

# [PPPP] Percursos para propor performances

Rafael Amorim<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir de uma escrita-testemunho, o presente artigo pretende resgatar os percursos em performance iniciados durante o bacharelado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro. O tema aqui narrado em primeira pessoa tem em sua inflexão um e-mail trocado entre professor e estudante como essa espécie de partitura a disparar a investigação dos estudos em performance, valendo-se das ideias de “Corpo sem órgãos” (Deleuze e Guattari), “Programa performativo” (Eleonora Fabião), “Conduta” (Paulo Nazareth) e “Presença” (Yhuri Cruz). Propõe-se, portanto, um olhar investigativo a partir de três trabalhos autorais: “Primeiro trauma” (2017), “Arte pão com ovo” (2018) e “postal” (2019) são performances que, encadeadas aos verbetes e autores supracitados, se valem da relação entre arte e alimento como dispositivos de rearranjo do cotidiano por meio de assuntos como a comunhão e o desconforto.

**Palavras-chave:** *Performance. Processos artísticos. Escrita de artista. Comida.*

## [PPPP] Proceedings to propose in performance art

**Abstract:** Based on a testimony-writing, this article intends to rescue and point to the paths in performance art initiated during the Bachelor’s Degree in Visual Arts at the Federal University of Rio de Janeiro. The theme narrated here in first person has in its inflection an email exchanged between teacher and student as this kind of score to trigger the investigation of performance studies, using the ideas of “Corpo sem órgãos” (Deleuze and Guattari), “Programa Performativo” (Eleonora Fabião), “Conduta” (Paulo Nazareth) and “Presença” (Yhuri Cruz). Therefore, an investigative look is proposed from three authorial works: “Primeiro trauma” (2017), “Arte pão com ovo” (2018) and “postal” (2019) performances that, linked to the aforementioned entries and authors, make use of the relationship between art and food as devices for the rearrangement of everyday life through subjects such as communion and discomfort.

**Keywords:** *Performance art. Artistic processes. Artist writing. Food.*

---

<sup>1</sup> Escritor, artista visual, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV - UFBA) e graduado no bacharelado em Artes Visuais/Escultura (2014-2020) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor dos livros “como tratar paisagens feridas” (Ed. Garamond) e “matrimônio” (Margem Edições). PPGAV – UFBA, Av. Araújo Pinho, 212 – Canela, Bahia – BA, 40.110-150. E-mail: amorimrafael.belasartes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0914-2908>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/7636952778790684>. Rio de Janeiro, BR.

*Se alimentar é construir.*<sup>1</sup>  
Mulambö

## Parte Um.

Combinei não combinando um piquenique com uma amiga. Daniela Avellar, a quem admiro há algum tempo – pesquisadora, crítica e ótima em partilhar receitas em suas redes sociais – me convoca sempre a pensar a arte como desculpa para propor encontros. É bem verdade que o que sei de seu interesse por aquilo que ela chamou de partituras-acontecimento (*event scores*), o soube em conversas em sala de aula e em mesas de bar. Novamente a arte como desculpa para nossos encontros.

No entanto, Daniela recorre a uma série de trabalhos do artista George Brecht durante a década de sessenta, para escrever sobre esses conjuntos de instruções verbais direcionadas à interpretação de quem os lê. Convoco brevemente as partituras-acontecimento como “gestos que visam isolar da experiência, através da notação, um acontecimento singular e mundano” (AVELLAR, 2019), pois suspeito ter encontrado um germe disso nos primeiros experimentos que tive com performance – ainda que essa ideia de partitura aqui apareça como um exercício experimental, mantendo o cuidado de não reduzir o assunto da pesquisa de Daniela a esse encontro com o acaso.

Recentemente, ao resgatar alguns e-mails do início da graduação em Artes Visuais/Escultura, me vi revisitado por um em especial que carregava o seguinte assunto: “avaliação e nota de arte pública”. Endereçado a mim pelo artista e professor Paulo Veiga Jordão, que autorizado pela relação de paridade em que foi pautada nossa vivência em sala de aula, me chega de maneira coloquial e até afetiva. Datado de 2016, o e-mail-acontecimento (me desculpe, Daniela e Brecht) comunica o seguinte:

---

1 Citação retirada do texto curatorial da exposição “prato de pedreiro” do artista Mulambö, realizada no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica entre Dezembro de 2019 e Fevereiro de 2020. Curada pelo próprio artista, a exposição reuniu obras que discursavam sobre signos diretamente relacionados ao imaginário do alimento como força de trabalho. Em seu texto, Mulambö completa: “Penso então em fome, mas fome como desejo, fome como força de vontade, fome como apetite. O enredo da exposição é esse, nossas fomes, o prato de pedreiro como algo que é muita sustância para quem trabalha muito, pra quem tá trabalhando, quem tá construindo. E nós estamos.” Disponível em: <https://joadamotta.wixsite.com/mulambo/catálogo>



## avaliação e nota de arte pública



Caixa de entrada



Paulo Veiga Jordão 06/04/2016



para mim ▾

Oi Rafael.

Acho que vc tem uma energia que ainda está presa. Tem que soltar mais a franga. Seu trabalho no pátio do prédio ficou muito bacana, como já te disse, mas, depois, seu ímpeto deu uma caída. Sei que a Frida te consumiu, por isto dou um desconto. Mas, vc é muito inteligente, inclusive e principalmente artisticamente falando.

A performance com a máscara pode ser um bom começo. Eu sugeriria que vc ousasse mais, fosse um pouco mais abusado.

Sua nota é 8,0.

abração

Figura 1

Print screen do artista.

O trabalho citado na segunda parte do e-mail trata-se de um processo que de tão tímido jamais voltou a tomar espaço. Nele me recordo que procurava relacionar ausências nas aulas daquele semestre (devido ao cargo de arte-educador numa exposição sobre Frida Kahlo e mulheres surrealistas no México) ao interesse pelas trocas no binômio eu/outro, que passava a apontar como assunto imperativo em minhas pesquisas com performance.

Esse processo consistiu na impressão de uma foto do meu rosto em escala natural, transformada em máscara e delegada ao também artista e parceiro de percurso, Yuri Dias. Junto da máscara, entregava a Yuri algumas peças de roupas e acessórios para que durante um dia ele me corporificasse naquele ambiente dividido por nós dois. Assim ele o fez.



**Figura 2**  
Rafael Amorim, *afetos ausentes*, impressão a laser sobre papel paraná com o rosto do artista, máscara performada por Yuri Dias. Acervo do artista, 2016. Registro por Handerson Oliveira.

O que o e-mail parece ter disparado neste sentido de uma partitura, evidentemente dentro de uma não intencionalidade, diz respeito ao movimento que posteriormente levaria a pensar a palavra *nota* num contexto que não a avaliação ou ajuizamento do valor de um trabalho visto sob a perspectiva da relação professor/estudante. Tomando o assunto do e-mail como um interessante enunciado, “nota de arte pública” hoje parece sugerir anotações e partituras do fazer: fazer dali em diante. Notas para propor em público, em direção à força daquilo que é indizível e inerente aos “hábitos que estão dispersos no cotidiano” (AVELLAR, 2019). Como se a tarefa do artista “um pouco mais abusado” (sic) fosse reunir esses invisíveis e evidenciar esse cotidiano encadeado por microprocedimentos, por repetições de gestos automatizados.

Um ano após a provocação do e-mail/partitura, durante uma disciplina de Performance oferecida como obrigatória na grade curricular, o desejo por um processo que “soltasse mais a franga” (sic) voltaria a agenciar outros experimentos entre corpo e espaço público. Dessa vez, esse exercício de não contenção advinha de uma investigação mais profunda a partir das discussões sobre o *Corpo sem órgãos*: aquilo que não seria “uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” propostas por Deleuze e Guattari (1996, p. 9).

Olhava-se para o *Corpo sem órgãos* como alternativa às contenções que docilizavam os processos de produção de intensidades – convocando, então, a performance como elaboração de “corpos esvaziados em lugar de plenos” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 11). De modo a reivindicar uma não docilidade

diante das funções pré-estabelecidas de um corpo subordinado por ideias fixas e estruturantes de si.

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre (...) seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. (Deleuze; Guattari, 1996, p. 11).

Sob o estatuto do CsO, a segunda convocação em tornar o corpo agente de desejo contrário a esse “tão-somente conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 13) dizia respeito a tocar na relação entre espaço público e privado para ativação desse sensível. Assim, após recolher uma sorte de papéis em meu quarto e que eventualmente teriam o lixo como destino, resolvo ressingularizá-los como camadas de uma outra pele que vai se colando sobre o mundo.

Retiro duas sacolas volumosas com muito papel que certamente denunciavam hábitos particulares, guardados ou esquecidos, durante longos períodos: eram anotações, rascunhos, desenhos, cartas, cartões postais, convites, lembretes, *post its*, impressos de exposições, provas, faturas e contas, cadernos antigos, xerox, apostilas etc. Uma vez despido em aula e com ajuda de uma solução de cola para lambe-lambe, manuseio tais vestígios e me proponho a criar uma camada sobre meu corpo até que corpo e papel se tornem uma coisa só.

Mas o dia em que resolvo me tornar agente de tal intensidade para convocar aquele CsO, amanhece mais frio que o habitual. Repetidamente e tremendo ante o frio do campus da Ilha do Fundão, passo a colar os papéis e como um mantra, recito a frase: *Eu preciso arrumar o meu quarto. Eu preciso arrumar o meu quarto. Eu preciso arrumar o meu quarto*. Contudo, aquele gesto ritualístico vinha acompanhado não só do fracasso em fixar os papéis naquele corpo já fragilizado pelo tempo frio e pelo despreparo, mas da incapacidade de levar tais palavras até o fim. Ao público observador, chegavam partes distintas dessa frase: *eu-quarto... preciso-meu... meu-eu... arrumar-eu...*

Meio à catarse do insucesso e entendendo tardiamente que “um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado e povoado por intensidades” (Deleuze; Guattari, 1996, p.13), foi que a necessidade de se criar conexões com algo externo irrompeu como um lampejo de consciência junto da perda do próprio controle. O pedido de ajuda veio endereçado ao público, esten-



**Figura 3**  
Rafael Amorim, sem título, registro de performance para componente curricular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA - UFRJ). Acervo do artista, 2017. Registros por Handerson Oliveira.

dendo-lhes o recipiente onde se encontrava a solução com cola: *me ajuda a arrumar o meu quarto, me ajuda a arrumar o meu quarto, me ajuda a arrumar o meu quarto*, uma vez que tal ação não poderia ser consumada sozinha.

Diante disso, aquele corpo acessava o caráter de experimentação de si numa potencialidade que desautorizava toda e qualquer linguagem organizada e predeterminada. Ainda tremendo e contando com a ajuda do público que passava a ser agente, o corpo friccionado pelas intensidades daquilo que é invisível, imprevisível e transformador, foi lentamente sendo envolvido pela força de uma partitura que convocava um fazer coletivo.

Talvez fosse esse o disparo necessário para que a “energia contida” (sic) a qual Paulo me escreve, um ano antes, fosse rompida. Tramando assim, a busca por um endereçamento e o interesse por processos artísticos que levassem em conta a noção de partilha. Não coincidentemente, no futuro esse desejo por comunhão viria a se desdobrar no que foi se delineando como uma poética do contato, tema do trabalho de conclusão de curso.<sup>2</sup>

## Parte Dois.

Em seu “Programa Performativo: o corpo-em-experiência”, Eleonora Fabião (2013) faz uma análise teórica e composicional sobre os trabalhos com performance de William Pope.L. No texto, entre outros trabalhos do artista, ela descreve e discute sobre “Peça ATM” (*ATM Piece*, 1997), que na ocasião demarcou a distância entre seu corpo e uma agência bancária com uma corda de linguças, cuja medida de três metros dizia respeito à lei que proibia pedintes de se posicionarem às portas do banco em questão.

---

2 Defendido em Julho de 2020, “por uma poética do contato: ancoragem emocional, cidade-equívoco e terreno baldio” buscou pensar a escrita de artista, tal como o território urbano, enquanto espaços de deslocamentos e inventividades: intensos campos escultóricos. Além de assumir uma escrita de caráter investigativo e relacional, “por uma poética do contato” contou com três principais eixos metodológicos: a narrativa em primeira pessoa, conferindo ao seu desenvolvimento o lugar de uma escrita-testemunho para o pensamento em artes; as experiências em exposições e residências artísticas concomitantemente ao período de formação (2014-2020) e a elaboração de uma bibliografia construída por excertos de textos escritos por jovens artistas e historiadores em início de trajetória. O trabalho de conclusão de curso pode ser acessado em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/13228>

A tal corda “se encontra amarrada numa extremidade de seu pulso e a outra na porta do banco para que, com a demarcação claramente estabelecida, se mantenha dentro da lei” (FABIÃO, 2013, p.3). Compondo a “zona de desconforto” causada pelo artista, não só a corda feita de linguças: sem camisa, William Pope.L trajava uma saia feita com cédulas de um dólar, botinas marrons e óculos de grau. Mas sua ação é rapidamente interrompida pelos seguranças por haver “um homem negro amarrado à porta com uma corda de linguças.” (Idem)

Resgato essa “cena-não-cena” pois Eleonora Fabião aponta que nesse jogo do artista em negociar determinadas insubordinações, haveria muito mais que apenas um corpo. Para a criação do já citado Corpo sem órgãos, tal jogo – chamado por ela de programa – vai tensionar alguns signos dessa docilidade e, portanto, dormência social a qual se insere o sujeito. Em específico, na “Peça ATM”, isso “inclui walkie-talkies, atos de fala, fardas, paletós, cidadãos, calçada, câmeras, dinheiro, cor, raça, gênero, classe, leis e tudo o mais que for engolfado pelo performer, sua ação, sua saia e suas linguças” (Idem).

Uma série de elementos são convocados para que

a ação ganhe mais camadas de significação e assim vibre mais; ou ainda, para que torne-se mais descabida qualquer tentativa de fechar uma interpretação da peça. Em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. Pope.L: “Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo”. (POPE.L apud. FABIÃO, 2013, p.2)

Partindo disso, ao analisar “Primeiro trauma” (2017), performance pensada com Michele Lemes, há um tensionamento voltado para a reorganização de determinados símbolos, de modo a causar uma cena de comunhão entre as noções daquilo que nos seria habitual e o que não seria.

Com a mesa forrada por uma toalha com estampas de galinha e nossos corpos sentados cada um em sua extremidade, Michele e eu temos à nossa frente dois pratos com uma quantidade expressiva de ovos cozidos. Inicia-se a ação quando uma versão lenta e um tanto mórbida da música “Parabéns pra você” começa a tocar: sob o *looping* da canção, Michele e eu, passamos a descascar os ovos e comê-los um a um.



**Figura 4**  
Rafael Amorim e Michele Lemes, *primeiro trauma*, registro de performance executada na 6ª Mostra Bosque : PUC Cena Experimental. Pontifícia Universidade Católica (PUC), Rio de Janeiro. Acervo do artista, 2017. Registros por Jéssica Moraes.

Ao todo, cinquenta e um ovos precisariam ser digeridos, divididos entre vinte e três e vinte e oito para cada artista, referindo-se às nossas idades na época. Assim, tomados pelo interesse em olhar para a experiência de ressingularizar a ideia de comunhão, ambos concordavam em ingerir os traumas um do outro, ali representados pelos ovos.

Lenta e intencionalmente, gerava-se algum desconforto a quem assistia. Diante daqueles corpos que chegavam ao limite, expelindo sobre a mesa aquilo que não mais cabia do lado de dentro, era fundamental que o público se visse como cúmplice, mesmo que sem consentimento, daquele ritual que pretendia despertar um outro olhar para elementos tão simplórios como o ovo, o sentar-se à mesa, o “Parabéns pra você” como se sugerisse uma festa surpresa etc.

“Primeiro trauma” sentencia o outro, aquele público que observa, a descer ao inferno com quem propõe outras relações entre corpo e espaço. Como se sugerisse que onde o “bom senso e o senso comum dizem: seja funcional e produtivo, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nossos hábitos, convenções, padrões” (FABIÃO, 2013, p.5).

O que se inicia de maneira cômica, tem seu encerramento no descontrole do próprio corpo. Dessa vez, não convocando que o outro ajude a *arrumar o seu quarto*, mas na partilha do que é da ordem do segredo, de algo que acontece somente entre aqueles dois corpos e condena aos demais participantes a tarefa de assimilar tal desconforto que seria assistir duas pessoas lidando com seus próprios refluxos e ânsias de vômito.

O artista Paulo Nazareth, em entrevista à Revista Arte & Ensaios, vai chamar esses procedimentos de *Condutas cotidianas* (2019) e aqui interessa olhar para tais práticas que se encontram dormentes no senso comum e que vêm à tona como um outro modo de sensibilizar o mundo a partir de proposições performativas. Logo, basta que nesses programas que articulam nossas condutas cotidianas, sejam movidos signos culturalmente reconhecidos noutra direção para borrar-se a fronteira entre o habitual e o não habitual.

Para Paulo Nazareth e seu trabalho que relaciona linguagem e identitarismo, a “performance torna-se uma conduta, um comportamento, a maneira como vou me colocando no mundo. O que passo a fazer como objeto de arte é usar a cultura da minha família” (NAZARETH, 2019, p.13). Tomo essa máxima para que seja possível trabalhar com o que se tem à mão, olhando para esses signos “de uma outra maneira, para vê-los de um outro

jeito...” e diante dessa redescoberta do mundo, assegurar: “não, sabe, tem um pensamento aqui” (Idem).

Vai tornando-se visível, meio à ideia de comunhão trazida nos trabalhos para essa discussão, que a comida passa a tomar espaço dentro do interesse pela reorganização de tais signos. Não só a comida para a criação do que Eleonora Fabião, Deleuze e Guattari vêm pensando como a construção de um Corpo sem órgãos, mas da materialidade do próprio alimento como dispositivo de estranhezas e de reivindicações.

Em “Arte pão com ovo” (2018), por exemplo, performance em que, para abertura de uma exposição, vestido com uma camiseta do Prêmio Pipa<sup>3</sup> e circulando com uma bandeja em mãos, me ponho a servir o público presente com essa comida que representaria o avesso do estereótipo comportamental e culinário esperado em *vernissages*. O pão com ovo, signo da alimentação precária, aparece neste sentido como elemento a reivindicar condutas específicas numa galeria de arte. Portanto, servir vai se alinhar também ao verbo alimentar: qual a conduta da arte? alimentar seu público, seu espaço expositivo, seu sistema?

O pão e o ovo aparecem como símbolos culturais e afetivos dentro dessa investigação com intuito de fácil identificação às experiências comuns do sujeito e suas alternativas precárias de situar suas urgências na vida contemporânea: a falta de dinheiro, a alimentação feita às pressas, o transporte de má qualidade tomado até, por exemplo, às universidades e aos museus, em sua maioria situados na zonas mais privilegiadas da cidade etc. Distribuir pão com ovo durante a abertura de uma exposição estaria, desta forma, propondo um desvelamento de camadas que estabelecem conexões entre sujeito-artista e sujeito-público e que apontam para o alargamento das fronteiras do fazer artístico e da vida cotidiana.

Também como expressão recorrente ao vocabulário popular LGBTQIA+, o pão com ovo vem acompanhado do substantivo (ora transformado em

---

3 O Prêmio PIPA é uma iniciativa anual criada em 2010, cujo objetivo é premiar e consagrar artistas já conhecidos no mercado de arte brasileiro e que vêm se destacando por seus trabalhos. Também divulgar e estimular a produção nacional de arte contemporânea, motivando e apoiando novos artistas brasileiros (não necessariamente jovens); além de servir como uma alternativa de modelo para o terceiro setor. O Prêmio PIPA não busca descobrir novos talentos totalmente desconhecidos. [Excertos de textos retirados do site: <https://www.premiopia.com/sobre-o-premio/>]



**Figura 4**  
Rafael Amorim, *arte pão com ovo*, registro de performance executada no II PEGA – Encontro das Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro, Centro Municipal de Artes Helio Oiticica. Acervo do artista, 2019. Registros por Mônica Coster.

adjetivo) “bicha”: a “bicha pão com ovo” é tida como uma subcategoria que evidencia o imaginário das relações de desigualdades no âmbito da cultura popular. Ainda que equívoco, o título “bicha pão com ovo” refere-se a um estado de subalternidade sobre pessoas LGBTQIA+ com características afeminadas ou desviantes de um padrão normativo esperado, reforçando comportamentos machistas culturalmente intrínsecos à cultura.

“Trazer para o espaço expositivo um alimento que diga respeito à grande maioria da população, que em larga medida não frequenta os museus, tem algo de sarcástico”, como aponta Camila Vieira (2019) em seu texto crítico sobre a performance. A ironia contida naquele fazer traz foco ao problema de processos muito antigos que subalternizam corpos a partir da relação entre força e trabalho. Relação esta que segue representada pelo gesto de

se uniformizar com uma camiseta de um prêmio de arte contemporânea para oferecer um serviço ao público que espera consumir aquela experiência.

O manuseio do pão e do ovo vai denotar uma outra visualidade para as simbologias desse alimento. Como a propor um outro tipo de comunhão, o pão com ovo oferecido passa de resgate simbólico a dispositivo-iguaria<sup>4</sup> de reivindicação. Não só das condutas desse sujeito que precisa driblar os enfrentamentos de uma graduação em tempo integral, da busca por estágios e inscrições em editais que em sua maioria não são remunerados, mas de reivindicar o próprio circuito artístico enquanto espaço menos restrito às narrativas que comumente não contam com soluções de acesso e permanência no mesmo.

Esse signo tão imantado por um imaginário que relaciona, comum e ambigualmente, o pão com ovo como símbolo de um paladar afetivo e de experiências de subalternidade, quando adentra a galeria parece dar contorno às barreiras que estudantes oriundos de zonas não centrais “enfrentam para chegar sequer a concluir os estudos, entre elas a violência urbana proeminente nas margens da cidade, o valor absurdo do transporte e as enormes dificuldades econômicas da maioria das famílias brasileiras”. (Idem)

Seria preciso, então, negociar a própria insubordinação dentro desses sistemas para que o trabalho passe a existir como a sugerir a construção de uma rede. Assim, à medida que esse trabalho é posto em prática, deslocando importantes signos culturais, torna-se operante de sentido e de sensibilidade para cada vez mais tomar espaço em repertórios coletivos.

Sobre essa rede, Paulo Nazareth volta a falar de uma energia que transforma o trabalho em algo que se espalha. Para o artista, o trabalho vai funcionar como uma espécie de mandinga que tem por objetivo, não só ir caminhar sentido ao seu destinatário, mas que esse mesmo destinatário, essa pessoa,

---

4 Refere-se ao conceito elaborado pelo próprio artista para melhor compor esses escritos, tendo como interesse eventualmente desenvolvê-lo de modo a articular a relação arte-alimento a partir dos três trabalhos em performance trazidos nesta parte do texto. Dispositivo-iguaria tem como suporte os apontamentos de Giorgio Agamben acerca da ideia de dispositivo e aqui se apresenta voltado para a construção (formal e discursiva) de algo capaz de desorientar modos de habitar o cotidiano. Tal desorientação se daria a partir da experiência com alimentos ou de seus derivados situados no senso comum como algo referente à precariedade e aos processos de subordinação. [Ver AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: \_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.]

“tenha um diálogo e sempre retorne a ele, que o trabalho fique martelando na cabeça dela e dos filhos sobre tudo isso” (NAZARETH, 2019, p.17).

Semelhante quando Elilson, artista ao qual recorro com alguma frequência, narra sua experiência de corpo com o trabalho “Abate” (2019) em seu segundo livro. Vestindo uma máscara a simular uma cabeça de boi, depois de curiosas trocas com o público da Estação da Luz, o artista recebe de uma turista o seguinte questionamento: “Olha lá como aquela mulher tá inquieta. Você põe isso na cabeça para entrar na cabeça das pessoas?” (ELILSON, 2019, p.179).

A questão também parece a se contornar aqui, evidenciada por esse dispositivo-iguaria, tanto quando recorro à experiência de Elilson quanto ao propor o alimento como disparador de acontecimentos, versa sobre o entendimento do desafio de delimitar quem, nessa disputa de forças, seria o eu e quem seria o outro.

“O trabalho é esse também de nos perceber e perceber quem é e onde está o outro” (NAZARETH, 2019, p.45), afirma Paulo Nazareth ao narrar sobre a relação de nomadismos e exotismos em suas investigações. Portanto, utilizar do dispositivo-iguaria (ovo cozido, pão com ovo e marmita, posteriormente) teria a ver com negociar nossa própria insubordinação ante aos invisíveis que delimitam quem é quem em suas funções nesse campo das normalidades.

Como nas brincadeiras de infância que insistiam em nos perguntar *onde está o Wally?*, somos levados a acreditar que cada sujeito tem seu lugar no espaço. Mas e se Wally for toda uma multidão a qual não se espera? E se essa busca empreendida aqui não for por um único sujeito, mas por signos que tornem a multidão muito mais interessante? Aquela multidão que está ao nosso lado, aquela que toma centro e margens concomitantemente. Essa mesma questão aparece contornando-se em “Postal” (2019), trabalho desenvolvido para a exposição “Como nos movemos, como queremos nos mover?”, do Programa de Formação Gratuito da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.<sup>5</sup>

---

5 Através de uma chamada pública e com duração de dois semestres, o Programa de Formação em Artes foi dividido em duas turmas: Emergência e Resistência e Exercício Experimental da Liberdade. A primeira tendo como principais metodologias, além de um acompanhamento e desenvolvimento da pesquisa de cada pessoa artista selecionada enquanto bolsista, encontros de formação teórico-prática propostos pelos professores Clarissa Diniz, Gleyce Kelly Heitor e Ulisses Carrilho. Além de visitas a ateliês de artistas e encontros com professores de diferentes áreas do conhecimento.

No registo em vídeo, com o corpo e como alternativa à automatização de uma multidão que se enfileira para se enquadrar na paisagem formada pela vista do Cristo Redentor, pela piscina e pela arquitetura do palacete, proponho outra maneira de habitar aquele espaço: após enfrentar a mesma fila e munido de uma marmita trazida de casa, sento-me às margens da piscina e faço ali aquele almoço. Sob os protestos de turistas que também reivindicam aquele espaço – muito mais como palco para suas autorrepresentações – a ação só acaba quando terminada a refeição, curiosamente também assistida pelo público pagante do *bistrô* ao fundo da mesma paisagem.

“Uma lâmina”, escreve Cao Guimaraes sobre esse trabalho: “uma crítica contundente ao turismo e sua apropriação do mundo” (GUIMARAES, 2019). Em “postal”, o que parece ser cortado com essa lâmina é a própria ideia de espetacularização que povoa aquele espaço a dividir uma escola de artes e um ponto turístico. A cortar de maneira incisiva a carne daquela fronteira constantemente borrada, a lâmina a qual Cao pontua toma uma forma que comumente não deveria estar ali, algo deslocado de seu sentido original. Algo que aquele público não teria tanta familiaridade: a marmita.

Corpo e marmita transformam-se numa outra coisa, evocando ao imaginário as urgências de uma multidão – essa que não mais se esconde. Urgências que também se encontram nos hábitos invisíveis e corriqueiros, como se deslocar, dormir, almoçar etc. Ali, corpo e marmita, o dispositivo-iguaria, tomam para si uma parte, ainda que pequena, mas simbolicamente discursiva do espaço em questão. Ao corpo que manuseia sua marmita, conferindo estatuto artístico e crítico ao gesto de almoçar, chegam ofensas em outro idioma. Como se as palavras daquelas turistas enraivecidas na fila, dissessem: *não quero tomar este espaço se ainda lhe falta um pedaço*.

A marmita enquanto lâmina parece discursar sobre essas práticas que não só convocam o público a pensar de maneira mais crítica sobre seus hábitos e seus gestos, mas como objeto contendo tal força popular que, durante a ocasião, não precisou de muito mais tempo desde as palavras revoltosas das turistas para que a fila se desfizesse e aquele público se alojasse em outras áreas da piscina.

---

A segunda apresentando elementos das histórias, teorias e críticas da arte em quatro eixos ministrados pelos professores Camilla Rocha Campos, Fernanda Lopes, Fernando Cocchiarale e Keyna Eleison.



**Figura 5**  
Acervo do artista.  
Frames de *Postal*,  
2019, vídeo registrado  
por Alice Ferraro.

De maneira parecida à corrente de linguíça amarrada ao pulso de William Pope.L e seu apelo discursivo sobre uma situação que envolve o coletivo enquanto corpo social, esse caráter popular de ações artísticas a remeterem práticas comuns talvez seja uma das chaves para pensar na dissolução entre o eu e o outro em performance, a evidenciar que a experiência existe à medida que os espaços são compartilhados.

### **Parte Três.**

Propor, assim, encontros fortuitos ou não, organizados ou não, para que algo seja compartilhado. Do trauma ao alimento. Para que a insubordinação presente em “Arte pão com ovo” e “Postal” torne-se cada vez mais comum como resposta à manutenção dos sistemas que não reconhecem no pão com ovo e na marmita seu caráter de patrimônio sensível e afetivo.

Propor encontros para que, da próxima vez, por exemplo, a voz de uma turista clamando pelo enquadramento perfeito, seja entendida mais rapidamente como a expansão de zonas que expõem certas presenças. Trata-se de uma urgência em desfazer determinadas paisagens, de evidenciar para confrontar – com a lâmina e a partir do incômodo –, a perversa ideia de homogeneidade dos discursos fundantes das mesmas paisagens. Como o desfazer daquela fila que no dia seguinte voltaria a se formar.

Para o artista Yhuri Cruz, trata-se de evidenciar a recusa do discurso homogêneo que “vem do centro, de quem olha de um ponto de vista determinante, majoritário, privilegiado.” Esse olhar que é também uma lança, que é condenatório e objetificador. No entanto, “a ponta da lança que sai do centro só pode atingir um lugar: a margem (a mim)” (CRUZ, 2018, p.4). Propor para destituir o que já está dado, para que não atinjam a mim e aos meus, a mim e às minhas.

A lâmina a talhar o espaço a ser reivindicado é, por natureza, arma de combate, uma resposta simbólica e urgente para se criar outros repertórios sensíveis e possíveis. Dessa maneira, Yhuri, em seu “Nenhuma direção a não ser o centro”, é cirúrgico ao dizer que “a imagem que falta é a nossa presença.” (Idem). Propondo que esse movimento estaria pautado por um desejo de perceber a performance como força para lidar com o estatuto que naturaliza a falta de elementos essenciais capazes de perspectivar experiências mais sensíveis nessas paisagens cotidianas.

São muitos os ataques e não se vê no horizonte um dia em que não haja ao menos um. Eu tiro uma lança do meu próprio chão e com ela cravo meu centro – leia-se aqui a margem, o subúrbio, a periferia. Na margem, eu estabeleço meu ponto de equilíbrio. E segurando a arma que a mim foi arremessada, revido. Contra-ataco. (Idem, p.5)

Os percursos trazidos para propor performances apontam para o interesse em construir trajetórias para corpos desejosos por não mais se subordinarem e a friccionarem a própria paisagem a qual se encontram inseridos. Não mais se submetendo aos ataques, revidando com o que se tem à mão – e às vezes o que se tem à mão é a própria mão.

Assim, é possível fazer uma dobra na última letra P do enunciado proposto aqui. Chegando a este lugar, que não é o encerramento do mesmo percurso, pode-se substituir a palavra performance pela palavra presença. PPPP também seria, então, *Percursos para propor presenças*, estas motivadoras da reorganização de elementos comuns ao cotidiano e reivindicadoras da própria condição de submissão.

Ovo, pão com ovo e marmitta, em auxílio a essa convocação da presença, movimentam a trama sensível que cobre o cotidiano. Nas ações narradas e reverberando a partitura do e-mail-acontecimento que sugeria olhar para a performance como maneira de liberar alguma energia que estivesse contida, corpo e espaço, reorganizados, convocaram uma espécie de comunhão para desfazer certos mundos e erigir outros – ainda que momentaneamente, como aquela fila interrompida. Sob essa perspectiva de que eu e outro se encontrariam mais conectados pela experiência, é que o dispositivo-iguaria toma forma de lâmina: talhando campos antes intactos pelo desenho de um mundo aos moldes normatizantes.

Da mesma forma que a trama sensível daquele espaço que recebe uma escola de artes e um ponto turístico é sacudida, feito lençol, o gesto corriqueiro de almoçar vai embrenhar-se à performance para servir de lâmina em suas urdiduras. O acontecimento carregou consigo tamanha intensidade no que se esperaria de uma tarde comum naquela paisagem, que insultos em outra língua foram direcionados para aquele corpo. Semelhante quando Fabião escreve sobre uma possível reação daqueles guardas que impediram a ação de William Pope.L, e que certamente teriam dito:

O elemento é um arruaceiro utilizando nossas caixas automáticas, leis, hierarquias, símbolos, valores, marca, lógica e discurso para ativar um Corpo sem Órgãos, para suspender organização, valoração, sentido e identidade. Pensa que pode sacudir significantes e significados, estratos, demarcações, fronteiras, leis e costumes como se fossem chocalhos? (FABIÃO, 2013, p.7)

Os dispositivos-iguarias aqui revelam não só a dormência de uma sociedade incapaz de perceber de modo crítico como a presença de determinados corpos e determinados signos não garante a permanência dos mesmos em alguns espaços, como o desencanto com que estes elementos passaram a carregar no senso comum. Tornando-se, para o espectador adormecido, nada além daquilo que mostra sua forma e suas funções predeterminadas.

No que diz respeito à inquietação do pensar e propor a presença performativa como agente articulador – ou desarticulador – de outras estruturas, Eleonora Fabião comenta ainda que essa presentificação do sujeito pode agenciar

programas como vias de encontro e agenciamento, como elementos de troca e diálogo dentro de grupos, entre grupos e entre artistas. Programas podem ser dados, ofertados, presenteados. Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele um específico, destinado àquela determinada pessoa, naquele exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas. E claro, há também a possibilidade de inserção de programas na malha do espetáculo aumentando sua vibração performativa. (Idem, p.9)

Assim, a presença a qual toca Yhuri Cruz e Eleonora Fabião, destinada a essa ou àquela intenção, carrega consigo uma boa dose de desejo disruptivo. De lâmina que corta a docilidade. Endereça-se o incômodo, volta-se a tomar para si a ideia de partilha para que não se experiencie determinadas mazelas em unicidade. O desejo de romper com essa energia contida – seja ela em corpos ou em espaços, que também são circunscritos por rígidas estruturas de contenção do sensível – existe à medida que se reconhece a força presente dos encontros.

Um piquenique que seja. A desculpa ideal para falar de arte e para propor, em conjunto, estratégias para talhar os hábitos, convocar o estado de presença. É Agrippina R. Manhattan quem me diz que “um bicho saindo de dentro da casca é um ser muito corajoso” (MANHATTAN, 2019). A coragem como estratégia de rompimento com a brutalidade do banal vai anteceder os momentos de exposição do corpo em seu estado de vulnerabilidade, pois “quando o ser sai, quando o corpo fica exposto, é quando ele está mais vulnerável. É quando vemos como (e o que) ele realmente é, ao invés talvez de onde ele estava” (Idem).

Em sua consciência sobre os processos necessários para sobrevivência desse ser-artista, as palavras que Agrippina esculpe, endereçadas à exposição “Corpo Contido” de Ygor Landarin, contornam a ideia de encontro como

algo próximo a processos de auto subjetivação não só entre dois ou mais sujeitos, mas com o espaço externo. Sugerindo que o corpo, ao operar seus dispositivos (o que se tem à mão), seria o representante desse estado de reivindicações que quando praticadas desestabilizam certezas e estruturas.

Esse corpo não mais dormente, a caminhar sobre percursos para propor performances ou pensar presenças, “sente a necessidade vindo e tudo que pode fazer é esperar que a mesma natureza que o empurra para fora o dê coragem para seguir sem a casca”, uma vez que “esse processo o ensina a deixar parte de si para trás. Deixar o próprio esqueleto para trás, o familiar, a casa, aquilo que já ficou pequeno demais, mas tenta-se absurdamente, e em vão, fazer caber.” (Idem)

Fazer caber nos espaços, nas paisagens que expelem e constroem. Ou recusá-las. Mas sim, fazer caber com a lâmina até se construir outro cartão postal, por exemplo. Outras formas ritualísticas que não as que delimitam corpos e condicionam experiências. O corpo contido pede passagem, convoca o Corpo sem órgãos, recusa as violências naturalizadas contra o sensível, reivindica esse sensível para si e para o outro – o coletivo. O corpo em experiência a perscrutar a ideia de comunhão em seu sentido de partilha, de ritual, de urgência, para deixar sobre o mundo um acontecimento ou uma partitura a serem levados adiante. *Ad infinitum*.

## Referências

AVELLAR, Daniela. *Partituras acontecimento*. In: Revista Desvio. Rio de Janeiro: set. 2019. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/09/12/partituras-acontecimento/>

CRUZ, Yhuri. *Nenhuma direção a não ser o centro*. Rio de Janeiro: 2018. Disponível em: [https://issuu.com/yhuricruz/docs/manifesto\\_completo](https://issuu.com/yhuricruz/docs/manifesto_completo)

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ELILSON. *Mobilidade [inter] urbana-performativa*. Rumos Itaú Cultural: Rio de Janeiro, 2019.

FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. In: Revista do Lume. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. UNICAMP. n.4, dez. 2013. Campinas: São Paulo. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>

GUIAMARÃES, Cao. Texto de Curadoria da 2ª Mostra Audiovisual de Arte do Barreiro. Belo Horizonte, MG: 2019.

MANHATTAN, Agrippina R. Texto curatorial da exposição Corpo Contido, de Ygor Landarin. Galeria Inox, Rio de Janeiro: 2019. Disponível em: <http://galeriainox.com.br/exposicao/ygor-landarin-corpo-contido-2-de-agosto-2019/>

NAZARETH, Paulo. *Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe. Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura*. In: Revista Arte & Ensaios. n.38. p. 8 a 47. Rio de Janeiro: Ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/27906>

VIEIRA, Camila. *Arte Pão com Ovo*. In: Revista Desvio. Rio de Janeiro: Jan. 2019. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/01/19/arte-pao-com-ovo/>

Artigo recebido em 20 de março de 2022 e aceito em 27 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

