de crítica à crise econômica inerente ao capitalismo e uma forma de naturalização e apaziguamento do imaginário a respeito dessa crise. Tal contradição tornaria a arte desse novo espírito do capitalismo, para Osborne, “o agente do desacordo secreto das sociedades capitalistas com suas próprias regras” (pos. 350) em um cenário no qual espera-se do artista ser “anti-capitalista sem um imaginário pós-capitalista” (pos. 266).

Contra tal apaziguamento, nossa investigação será em trabalhos que buscam renegociações simbólicas do poder não a partir de formas-denúncia ou por gestos de superação da violência, *mas sim através do investimento de violência sobre os próprios corpos das artistas propositoras, reconhecendo a violência que se sofre como parte fundante daquilo que se é*. Pelo desvio de um uso instrumental da violência, cujos agentes são identificáveis e cuja forma é primeiramente visível, a repetição de violências torna-se também um meio para sua transformação e redistribuição (ver Mombaça 2021). Pois, se vivemos em um momento de inversão das relações entre liberdade e coerção, no qual “a guerra se torna autorreferente. Quem destrói é destruído; quem abate é abatido; quem vence, ao mesmo tempo perde” (Byung-Chul Han 2017:93) e onde visa-se “produzir seres que, quanto mais se defendem, mais se desgastam” (Dorlin 2020:18), talvez o investimento sobre a destruição e desgaste do próprio corpo seja, ainda e especialmente, um modo de se ensaiar emancipações.

Resultados esperados

Gerais

- 1 Aprofundar investigações teórico-práticas acerca dos potenciais críticos e das abordagens recentes da arte da performance, tendo como recorte central arte contemporânea brasileira e como aparato teórico principal a produção do filósofo alemão Walter Benjamin.
- 2 Prosseguir com pesquisa sobre arte contemporânea brasileira, buscando foco interdisciplinar em dança, performance e teatro em diálogo como diferentes campos do conhecimento, como é recorrente aos estudos da performance.
- 3 Ampliar o escopo desse recorte através da inclusão artistas latino-americanas nas análises, por compreender que a questão abordada pela pesquisa (usos da violência em performances) possui um lastro comum no contexto latino-americano que o distingue das práticas europeias e estadunidenses da performance e que tal movimento permitirá maior compreensão da cena brasileira.
- 4 Ampliar os referenciais teóricos e parâmetros de discussão através do estabelecimento da pesquisa em outra faculdade da Universidade de São Paulo e pela escolha de outro professor para supervisão - demandas necessárias ao contexto de pesquisa de pós-doutoramento.

Específicos

A pesquisa objetiva investigar, por meio da análise crítica de obras, uma mudança de paradigma nos usos e aparecimentos da violência em obras performáticas produzidas após os anos 2000 no Brasil e na América Latina, buscando compreender como um elemento fundamental para os primeiros praticantes de performance encontra outras configurações e resoluções no nosso atual momento. Tendo como principal norte teórico a discussão sobre

violência/poder (*Gewalt*) proposta por Walter Benjamin e por futuros teóricos que o comentam ou dele partem (Werner Hamacher, Jacques Derrida, Denise Ferreira da Silva), mas também articulando pensamentos centrais para o atual panorama da discussão sobre violência (Jota Mombaça, Hannah Arendt, Fred Moten, Elsa Dorin, Hannah Arendt, Judith Butler, Slavoj Žižek), objetivo realizar:

- Pesquisa, produção, comunicação das etapas e envio para publicação de 4 (quatro) artigos científicos focados em análise de obras recentes de arte contemporânea e performance (objetos de estudo elencados abaixo).
- 1 (um) curso de extensão para a comunidade interessada
- Pesquisa prática, criação e apresentação de 1 (uma) performance artística.

Objetos, justificativa e referências teóricas: A violência do que não é violento

Diante de um cenário de intensa transformação no fazer artístico e na sua recepção, nossa investigação sobre as formas de aparecimento de violência em obras recentes busca investigar qual seu potencial político e emancipatório quando seu aparecimento se direciona ao próprio corpo de quem performa. Como sugere Francisco Bosco (2015:55), imagens contraviolentas não seriam aquelas pacíficas, mas sim as que “desarmam o mecanismo imaginário da violência”, abrindo “espaço para a falta, para o que não está na imagem, para o que a imagem, em suma, não pode conter”. Tal abertura, presente nas obras escolhidas para a pesquisa e abaixo apresentadas, cria um “paradoxo que, junto ao público, pode transformar-se em disposição para interrogar: em nome de que o artista deliberadamente ataca a si mesmo? Que motivos subjazem a esse autossacrifício?” (Frayze-Pereira 2005:328).

Regina Parra afirma que seu trabalho visa “repensar narrativas oficiais pelo foco nas marcas deixadas naqueles que foram esquecidos, subjugados, escravizados e explorados” (site oficial). O corpo, tema recorrente em



suas obras, é sempre visto sob perspectiva trágica, lidando diretamente com referências da tragédia grega e aparentemente tratando a violência como uma recorrência histórica e inescapável. Em suas obras, o corpo se apresenta sempre preso em sua própria pele e roupas, que muitas vezes são evidenciados por torções, puxadas intencionais ou enquadramentos pictóricos. Mas é em suas propostas performáticas mais recentes, que pretendemos investigar, onde o imaginário comum da tragédia grega (lamentos, máscaras, situações irrevogáveis) é

contraposto com práticas críticas oriundas da arte da performance (repetição em *loop*, exaustão física, lentidão extrema).

Também as peças da Improvável Produções se pautam em citações históricas submetidas à um desmembramento (de forma que se pretende unir as obras de Parra e do grupo em um mesmo artigo). O solo de Tamires Costa *Deixa arder* (2017), dirigido pelo grupo, tem como procedimento coreográfico empilhar, no mesmo corpo, diversas referências de personalidades negras icônicas, como Grande Otelo e Nina Simone. Muito perto dos espectadores, Costa opera de forma histriônica e hiperbólica, incorporando clichês de gestos dessas figuras, que ao mesmo tempo tornaram-se referenciais e solidificaram estereótipos de raça. Assim, ao invés de propor outra imagem, positiva e de um passado idealizado, para o corpo negro que dança, pretendemos investigar como esse corpo se deixar afetar por um passado mais próximo, que o violenta, mas também o constitui.

A pernambucana Juliana Notari tem uma sólida trajetória em obras de performance e instalação. Seja martelando e abrindo buracos semelhantes a vulvas em paredes de museus ou comendo testículos de bois, a



artista sempre representou de forma sistemática e calma violências diversas às quais o corpo da mulher é submetido. Interessa aqui observar especificamente obras como *Mimoso* (2014), na qual a artista é amarrada com uma corda e arrastada por um boi e *Symbebekos* (2002-2011), onde a artista cria um grande corredor de cacos de vidro para, ao invés de pisar sobre eles, empurrá-los com seus pés, abrindo caminho para seu percurso. Já a colombiana Maria Jose Arjona, da mesma geração que Notari, dialoga diretamente com uma tradição na arte da performance preocupada com extensões do corpo e as relações entre carne, objeto e ambiente (Lygia Clark, Rebecca Horn, Franz Ehrhard Walter etc.). Porém, há uma relação delicada de poder e subordinação em suas obras, nas quais vemos seu corpo sob dezenas de garrafas suspensas ou assoprando bolhas de sabão com tinta vermelha pelo espaço, estabelecendo uma relação entre sutileza da ação e supressão da imagem que cria, segundo Andre Lepecki (2008:138-139, trad. nossa), “uma cicatriz de tempo” que revela uma “cuidadosa arqueologia da violência”. O que se deve investigar pela aproximação das duas artistas é como, mesmo nessa resistência ou livramento, signos daquilo ao que as artistas se opõem são necessários, oferecendo também ao público uma oportunidade de não apenas acompanhar a iminência da dor, mas também de testemunhar a possibilidade de seu livramento.

Em *Este es mi cuerpo*, a chilena Janet Toro pendura-se defronte um pilar do Museu de Arte Contemporânea de Santiago, mostrando as



costas de seu corpo ao lado de um grande cartaz com a frase que intitula a obra. Tal obra representa bem a produção da artista, na qual seu corpo está sempre parcialmente encoberto, protegido ou escondido, em um jogo duplo de apresentação e retração. Apesar de também lidar com a relação entre o que se faz visível e invisível em cada obra, a brasileira Cinthia Marcelle tem enveredado por caminhos mais independentes de seu corpo, em obras nas quais o foco parece estar mais centrado no percurso que os objetos fazem entre quem os usa e suas funções⁴: em *O século* (2011), um dos três vídeos de *Divina violência* (2011-2016) feitos em parceria com Thiago Mata Machado, vemos, em uma rua vista de cima, objetos sendo jogados de um lado para outro como num combate mas, sem nenhum alvo visível e sem a informação de que corpo está jogando, tal gesto violento sugere uma revolta ou levante mas cuja pauta ou intuito são velados.

Já Alice Yura e Eliana de Santana são artistas que, apesar de serem de diferentes gerações, são também, respectivamente, uma



mulher trans e uma mulher negra vivendo no Brasil, o que coloca seus corpos em um cenário de violência de gênero/sexualidade e raça/etnia. Sem tematizar diretamente tais questões, o trabalho das artistas parece ligado por um desejo de ecoar outras experiências violentas vividas no passado, reelaborando-as a partir da evidência da materialidade de seus corpos em cena. Alice Yura opta por citar diretamente sua história em paralelo com a história canônica da arte da performance, reperformando obras icônicas como *Cut piece* (1964) de Yoko Ono (na qual a artista convidava o público para cortar sua roupa com uma tesoura), ou mesmo relendo a própria história de sua família na série *Foto Yura* (2022), na qual reinscreve o seu corpo na história de seus antepassados homens, em uma família de imigrantes japoneses que sempre trabalharam com fotografia. Já Eliana de Santana retoma casos centrais da literatura através de peças de

⁴ Em performances mais antigas como *Na batalha de Maria* seu corpo também aparece parcialmente encoberto por pedras – que posteriormente jogará contra uma quina do espaço museológico, tensionando “os pactos coloniais ao lançar ao mundo uma coreografia na qual o corpo racializado rasura, de modo vigoroso, o aspecto arquitetônico, eleito pela artista como símbolo a ser atingido” (dos Anjos, 2023:82).

dança como *A emparedada da Rua Nova* (a partir do romance homônimo de Carneiro Vilela) e *BALEIA* (a partir de *Vidas Secas*), lançando mão de sua formação em improvisação e *butoh* para apresentar figuras espectrais, fora do registro daquilo que é lido como humano, articulando uma memória literária comum com uma memória corporal pessoal, a partir da incorporação de figuras marcadas pela dor e pelo sofrimento (como uma cachorra que morre ou uma lenda urbana sobre uma mulher presa na parede).

A desarticulação entre apresentação e finalidade, recorrente em todas as obras apresentadas, parece compreender a violência como algo presente e, sem buscar sua negação ou superação, como um elemento a ser trabalhado em vias de sua interrupção momentânea no espaço da arte⁵. Essa abordagem *sem sentido* da violência é somada ao fato de que as artistas abordadas nessa pesquisa parecem compreender que a exibição de um corpo para outro é um ato com lastros históricos violentos. Afinal, se podemos traçar uma genealogia afirmativa e heroica da arte da performance, na qual a exibição do corpo é um ato intencional de superação de limites e contestação social por parte de agentes conscientes do seu corpo e enunciações (leitura bastante dependente da ideia de performativo proposta por John L. Austin e sua dependência de uma noção estável de sujeito e discurso), é também possível traça-la como análoga à um ato de violência, como se percebesse que diversas exibições do corpo para outros corpos ao longo da história se configuram como atos violentos e de demonstração pública de poder (exibições de corpos em situação de escravidão a fins de compra, os Teatros Anatômicos do século XVII, circos, zoológicos humanos e bestiários)⁶. Ao contrário dessa violência fundamental do ato performativo, a violência em obras artísticas de performance deveria ser, segundo David Graver, “sem sentido” (1995:46-52, trad. nossa), pois seu reconhecimento usual por parte do público ocorre apenas quando ela é parte de um “sistema conhecido”, sendo justamente “a significação” o que “camufla o sofrimento”.

Por priorizar a presença em detrimento do significado, a arte da performance teria o potencial de interromper a violência constituinte aos atos performáticos convencionais e os enquadramentos narrativos que o sustentam, situando-a na esfera da pura exibição e descolada de seus sentidos sociais. Tal potencial nos leva para nossa referência teoria central: Walter Benjamin. No texto escrito em 1921 *Zur Kritik der Gewalt* (Crítica da violência, crítica do poder)⁷, o autor realiza uma distinção entre uma *violência mítica*, mantenedora do poder e

⁵ Seguimos aqui o argumento da teórica Juliane Rebentisch (2019:65, trad. nossa), para quem “arte não produz conhecimento em nenhum sentido estrito nem está fazendo política – ela interrompe a acumulação de conhecimento assim como as relações sociais”.

⁶ Essa perspectiva é especialmente forte quando pensamos em criadores de contexto latino-americano ou artistas de grupos ainda subrepresentados (pessoas que se identificam como mulheres, racializadas, queer etc.), dado que o aparecimento destes corpos em contextos institucionais de arte hoje em dia é indissociável do fato histórico recente de que esses mesmos corpos foram trocados, silenciados, comprados, vendidos (ver Edwards 2017:179).

⁷ Apesar do debate teórico propor dissociações entre os dois termos (podemos aqui citar Hannah Arendt e seu texto “Sobre a violência”, fundado na tentativa de distinção entre ambos) tal aproximação é bastante produtiva para se pensar em termos de performance, principalmente no que tange às convenções dos desempenhos performáticos no campo cultural e a irritação que as performances artísticas podem gerar nelas.

circunscrita na esfera das leis, e uma *violência divina*⁸. A primeira seria a violência própria ao direito, que estrutura e mantém a sociedade funcionando, cuja lógica se detém, de maneira circular, entre instaurar e preservar o direito. Contrária a essa violência com força de criação e manutenção (ou seja, com força performativa) Benjamin pensa uma violência não-violenta, não-instrumental, não-utópica e pura, que possa interromper à submissão da vida ao campo do direito. Sua forma, paradoxalmente, é de uma violência tão forte e desvinculada de intenção que possa interromper o ciclo da violência, por uma interferência radical, imprevista e sem sentido. A violência pura, “divina”, extingiria o direito suspendendo seu funcionamento e pode, a qualquer momento, incidir no ciclo de manutenção e deposição das leis (e, no texto de Benjamin, é imaginada principalmente na forma da greve geral proletária e do ensino).

Este texto, central para teorias de performance do campo da linguagem, revela um potencial não apenas performativo, mas também *aformativo* (termo proposto por Hamacher 1997 a partir do texto de Benjamin) nos atos de fala, que se daria justamente pela recusa de um posicionamento determinado ou da afirmação de um fim⁹. Nesse sentido, a política deixa de ser pensada como a produção da vida social e sua representação no Estado, mas sim como aquilo que subverte a própria força produtiva dessa vida, usando os meios de uma violência estranhada, que vem de fora. O aformativo, ao apresentar uma possibilidade de transformação que se dá pela recusa de um posicionamento determinado ou da afirmação de uma finalidade, não coloca seus esforços no futuro, em uma radicalidade proposta também por Jota Mombaça (2021:82), em sua noção de “redistribuição da violência”, quando afirma que “o apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável. Contudo é preciso separá-la da ansiedade quanto à possibilidade de prever o que há de sucedê-lo”. Na violência divina benjaminiana e seus debates posteriores¹⁰, encontramos uma chave de leitura que entende a violência não apenas como demonstração de poder, pois sendo não instrumental pura e, assim, não violenta, tem outras formas que apenas aquelas culturalmente lidas como violentas. Justamente pelo seu caráter de pura exibição, o campo da arte parece ser um terreno ideal para tal tipo de manifestação.

⁸ Note-se que esse termo inclusive intitula a obra da artista Cinthia Marcelle que será pesquisada.

⁹ É também nesse sentido que Hans-Thies Lehmann (2013), um dos principais teóricos do teatro contemporâneo, irá se referir mais ao termo aformativo do que ao performativo para pensar a produção teatral, indo na contramão de uma corrente que advoga pelas aproximações entre teatro e performance como prova de sua efetividade, resultando em transformações comprováveis no mundo. O autor afirma que, como “o termo performativo não pode ser completamente dissociado da ideia de um funcionamento bem-sucedido, um ato positivo, a realização de um objetivo” ele acaba por suprimir um aspecto “de extrema importância: uma certa passividade, uma não-realização no espírito do ‘eu preferiria não’, de Bartleby. Para se dizer o mínimo, muito do teatro performático/pós-dramático constitui a articulação de uma dúvida profunda sobre o fazer, a obtenção, a realização e a performance” (Lehmann 2013: 876, grifo nosso).

¹⁰ Tal teoria encontra importante eco em outros textos de Benjamin (como “Sobre o teatro épico”), onde desenvolve-se a ideia de gesto como interrupção de ação, e de comentadores futuros, como Giorgio Agamben - que propõe que a ética e a política sejam da esfera dos gestos, e não das ações - e Jacques Derrida - que lê o texto de Benjamin como um prenúncio do holocausto.

A partir da análise crítica das obras em diálogo com essa corrente teórica, buscaremos compreender como a violência, quando abordada no campo artístico, teria um potencial para além da denúncia ou esclarecimento: mostrar a violência talvez seja também, e especialmente, um modo de interromper sua operação e compreendê-la criticamente.

Essa chave de leitura necessita que abordemos performance por outro ângulo que não aquele afirmativo em relação à linguagem e que crê no seu poder de transformação do mundo, mantendo princípios metodológicos e o mesmo prisma de pesquisa lançado em pesquisas anteriores.

Metodologia

Este projeto dá prosseguimento a princípios metodológicos traçados de forma contínua há dez anos de pesquisa, marcada pela análise detida de obras artísticas recentes, pela arte da performance brasileira contemporânea como objeto central e pela busca de uma chave de leitura que entende a retração, a ausência e a recusa como gestos fundamentais de uma produção contemporânea da linguagem. Tal chave contrapõe-se às leituras recorrentes que vinculam a performance com um viés ativista e propositivo, como se a arte fosse mera extensão da positividade necessária ao fazer político. Aqui, pelo contrário, busca-se revelar um local próprio para a performance em contextos artísticos e uma especificidade de seus modos de fazer política em território nacional, o que confere particular relevância à pesquisa (reconhecida inclusive através do *Prêmio Tese Destaque USP na área de Humanidade, Letras e Artes* em 2022).

Sempre foi uma tomada de posição escrever apenas sobre obras brasileiras¹¹, buscando suprir uma falta de análises aprofundadas e pormenorizadas de obras performativas, tentando compreender melhor não apenas essa ainda recente linguagem artística, mas principalmente sua atual condição material, já muito distante do discurso idealizado da performance dos anos 1960

¹¹ Na iniciação científica (FEBASP - FAPESP), foi analisada a performance *O corpo é a obra* (1970) do luso-brasileiro Antonio Manuel, focando em contradições e concordâncias entre o gesto impetuoso e não premeditado do artista e sua posterior recepção crítica, que alçou a performance a marco da arte contemporânea brasileira. No mestrado em Poéticas Visuais (UNICAMP - CAPES) o foco recaiu sobre minha própria produção em performance, o que me levou a analisar, dentre outras obras, *Bala de Homem=Carne/Mulher=Carne* (1997) de Laura Lima, uma das poucas artistas visuais brasileiras a trabalhar com corpos vivos em suas obras e a negar o termo “performance” (o que cria uma circulação específica de sua obra, com possibilidades de aquisição por museus etc.) Já no doutorado (USP - FAPESP, com passagem com bolsa BEPE pela Justus Liebig Universität Giessen), focado em práticas de desaparecimento do corpo de intérpretes dentro da cena, foi analisada uma cena bastante recente de trabalhos feitos a partir de 2010 por artistas como Marta Soares, Pol Pi, Nuno Ramos e o grupo [pH2] Estado de Teatro. Além disso, diversos artigos foram escritos ao longo dos anos comentando obras de Wagner Schwartz, Maikon K, Clarissa Sacchelli, Claudia Müller, dentre outros artistas centrais para a arte contemporânea brasileira. Na pesquisa de pós-doutorado *Performar a contrapelo* (CNPq), aprofundi as relações teóricas entre o pensamento benjaminiano e artistas e grupos como Teatro da Vertigem, Elilson, Claudia Müller e Ana Teixeira, buscando compreender como trabalhos recentes desses criadores lançam luz para as questões de técnica e temporalidade, propondo – também a partir de Walter Benjamin – outra chave de leitura para essas obras que as desloca das noções de protesto político e estética relacional as quais geralmente são enquadradas.

e 1970 (condição essa que precisa responder tanto à institucionalização da linguagem quanto à sua crescente recusa por grande parcela da sociedade, como se ainda carregasse como estigmas o hermetismo, a radicalidade e a falta de técnica). Justamente por essa compreensão contemporânea da linguagem, distante de um purismo identificável em seu surgimento e central para a análise de obras contemporâneas que irritam as próprias convenções já reificadas da arte da performance¹², sempre incluímos na pesquisa obras de dança ou peças teatrais com diálogos evidentes com questões da performance. Além disso, optamos por também tornar as documentações resultantes de tais ações (registros oficiais, vídeos e fotos do público, rastros diversos da performance) foco de análise para as obras escolhidas: se a história da performance é marcada por certa agência de seus registros imagéticos sobre as próprias ações, como se a própria documentação tivesse potencial performativo (ver Auslander 1997), hoje vivemos um momento no qual as “fotografias valem pela sua capacidade de serem integradas e reenquadradas dentro de outras correntes de comunicação” (Phelan 2017:173) e onde “as imagens digitais, por serem algorítmicas, não apenas apresentam coisas, mas podem fazer coisas” (Beiguelman 2023). Tal compreensão aprofundada de obras de performance diz enfim respeito, nesse projeto, ao alcance geográfico, buscando também obras e artistas de outros países da América Latina, por compreender que os usos da violência como recurso poético são específicos nesse contexto. Ao propor um recorte que discute a produção de artistas mulheres cis e trans de diferentes gerações, raças e contextos geográficos, será possível complexificar os próprios parâmetros propostos pelas argumentações teóricas centrais ao projeto.

Esse projeto também busca novamente aproximar o trabalho teórico de experimentações práticas. Se na iniciação científica e no doutorado a opção foi pela análise de obras de outros artistas, buscando uma compreensão mais distanciada das escolhas de cada obra e de sua relação com o contexto brasileiro, nesse momento a escolha é de também incluir minha produção artística como parte do projeto, compreendendo como central para a pesquisa em performance não apenas a reflexão sobre o contexto, mas também a sua experiência através do corpo.

Metodologia da etapa prática: produção em performance

Desde 2011 possuo uma prática autoral em performance que se debruça sobre a materialidade de corpos humanos e não-humanos quando estão em estado de repouso e passividade. Nas obras, essa prática se traduz em situações nas quais os corpos são afetados ou constrangidos por esculturas construídas especificamente para serem vestidas e usadas. A pesquisa resulta também em obras de performance nas quais o corpo de quem atua possui

¹² As produções de maior relevância na cena nacional e internacional parecem justamente habitar essas zonas fronteiriças. Destaca-se, por exemplo, a performance das lituanas Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė Sun & Sea (Marine), obra vencedora do Leão de Ouro na Bienal de Veneza em 2019. A performance era uma ópera que acontecia em loop dentro de um espaço expositivo transformado em uma praia cenográfica, com músicos profissionais, coros locais e participantes voluntários.

agência limitada, precisando ser movido ou estimulado por outros corpos e materiais (um exemplo é a série *Protetores de Proximidade Humana* [2017-], na qual objetos são criados para impedir relações humanas simples, como o toque e o beijo). Mesmo não apresentando signos diretos vinculados à ideia de violência (sangue, cortes, risco evidente), minha produção aborda-a por lidar com situações-limite de constrangimento e impossibilidade.

Nessa pesquisa de pós-doutorado, proponho que sua etapa final seja a execução de uma performance em diálogo com os conceitos trabalhados e com as obras analisadas (levando em consideração as tensões entre as obras analisadas, feitas por mulheres, e a prática proposta por um homem). Percebo que minha obra vem sendo fortemente influenciada, mesmo que de forma indireta, pela maior aproximação com o pensamento de Walter Benjamin: trabalhos mais recentes têm sido marcados pela interrupção ou suspensão da ação (tal qual Benjamin nota no teatro brechtiano em “Sobre o teatro épico”), assim como pela crescente metarreflexão sobre o fazer artístico como um fazer anárquico e destrutivo (como se percebe nas reflexões de Benjamin sobre o Surrealismo ou sobre os usos e fins da violência)¹³.

Pretende-se realizar um trabalho que articule os elementos centrais da minha produção, acima brevemente elencados, mas trazendo a discussão da violência para o primeiro plano. Pretende-se uma performance duracional e pautada na relação com objetos desenvolvida a partir do reperformatar em sala de ensaio de gestos hoje paradigmáticos da arte da performance vinculado à violência (alguns deles já narrados neste projeto), compreendendo como as transformações de contexto e momento histórico os deslocam de seus sentidos prévios, compondo derivações e transformações desses gestos.



Odiar os artistas (2023), performance resultante da pesquisa “Performar a contrapelo”. Local: Mostra VERBO de performance art, Galeria VERMELHO, São Paulo. Fotografia Mariana Chama

¹³ Em *Das tarefas de artista: o pintor* (2020), eu constantemente jogo para cima uma grande tela de pintura com frases vinculadas a um futuro hipotético do fazer artístico (como “carta de aposentadoria da jovem artista” e “samba do estado mínimo”), destruindo-a um pouco mais a cada tentativa de levitá-la. Na performance *Aquele que diz sim, aquele que diz não* (2020), exibo-me para o público ao longo de várias horas carregando um pódio nas costas, na forma de uma mochila, sempre andando fora de espaços museológicos e institucionais. Por fim, durante a pesquisa de pós-doutorado “Performar a contrapelo”, apoiada pelo CNPq, desenvolvi a performance *Odiar os artistas*, pautada em uma forma cíclica e sem progressão, também fortemente marcada pela inação como procedimento coreográfico.

Cronograma

Atividades/períodos	Ano 1				Ano 2			
	1º tri	2º tri	3º tri	4º tri	5º tri	6º tri	7º tri	8º tri
Levantamento e cruzamento bibliográfico								
Artigo 1								
Artigo 2								
Artigo 3								
Artigo 4								
Estágio no exterior (a definir)								
Disciplina								
Produção e apresentação da performance								
Relatório								

Forma de análise e disseminação dos resultados

As pesquisas em processo serão compartilhadas através de comunicações em palestras, congressos e seminários virtuais e presenciais, sendo os debates posteriores e questões levantadas centrais para o processo de escrita de cada artigo. Também o curso ministrado visa abordar as obras e tópicos centrais abordados ao longo da pesquisa, sendo ferramenta para futuros encaminhamentos, a partir de questões e problemas propostos pelos estudantes e debatidos em aula. Os artigos desenvolvidos serão submetidos à leitura e discussão com a supervisão do projeto. Pretendo também a submissão dos artigos a revistas acadêmicas, após sua finalização.

A disseminação da pesquisa está também ancorada nos eixos acima: comunicações em eventos e oferecimento de disciplina - visando a comunidade acadêmica - e publicação de artigos em revistas acadêmicas de relevância a partir do sistema Qualis – objetivando acesso gratuito à população falante de língua portuguesa interessada nos tópicos tratados durante a pesquisa. A parte prática será desenvolvida em ensaios regulares ao longo de todo o projeto, documentados via vídeo, foto e texto e colocados em relação com às discussões teóricas, realizando-se também ao menos 1 (um) ensaio aberto da proposta artística antes de sua apresentação na etapa final da pesquisa. A obra resultante será apresentada de forma gratuita ao menos 1 (uma) vez, em local e contexto a confirmar nas etapas finais do projeto.

Etapa no exterior (a confirmar)

Visando o aprofundamento de questões da pesquisa, o intercâmbio entre instituições, a disseminação do tema da arte brasileira e o acesso à materiais e contextos tangentes à pesquisa, ressalta-se a possibilidade de solicitação de uma bolsa BEPE para uma etapa intermediária da pesquisa. Pretende-se, inicialmente, realizar um estágio na New York University com o

professor brasileiro e presidente do departamento de estudos da performance André Lepecki, que possui uma vasta pesquisa sobre crítica de arte da performance e dança contemporâneas, pesquisador de algumas das artistas aqui discutidas, como Maria José Arjona e Marcela Levi, mas que também vem dedicando crescente foco ao autor Walter Benjamin em suas mais recentes análises, dedicando inclusive o capítulo final do seu mais recente livro *Singularities* à questão do anjo da história Benjaminiano (ver Lepecki 2016).

Referências bibliográficas

- AUSLANDER, Philip. From acting to performance. *In: _____ Essays in Moernism and Postmodernism*. Nova York, Londres: Routledge, 1997.
- ARJONA, Maria Jose. **Hay que saberse infinito**. Bogotá: MAMBO, 2018.
- BEIGUELMAN, Giselle. Inteligência artificial e as novas políticas das imagens. **Revista ZUM** (abril), 2023.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. Trad. Ernani Chaves. _____. **Escritos sobre mito e linguagem. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades**, 2011.
- BOSCO, Francisco. Violência e sociedade do espetáculo. *In: Mutações: fontes passionais da violência*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAROLINA, Áurea. Por nós e a partir de nós. *In: D'ÁVILA, Manuela et al. Sempre foi sobre nós: relatos da violência política de gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- CASTRO, Francisco González et al. **Performance art em Chile**. Santiago: ediciones metales pesados, 2016.
- DORLIN, Elsa. **Autodefesa – uma filosofia da violência**. São Paulo: Crocodilo/Ubu editora, 2020.
- DOS ANJOS, Ana Raylander Martins. Cidades e finas camadas de tinta branca. *In: Cinthia Marcelle. Por via das dúvidas*. São Paulo: MASP, 2023.
- EDWARDS, Adrienne. I am not here to entertain you: invaluable performances of blackness *In: COSTINAS, Cosmin; JAVENKSI, Ana. Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin: Sternberg Press and Para Site, 2018.
- ERBER, Laura. **O artista improdutivo**. Belo Horizonte: Editora Ayine, 2021.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- GARCIA, Silvio de. **Arte Acción em Latinoamérica: cuerpo político y estratégias de resistência**. 2016. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>
- GRAVER, David. Violent Theatricality: displayed enactments of aggression and pain. **Theatre Journal**, Vol. 47, n. 1, 1995.
- HAMACHER, Werner. Aformativo, greve: a “Crítica da violência” de Benjamin. *In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 1997.
- HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Petropolis: Editora Vozes, 2017.
- KUNST, Bojana. **Artist at work: proximity of art and capitalism**. UK: Zero books, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 3, p. 859-878, 2013.

LEPECKI, Andre. Resonancia, como em la piel (o:fonodermatografia). In: ARJONA, Maria Jose. **Hay que saberse infinito**. Bogotá: MAMBO, 2018.

_____. *Singularities: dance in the age of performance*. Londres: Routledge, 2016.

MANUEL, Antonio. Depoimento à equipe da Galeria de Arte Banerj em 17 de abril de 1986. In: Depoimento de uma geração 1969-1970. Rio de Janeiro: Lacerda Galeria de Arte Banerj, 1986.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970

OSBORNE, Peter. **Crisis as form**. Londres: Verso. Versão e-book, 2022.

PHELAN, Peggy et al. Aparecer em público enquanto público. In: PAIS, Ana. **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

PHELAN, Peggy et al. **Unmarked: The politics of performance**. Psychology Press, 1993.

REBENTISH. Theatricality, Autonomy, Negativity. In: GARCIA, Tristan; NORMAND, Vincent. **Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions**. Berlin: Sternberg Press, 2019.

SITE OFICIAL de Juliana Notari. Disponível em: <https://www.juliananotari.com/symbekos-2/>

SITE OFICIAL de Regina Parra. Disponível em: <https://reginaparra.com/>

SONTAG, Susan. Happenings: uma arte de justaposição radical. In: _____ **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VERGINE, Lea. **Body art and performance: the body as language**. Milão: Sjira Editore, 2000.

WARD, Frazer. **No innocent bystanders**. Dartmouth college, 2012.

WOOD, Catherine. **Performance in contemporary art**. Londres: Tate Modern, 2019.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014