

Vida nua, performatividade e dramaturgia: cartografias de pesquisa

*Bare life, performativity and dramaturgy:
research cartographies*

Francini Barros Pontes

 0000-0003-4612-8918
francini.barros.p@gmail.com

Resumo

A pesquisa propôs pensar a vida nua como argumento poético para a construção da cena performativa, com processos que utilizam devires animais, zoé, como estopim para a instauração de ações e estados corporais diferenciados de uma linguagem que excluiu, pela construção de uma vida social, cultural, *bíos*, nosso instinto de pertencimento à espécie humana. Na investigação, a partir de uma cartografia norteada pelo conceito derridiano da desconstrução, o argumento da vida nua se estendeu do literal ao metafórico para um diálogo com obras e conceitos abordando construções de subalternidades.

Palavras-chave

Vida nua. Performatividade. Subalternidades. Natureza.

Abstract

The purpose of the research Vida nua, performatividade e dramaturgia [Bare life, performativity and dramaturgy] was to consider bare life as a poetic argument for building a performance arena based on processes that use animal entities, zoé [life], to spark actions and bodily states differentiated from a language that excluded our instinct of belonging to the human species, by building a social life, culture, and bíos. In the study based on a cartography guided by the Derridean concept of deconstruction, the argument of bare life extended from the literal to the metaphorical for a dialogue with works and concepts addressing subalternity constructions.

Ontem sonhei. No sonho, um homem escalava uma enorme árvore, completamente nu. Usava apenas uma máscara que contornava as bochechas e nas maçãs fazia crescer um trançado branco, como uma teia. Na árvore, ele se envolvia em cipós. Uma espécie de casulo, tão trançado quanto as tranças de seu rosto. E no casulo atirava fogo. O fogo se erguia da ponta ao todo e o homem permanecia parado. O homem só se moveu quando o fogo lhe alcançou os pés. Então ele escalou. O homem escalou a árvore em uma corrida contra as chamas, ou melhor, como numa daquelas brincadeiras de criança. Era um pique, pois o homem provocava o fogo e o fogo ria em pensar que uma hora o homem cansaria. Logo estavam mais altos do que todas as outras árvores. Tão alto que a árvore em chamas se deitava em arco. E o homem dançava...

Nu, suado, liberto. Ele se agarrava aos cipós e se lançava contra o ar, sempre deitado no limiar entre a vida e a morte. E o fogo ria. Ria e tomava a árvore. Ria e tomava as flores. Ria e explodia ao pensar que o momento chegaria. Me perguntei como os braços não se cansavam de desviar de tão intenso calor. O homem estava em êxtase, não fora aquele o único casulo do qual se libertou. Não existia passado ou futuro, apenas o homem, a árvore e o fogo. Somente havia a vida e a transformação dessa vida. Ou somente havia a morte. Ou ambas e nenhuma. Foi quando tudo ficou escuro e silencioso. Um homem surge dançando em um palco italiano, vestido com uma enorme saia. A saia se abria em círculos conforme girava o homem de braços abertos. A saia mudava entre cores e formas. Ela se abria, se multiplicava. Então pisquei e a saia era gente. Não uma, nem duas, mas uma multiplicidade de gente. Todos seguiam em roda, contornando o homem que girava com a cara pintada de um triste palhaço. Então todos se aproximaram dele e o abraçaram. O homem chorou.

Gabriel de França Caetano¹

A pesquisa cênica da dança *Zoe*,² homônima ao projeto vinculado à linha de pesquisa Arte, cultura e memória, do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, propôs pensar a vida nua como argumento poético para a construção da cena, trazendo de volta a vida, o devir animal, *zoé*, como argumento para a linguagem que excluiu, por hipótese de construção de uma vida social, cultural, *bíos*, nosso instinto de pertencimento à espécie humana.

¹ Aluno pesquisador do projeto Vida nua, performatividade e dramaturgia.

² Fonte: <https://youtu.be/8a7NFQUOKBk>.

Zoé, segundo Giorgio Agamben (2002, p. 10), é a palavra utilizada pelos gregos para denominar a vida comum, ou “o simples fato de viver comum a todos os seres vivos”. Os filósofos ocidentais da Antiguidade, como Platão e Aristóteles, não consideravam a palavra *zoé* por não se interessar na abordagem de uma vida simplesmente natural, sendo seu foco de estudo a vida politicamente qualificada, vida social, *bíos*. As duas palavras, *bíos* e *zoé*, seriam empregadas pelos gregos para expressar o que simplesmente chamamos de vida. Foucault (apud Agamben, 2002) reconhece o advento que marca os limiares da Idade Moderna, precisamente o ingresso da *zoé* na pólis, ou seja, a politização da vida nua, à medida que avanços nas ciências técnicas, humanas e sociais possibilitaram a proteção, a autorização ou a extinção da espécie humana segundo necessidades políticas de controle. A política se transforma em biopolítica quando a vida animal, vida nua, passa a ser controlada, manejada, passa a moeda de jogo político.

Na visão de Agamben, a tese foucaultiana deve ser revista posto que a inclusão de *zoé* na pólis é muito mais antiga do que o referencial que ele sugere, a Idade Moderna. As consequências desse fato e de sua manutenção ao longo dos tempos é que a vida nua, originariamente à margem dos espaços institucionalizados e constituídos, vem, progressivamente, a coincidir com o espaço político. Exclusão e inclusão, *bíos* e *zoé* tornam-se indiscerníveis. *Zoé* na cena *bíos*. A pesquisa e a cena da dança intituladas *Zoe* investigaram como produzir essa zona de indistinção.

O projeto de pesquisa e de pós-doutorado Vida nua, performatividade e dramaturgia buscou expandir os argumentos abordados em *Zoe* para outras linguagens artísticas que se utilizam de conceitos e práticas performativas na produção de seus processos e produtos artísticos. O recorte aqui elaborado enquadrou as linguagens das artes visuais, da dança, do teatro, do cinema e da literatura. Os estudos realizados permitiram investigar e imbricar conceitos de performance, performatividade e dramaturgia, acreditando estarem eles intimamente relacionados na cena contemporânea, a partir de um delineamento de trabalhos e processos que utilizam devires animais como estopim para a instauração de ações e estados corporais diferenciados na produção da cena. Na prática da investigação, a partir de uma cartografia norteada pelo conceito derridiano de desconstrução, o argumento da vida nua e do consequente devir animal se estendeu do literal ao metafórico para o estabelecimento de diálogo

com obras e conceitos que abordam processos de subordinação, adestramento e construções de subalternidades. Isso feito não com o intuito de afirmar sua condição, mas de extrair dela potências de fala, de escrita e de vida. Intuímos por meio desse desvio que a proposta de “humanização” da escrita cênica se expandiu para a presente cartografia pela tentativa não de representar os subalternos mencionados, mas de reconhecer e endossar sua fala e seu espaço de aparecimento. Leia-se humanização como a capacidade de nossa espécie de reconhecer outras tantas formas de vida sem nelas imprimir caráter utilitário e produtivo. Vida sem hierarquias. Nossa tentativa foi de denunciar as condições de subalternidade mencionadas e valorizar as estratégias empregadas em seu combate por esses artistas, reconhecendo sua potência de afecção e de contaminação.

“Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa, e nós, outra: a Terra e a humanidade” (Krenak, 2020, p. 83). Essa inteligência específica tem causado o que a filósofa da ciência Isabelle Stengers (2015, p. 38) chamou de intrusão de Gaia. Gaia, um “planeta vivo”, um “ser” coeso, dotado de história e regime de atividades próprios que, experimentado como mercadoria, tem sido sistematicamente abusado pela humanidade utilitarista e exploratória e está manifestando um acontecimento, uma intrusão: extinção de espécies, fenômenos climáticos avassaladores etc. Esse tipo de inteligência “produtivista” e “liberal-utilitária” funciona como um filtro, um algoritmo que acaba por produzir um humano e suas novas tecnologias de forma cada vez mais danosa à natureza e dela dissociados. O presente projeto pretendeu criar uma resposta possível a esse contexto, no sentido de oferecer outros tipos de convivência a partir do embate com trabalhos artísticos que questionam hierarquias e promovem equanimidade entre distintas formas de ser e experimentar o mundo, e por meio dos quais nos reconhecemos natureza.

A instituição concedente do pós-doutorado foi o Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj, PPGartes, sob a supervisão da professora doutora Inês de Araujo. Como argumento do processo de pós-doutoramento, foi ofertado um curso aos programas de Pós-graduação em Artes da Uerj, em Dança da UFRJ e em Artes da UFRJ, realizado no segundo semestre de 2020. O curso oferecido por mim em parceria com a professora doutora Elisa de Magalhães, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFRJ, também foi disponibilizado à

comunidade artística e aos pesquisadores interessados nas artes performativas, na cidade do Rio de Janeiro, mediante parceria estabelecida com o programa Plataforma de Emergência, do Centro Cultural Hélio Oiticica.

O recorte da pesquisa aqui apresentado contempla nossos diálogos com trabalhos performativos pontuais de Andrea Maciel, Apichatpong Weerasethakul, Elilson, Grupo EmpreZa, Irmãs Brasil, João Guimarães Rosa, Maikon K, Ronald Duarte, Uýra Sodoma e William Pope L.

Foi no diálogo estabelecido com Agamben que a pesquisa teve início, mas só depois do encontro com Derrida sua continuidade pôde ser assegurada. Foi o não conceito da desconstrução proposto pelo autor que se configurou como rastro gerador de tantos efeitos e caminhos a partir de então percorridos.

Derrida, pelo procedimento da desconstrução, pretende destacar referenciais apagados e deslocar valorações incorporadas pelo falo-logo-fonocentrismo que norteia os processos ocidentais de significação. Por essa lógica defendida por filósofos desde Platão até a linguística de Rousseau e Saussurre (Derrida apud Haddock-Lobo, 2008, p. 62), a fala, o falo, a razão, o significado, a visibilidade e a presença nos serviriam de referenciais em detrimento da escrita, do feminino, do corpo, do significante, da invisibilidade e da ausência. Assim, o objetivo da desconstrução seria não a aposta no polo dialético preterido na hierarquia dos pares propostos pela metafísica, mas o deslocamento da situação de oposição que a sustenta.

Derrida propõe para a desconstrução dois processos que lhe são constitutivos: a inversão e o deslocamento. A inversão seria o desvelamento do polo subalternizado na hierarquia dos opostos. O deslocamento conferiria a possibilidade de estar “entre” os dois polos, afirmando ambos, dilatando as possibilidades de relação. O “entre” materializa a oscilação, o não lugar do movimento. Se no início do processo de desconstrução pela inversão existe uma aposta no oposto preterido – na escrita, no feminino, no corpo, no significante e na ausência –, então, é nessa possibilidade de fazer justiça ao que permanece velado e excluído que se inaugura a possibilidade de desfazer as polaridades. Inverter para poder deslocar sem fundar nova hierarquia.

Assim, o signo passaria a ser questionado quanto à estrutura hierarquizada nele postulada de um significado anterior, mais próximo do logos e da voz e, portanto, superior, que seria representado, cópia da cópia, por um significante.

O rastro não admitiria origem ou significado anterior a ele ao vincular-se a três acontecimentos: a relação com o outro, alteridade; o atraso, a dilatação do tempo da relação, temporalização; e o jogo da linguagem como escritura, metaforicidade. A estrutura que valoriza a presença seria, dessa forma, questionada, e a imagem, tida como secundária e representativa, passaria a ser reconhecida como a própria estrutura do pensamento, ele mesmo metafórico.

Em contrapartida, foi Elilson quem nos ofereceu a perspectiva dos pares dialógicos, como aprofundaremos a seguir, em que nenhuma das instâncias em questão precisa ser negada, combatida ou tiranizada, mas cuja união na discussão corrobora o diálogo, o entre, o “e” e não o “ou”. Assumimos a cena como um dispositivo *bíos* e iluminamos *zoé* instaurando possibilidades de diálogos a ser disparadas entre as formas de vida propostas pelos termos.

Por escritura, a raiz comum da escrita e da fala ao nada querer dizer. Nem fala, nem escrita, mas ambas. A escritura seria o indecível para se pensar a linguagem na perspectiva da desconstrução, e esta não seria um procedimento exterior, mas inerente a toda linguagem.

E foi por meio de nossas andanças entre trabalhos, conceitos e linguagens que a primeira inversão da pesquisa surgiu a partir do questionamento: os termos *performance* e *performatividade* referem-se ao mesmo tipo de acontecimento? A *performance* vem sendo contemporaneamente associada ao ato de fala proposto pela linguística. Se a arte vincula a *performance* como um ato de fala, então apresentamos seu rastro no contemporâneo, seu efeito, a explicitação da cadeia de significantes que atualiza suas premissas em distintas linguagens artísticas. A *performatividade* é vista como uma possibilidade de escritura que evidencia as relações estabelecidas no movimento da linguagem no tempo. E como escritura, nem fala, nem escrita, mas ambas, regidas não por um conceito, mas por efeitos da *performance* como um rastro produtor de diferenças.

Assim, a pesquisa assumiu o processo de expor a *performance* e a *performatividade* explicitando um movimento diferencial entre os termos, segundo a desconstrução sugerida por Derrida. A intenção foi permitir que o jogo expandisse o alcance da *performatividade* de ato de fala à escritura. O processo previu a inversão do polo dialético em que recuperamos a escrita como parâmetro para o desenvolvimento de estados corporais para a cena, reconhecendo a indefinição da *performance* por princípio, tomando-a como rastro.

Derrida afirma que a oposição entre fala e escritura, como “arquemetonímia de todas as exclusões...” (Haddock Lobo, 2008, p. 92), seria também originária da hierarquia alma e corpo, a elas associadas respectivamente. Dessa constatação surgiu nossa segunda proposta de inversão: uma vez submetido à operação da escritura, o argumento do devir animal expandiu seu alcance a condições de domesticação, colonização e subalternidade. Dessa forma, foram agregadas à pesquisa performances por seu caráter de denúncia ou de desvelamento de condições que explicitam o lugar de fala como um lugar ideológico, hierarquizado, colonialista.

“Todos somos, por natureza, bestas selvagens. Nosso dever como seres humanos é nos converter em adestradores que mantêm seus animais sob controle e até os ensinam a realizar tarefas alheias a sua bestialidade.”³

A partir da fala de Ton Nakajima, Apichatpong Weerasethakul inicia o filme *Tropical Malady* inaugurando uma temporalidade dilatada e determinada, e um espaço de fruição por um universo mítico, heterotopia. Heterotopias, segundo Foucault (2013), são espaços justapostos que, uma vez combinados, criam suspensões na realidade corrente, em que indivíduos cujo comportamento escapa às normas vigentes podem se estabelecer como corpos.

Assim, a sensibilidade instaurada pelo romance lgbtqiapn+ e não branco contrasta com a magia da floresta e da fauna tailandesas, que não se permitem regular; alteridades. Múltiplos universos nos são apresentados e, paradoxalmente, nos mantêm de fora, constituindo-se como espaços outros de abertura. Apichatpong cria espaços artísticos que desafiam a ordem moral corrente e instauram a ordem perfeitamente ordenada do desejo, da vivência plena dos instintos.

Logo no início do filme, o cineasta nos convida a uma errância performativa ao nos incluir no diálogo com a câmera. O soldado Ekarat, personagem principal da trama, nos fita de forma provocante, convocando-nos. Performativa também é a narrativa, que escapa a referenciais normativos, propondo a convivência de mundos justapostos que exigem nossa atenção para a formação de sentidos. Em meio ao ordinário da vida cotidiana nas ruas da cidade – com seus barulhos, ruas, feiras, carros, ônibus, brigas, jogos de futebol –, surge o extraordinário evidenciado na história mítica do xamã capaz de se transformar em várias criaturas e que vaga pela floresta desafiando os aldeões ao atacar seus animais

³ Ton Nakajima na cena inicial do filme *Tropical Malady*. Fonte: <https://archive.org/details/tropical-malady>.

de criação e até eles mesmos. A cada noite, o espírito do xamã se transforma em um tigre que atormenta o vilarejo. O xamã nu, ao anoitecer, chora, grita, geme até que seu som se manifesta em esturros na mata e sua pegada revela a transformação. O soldado assume, então, a incumbência de caçar o tigre, livrando a população do tormento.

O outro personagem na relação amorosa, curiosamente, é apresentado como analfabeto. É ele quem lambe a mão de seu amante com selvageria e inocência. Paradoxalmente, na mata, durante a caçada, é um macaco quem se comunica com o soldado, alertando-o sobre a obsessão do espírito do tigre que reconhece seu cheiro a distância. O animal fala com o soldado, a quem restam duas opções: ou matar o tigre para liberar o xamã do mundo dos fantasmas ou se permitir ser devorado e entrar no mundo dos espíritos. Recorremos a Agamben, para quem a vida humana é fundada num suplemento de politização ligado à linguagem, reconhecendo em *Tropical Malady* a perversão das referências morais atreladas a *bíos* e *zoé*. Por engano, o soldado atira num boi, que agoniza no chão até que seu espectro deixa a carcaça e adentra a mata. Enquanto vive, milhares de vaga-lumes parecem simbolizar a luz de sua vida ainda acesa. Eles também se comunicam com o soldado até sua luz se apagar e a vida do boi se dissipar. O mito do xamã é-nos apresentado por gravuras de tigres ou de um espírito tigre monstruoso que se interpõem às cenas. O soldado abandona sua condição humana de bipedia e, de quatro, deambula pela floresta. Ele é seguido pelos olhos do tigre. Até que se encontram e, em silêncio, trocam votos de viver juntos numa condição intermediária, entre o animal e o humano. Eles trocam suas almas e suas lembranças.

Uê, uê, rodeei volta, depois, cacei jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. Comi araticum e fava doce, em beira de um cerrado eu descansei. Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser preso... Tinha sangue deles em minha boca, cara minha. Hum, saí, andei sozim p'los matos, fora de sentido,

influição de subir em árvore, eh, mato é muito grande... Que eu andei, que eu andei, sei quanto tempo foi não. Mas quando que eu fiquei bom de mim outra vez, tava nu de todo, morrendo de fome. Sujo de tudo, de terra, com a boca amargosa, atiê, amargoso feito casca de peroba... Eu tava deitado no alecrinzinho, no lugar. Maria-Maria chegou lá perto de mim... (Rosa, 1969).

Similarmente ao processo de transformação iminente do soldado em *Tropical Malady*, em *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa (1969), o caçador de onça Tonho não imita a onça. Num processo de mútua captura, ele sequer se transforma nela, “pois ele já era esse bicho por toda sua vida. Este devir-animal esteve sempre presente ao longo de sua vida, como o índio que ele também nunca deixou de ser” (Monteiro, Barros, 2020). Maria-Maria é o nome dado por Tonho à onça que é sua namorada. Devir onça humanizado no nome. Monteiro e Barros salvaguardam o significado da palavra Iauaretê, como onça-verdadeira, um topônimo da região da Cachoeira de Iauaretê, lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papurí, que fica no povoado de São Gabriel da Cachoeira no estado do Amazonas. Tonho é gente onça selvagem, que não tem morada certa e é de toda parte. Nesta pesquisa, ele dialoga com o soldado de Apichatpong, em seus devires felinos. A temporalização em *Tropical Malady* se cumpre pelo efeito retardado, pelos espaçamentos, pela pausa, no escuro da cena. Em *Meu tio o Iauaretê*, ela se dá na gagueira e no excesso que se constituem como origem da significação. Em ambos, no filme e no conto, as reticências cumprem o não dito, as impossibilidades da linguagem frente aos esturros dos felinos; linguagem em devir animal.

*DNA de DAN*⁴ é o nome do trabalho performativo. Maikon K, seu idealizador e *performer*, nu, recebe a aplicação de uma substância por ele desenvolvida em parceria com Faetusa Tezelli. A substância, uma vez seca, torna-se uma pele. Público e *performer* entram no ambiente desenvolvido por Fernando Rosenbaum, uma bolha de plástico gigante por onde o *performer* vai se mover por aproximadamente uma hora.

⁴ Fonte: <https://youtu.be/gt9IXGmJCs>. Ressaltamos que *DNA de DAN* foi uma das muitas performances que sofreu censura em julho de 2017, quando o *performer* foi preso pela Polícia Militar do Distrito Federal. Para aprofundamentos nessa questão ver http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602019000200305.

Dan é a serpente ancestral africana, origem de todas as formas. A performance é desenvolvida a partir de um estudo espiritual realizado por Maikon K: o arquétipo da serpente é o arquétipo de Oxumaré, seu orixá. O interesse do artista é estabelecer com seu público uma comunicação mais animal. Ele o faz não imitando a serpente, mas visitando sua energia. Nas palavras do *performer*, “o meu trabalho é estar no meu corpo ali. A mente não ir para outro lugar. E eu vou abrindo minha mente para perceber o ambiente com o corpo inteiro”.

Desde a aplicação da pele até sua secagem, processo que dura duas horas, o ritmo respiratório do *performer* deve diminuir drasticamente, pois, se respirar com intensidade, ela se rompe. Quando a pele seca, tem início a dança. Ele serpenteia por entre as pessoas, encarando-as dentro dos olhos. Gradualmente a pele se quebra, ele descasca, ele come a pele que solta; a serpente troca a pele num ambiente imersivo em que o espectador imobilizado, vazio, dilata-se na vivência do tempo. Performer e espectador compartilham um campo magnético, gerado não somente pela movimentação lasciva do *performer* por todo e qualquer espaço entre, mas pela bolha de plástico que os circunda e abriga. Calor. A porta de plástico da bolha se abre, e o espectador vê nesse gesto um convite para o exterior. Dentro do plástico, que lentamente murcha, está o *performer* nu, deitado no chão, até que a bolha recobre sua pele e fim. Seu objetivo é, por meio de um estado meditativo dinâmico, desvelar um corpo “que não é racional, que traz conteúdos simbólicos, ancestrais”.

Josette Féral (2015), pesquisadora do campo da linguagem teatral, renomeia como teatro performativo o teatro teorizado e reconhecidamente conceituado teatro pós-dramático ou teatro pós-moderno por Hans-Thies Lehmann. A autora entende os conceitos e parâmetros do fenômeno da performatividade como norteadores para o teatro contemporâneo.

Não sem estabelecer desconfiança mútua entre as linguagens em questão, teatro e performance, Féral reivindica da performance tanto sua efetuação artística quanto sua utilização como instrumento de conceituação do teatro contemporâneo – reconhece, portanto, benefícios conquistados pelo teatro ao se aproximar da performance segundo parâmetros de produção, construção e pensamento sobre a cena.

Féral elenca características do evento performativo no que diz respeito aos elementos da cena e à sua construção: o fazer superando em importância

o caráter representacional da cena; uma ruptura na continuidade produtora de sentidos, o que torna o evento um significante ou um parâmetro “agindo”; a explicitação do processo; a transformação do ator em *performer* e a tomada de risco inerente a isso; o valor de risco reconhecido por Derrida. Por valor de risco, Derrida, traduziria a “lei” performativa ao considerar condições de sucesso ou malogro para o acontecimento performativo, independentemente dos julgamentos transcendentais de verdadeiro ou falso.

A performance buscaria provocar os sentidos para a procura de uma desabitução e do abandono de referenciais de leitura e absorção do “real”. Quanto ao *performer*, ele não estaria buscando construir signos, mas agindo. Segundo Féral (2015, p. 146), “o performer não representa. Ele não é nunca uma personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação”. O *performer* estaria, então, sempre na urgência da experiência, e o ator na urgência do estado, e esse “estado”, sempre atrelado à emoção e à interioridade. Seria possível, entretanto, a partir da experiência performativa de Maikon K, atrelar o estado atingido pelo *performer* a alterações sensoriais e perceptivas? Estados que alteram a natureza e a qualidade das percepções e não necessariamente relacionados a estados emotivos? Um estado sem o qual o malogro da performance é inevitável segundo o próprio artista ao afirmar que o que importa para ele é “como magnetizar as pessoas para elas estarem junto com você, para elas entrarem na sua frequência”. O estado corporal serpente pesquisado pelo artista, o foi por meses antes da apresentação pública do trabalho, o que aponta para um tipo de inscrição.

Paradoxalmente, em suas palavras, o *performer* afirma o estatuto da presença, mas talvez, em seu devir animal, ele evidencie um movimento na afirmação do “ser” humano, instaurando um deslocamento que desafia a unidade, apontando para uma oscilação entre visibilidade e invisibilidade, entre presença e ausência do humano no devir serpente.

Eleonora Fabião (2008, p. 4) propõe para a performance uma desconstrução de seus processos de representação a partir do que denomina “procedimento composicional específico”, o programa performativo. O programa de Fabião foi inspirado por Deleuze e Guattari (2004) que, por sua vez, se inspiraram em Antonin Artaud, para anunciar seu “Como criar para si um corpo sem órgãos”, tomando o programa como um motor da experimentação. Trocando em miúdos, o programa é uma lista de ações a ser desenvolvidas pelo *performer*, um “conjunto

de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos, sem ensaio prévio” (Fabião, 2008, p. 4)

Embora não admita a instância do ensaio para a performance, Fabião admite a possibilidade de desdobramentos em outras experimentações. Ela também reconhece que a performance confere ao teatro um legado referente aos modos de ensaiar e, conseqüentemente, aos modos da cena, numa alusão a distintas possibilidades de dramaturgias para a criação da cena contemporânea.

Em diálogo com Féral (2015), se num primeiro momento, essa autora afirma o caráter não representacional do *performer*, em comparação ao papel do ator, então, num segundo momento, ela não reconhece para o *performer* as instâncias nem da representação, nem da apresentação de si mesmo, mas seu papel como “fonte de produção, de deslocamento” (p. 155). O objetivo do *performer* em atuação seria promover o despertar de seu próprio corpo e o do espectador, liberando ambos da anestesia perceptiva em que estão imersos em suas vidas. Dessa forma, os sentidos estariam sempre em fluxo, jamais imobilizados em uma representação dada.

Corroborando a visão de Féral, Fabião (2008, p. 5) afirma que o *performer* “resiste acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos”. Segundo a autora, o *performer* estaria em estado de aderência ao contexto e, por meio da realização de um programa, “desprogramando-se”, bem como o meio.

Abate

Programa: Com uma máscara de boi em arame eletroluminescente, utilizar os serviços de trem e metrô da cidade do Rio de Janeiro nos horários de pico. Cumprir todo o ritual: fila para compra de bilhete, acesso, espera e tráfego. Manter o contato visual sempre que for encarado por alguém, mas conversar apenas quando outros passageiros iniciarem o diálogo.

Percursos Central-General Osório (manhã, metrô) e Carioca-Madureira (noite, metrô Supervia) **Duração total** 3 horas **Máscara** Rafael Turatti

Fotos Tânia Grillo (p.146, 150-153) e Thiago Lacaz (p. 82, 147-149) (Elilson, 2017, p. 83).

Lá se vai Elilson, vestindo sua máscara de boi, deambulando pelo transporte público na grande cidade. No texto-relato da experiência, publicado

no primeiro livro do artista, *Por uma mobilidade performativa*, de 2017, logo no primeiro parágrafo intuímos o que Elilson conceitua posteriormente como antiprograma. O “anticonceito” é proposto aos planos de mobilidade urbana que, segundo o artista, “norteiam a circulação no sentido mais mecânico da palavra, evitando circuitos afetivos improváveis e preservando estandardizações que dificultam iniciativas políticas” (Elilson, 2019, p. 210). Ao abordar as escadas rolantes, as filas de acesso à bilheteria, as catracas de embarque e as cercas de segurança para a entrada dos trens, o artista se perde na “coreografia-correria inalcançável” (Elilson, 2017, p. 84) que limita e demarca os ritmos de sua experiência. Em contraponto ao programa performativo de Fabião, cuja indicação para os enunciados é que sejam claros, concisos, sem adjetivos e empregando verbos no infinitivo, Elilson (2019, p. 211) denuncia os enunciados dos antiprogramas como “impostos, introjetados, ativadores de passividade e diluidores relacionais”: “Deixe a esquerda livre”, “É proibido sentar no chão do trem”.

O artista segue descrevendo gestos, movimentos, denúncias da falta de presença e ansiedade dos que ali estão à espera do trem. E o estranhamento quase mudo que a ação provoca... no metrô. Em contrapartida, na SuperVia, linha que conecta o Centro do Rio de Janeiro à Zona Norte da cidade, como bem denuncia um passageiro a Elilson (2017, p. 87): “Meu querido, aqui é padrão Japeri. A gente leva horas se esmagando, mas se diverte”. E os passageiros, “vida de gado, povo marcado, povo feliz”,⁵ seguem comparando o metrô ao trem e usando a comparação como metáfora para pensar a vida. “Do meio do vagão, um braço se estica e a mulher me cutuca: o que você acha que vai mudar fazendo essas ações? Solto um riso de alegria nervosa: conversar com você já está mudando muito pra mim.” *Abate* também foi realizada na cidade de São Paulo, e teve por percurso CPTM da Linha 11 (Luz-Estudantes) à estação de metrô Sé.

Em 2014 já não somente uma, mas 40 cabeças de boi desfilam pelas cidades de Olinda, Berlim e Rio de Janeiro. O trabalho que nasce *Matadouro Boiada* (Ferreira, 2016, p. 16) e que conta com 40 cabeças de boi diferentes umas das outras feitas por seu Juarez de Olinda, numa produção da Galeria Progetti, tem esse nome porque, segundo Ronald Duarte, trata-se de uma boiada de fato e “ela é consciente do estágio” (p. 20). De Recife a Berlim, as cabeças

⁵ Referência à música “Admirável gado novo”, de Zé Ramalho.

ganham a cor dourada e o boi já não tem órgãos dos sentidos definidos ou expressão. O trabalho transformado pelas circunstâncias é renomeado *Boiada*: 40 cabeças douradas desfilam pelas ruas, dão voltas no Anjo de Berlim, a estátua *Goldelse*. Posteriormente, no Rio de Janeiro, a *Boiada* percorre as ruas do Centro da cidade, atravessa passarelas do aterro do Flamengo, vai à praia do Arpoador e toma banho de mar.

Ronald Duarte em *Matadouro Boiada/Boiada* instaura a força do coro e assim nos desafia ao enfrentamento da vida cotidiana aceitando-a a partir da realidade por ele apresentada. É Elilson (2019, p. 217) quem nos traz o ponto de vista nietzschiano do coro como um agenciador do papel do espectador: o espectador identifica-se com o coro como um agente que tanto vê quanto vive a história. Também tão pertinente ao diálogo aqui estabelecido entre *Abate* e *Boiada*, é a leitura realizada por Elilson dos conceitos de massa e multidão segundo autores como Negri e Hard e Virno, em suas leituras respectivas. A massa estaria associada a um conceito de medida, a um amontoado de indivíduos para a produção de capital. A multidão por sua vez, estaria em constante movimento de produção de singularidades, apresentando-se sempre como uma forma de existência e de resistência. “Existência E resistência”, par dialógico reconhecido nesse momento da escritura como um tropeço.

Pares dialógicos, não binários, são apontados por Elilson (2017, p. 201), como “pares que não estão em relação binária, mas em retroalimentação, coexistindo numa contração contínua entre contraposições e complementaridades”. O artista aborda “polícia E política”, “molar E molecular”, “regra E desvio”, “encontro E confronto”, entre outros. Nessa relação paradoxal também estariam o programa e o antiprograma, em sua coexistência e seu não esgotamento, segundo Elilson, numa relação de “resistência E aderência”. Não existe entre os conceitos, portanto, uma relação de combate, mas um reconhecimento mútuo e seu desvelamento oscilante. Pares dialógicos na presente leitura seriam, portanto, operações de inversão e de deslocamento. Sem a inocência do combate ou da supressão de um dos polos. *Bíos E zoé*. Performance E performatividade: uma vez assumida a possibilidade de inversão e de deslocamento entre as concepções que as atribuem aos estatutos da fala ou da escritura, seja incluída a proposta dialética sem, no entanto, nela nos encerrarmos. O que aqui inscrevemos é tão somente um rastro como possibilidade.

Sobre a velocidade, a correria e a não relação estabelecida nas cidades, anuncia-se uma lesma, um verme a se deslocar pelo asfalto quente da grande cidade, Nova York. Willian Pope L. “sacode o chão da presença” (Lepecki, 2017, p. 174). As “rastejadas” de Pope L. são performances realizadas desde 1978 em que o artista, ora vestido de terno e gravata, ora de super-herói, rasteja pelo chão das cidades. Nas palavras de André Lepecki, “As rastejadas de Pope L. propõem uma crítica cinética da verticalidade, da ligação entre verticalidade e eretividade fálica e sua íntima associação com a brutalidade do poder político” (p. 168).

Lepecki (2017, p. 161) reconhece as rastejadas como “uma crítica profunda da negritude e da branquitude, da verticalidade e da horizontalidade”, mas também atribui a essa forma peculiar de locomoção “uma crítica geral da dimensão cinética da contemporaneidade e uma crítica geral dos processos abjetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina colonialista-racista”.

O ser negro capturado pela violência dos processos de colonização, recusa seu adestramento e dilata o tempo proporcionalmente ao seu gesto de reconhecimento da dimensão horizontal e da negação do bipedismo referencial ao ser humano.

Desafiando o referencial da presença, Lepecki situa o ser e o *dasein* heideggerianos como oscilações entre presença e ausência. O que garantiria ao ser sua presença seria um grau mínimo de movimento, de oscilação, de vibração em relação à sua própria condição de presença. O ser presente E ausente. Tomamos um paralelo aqui, numa leitura derridiana, para também desmitificar o ato performativo como necessariamente um ato de fala, e, portanto, de presença, mas sua possibilidade para a cena de ser escritura, denunciando à fala sua condição inerente de ser replicada na ausência: iterabilidade presente em qualquer código. O indecível derridiano da *différance*, que consiste em diferir por retardo, por atraso, adiamento ou prorrogação, tem por efeito um diferimento infinito de significantes em cadeia, efeitos de efeitos que não admitem a possibilidade de uma presença original, nem de um significado primeiro, nem a alcançar. O rastro não expressa nem o sentido, nem a verdade, nem a essência do ser; o homem que se arrasta é um efeito que produz efeitos e existe enquanto diferimento.

Assim Pope L. se arrasta e novamente se arrasta... e se arrasta. Assim, o Grupo EmpreZa realiza a performance *Arrastão*,⁶ em 2009, na avenida Paulista,

⁶ Fonte: <https://www.grupoempreza.com/videos>.

São Paulo, numa edição do Rumos Itaú Cultural, em que o *performer*, vestindo terno e gravata, se arrasta pelo chão na calçada. Assim também Andrea Maciel realiza seu *O Chão nas Cidades*,⁷ em que ela e outros *performers* simplesmente caem em espaços públicos e colhem os efeitos disso. Instaure-se uma cadeia de remetimentos, de significantes de significantes que desafiam a estrutura da linguagem, excedendo-a. Nem fala, nem escrita, mas ambas, fala e escrita, regidas não por um conceito, mas por um rastro ou uma queda. Ao rastejar ou cair, os *performers* questionam a bipedia como quesito de normalidade. Ambos rastejar e cair estão totalmente fora das normas para o “viver bem”, em sociedade. Permanece a pergunta: quem faz as normas e para quem?

Spivak (2018, p. 13) apresenta a noção do subalterno como aquele cuja voz não é ouvida. Subalternos são os excluídos dos “mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Assim, ao sujeito subalterno seriam negadas quaisquer formas de agenciamentos, e, sem representatividade, ele não seria ouvido. À palavra representação Spivak atribui seus dois significados possíveis: o primeiro diz respeito à substituição, persuasão, ao “ato de assumir o lugar do outro” (p. 15), o segundo se refere ao emprego da linguagem figurada e “uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação”. Ao rastejar, Pope L. desvela sua subalternidade negra, inaugurando para si um lugar de escuta/leitura que evidencia sua recusa à noção de pertencimento a uma comunidade. Sem o senso de comunidade, a representatividade torna-se uma representação no ponto de vista metafórico, tropo; elimina-se a distinção entre os significados de “representação”.

O nome, afirma Judith Butler (2019), é anterior a nossa possibilidade de fala. E, sendo o nome que nos é dado, anterior à linguagem, assim também o é nosso gênero. Butler explicita o quão vulneráveis somos à norma da nomeação, mas também revela a condição de representação do nome e do gênero recebidos, uma vez que sua inscrição não acontece em nós de forma passiva. O que recebemos são fantasias externas, alheias a nós, as quais temos que representar. Nesse sentido, como forma de recusa e revisão da norma coercitiva de imposição de gênero, a autora propõe que, ao reivindicar nossa sexualidade ou gênero contra

⁷ Ver relato da performance realizada em 2008 na cidade de Salvador, BA, em: https://www.academia.edu/5325780/O_Ch%C3%A3o_nas_Cidades.

as leis sociais que os enquadram como “normal” ou “desonroso” ou “criminoso”, essa reivindicação seja performativa por si mesma. Outro perigo iminente é a patologização, que desqualifica a luta ao instaurar a necessidade de tratamento e não de direitos. Butler (p. 64) afirma ainda que “não são apenas o gênero e a sexualidade que são performativos, mas também suas articulações políticas e as reivindicações feitas em seu nome”. Incluímos as articulações artísticas como políticas porque estéticas e éticas e, portanto, performativas.

Irmãs Brasil, somos uma dupla existência de corpos estranhos artistas e travestis. Nascemos e crescemos em Amparo-SP, hoje vivemos e trabalhamos no Rio de Janeiro. Nosso trabalho coloca em choque as linguagens da dança, do teatro e da performance com operações de imagens e signos para criar desvios nas tecnologias heteronormativas e coloniais. Um estado constante de acidentes escuta e relações na criação de rituais de preparação da carne que dão acesso ao sobrenatural partindo da necessidade de escaparmos vivas, de presentificar fantasmas e arrebatamentos. Queremos ser alvejadas de Vida e entregar o nosso testemunho; é sobre isso...⁸

Em *Eunucos*,⁹ as Irmãs Brasil adentram o espaço do Galpão Bela Maré, no Rio de Janeiro, nuas, longos cabelos louros e lisos pelas costas, corpos brilhando em óleo, bocas e unhas vermelhas, gêmeas, idênticas. Elas correm em círculo em sentidos opostos, margeando o público sentado contra as paredes do espaço. Sua animalidade cavalo é explicitada pelo desequilíbrio dos corpos à frente e pelos cabelos crinas rabos que se agitam produzindo vento. Na boca, devir besourinho. Elas caem no chão, se divertem, giram de braços abertos. Elas dilatam o tempo na caminhada pela periferia do quadrado cênico, se encontram no meio do espaço e escondem entre as pernas seus falos; elas giram na meia ponta bailarinas provocativas apresentando suas recém-criadas vaginas. Por trás, uma das irmãs segura o falo da outra e o puxa violentamente. E na parede de plástico transparente se relacionam e produzem uma linha reta, um rastro vermelho que as liga ao espectador sentado na parede oposta da sala. Uma delas deita a cabeça em seu colo enquanto a outra segue com seu desfile, lânguida, pela linha.

⁸ Fonte: <https://www.premiopipa.com/irmas-brasil/>.

⁹ Fonte: <https://vimeo.com/406956115>.

Na introdução da entrevista concedida ao programa Políticas do Cuidado, promovido pelos Cursos de Dança da UFC, Víni Ventania e Vitória Jovem, as Irmãs Brasil, revelam: “Nosso trabalho é a nossa vida. Falar sobre políticas do cuidado para a gente é falar sobre desejo, sobre estratégias de permanecer vivas, estratégias de criar memórias sobre a nossa passagem aqui e sobre pautas que precisam ter seu espaço garantido”.¹⁰

Pausa. Dilatação do tempo. Rastro.

Nascidas em Amparo, São Paulo, ou “Desamparo”, como a dupla nomeia a cidade, as irmãs são descendentes de uma família tradicional de palhaços de rodeio, de quem absorvem a “cultura do macho, feita pelo macho e para o macho”. Elas descrevem o percurso do preconceito sofrido pela não aceitação dos nomes e do que eles representam: primeiramente tomadas por corpos afeminados, num segundo momento, taxadas de *gays*; até entenderem que apesar dos estigmas, o que investigavam desde crianças era a travestilidade, “menos uma imagem e mais um espírito. A travestilidade não é uma imagem fixa, ela se comporta de diversas maneiras, é um espírito”. Butler argumenta que qualquer abordagem referente à atribuição de gênero deveria salvaguardar a perspectiva de uma suscetibilidade indesejada, uma “maneira de ser exposto à linguagem antes de qualquer possibilidade de formar ou representar um ato de fala”. No caso, a norma é o nome, e o relato das Irmãs Brasil denuncia a violência da tentativa de sua representação.

Data da infância também a incorporação da fisicalidade do cavalo e em suas palavras, “a espiritualidade dele como uma espécie de guia para o trabalho, um amuleto, um espírito livre. Ao reivindicar o travesti como identidade não binária, as Irmãs Brasil investem em seu lugar de escuta e de poder, na ação. Tomando ainda Butler para mediar o diálogo, a performatividade age a partir da precariedade, paradoxalmente combatendo-a. O gênero aqui aparece de forma performativa denunciando as normas que o enquadram como representação, questionando essas normas, refazendo-as. Se antes seu gênero era irreconhecível, então seu caráter performativo questiona a própria noção de humanidade que estabelece quais humanos são reconhecidos e quais não são. O devir cavalo, apesar de sua potência poética, torna-se secundário diante da potência da luta pelo aparecer

¹⁰ Entrevista disponível em: <https://www.premiopia.com/irmas-brasil/>.

e pelo viver. As normas e leis surgem já estabelecendo quem pode ser ouvido e reconhecido; performativo é o ato de fugir do apagamento e da obscuridade.

O que Uýra Sodoma pretende é “pensar o belo e o feio, questionar o que é natural, tanto o que é natural de fato e está ao nosso lado quanto o que tem sido naturalizado e tem nos matado”.¹¹ Assim, a *drag queen* indígena de Emerson Munduruku age em defesa da Amazônia, quer seja enrolada em uma árvore tal qual uma cobra, envolta em vestimentas exuberantes produzidas com matérias naturais, tintas coloridas e lentes de contato, quer seja vestida com um casulo de aproximadamente três metros, como uma larva que descansa em meio ao amontoado de lixo nas margens do igarapé.

Em *Manaus, cidade na Aldeia*,¹² Uýra Sodoma, em devir lagarto, nasce de costas em meio ao lixo na margem do rio. Enquanto se move pela cidade, pelas escadarias do prédio clássico, por monumentos históricos ou pelas ruas, ela narra a construção da cidade de Manaus em que o “neoclássico cobriu o natural numa *belle époque* que nada tem de belo”. Em seu devir bicho poesia, a *drag queen* denuncia horrores da colonização e a exclusão dos povos indígenas que na atualidade são tratados como lendas. Diante da repetição da pergunta a ela feita “você é índio de verdade?”, Sodoma reconhece apagamentos indígenas ao longo dos tempos, no momento da colonização, na ditadura militar, na pandemia da covid-19, em que o descaso do governo federal não só possibilitou o contágio dos indígenas, como os enterrou sem o respeito a suas origens e seus ritos.

Ao reconhecer a exclusão dos indígenas nos trabalhos de Uýra Sodoma, apresentamos a crítica de Butler (2019, p. 50) ao argumento da vida nua de Agamben, referencial à pesquisa. Segundo a autora, a aceitação da vida nua como o “estatuto dos excluídos” permitiria interpretar que “o excluído” é a vida nua. Na voz de Butler, essa outra vida, a vida nua, passaria a ser representada pela concretude das subalternidades, excluindo delas a capacidade e a possibilidade de se unir e resistir. Uýra Sodoma resiste ao declarar que “é esse o papel da arte: poder comunicar e catalisar mensagens que o meio ambiente, que todos

¹¹ Apropriado da entrevista realizada pelo programa Brigada Ninja Amazônia, da Mídia Ninja Ambiental: <https://www.youtube.com/watch?v=3AnIteg88-Y>.

¹² Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu40i0>.

esses espíritos nos informam, nos passam, para outras pessoas”.¹³ Assim, uma vez imersa nas águas cheias de lixo do igarapé, ela atesta sua memória e se reconhece como mensageira da violência por ele vivida. Seu ato performativo é hiperbólico posto que acentua a paisagem promovendo sua escuta. Uýra Sodoma afirma: “A gente está lutando pelo óbvio... chega de transformar violência em paisagem. Não é essa paisagem que a gente merece, não é essa paisagem que a gente quer.”

Pausa para o luto. O “ser” humano. A humanidade acompanhada de um verbo. Enquanto todos são, nós procuramos ser. Reconhecemos o perigo de enquadramentos que minam os esforços por mudanças e por reconhecimento. A partir de Sodoma e Butler, novamente desconfiamos da vida humana como referencial totalitário para a vida e reconhecemos o “humano” o sendo, pelo seu estado de interdependência com outras formas de vida. Segundo Butler, reconhecer nossa interdependência mútua com outras formas de vida nos permite romper hierarquias, igualar valores, substituir valores morais por valores éticos. Em termos derridianos: promover desconstruções. Os espíritos do meio ambiente deixam seus múltiplos rastros.

Performance como ato de fala, que encerra ações e não descrições ou sentidos prévios. Performance norteada pelo foco no polo dialético presença. O signo como “signo de, desvelando a ausência. Performance conferindo parâmetros à performatividade, ameaçando as hierarquias da presença, da voz e do logos pela iterabilidade de qualquer código. Performatividade escritura, que tem por efeito ambas, fala e escrita. Performatividade a partir dos parâmetros de alteridade, temporalização e metaforização: desconstrução. Temporalização como a dilatação do tempo que vaza no espaço em forma de espaçamento, o que garante a relação entre os polos dialéticos e sua alteridade; metaforização que é a própria escritura. Fala que se consuma na relação, no risco, no contexto. Escrita traduzida em estados corporais não emocionais, mas sensoriais, perceptivos. Estados que minimizam os riscos... sim, o malogro é possibilidade. As pausas, as reticências, os escuros, os brancos, o excesso de repetição dos gestos, os devires cavalo, boi, vaga-lume, lesma, cobra, onça, tigre, mulher, negro, negra, lgbtqiapn+ mandíbula: todes disparadores. A animalidade sobrepujando o humano e seu

¹³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>.

dispositivo de politização: a linguagem. A dilatação do espaçotempo transformando a recepção. A pele da cobra que a perde. Na voz do macaco, a supremacia do polegar opositor é cerceada. O contato não é pela voz, mas pela mandíbula e pelo cu. Performatividade escrita. Caminhos pelos quais vagueamos sempre sob o risco do enquadramento dos processos de criação a ilustrações teóricas. Sob o risco da cooptação semântica dos outros trazidos ao diálogo. A possibilidade do desvio se anuncia à medida que esses outros produzem seus efeitos...

Francini Barros Pontes é professora do Curso de Dança da UFPE. É pesquisadora da cena performativa com formação nas Artes Visuais, Dança e Teatro.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AUSTIN, John. *Quando dizer é fazer. Palavra e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.
- ELILSON Gomes do Nascimento. *Mobilidade [inter]urbana-performativa*. Rio de Janeiro: Rumos Itaú Cultural, 2019.
- ELILSON Gomes do Nascimento. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.
- FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. *Ilinx Revista do Lume*, Campinas, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta*, São Paulo, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERREIRA, Glória (org.). *Ronald Duarte*. Rio de Janeiro: Delduque, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o Labirinto de Inscrições*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- KRENAC, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEPECKI, André. *Exaurir a dança. Performance e a política do movimento*. São Paulo: AnnaBlume, 2017.
- MARTINS, Nelson Ricardo. *Mostra Grande Área 2014*. Brasília: Funarte, 2014.
- MONTEIRO, André; BARROS, Sandra Elizabeth S. Meu tio o Iauaretê: a besta, o soberano e o devir-animal. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, 2020, p. 187-199.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro/Editora Jandaíra, 2020.
- RODRIGUES, Andrea Maciel. *O chão nas cidades*. Disponível em: https://www.academia.edu/5325780/O_Ch%C3%A3o_nas_Cidades.
- ROSA, João Guimarães. Meu tio Iauaretê. In: *Estas Histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo, dança e performatividade*. Salvador: Edufba, 2008.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

PONTES, Francini Barros. Vida nua, performatividade e dramaturgia: cartografias de pesquisa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 450-471, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.24>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.