

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa (orgs.)

40 ANOS DO PPGAC ECA USP

Edição comemorativa

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI: 10.11606/9786588640517

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Revisão de texto: Márcia Moura
Capa: Maria Eduarda Borges

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Q1 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico] : edição comemorativa / organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.
PDF (429 p.) : il. color.

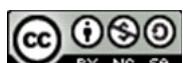
ISBN 978-65-88640-51-7
DOI 10.11606/9786588640517

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (ECA/USP). I. Viana, Fausto. II. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no livro *40 anos de PPGAC ECA USP, edição comemorativa*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os organizadores que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



AS VISUALIDADES NA PERFORMANCE: UMA ENTREVISTA COM FERDINANDO MARTINS

Fausto Viana

No dia 7 de julho de 2021 consegui, finalmente, entrevistar Ferdinando Martins, por Google Meet, para tratar de visualidades da/na performance. Era de esperar que fosse uma conversa agradável, pois somos colegas no Departamento de Artes Cênicas e a conversa vinha sendo preparada há algum tempo. Na verdade, meu interesse crescente pelo tema da entrevista já era grande quando ele foi atuar como professor visitante no Hemispheric Institute for Performance and Politics da Universidade de Nova York, em 2019. Dentre as muitas áreas de pesquisa de Ferdinando, nos interessaram particularmente aquelas sobre estudos da performance, teoria *queer* e gênero. A entrevista se revelou uma importante fonte de informações não só sobre aspectos visuais, mas sobre performance em si – e penso que, de fato, deveria ser expandida para uma publicação maior e anda mais informativa para aqueles que buscam entender mais a respeito de sobre performance e visualidades.



Ferdinando Martins¹

¹ Ferdinando Martins é Professor Doutor do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP e do PPGAC-ECA/USP. Coordenador do Centro de Documentação Teatral e do Laboratório de Práticas Performativas da ECA/USP. Líder da linha Estudos da performance e processos de subjetivação do Grupo de Pesquisa Alteridade, subjetividades, estudos de gênero e performances nas Comunicações e Artes. É jurado do Prêmio Shell de Teatro. Foi pesquisador visitante no Hemispheric Institute for Performance and Politics/Universidade de Nova York (2019), com Bolsa de Pesquisa no Exterior da FAPESP. Foi diretor e vice-diretor do Teatro da USP. Foi coordenador geral e curador da Bienal Internacional de Teatro da USP (2012-2018). Foi coordenador do Programa USP Diversidade/Núcleo de Direitos da PRCEU (2011-2015). Coordenou, também, o Convênio de Cooperação Cultural entre a USP e a Universidade Nacional Autônoma do México (2012-2015). Realizou pesquisa sobre teatro e censura com financiamento da FAPESP. Possui mestrado e doutorado em Sociologia pela USP. E-mail: ferdinando.martins@usp.br

Fausto Viana: *Ferdinando, trago questões (risos). Questões recorrentes que não são só minhas, são de alunos e colegas também. Vamos passar por coisas óbvias, mas que vão nos ajudar a refletir sobre visualidade e performance. Começo citando a introdução do livro da Diana Taylor, *Estudos avançados da performance*: “Na América Latina, o uso da palavra *performance*, embora para alguns represente um novo colonialismo, conta com uma comunidade ampla de pessoas que encontram na amplitude do termo possibilidades que estão ausentes em sua tradução como ‘execução’ ou ‘atuação’.” Então, o que é para nós a “*performance*” e o que é para os norte-americanos e para os europeus, por exemplo? E como ela difere ou não da *performance art*?*

Ferdinando Martins: A gente tem que pensar primeiro no contexto norte-americano e depois no da América Latina. A ideia de performance é muito mais antiga do que a denominação de *performance art*, especificamente. Quando você pega os historiadores da performance, vários vão dizer que ela surge no Black Mountain College, ou nas experiências da Bauhaus – também aparece ali como referência. Mas o Black Mountain College foi fundado em 1937! E se pensarmos aqui no Brasil, em 1931 o Flávio de Carvalho fez o Claraboia número 1. Em 1931! Aquilo se encaixa no que hoje se denomina performance. Quando chegam os anos 1960, surgem manifestações que – por falta de uma denominação específica, na esteira dos happenings e de outras rupturas daquela década – começaram a ser chamadas de performance. Só que em inglês a palavra *performance* é de uso comum no sentido de *desempenho*.

Certo.

Ao pensarmos em alguém como o Schechner, que vai refletir sobre a performance em geral e a *performance art*, em específico, aparece o art do lado para diferenciar que aquela não é uma performance em geral. Esse problema, que a Diana Taylor aponta nesse prefácio, é que na América a gente não usava a palavra performance: hoje ela se tornou um termo comum. Quer dizer, falamos da performance de um carro, de um funcionário...

Sim.

Da performance de um ator e tal. Mas essa palavra não era comum nos anos 1960. Então, não precisava ser acompanhada do *art*.

Entendi.

Mas passou a ser quando a indústria cultural e outros lugares passaram a usar. Hoje temos a questão dos coachs, que falam assim: "a sua performance"...

Pois é.

"O seu desempenho", não é? Essa confusão é terminológica. Vamos pensar, por exemplo, a partir do Schechner, que é o grande nome das pesquisas em performance e inaugura esses estudos. Isso foi tão forte que o departamento no qual Schechner trabalhava na Tisch School of the Arts, o Drama Studies, se tornou Performance Studies. Então, a gente vê que essa mudança do nome – trocar drama por performance – mostra o peso que ela adquiriu nas artes cênicas; inicialmente na NYU [New York University], mas que depois se espalha pela América.

Aí começam as interlocuções, inclusive com outros estudiosos como Josette Féral; de pessoas que não são ligadas aos *performance studies*, mas que dialogam com eles. Ou até mesmo o pós-estruturalismo de Judith Butler, que tem uma base comum com o Schechner e vai trabalhar com os conceitos de performance e performatividade.

Essa é outra questão sempre presente e que gera confusão. O que é performance de gênero? Porque essa é uma confusão frequente.

Chegaremos lá. É uma confusão muito constante. Vários alunos e alunas me procuram achando que performance de gênero é uma performance artística que fala sobre gênero. Vamos pegar os nomes principais que representaram mudanças no pensamento sobre a performance. Schechner, por exemplo, era uma pessoa do teatro, um diretor de teatro. Ele fez um espetáculo que teve bastante repercussão nos anos 1970, o *Dionysus 70*. Também era pesquisador e professor na área que a gente chamaria de "drama". Mas ele percebe que

em Nova Iorque começa a haver uma efervescência das performances artísticas, das manifestações chamadas performance. E surgem lugares específicos para concentração desses artistas.

Certo.

Ao mesmo tempo, tanto em Nova York como na Califórnia, principalmente nesses dois polos, despontam nomes como Marina Abramović, Chris Burden... E Chris Burden fazendo coisas inimagináveis, desde *Shoot* – esse foi seu trabalho de conclusão de uma disciplina de teoria da escultura. Chris diz que a bala, desde que sai do cano do revólver até entrar em seu ombro, era uma escultura perfeita.

Também temos em outras áreas coisas que ficam no limite entre performance e outras linguagens. Vamos pensar, por exemplo, em Trisha Brown, quando ela coloca o homem descendo o prédio, e que é uma performance. Primeiro ela faz estudos com os bailarinos para tentar subverter a força da gravidade: dentro do estúdio, eles subiam nas paredes, iam andando... Claro não é – bailarinos dançam! e, de repente, davam uns pulos. Andavam na parede e caíam! O título, em inglês, era *Man Walking Down the Side of a Building*. Um bailarino que descia andando pela parede de um prédio. Aquilo exigia um esforço físico sobrenatural. Mas ele tem toda uma teatralidade, desce como se estivesse andando mesmo de lado. Trisha Brown é uma das crias da Judson Church, uma Igreja Batista, no Village, ela ensaiava nessa igreja. A Judson Church funciona até hoje, e acaba sendo um centro comunitário, porque os artistas podem ensaiar e também se apresentar toda quarta-feira, quando há um grande lanche. Muitas vezes, a comunidade vai interessada na comida, mas o espaço se tornou centro de concentração.

Outro que vem de lá é o Merce Cunningham. Aí o Schechner olha para tudo isso e pensa: “Tá bom, então vamos buscar uma definição do que é performance”. Daí se encontra com o Victor Turner, um antropólogo da Universidade de Chicago e que, de certo modo, era influenciado – eu não gosto da palavra influenciado, porque acho muito forte –, por Erving Goffman, um sociólogo da mesma universidade, da Escola Sociológica de Chicago. E eu faço essa diferenciação porque aqui no Brasil comenta-se que o Ministro da Economia, o Guedes, é da Escola de Chicago, mas ele é da Escola Econômica de Chicago. Assim, nos anos 1950, Goffman escreve *Representação do eu na vida cotidiana*, um livro em que ele fala da vida em

sociedade como um teatro. Só que vai a fundo nisso, usa termos de teatro, como “coxia”, “fala”, “deixa”, todo nosso vocabulário, para dar explicação da atuação do eu como um ator.

Em sociedade...

Sim. Isso nos anos 1950, e é um livro que repercute. Quando eu fiz Ciências Sociais na USP, a gente estudava o Goffman. O Turner vai nessa esteira, mas ele primeiro estuda rituais e, junto com o Schechner, forma uma parceria criativa muito intensa. Eles eram bem próximos, escreveram e investigaram bastante. Nesse contato, os dois passam a pensar que tudo é performance. Então o Turner antropólogo, e a antropologia tem uma questão central que é “quando nós nos tornamos humanos? Em que momento a gente pode dizer que nós somos humanos?” E o Turner e o Schechner vão responder: é a performance que nos torna humanos, é o aprendizado de performances. A partir disso, eles desenvolvem um conceito de performance. Tudo é performance no sentido em que todos os nossos comportamentos são repetidos. Portanto, em um sentido amplo, performance é um comportamento reiterado.

Ok, perfeito.

Que a Butler vai dizer que é um comportamento reiterado e sempre é uma citação.

Uma citação...?

Porque são performances que já existiram.

De algo que já aconteceu.

Que já aconteceu e sempre vai ser uma memória, vai sempre carregar uma história, a gente vai sempre trazer essa performance ancestral. Claro, o debate sobre isso é muito rico e interessante. Eu tenho um grupo dentro dos estudos de performance e, às vezes, a gente entra e... ultrapassamos muito o tempo que tínhamos previsto para terminar, porque nos empolgamos. O Schechner vai dizer que, na verdade, estamos falando de um

comportamento restaurado, mas é a restauração de algo que não existiu, porque não teve alguém que inventou a performance dizendo ‘vai ser assim’, não teve um marco zero. Mas existe uma série de fatores sociais, de dominação ou de estruturas que fazem com que isso se canalize, se manifeste em uma corporeidade, em uma visualidade.

A gente pode dizer então, Ferdinando, que a performance vem de uma ancestralidade que não é necessariamente algo que você vivenciou diretamente.

Ou que a humanidade vivenciou, não é?

É, faz parte de algo que foi vivenciado por alguém e que você recebe por ser humano. Pois é. É difícil, às vezes, pegarmos, por exemplo, um movimento como o negro que fala muito da ancestralidade. A ancestralidade é imaginária, ela não é uma essência. É uma construção que a gente faz, não que isso não seja importante, mas é uma construção. E aí a gente vai ter, pensando nessa questão dos negros, por exemplo, nos Estados Unidos, o Joseph Roth, que é quem cria a ideia da oralitura utilizada por Leda Martins aqui no Brasil e que vai falar no porquê de pensarmos a civilização somente em termos de letramento. Povos não letrados, que não têm a escrita, possuem outras formas de transmissão e de preservação da cultura e que vão passar pelo corpo e pelas visualidades. Pelo corpo, pelos gestos. Ao mesmo tempo, temos que combater a outra ideia que vem junto: “Ah, mas se tudo é criado, a gente vai acabar com tudo”. Não vai, não dá. Então, quando a Butler fala da performance de gênero, ela está se referindo a todas as performances que possuímos. E são duas: a do masculino e a do feminino. Temos as performances de professor, de aluno, de pai e mãe, de namorado... A gente aprendeu tudo isso.

Mas, Ferdinando, é isso que a gente chamaria de papel social?

O papel social é a sua responsabilidade, então não é um papel social. Porque o papel tem uma responsabilidade. Você sabe que, como professor, precisa assumir certos comportamentos, e este é o seu papel. A performance ultrapassa isso, porque ela se torna

automática e não temos muito como fugir. Então, por exemplo, aprender a comer é o aprendizado de uma performance.

Está bem.

Nós automatizamos isso, não é um papel social. Colocar roupa é uma performance, mas a gente não pensa se vai ou não vestir a roupa.

Não, mas quando a gente pensa, por exemplo, “eu vou dar uma aula na Reitoria”, a gente escolhe uma roupa que acha adequada. Isso também é performático ou é uma consciência do seu papel social?

São as duas coisas. Você está pegando a performance adequada para o seu papel.

A performance adequada para o seu papel, ok. E o traje dentro disso é importantíssimo, claro.

Totalmente, totalmente! Porque é isso: a gente sabe que se vai em uma reunião na Reitoria de camiseta, a chance de acharem que o que estamos dizendo não é “sério”, é grande.

É grande. Mas retomando nosso tema. Você falou que o traje é uma coisa importantíssima. Quando alguém questiona “Ah, não, mas eu quero ir vestido como eu quiser”...

Isso não existe.

Não existe porque você certamente se sentirá deslocado, a sua performance vai ser feita no lugar equivocado, é isso?

Sim, vamos pensar no *stiletto*, o sapato de salto. Ele está na performance do feminino.

Está.

Ok, nós sabemos que há homens usando. E que, inclusive, eles dão aulas de *stiletto* hoje em dia para ensinar a andar de salto alto. Mas, para nós, o item está no baú das performances do feminino. A gente não vai dissociar. Hoje, pelo menos, ainda não conseguimos dissociar o salto alto do feminino.

E no caso famoso do alemão Mark Bryan (figura 1), um homem que só usa saia e salto alto? Você já viu?

Sim, eu vi.

Figura 1 – Mark Bryan



Disponível em: <https://kottke.org/21/05/the-fashionable-mark-bryan>. Acesso em: 23 out. 2021.

No cotidiano. Essa é a performance que algumas pessoas chamam de performance do cotidiano? Como é isso e como isso se relaciona com arte? E como se relaciona com o cotidiano mesmo?

Dá até para ligar com o Schechner, porque na sua definição – tudo é performance –, ele pergunta: “Ok, mas então o que é *performance art*?”. Ele vai responder que é quando você subverte as outras performances. É uma performance que subverte a citação, que é o que Mark Bryan está fazendo ao usar saia e salto alto. Mas, ao subverter, indica a construção dessa norma. Porque veja, vamos pensar, não é qualquer saia e qualquer salto que ele usa.

Não.

A saia usada são saias do feminino.

Sim.

E são diferentes daquelas que estão sendo vendidas como saias para homens.

Certo. Não, e o Mark Bryan, especificamente, escolhe modelos que valorizam os quadris dele e deixam as coxas expostas. Ele diz que é isso que tem de bonito para mostrar. E aí, não é mais confuso ainda?

Sim. Eu acho confuso, mas fascinante. Quando começaram a vender saias para homens, achavam que era uma coisa revolucionária. Mas o que são as saias para homens? São muito parecidas com as bermudas, sem a divisão das pernas, né? Então é uma saia, mas não aquela do feminino, que mostra as coxas, tem fendas e valoriza os quadris. E as que Mark usa são essas, a verdadeira revolução que ele mostra está nisso.

Ou seja, ele é um performer? De acordo com as nossas definições, ele é um performer. Ele é um performer, e um performer artístico porque está subvertendo a performance esperada de um homem.

Figura 2 - Cartaz do filme *Eu não sou um homem fácil*



Fonte: divulgação

Incrível.

Lembra daquele filme *Eu não sou um homem fácil* (figura 2)? É uma comédia francesa na qual um cara leva uma pancada na cabeça e acorda num mundo em que os papéis estão todos invertidos. E aí, assim, os homens é que são maltratados, são eles que ganham menos. Tem uma cena engraçada em que uma mulher vai fazer sexo com ele e, ao abrir a camisa dele, vê saltarem os pelos e diz: "Que nojo, você não se depilou!". E aí ele vai procurar emprego colocando uma minissaia justamente para deixar as pernas de fora. Para você ver, o traje não é um elemento da performance, o traje é a própria performance.

O traje é a própria performance.

E não há como você falar: "Não, mas eu não vou seguir convenções" ... Não tem como.

Nós vamos voltar a esse assunto, mas você estava em uma linha de raciocínio, que era a performance de gênero.

Tanto a Butler quanto o Schechner têm uma base comum que é a filosofia da linguagem norte-americana, em especial dois autores: o Searle e o Austin. O Searle escreveu *Atos de fala – Speech Acts*, e o Austin, *Como fazer coisas com as palavras*. Eles classificam o que denominam atos de fala, e uma das classificações é o que chamam de atos de fala performativos – quando a palavra altera um estado de coisas. O grande exemplo é o casamento, o “Eu vos declaro marido e mulher” é um ato de fala, mas que você muda uma realidade. Você passa a ter outras expectativas, outros papéis a partir dessa declaração. Com os alunos, eu atualizo dizendo: você está ficando com a pessoa e, de repente, vem aquilo: “Mas estamos namorando?”. É um ato de fala, “estamos namorando” modifica uma realidade dessa sua relação, porque o ficar é de uma natureza e o namorar é de outra. O Searle e o Austin estão na base tanto do Schechner como da Butler, são referências de pensar que vivemos imersos nesse universo de performances. E a Butler cria a ideia da performance de gênero, que são aquelas esperadas do masculino e do feminino. Ela vai mais a fundo nessa discussão, porque dentro do feminismo, e não só dentro dele, mas nos estudos sobre sexualidade desde o final do século XIX, as primeiras teorias e ideias são o que denominamos de essencialistas. De você acreditar que há uma natureza masculina e uma natureza feminina. E que seriam inatas e, portanto, determinadas pela anatomia. Como Freud dizia, “anatomia é destino”. Butler dá um exemplo: quando a pessoa está grávida e vai fazer o exame de ultrassom, olha-se para um detalhe anatômico e sela-se o destino.

Entendi.

Porque é a anatomia que prediz certas performances. No essencialismo, elas são consideradas inatas. Assim, o homem é mais agressivo, a mulher, mais cuidadosa. Isso é do essencialismo, e a Butler diz não, que isso são performances que se aprendem e são justamente as de gênero. A grande confusão...

Não preciso nem perguntar, ainda bem que você já vai falar.

A grande confusão. Primeiro é que na hora em que você diz ter essa performance, você cai em um espaço de abrir possibilidades. Só que tem gente que não consegue viver com essa angústia de pensar que são possibilidades e escolhas e acabam confundindo tudo. Por exemplo, quando Fulana (*o nome da pessoa foi omitido para evitar polêmicas inúteis*) diz: "Eu sou uma mulher trans não binária". Não existe mulher trans não binária, porque, se é mulher, ela está na lógica binária. Tem bastante gente, inclusive pessoas trans, que questionam a transição de Fulana, dizendo que foi um oportunismo e que ela não é uma pessoa trans.

Talvez ela seja um homem gay.

É. Já me falaram que talvez seja um homem gay que queria fama de algum jeito e se lançou dessa forma. O que é estranho, o que as travestis questionam, é que ela é desleixada com a transição de não se depilar, de não tomar hormônios, coisas que são muito caras às transexuais e às travestis, e ela não faz. Uma aluna me contou que tentou conversar sobre isso e ela teve uma reação muito agressiva, do tipo "Não vou falar disso". Assim, é uma perda de gênero, mas é porque está perdida entre as performances.

Entendi.

Claro que daí o fato de estar no campo acadêmico e no campo teatral, em que as pessoas são mais abertas e gostam das novidades, então ela consegue ter um capital social que se amplia por conta disso. Mas, de fato, você vê que temos esse embaralhamento que não é o embaralhamento de pensar, por exemplo, como o cara da Alemanha, o Mark Bryan, que percebemos ter uma consciência da performance.

Mas é engraçado porque ele faz a performance de gênero, mas a orientação dele é heterossexual e tudo bem, ele joga com isso numa ótima. Isso também é muito interessante de pensar. Eu quero mostrar algumas imagens para embasar as próximas questões. Na figura 3, uma performance de Regina José Galindo chamada Recorte ao

Longo da Linha, na qual um cirurgião plástico da Venezuela marcou em seu no corpo tudo o que ela precisaria retirar para virar uma mulher perfeita. A imagem 4 é a que mostra Marina Abramovic em *Ritmo 0*, no qual ela deixou uma porção de objetos e depois declarou: “Foi das poucas performances na vida em que tive medo de morrer”. Por que um homem pegou a arma carregada e ameaçou matá-la. Disse também que não foi violentada fisicamente porque havia outras mulheres na galeria.

E porque a galeria interveio também, não é?

Figura 3 – Recorte pela linha, performance de Regina José Galindo



Disponível em: <http://sichanellevantaralacabeza.blogspot.com/2016/02/recorte-por-la-linea-una-visita-al-cccb.html>. Acesso em: 23 out. 2021.

Figura 4 – Marina Abramovic em *Ritmo 0*



Disponível em: <https://lesbohemea.wordpress.com/2013/07/16/marina-abramovic-rhythm-0-1974/>. Acesso em: 23 out. 2021.

É, porque senão ela seria estuprada literalmente. Na figura 5, Berna Reale na performance *Quando todos calam*, no Mercado Ver-o-peso. Ela ficava deitada com esse monte de tripas que os urubus vinham comer. Do ponto de vista da visualidade, a imagem fotográfica é um registro válido de uma performance no sentido de documento que registra a ação?

Quantas horas a gente tem para responder a essa pergunta? Porque essa questão do registro da performance é uma coisa importante. Primeiro, a necessidade de registrar e depois de diferenciar o que é registro e o que é a própria performance. Muitas vezes, a própria fotografia ou o vídeo, a própria imagem é a performance, e aí não há intermediação. Muitas vezes, é só o registro, mas muitas vezes é como performance. Como a performance como arte é um campo novo – tem 50 anos, um pouco mais –, os próprios artistas e as discussões acabam mudando rapidamente porque as pessoas estão refletindo.



Figura 5 – Berna Reale na performance *Quando todos calam* Disponível em: <https://sxpoltics.org/ptbr/mulheres-artistas-berna-reale/6426/quando-todos-calam-2009-registro-fotografico-de-performance-100-x-150-cm>. Acesso em: 23 out. 2021.

Claro.

Então, vamos pensar no Brasil. O Renato Cohen foi superimportante, mas muita coisa que ele escreveu hoje está ultrapassada. Não por culpa do Cohen, mas porque as coisas mudaram. Ele continua sendo uma referência, mas a gente precisa atualizar. Falo isso porque a Laurie Anderson defendia, lá nos anos de 1970, no início da sua carreira, que para ser performance não deveria ter registro. Aconteceu, aconteceu. Acabou, deixa isso para lá. Só que daí as pessoas vinham falar de performances que ela supostamente teria feito que não existiram.

Ah... que não existiram.

Ela fala do cachorro laranja. Uma pessoa chegou para ela e disse: "Você é aquela que fez a performance do cachorro laranja!" e ela fala "Que cachorro laranja? Eu nunca fiz uma performance com um cachorro laranja". Não existia isso e nada próximo disso. Então, foi a partir disso que ela começou primeiro a calcular o registro, depois a pensar que não era mais um registro, mas que a própria foto era a performance.

Entendi.

Que é o caso da Berna Reale. A gente olha e vê que houve uma performance, mas aquela foto também é a performance. Diferentemente da Regina José Galindo, porque várias performances dela são em vídeo, porque são pensadas para serem em vídeo. Aquela que colocam fogo como se ela fosse uma feiticeira... Tem outra interessante, e eu acho que só fez sentido de fato no vídeo, o *Perra*, no qual ela levanta a saia e corta a perna. Por que para mim aquilo só faz muito sentido no vídeo? Porque o importante não foi ela cortar a perna, mas o final, em que ela abaixa a saia e a saia esconde o "Perra", e ela volta para a vernissage como se nada tivesse acontecido. Que é esse ocultamento, esse silenciamento da violência contra as mulheres. Então você pega lá o João de Deus... Mas como assim, 300 casos de estupro e ninguém nunca tinha falado nada, não é? É porque tem um silenciamento que é orquestrado.

Figura 6 – Pilar Albarracín na performance *;Viva España!*



Disponível em: http://triennale.at/presse/mirador/long_live_spain.jpg. Acesso em: 23 out. 2021.

Claro.

E a Regina está denunciando esse silenciamento. Ela está lá com a perna sangrando, mas está no vernissage tomando espumante. Isso faz sentido quando a gente vê essa narrativa. Ou quando temos o caso da vídeo-performance ou da foto-performance, que aquilo não foi para registrar, aquilo é a performance. Então, o que eu digo, não é intermediação. Vamos pensar... A Pilar Albarracín tem a performance *;Viva España!*. Você deveria pesquisar a Pilar, porque eu acho que há muitas coisas interessantes, ela trabalha com os trajes do flamenco.

Não conheço, vou pesquisar.

Ela é de Sevilha, onde a cultura do flamenco é forte. Lunares é uma linda performance: Pilar entra no tablado, os músicos tocam flamenco, e ela toda paramentada, com vestido, sapato, penteado e postura de flamenco – é o conjunto que precisa estar presente. E ela entra muito altiva, como uma dançarina mesmo. A gestualidade faz parte da performance da visualidade que é construída. Não adianta você estar com o traje de flamenco se não tiver aquela postura, aquele corpo para construir a visualidade. Só que na hora de tirar a castanhola, ela tira uma agulha e, no ritmo da música, vai furando o próprio corpo.

Uau.

Aí você imagina como isso é interessante, porque o vestido é inteiro branco e quando termina a performance, ele está todo vermelho, parece um *tie dye*. Voltando ao registro, quando Pilar fez o *¡Viva España!*, ela sai na rua – e eu acho que o traje é muito importante – vestida de milionária, em um visual meio Sophia Loren, com o cabelo bem feito, óculos grandes e um casacão, um sobretudo amarelo. Atrás dela vai uma bandinha de velhinhos tocando música. Ela começa a dar um sorrisinho e vê que não consegue se livrar deles, e é desesperador isso. Porque assim, ela atravessa a rua e eles vão atrás. Ela tenta fugir e os músicos se jogam na frente. Claro, tem uma alusão ao assédio, não é? De pensar assim: “Ah, te chamar de gostosa não é uma ofensa, é um elogio”. Mas ela está mostrando que não é um elogio. Quer dizer, uma coisa inocente como uma banda de velhinhos se tornou uma violência.

Mas isso era a ação combinada da performance?

Era vídeo performance.

A ação era segui-la em qualquer circunstância?

Sim, em qualquer circunstância e não a deixavam escapar.

Entendi.

E aí o curioso, o que é importante: é uma vídeo-performance. A gente não está vendendo o registro – claro que tem o registro, mas o produto artístico é o próprio vídeo, não o vestígio que ficou. Por isso, é preciso diferenciar a fotografia, porque ela pode ser um registro ou a própria performance.

Perfeito.

Aliás, precisa diferenciar outra coisa, porque às vezes pode ser o registro ou o resto que ficou. Por exemplo, as performances que eu tenho da Karen Finley, a maioria delas não é registro, é vestígio. Alguém que cismou de filmar e agora colocou na rede, no YouTube. Não foi pensado como registro.

Um vestígio, aquilo que sobrou da performance. Ferdinando, nessa linha do “temos quatro horas para conversar”, pergunto: o que significava ser uma artista mulher no contexto da *performance art* dos anos 1970 e o que significa hoje? Qual a diferença daquela *performance art* da Marina Abramović – estou pensando nos tempos do Ulay – e a de agora?

Então, a gente tem um pioneirismo e uma certa coragem maior naqueles anos 1970, hoje podemos pensar em duas respostas. De um lado, você tem quem pegou tudo aquilo que foi rompido nas décadas de 1960 e 1980 e está retrabalhando isso hoje. Do outro, tem aquelas pessoas que estão repetindo os 1960, 1970 e 1980, mas que, ao repetir, não percebem que já perdeu a força. Vamos pensar. Por exemplo: tirar coisas da vagina não é mais revolucionário.

Não é mais.

Quando a Karen Finley fez isso nos anos 1970, ela ganhou um processo que foi parar na Suprema Corte dos Estados Unidos, um processo que eu analiso. A Karen Finley é a única artista que foi, de fato, censurada na história daquele país. Mas ela estava fazendo aquilo em uma época, questionando o machismo que não era um tema no qual se falava. E

abordando maternidade! Nessa performance, ela pega um ursinho de pelúcia – ela era mãe, então tinha toda aquela coisa dos símbolos serem infantis – e erotiza aquilo tudo. Naquele contexto, havia uma carga simbólica e subversiva que hoje não existe mais. Você vai ter performances nas quais a pessoa adora enfiar e tirar as coisas. Mas daí você fala: “Está bem... mas... assim...”

Para quê?

Para quê hoje, não é? Não é puritanismo, é o fato de não ser mais subversivo. Você não vai mais parar na Suprema Corte por fazer isso. Enquanto você tem as *performers* que trabalham com essas questões. Por exemplo, a Regina José Galindo e a Pilar Albarracín, mas com uma sofisticação maior, levantando outras questões. No México, a Violeta Luna traz o luto das mulheres que foram mortas. Essas denúncias falam sobre o corpo, sobre o uso e abuso desse corpo. O que a Janaína Leite também está fazendo.

Figura 7 – A performance *Lobo*, de Carolina Bianchi



Disponível em: <http://flertai.com.br/2019/08/mitsp-abre-convocatoria-para-mitbr-plataforma-brasil-2020/>. Acesso em: 23 out. 2021.

Vamos chegar nela.

A Carolina Bianchi tem uma coisa muito interessante e que as pessoas, às vezes, não percebem. Você assistiu *Lobo*? Acho que tem vídeo dele... Ela, há anos, foi aluna da EAD. São 30, 40 homens nus e ela com roupa. Você percebe que parece bobagem, mas Carolina subverte tudo porque, enquanto as outras ainda continuam naquela "Eu tenho que abrir, tenho que expor, tenho que mostrar", é a única vestida. E é interessante olhar para seu traje, porque ora está vestida como caçadora, ora como heroína romântica, mas são todos bem fechados, com certo decoro até.

Maravilhoso.

E é ela quem domina os homens, os homens é que estão pelados!

Que coisa. Mas, então, Ferdinando, qual é o papel do corpo? É uma questão muito complexa, mas é uma curiosidade que eu tenho. Qual é o papel do corpo no processo criativo? Eu entendo que um cenógrafo e uma figurinista não precisem ter o trabalho corporal de um ator, mas eu defendo que eles têm que passar por aulas de improvisação, de dança, de canto, de voz... Mas aí, na performance, qual é o papel desse corpo?

Então, vamos pensar primeiro na questão do traje, do figurino e da construção desse corpo e dessas silhuetas, e depois a gente volta para o corpo.

Para o performer.

É... Não o corpo relacionado ao gesto. Porque isso é importante, a maneira que o traje, que o figurino vai construir essa silhueta corporal, esses outros corpos. Ao mesmo tempo, você depende também do gesto para construir a visualidade. Porque a visualidade também vai circunscrita na combinação desses elementos físicos com os gestos.

Claro.

Vamos falar primeiro dessa visualidade. Se a gente for pensar se é performance, tem *performer* que demora a... Tem *performer* que vai para a academia querer estudar, não está alheio a tudo isso. Mas tem aquele que nega qualquer coisa que pareça teatro, que torce o nariz para o teatro. Só que não existe performance sem teatralidade. Precisamos olhar para aquilo e entender, saber que é performance, senão aquilo não existe.

Claro.

Porque se tudo é performance, e a performance e a arte se diferenciam pela subversão, se eu não olhar para aquilo e reconhecer ali a subversão, aquilo se mistura com as outras performances e aquilo não é nada.

Dilui-se.

Sim. Então, não dá para ter performance realista.

Não dá.

Aí tem gente – a Verônica Veloso já me disse isso – “Ah... e uma performance invisível?” – e eu falei: “Se você não tem uma etiqueta depois, uma memória, um registro, uma declaração, o que quer que seja sobre aquilo, aquilo não virou nada”. Porque temos que olhar para aquilo e pensar teatralmente no enquadramento de pensar e se reconhecer, essa teatralidade se enquadra para pensarmos performance. E é nesse sentido que o traje é um elemento fundamental. E não apenas no sentido de ser importante. Ele é fundamental no sentido de que não dá para se pensar sem. Inclusive se tem a nudez.

Claro.

A nudez é o traje visto pela negativa, não é? É a ausência do traje que evidencia o traje.

A nudez é um traje com uma potência indescritível.

Pois é... e a pessoa não percebe que ela não está tirando a roupa, na verdade está se vestindo da nudez.

É, e tirar a roupa e desnudar é diferente de estar nu. Quer dizer, tem um significado muito forte. Quando eu me desnudo em cena para chegar à nudez é uma coisa. Quando eu já entro em cena nu é outra completamente distinta. A leitura disso é muito diferente.

Sim. E isso evidencia e, como faz diferença no que a gente coloca sobre o corpo, não é uma questão menor. Uma coisa me vem à cabeça agora: lembra das roupas que um professor nosso usava? Totalmente descombinadas, mas era como se ele falasse assim: "Eu não quero me encaixar!", não é?

Os trajes que ele usava no cotidiano, você fala?

É. Ele colocava uma calça xadrez com uma camisa social. Um moletom por cima. Era como se ele dissesse "eu não me importo", mas na verdade ele estava se encaixando na categoria dos "eu não me importo", mas que se importam muito.

Na verdade, tinha um recado ali, não é? É engraçado você ter citado justamente essa persona, porque chegou a um ponto de ruptura. Ele teve que ir embora porque não deu a leitura que ele queria. É muito doido isso.

É muito doido isso. O traje é importante porque ele vai dar essa moldura de teatralidade nesse corpo. Aí a gente pode pensar naquilo que as pessoas falam muito, das performances abjetas, né? O que é essa abjeção? Na performance, essa abjeção sempre vai ser ambígua. Por quê? Ela vai ter um potencial de repelir, mas também de atrair. Ela vai lidar com uma questão de desejo mais profunda, porque revela algo da nossa subjetividade que nos escapa. Assim, como é que eu me sinto atraído por algo tão nojento? É o caso do *The solar anus*, do Ron Athey. O Paul Preciado escreveu um capítulo inteiro no Manifesto Contrassetual só sobre essa performance de 1999. O Ron Athey é HIV positivo, então ele faz

uma série de performances nas quais manipula o próprio sangue, mas ele tem uma preocupação muito grande com a visualidade.

Gigantesca.

Gigantesca. Em sua performance *São Sebastião*, ele manipula o sangue, é atravessado por agulhas, com a iconografia de São Sebastião, mas com o corpo dele. E o sangue escorre de fato. Então, tem essa coisa de por onde o vírus entrou é de onde sai o colar de pérolas. É a sujeira que entra na ostra e se transforma na pérola, e é a performance dele que está transformando essa situação do corpo, de um corpo marcado pela contaminação, em obras, em performances.

Um pouco como a Janaína faz ao pegar o trauma da violência sexual que ela sofreu e transformar no *Conversas com Meu Pai* e no *Stabat Mater*. Ron Athey faz esse embaralhamento dos gêneros com a questão da maquiagem, do salto alto. Como eu te falei, o salto alto é da performance do feminino, a gente não vai se livrar disso. Ao mesmo tempo, ele subverte esse salto alto em um objeto de prazer para ele. E a questão da coroa, que é a ideia artaudiana do autocoroamento. Ele está soberano e consciente de todos esses signos que está manipulando. É algo que fica nesse limbo, ainda mais abjeto quando você lembra a origem de um corpo contaminado, mas também ele é altamente... ele tem uma intenção de provocar desejo. Teve uma manhã que eu peguei um Uber para ir à USP. Como estava trânsito, no caminho fui terminando de preparar a aula, revisando as coisas e tal e eu estava vendo os vídeos que tinha separado, inclusive esse. O motorista perguntou o que eu estava fazendo, acabou vendo essa performance e ficou louco. Pediu para mandar o link para ele, despertou um desejo ali. Aquilo que apareceria como abjeto despertou desejo. Mas é preciso saber cuidar dessa visualidade, porque se esse corpo se torna abjeto sem conseguir construir uma visualidade que vá trabalhar nessa ambiguidade do desejo e da repulsa, ele vai se tornar só a repulsa.

Claro. Mas aí você vê, você deu um exemplo perfeito com essa performance, porque o Ron Athey tem um corpo perfeito. O corpo parece uma construção grega, até o próprio ânus é trabalhado ali de uma forma... com a tinta e tudo mais, é plasticamente

trabalhado. Então, quão determinante é esse corpo? E se isso fosse feito com um corpo fora de padrão, ele teria a mesma recepção, talvez?

Eu acho que não. Porque a nossa visualidade é muito condicionada. Então, vamos pensar a questão dos corpos trans. Por que a gente tem dentro do movimento das atrizes transexuais essa reivindicação de que os papéis trans sejam representados por mulheres trans? Por atrizes trans. A fala da Renata Carvalho é muito contundente, porque ela afirma que ninguém está negando o trabalho do ator, que o trabalho da atriz é um trabalho de construção, que é um trabalho de imaginação e que qualquer ator e qualquer atriz podem fazer qualquer papel. Ninguém está discordando disso. Ela fala, mas primeiro tem uma questão de oportunidade de emprego, porque o ator que não é trans fazendo papel trans retira a possibilidade de uma atriz pegar o trabalho que ele poderia encontrar em outros lugares e que é muito mais difícil para as trans. Segundo ela, quando é o ator ou a atriz cis que faz o papel trans, não é um corpo abjeto que está sendo representado. Porque o corpo trans ainda é um corpo abjeto.

Entendi.

A reivindicação é que os corpos trans estejam mais presentes no teatro, no cinema e na televisão para que eles deixem de ser vistos como abjetos.

Para que eles parem de ser vistos como abjetos. Mas a representação desses papéis por mulheres trans não reforçariam um preconceito contra esse corpo? Você está me dizendo o contrário.

A reivindicação é que a gente tenha que mudar o nosso olhar.

Para que seja considerado um corpo normal como qualquer outro.

Mas aí quando você fala do corpo do Ron Athey como se fosse fora do padrão cis é difícil, porque a gente não muda a nossa visualidade por decreto.

Pois é, por exemplo, se você pegasse um homem, sei lá, um ator muito obeso cheio de dobras corporais que também são corpos normais, mas, do seu ponto de vista, eles também são corpos abjetos, não são?

Sim.

O impacto seria outro porque a associação com aquilo que é repulsivo seria muito maior.

Não, e é difícil a gente falar disso, porque as pessoas podem pensar que é preconceito. Sim, há um preconceito no momento em que não conseguimos olhar para esses corpos com naturalidade. Aprendemos também que isso não é regra. Mas, se analisarmos a história da arte, vemos como o nosso olhar é muito condicionado historicamente. Vamos pensar, por exemplo, o Baxandall quando vai falar sobre *O Olhar Renascente*, no qual ele diz que olhamos para o mundo hoje como se a perspectiva fosse natural. E ele falou que não é natural, a gente aprendeu a olhar em perspectiva.

Claro.

A mesma coisa com esses corpos. É possível que haja mudança? Sim! Mas não é decretando que você vai achar esse corpo atraente. Vamos pegar meu corpo, que é fora do padrão. O que eu acho é que acabamos desenvolvendo estratégias de sedução. Nós fazemos o nosso corpo se tornar atraente ou que a atração passe envolvendo o corpo, mas para além do próprio corpo. Eu nunca tive dificuldades com parceiro algum, mas eu sei que meu corpo é um corpo fora do padrão. Eu sou estrábico, estou acima do peso, mas é diferente de querer obrigar e dizer “gostem disso, gostem disso”. O que acontece é você descobrir que a sensualidade, a atração e o desejo passam por outros condicionantes. E aí é que eu acho interessante a gente pensar, por exemplo, na Virginie Despentes, do *Teoria King Kong*. Ela começa o livro dizendo que era uma adolescente extremamente magra e que gostava de se vestir com roupas masculinas. E que, mesmo assim, ela foi estuprada. Então quer dizer que essa questão do traje e da roupa atrair ou não atrair não passa por aí, é a condição de mulher que passa. Depois, em outro momento da vida, é uma cineasta em início de carreira dela, com 20 e poucos anos, que não tinha dinheiro para produzir os vídeos e então se

prostituía. Ela fala – e é isso que eu acho muito interessante – que era uma pessoa com um corpo extremamente magro, portanto, não era um corpo atraente para o mercado do sexo. Mas conseguia manipular os signos e se tornar uma pessoa de sucesso nesse meio. Então, é a roupa, é o gesto, é a maneira que você usa. Porque não adianta colocar o vestido de fenda, você tem que saber usar a fenda.

Claro.

Ela diz que não é só a meia arrastão, mas é a meia arrastão e a maneira que você dobra a perna.

É e a sua atitude.

Pois é, por isso eu falo que é o gesto e o traje. E a gente tem que pensar a Cacilda Becker, porque ela não era uma mulher bonita fisicamente. Ela pesava 45 quilos, mas você olha para as fotografias e tem aquela foto dela chegando no DOPS com um casaco de pele e aquele cabelo e ela está linda. Você tem a construção desse corpo e, como eu disse, esse corpo junto com esse gesto. Só que daí, nesse ponto que eu queria chegar, mesmo esse gesto é algo que nos trai. Tem um trabalho de uma diretora de teatro da Suécia, Liv Elf Karlén, que veio para a Mostra Internacional de Teatro (MIT) e deu uma oficina chamada *Desnормatização dos Corpos*. A organização da MIT me convidou para acompanhar, não para participar, mas para assistir a oficina e depois fazer uma reflexão. E a gente fez um debate, uma conversa bem interessante. Mas o curioso é que, obviamente, o tema atraiu três pessoas trans para a oficina. E ela foi fazendo vários jogos, e de imediato ela já dizia que não era uma postura essencialista, que não acreditava que há uma performance de quem nasce homem e de quem nasce mulher, mas queria mostrar que era algo tão forte que estaria impregnado em nossos corpos. E o que acontecia? Ela trabalhava com a composição binária masculino e feminino, revelava como haviam coisas em nossos gestos e que foram performances aprendidas, começando pela mais óbvia de olhar e ser olhado. Você via um padrão feminino e um masculino de olhar e ser olhado. Mas ela fazia coisas como receber uma ordem – a ordem, no caso, era abrir a cortina – e de que maneira os homens abriam a cortina e de que maneira as mulheres abriam a cortina. É interessantíssimo manipular um

objeto que é seu e manipular um objeto que é do outro, que não é seu, que não te pertence. Isso fez com que duas pessoas trans largassem a oficina, porque ela mostrava assim: mesmo corpos de pessoas trans que assumem uma performance do feminino muito forte e marcada, quando iam para essas microperformances, performavam com o masculino.

Entendi.

Foi algo difícil para essas pessoas perceberem. Porque uma das que partiu tem uma visão essencialista, diz que “se nasce” travesti, então foi muito difícil para ela enxergar que em todos os exercícios, essas coisas minúsculas do tipo “estou mexendo num objeto que não é meu”, ela performava com a performance do masculino e não com a do feminino.

Que louco.

E isso era louco, e é o que eu te falo, porque a diferença do papel é que a gente assume. Essas performances, a gente está vivendo e passando por elas sem... não temos consciência de todas elas, não é?

Entendi. Claro, Ferdinando, a gente já tratou um pouco desse assunto, mas assim: nudez e performance? Nudez e performance estão de mãos dadas desde a mais tenra idade. Como você vê aquela nudez de protesto dos anos 1960 e 1970? A gente já tateou um pouco isso, e o corpo desnudo naquele contexto e hoje? Aquelas perspectivas continuam ou são diferentes?

Eu acho que hoje essa nudez perdeu a potência subversiva.

Tanto masculina quanto feminina?

Sim, tanto masculina quanto feminina. Se a gente pega essas performances homoeróticas, muitas vezes elas são feitas mais pelo erótico do que pela performance.

Quer dar um exemplo?

Eu penso, por exemplo, nos trabalhos do Rafael Guerche, como *Meninos também amam*. Está bem, é artístico, então tem a liberdade desse corpo, mas no fundo é um Alair Gomes, é um...

E o Alair Gomes foi super significativo.

Naquela época foi... Foi sim, nossa, super. Por isso eu digo que a gente tem que pensar a potência dessa subversão.

Hoje.

Hoje.

Talvez seja justamente o contrário.

A gente pode fazer um paralelo com o grafite, né? O grafite era subversivo, hoje não é mais.

Hoje, você está pagando as pessoas para decorarem espaços comerciais com grafite.

Total. Marc Jacobs fazendo vitrines e contratando grafiteiros. Então, a nudez também vai ter isso. Não que ela deva ser banida, tem contextos plenamente justificáveis.

Claro.

É o caso que eu falei da Carolina Bianchi, que é um coro de homens nus e ela a única que domina, mas ela é vestida.

Mas ela é subversiva, como você disse.

Por vestir.



Figura 8 – Painel central do tríptico *A crucificação com a Virgem, São João, São Jerônimo e Santa Maria Madalena*, de Pietro Perugino (1448-1523), 1482. National Gallery de Washington, óleo sobre tela, 101cmX56cm.

Fonte:
https://en.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater#/media/File:Pietro_Perugino%20_040.jpg

Exatamente. É muito doido. Deixa eu mostrar outras imagens para perguntar a partir delas. Escolhi uma medieval, ali do finalzinho da Idade Média por conta dessa representação crística, isso é um tríptico (figura 8). Depois separei coisas como essas...

Essa é a Regina, não é?



Figuras 9 e 10 – Regina Galindo em *El peso de la sangre / O peso do sangue* (2004)



Sentada sob uma estrutura, Regina tem derramado sobre sua cabeça um litro de sangue humano, gota a gota, por 15 minutos, em protesto contra a violência terrível na Guatemala.
Ela usa trajes brancos e disse, em entrevista a Fausto Viana, que “escolheu branco para que o sangue pudesse ficar evidente”.



Figura 11 – Performer T.Angel em *A poética da alma sem corpo e as memórias de nós*. Festa Cupido no Inferno, São Paulo, 2011.
Foto: Juliana Coringa



Figura 12 – Momento da suspensão do performer T.Angel em *A poética da alma sem corpo e as memórias de nós*. O corpo ficava suspenso no ar por 20 a 30 minutos, por meio de ganchos de açougue. Festa Cupido no Inferno, São Paulo, 2011.
Foto: Juliana Coringa.



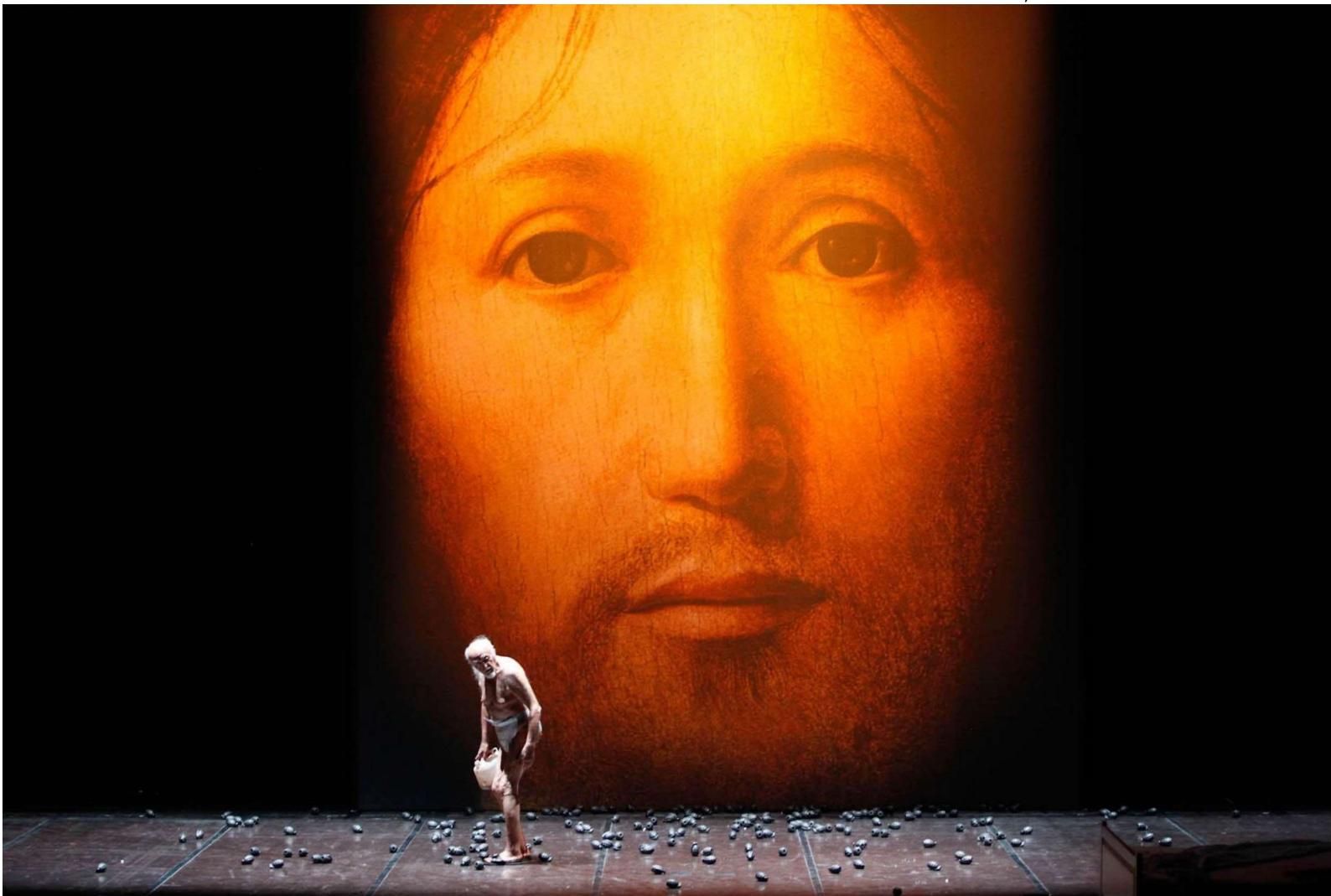
Figura 13 – Fábio Lucchiari em uma suspensão. Campinas, 2010
Foto: Beatriz Pires.
Disponível em:
<https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5648/4108>. Acesso em: 23 out. 2021.



Figura 14 – O ator Bernardo Arias Porras em *Édipo, o Tirano*, de Sófocles, tradução de Friedrich Hölderlin. Direção, cenografia e figurino: Romeo Castellucci.²

² Link para artigo sobre o trabalho: <https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/abs/paganchristian-admixture-in-romeo-castelluccis-oedipus-the-tyrant/DB1FB42C5BB587DEC8A138E09E8F7E29>. Mais fotos disponíveis em: <http://www.rosabelhuguet.com/premiere-oedipus-the-tyrant-by-romeo-castellucci/>. Acesso em: 23 out. 2021.

Figura 15 – *Sul concetto di volto nel figlio di Dio / Sobre o conceito da face no filho de Deus*, de Romeo Castelucci, 2011.



Disponível em: <https://contemporaryperformance.com/avignon-festival-2011-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio/>. Acesso em: 23 out. 2021.

Isso, em *O Peso do Sangue* (figuras 9 e 10). Essa é uma performance do T.Angel, em uma festa chamada *Cupido no Inferno* (figura 11), e a suspensão dele (figura 12). Esta foto é da Beatriz Pires, que fotografou um rapaz chamado Fábio Lucchiari, de Campinas (figura 13). Nessa aqui, o *Édipo do Castellucci* (figura 14), e *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus* (figura 15), do mesmo Castellucci. A perspectiva da religiosidade ou o ataque frontal à religiosidade, o protesto, a crítica ou a denúncia social são uma constante na performance – e tudo bem, eu acho mesmo que associações como a Igreja Católica e movimentos neopentecostais oferecem material farto para as artes explorarem. Todas essas imagens têm a ver com uma representação muito crítica, muito ligada ao Cristo. A simbologia de uma suspensão dentro de uma festa pornô e aí você veste uma roupa cristica. Por que não usar uma roupa azul e sim uma branca? Então, eu te pergunto, quando criticamos a religião, a gente reforça esses mitos? E a performance e o teatro, nesse caso, eles têm um fetiche pela cristandade? O que é isso?

Tem! Na verdade, eles estão querendo forçar uma abjeção. Porque eles sabem que independentemente da gente... Não é uma questão de acreditar, de ter fé ou não, mas há uma sacralidade nesses símbolos que está além da religião. E essa profanação é muitas vezes estratégia para provocar essa abjeção, de provocar e querer se colocar simbolicamente como esse corpo abjeto. Mas existem diferenças. Vamos pensar o caso do Castellucci – tem uma questão da representação, porque é uma imagem representando o Cristo, mas é esta imagem que está sendo profanada. As crianças, no final da peça, vão lá e começam a jogar pedras nessa imagem. A ideia da pureza da criança diante dessa imagem, essa criança que é pura fazendo esse ato que vai parecer um ato de profanação. O T.Angel, o que eu acho que o que pega mais não é a nudez, mas sim a dor que ele supostamente estaria controlando; ele apresenta seu próprio corpo como o corpo sagrado, que é o corpo que transcendeu a dor. E que, na verdade, ele faz uma preparação que é demoradíssima. Não é só o momento da suspensão, em que ele chega, enfia os ganchos e é levantado. Ele demora horas para conseguir fazer aquilo. Mas a imagem que aparece é a de um humano que transcendeu a dor. Então, é ele se colocando como divino, como espiritual. Um corpo que ascendeu para outro plano.

É engraçado. A Regina Galindo já usou sangue de animais, já usou outros sangues e tudo. Quando ela faz a performance *O Peso do Sangue*, escolhe uma roupa branca. E eu perguntei: "Por que você escolheu uma roupa branca?" E ela falou: "Para dar contraste".

Pensei nisso também.

Porque a resposta de *performer*, normalmente, quando você pergunta: "Por que você escolheu esta roupa?" é "Foi a primeira que eu achei no guarda-roupa."

Não é não, é para dar contraste! A Pilar Albarracín usa vestido branco. Eu lembro que, quando trabalhei no Teatro Oficina, em uma peça na qual fiz a direção de produção, o diretor de arte colocou um edredom branco. Havia uma cena em que o José Celso derrubava vinho nesse edredom. Era lindo, Fausto. Você olhava de cima e via aquele mapa se formando com sangue. A questão é que eu fazia a direção de produção e tinha outras preocupações, como se teríamos orçamento para usar um edredom novo por apresentação! Porque mancha de vinho em edredom branco, e eu fiz pesquisa em diferentes lavanderias, não tem como tirar, a mancha não sai.

É, vai ficar marcado.

Teria que ter um edredom por apresentação. Daí foi trocado por um edredom vermelho em que a mancha ficava disfarçada, lavando ficava de um jeito que não aparecia tanto. Então, essas escolhas passam muitas vezes, assim como ela diz, para dar o contraste. Agora, tem um fato interessante sobre sangue, e dela utilizar sangue humano. A Ana Helena Curti (da Arte3 produtora de exposições, da família do Paulo Mendes da Rocha, que produz exposições gigantescas) me contou de uma obra, eu não sei o nome da artista, mas sua obra era um banco de cimento. Só que esse banco... o cimento tinha que ser misturado com água para funcionar, só que a água usada era a que havia lavado mortos! A Ana contou que a artista conseguiu que no IML dessem essa água. E o que acontecia? Era um banco em que as pessoas se sentavam e, na hora em que viam a plaquinha dizendo que o banco havia sido produzido com água de mortos... Inevitavelmente, elas se levantavam. Na verdade, para você ver, Fausto, como que é essa abjeção. Enquanto não sabe o que é aquilo, a pessoa se

senta normalmente. Mas, momento em que lê, pensa "nossa, isso é feito com água de mortos!" E como que isso é do simbólico, não? No caso da Regina, faz diferença ser sangue humano.

Claro.

Visualmente ser ou não sangue humano, não faz diferença. Mas para a performance faz, para a declaração, esse contato com o real, nessa presença do real.

Ela pode até mentir dizendo que é sangue humano, mas que na verdade não é.

Mas eu não sei se ela mentisse se conseguiria performar.

É, pois é... tem isso também. Ferdinando, eu estava outro dia com uma senhora e ela me perguntou assim: "Por que é que vocês...", e é claro que esse "vocês" já tem aí um julgamento "gostam tanto de performances com sangue? Não existem performances divertidas?"

Existem. Na verdade, eu acho que não é só com sangue, eu acho que são com os dejetos todos. Tem performance com sangue, tem performance...

Com urina.... fezes...

A Regina tem o *Pedra* que é com urina.

Que é monumental, literalmente monumental. Por que, Ferdinando? Por que esse interesse por esse tipo de dejeto?

Eu acho que o dejeto quebra as intermediações. A nossa relação com o mundo passa pelo simbólico e pelo imaginário. A gente não tem uma relação direta, mas o simbólico e o imaginário estabelecem uma distância desse real, só que o dejeto nos aproxima desse real.

Então esse seria o principal objetivo...

Mas, veja, Fausto esse dejeto, só vai funcionar na performance se estiver dentro de uma visualidade. Necessariamente é algo a ser trabalhado. Não dá para você pensar e simplesmente estar ali e fazer aquela coisa que não tenha um planejamento e uma organização visual.

Continua valendo a regra, em arte nada é de graça.

Nada é de graça. E é isso que tem muitas coisas que artistas mais jovens e alunos, às vezes, não percebem. Que eles vão na crueza daquilo, e a crueza é algo que a gente repudia. É inevitável. A Josette Féral fala que o real é forte demais, se a arte não fornece meios de a gente atenuar esse real, não conseguimos chegar. E esse atenuamento do real não é o enfraquecimento, mas é o que permite a arte se tornar política. Porque só conseguimos olhar para o real se ele vier atenuado.

Entendi.

Ela dá o exemplo em uma peça na França que se chamava *Ruanda 94*, sobre a Guerra Civil em Ruanda. E a guerra civil na Ruanda foi feita com facas, não é? No meio da peça, eles colocaram o vídeo de uma cena real desse conflito, com um cara enfiando a faca em outro, um assassinato real que foi filmado. E ela diz que as pessoas iam embora da peça porque...

Era demais para aguentar.

Era o real forte demais. Ela conta que uma vez foi apresentar isso em aula e obteve teve mesma reação, dos alunos saindo da sala porque não queriam ver essa cena. Então é isso, essa abjeção, usar os dejetos de uma determinada maneira, sim, mas tem que ter este atenuamento.

Nós estamos a duas perguntas de acabar. Pensando em espetáculos ou performances como *Stabat Mater*, da Janaina Leite, ou quase todas do Abel Azcona, também há uma forte presença religiosa. Para você, qual é o limite do performático e do pornográfico em espetáculos ou performances?

Então, se a gente for na Janaína, ela percebeu que não tem um limite, né?

Não tem?

É, por isso a Janaína hoje reivindica que a pornografia seja considerada uma arte cênica.

Isso é maravilhoso de se pensar.

É, que é esse projeto da escopofilia. *Estudos Escopofílicos para uma História do Olho*. É um projeto da Janaína com vários trabalhos dentro dele. Ela pega *A História do Olho*, que é o livro pornográfico do Bataille... que fica no limite entre a pornografia e a literatura. E ela chama de estudos escopofílicos porque é isso, porque é essa atração pelo visual. De que maneira esse visual se torna objeto de desejo, e como não é um objeto de desejo que vai conduzir para sexo real, é o desejo se realiza na visualidade.

Ele acaba ali?

Sim, ele se encerra ali. E aí ela tem várias performances e trabalhos dentro desse projeto. Uma é *O Armário Normando*, um capítulo do livro do Battaille em que uma adolescente virgem se esconde no armário normando e fica ouvindo as pessoas em uma orgia. Não, ela fica ouvindo e vendo pela fresta as pessoas nessa orgia. Ela faz isso com uma câmera. Eu vi algumas vezes porque o trabalho foi mudando. A primeira vez teve transmissão de uma parte pelo YouTube e de outra pelo Cam4, que é um site de vídeos pornográficos ao vivo. E você tinha que assistir à peça com as duas janelas abertas, a do YouTube com o que era possível mostrar, e a do Cam4, porque senão o YouTube derrubaria. Depois, eu pedi para assistir ao vivo, eu fui e tem a cena que acontece em dois momentos. Tem uma coisa interessante, a ideia inicial de *Stabat* foi pensada com a cena de sexo ao vivo. Só que daí ela foi refletindo e pensando que – o que ela fala, não é? –, que estaria repetindo a violência

que sofreu. Tem uma questão também daquilo ser real demais, eu penso que seria esse real forte demais. E por isso que se transforma em um vídeo. Em que isso é mostrado de uma forma que escurece, mas é bem visível. Ser um vídeo apresentado no espetáculo diminui essa intensidade, e a gente consegue pensar melhor nessas questões todas. Mas o que a Janaina está pensando agora é na pornografia como arte cênica, e por isso ela fala que é uma escopofilia.

Incrível.

É a produção cênica de um objeto, de uma visualidade, que provoque e satisfaça um desejo.

Ferdinando, Castellucci disse: “A montagem tradicional de um texto talvez tenda muito a repetir, a ilustrar. O modo tradicional, eu acredito, é uma ilustração do texto de Shakespeare ou de qualquer outro autor. É um modo de renunciar a potência do teatro, assim, prende-se o texto à literatura e se torna uma literatura ilustrada. É uma outra coisa, não é teatro. Desculpa, não é teatro”. A pergunta para você é: futurologia. A gente nunca mais vai ver um Hamlet em trajes históricos, uma versão de espetáculo com o texto integral do Molière? Será que a ópera é o refúgio dos saudosistas dos grandes espetáculos? O teatro morreu?

Não, porque é assim, eu acho que essas coisas têm que acontecer ao mesmo tempo, né? Eu estou lembrando do mestrado do Jorge Erwin, que não é acadêmico mas tem uma trajetória bem interessante, porque ele estudou e foi ator durante nove anos do Royal Shakespeare Company do Globe Theater. E fazia os espetáculos shakespeareanos clássicos.

Nossa...

O Jorge (Nota: Jorge Erwin, ator mexicano que está sendo orientado pelo Ferdinando no PPPGAC USP) mesmo diz que o curso feito por ele em Londres é de formação de ator elisabetano. Ou isabelino, como eles falam em espanhol. E o Globe Theatre de Londres mantém programação até hoje, mas o que sempre está em cartaz é uma representação à lá Shakespeare elisabetana e uma versão contemporânea. No mestrado do Jorge, ele defende

que a chamada apresentação elisabetana é uma ilusão, porque é impossível hoje se fazer o teatro do Shakespeare como Shakespeare fazia. Ele falou por uma série de coisas, mas inclusive porque a nossa estrutura cognitiva é outra, o nosso funcionamento neural é outro.

Maravilhoso.

Porque tem um pessoal, a Andreia Nur está indo pra isso, de estudar a relação da arte com a neurociência. O nosso cérebro funciona diferente, então o ator não vai conseguir ser o ator elisabetano. Por outro lado, eu penso o seguinte: a gente tem parte de uma geração e de certos grupos que vão repelir totalmente qualquer apresentação, digamos, clássica. Ontem eu estava falando isso com os alunos. Muito *performer* torce o nariz para tudo que é teatro, sobretudo para o épico. Tem gente que fala “Ai...Brecht...” mas eu digo que não teríamos performance se o Brecht não tivesse falado de estranhamento. Aí, se a gente observar o Sérgio de Carvalho, que vai dizer que não haveria Brecht se não tivesse naturalismo, podemos pensar que a gente não teria performance se não tivesse naturalismo – e se não tivesse o realismo antes dele.

Claro.

A gente pode achar muito tradicional tudo aquilo que o Tapa faz, aquele realismo que o Grupo Tapa mantém, mas é algo que a gente tem que conviver. Conviver no sentido de que não dá para eliminar e pensar “isso está morto”, porque tem quem faça.

E tem quem veja.

E tem quem veja, você tem interesse.

Tem quem veja e quem goste disso. Porque, ao mesmo tempo que há gente da performance que repudia o teatro, a recíproca é verdadeira. Muita gente que faz teatro odeia performance.

O Dubatti não vê performance.

O Dubatti, o professor argentino?

É, o professor argentino. Somos amigos, eu e o Dubatti. Ele não vê performance.

E por quê? Ele explicou para você?

Porque ele gosta de teatro. A última vez que eu fui pra Argentina – como eu morei lá, sempre tento voltar para rever amigos, e gosto muito de Buenos Aires – foi em 2018, porque em 2019 fiz o pós-doc em Nova York e depois quarentena e tal. Fiquei um pouco mais de três semanas e assisti 42 peças, 38 delas com o Dubatti. Ele até brincava que eu o estava traindo, quando eu chegava e falava de tal peça que havia assistido. Estava acontecendo uma Bienal de Performance, e eu o convidei “vamos?”, e ele respondeu: “não gosto”.

Não gosto e não vou.

“Não gosto e não foi”, e as pessoas têm essa dificuldade. Outro dia eu estava dando aula para uma turma e um aluno falou assim: “Professor, agora que a gente está na era do teatro performático...” e eu disse: “Não só do teatro performático; o teatro épico continua firme e forte, assim como o teatro tradicional, assim como o comercial”. Falando do Dubatti, tem uma coisa que eu acho interessante, ele tem uma categoria que na Argentina funciona muito bem, mas aqui a gente tem também, pensando no Alexandre Heineck. É o comercial de arte. Porque não dá para você jogar tudo e falar “ah, isso é teatro comercial, vou torcer o nariz”. Ele falou “você tem coisas boas no comercial”. Então, a gente pega por exemplo na Argentina, o Daniel Veronesi, o Javier Daulte, que são diretores de teatro independente, mas que fazem trabalhos no circuito comercial também. E quando eles vão fazer algo no circuito comercial, obviamente que não fazem aquele comercial ruim, que é só comédia e tudo. Agora, voltando para outra parte da pergunta, se a performance não pode ser engraçada. No Brasil ela não é, mas isso é uma coisa que eu acho, que é um preconceito do brasileiro achar que para ser arte tem que ser sério. E isso extrapola até a performance. O Vassiliev quando conheceu um pouco de teatro brasileiro disse que não conseguiu entender por que as peças do Brecht no Brasil eram tão sérias. E o Vassiliev conviveu, com uma diferença de idade entre eles, obviamente, mas teve um momento que ele conviveu com o Brecht. Ou seja, ele viu as encenações dirigidas pelo próprio Brecht. Ele fala que eram engraçadas, o

Brecht tinha humor. O último congresso presencial do Hemispheric, que foi o de 2019 mesmo, o tema era performance e humor. Você tem *performers* dos Estados Unidos que trabalham com humor. Mas no Brasil a gente não tem, mas é um certo preconceito, achar que para ser sério, que para ser arte, não pode dar risada.

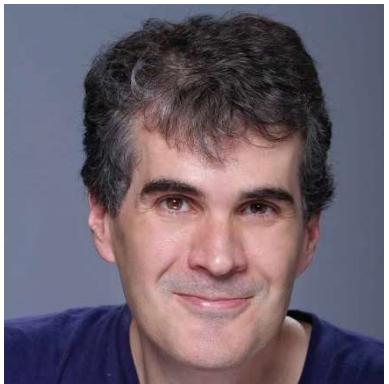
Que coisa, não. Mas como você pensaria, por exemplo, na Leonora Fabião?

A Leonora tem umas coisas engraçadas, mas ela está muito antenada com essa abertura maior. A Tânia Alice tem umas coisas engraçadas. Tem uma em que ela vai na rua e pergunta para várias pessoas: "o que faz um artista?" As pessoas dão as respostas mais estapafúrdias. Aí ela vai lendo as respostas e performando o que as pessoas disseram, e fica engraçadíssimo. A gente vê as besteiras que as pessoas falam. E me deixa ver no Brasil quem mais tem e não é reconhecida... No Nordeste, por exemplo, há várias. As próprias performances das travestis, não é? Em São Paulo, a Silvetti Montilla... mas eu fico pensando no Nordeste, porque tem uma construção. E a personagem que a Silvetti Montilla criou se confunde muito com ela mesma. Mas no Nordeste há algumas cênicas, mas eu preciso pesquisar, porque são coisas que eu vi há tempos. Tem coisas que são engraçadas, mas nesse circuito legitimador maior em que estamos imersos existe essa questão de pensar que o engraçado não pode ser sério.

Onde mais as pessoas podem ouvir o que você pensa sobre performance? Nas suas aulas da USP?

Eu tenho um grupo de estudos que é o Estudos Avançados de Performance. Forma de contato pelo Instagram @ferdinando.martins, e vídeos pelo Canal no Youtube.

Ferdinando, muito obrigado!



Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda*: de James Laver às blogueiras fashion; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folguedo*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros. E-mail: faustoviana@usp.br