

O REENACTMENT POLÍTICO DA PERFORMANCE E SEUS MICROATIVISMOS DE AFETOS¹

Christine Greiner²

Desde o final dos anos 1990, dois movimentos têm suscitado reverberações epistemológicas importantes na arte da performance. O primeiro está relacionado ao fortalecimento das tecnologias digitais e da ampliação das zonas de indistinção entre vida *on line* e *off line* propostas pelas novas gerações de usuários, conhecidos como nativos digitais, geração Z, geração pós-internet, *otaku*, *floating generation*, entre outros rótulos. Em termos conceituais, estas navegações entre ciberespaço e vida fora das telas tem, aos poucos, desestabilizado as distinções entre materialidade e imaterialidade, público e privado, real e ficcional, entre outras dicotomias fadadas à extinção. Trata-se de uma mudança lógica que tem ressignificado muitos termos e conceitos. Imaterialidade, por exemplo, passou a ser compreendida como um mergulho na concretude (pouco importa se analógica ou digital), como propôs Antonio Negri (2012). Quanto às zonas de cruzamentos entre público e privado, sinalizam a indistinção entre ambientes de dentro e de fora, anunciando o reconhecimento de um fluxo cada vez mais intenso de espacialidades singulares, mas nunca absolutamente distintas. Não se trata apenas de locais (casa, rua e cidade), e sim, de fluxos e ambientes, considerados sistemas sógnicos e não apenas territórios geográficos.

1 Este texto foi originalmente publicado como um dos capítulos do livro **Performance na Esfera Pública** (2017), organizado pela pesquisadora Ana Pais e publicado pela Editora Orfeu Negro (Lisboa). Dados catalográficos: ISBN: 9789898327963; idioma: Português (PT); 224 páginas; tradutor: Luis Leitao. A autora do presente artigo – *O Reenactment político da performance e seus microativismos de afetos* – Christine Greiner, gentilmente o cedeu para ser publicado no dossiê Arte e Comunicação da Revista Científica FAP.

2 Professora de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP) e leciona no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e no curso de Comunicação das Artes do Corpo. É autora dos livros *Leitura do corpo no Japão* (2015), *Corpo em Crise* (2010), entre outros livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. Foi professora visitante na Université Paris 8, nas universidades japonesas de Rikkyo e Kansai Gaidai. Os principais temas de sua pesquisa são a cultura japonesa contemporânea, comunicação, artes e filosofia corporal. Desde 2003, dirige a coleção Leituras do Corpo publicada pela Annablume. Email: christinegreiner3@gmail.com

Já o segundo movimento, que se intensificou de maneira mais explícita na última década, refere-se às manifestações urbanas que constituem redes de resistência, como foi o caso da Primavera Árabe, das Batalhas de Seattle e das passeatas de 2013 no Brasil, entre muitos outros exemplos espalhados pelo mundo. Nestes casos, o problema mais grave diz respeito ao modo ambíguo como estas redes e coletivos lidam com a alteridade – ora alimentando-se delas, ora promovendo ações imunizantes que deflagram a clausura em políticas identitárias cada vez mais segregadoras.

O objetivo deste ensaio não é analisar os problemas sociológicos, econômicos e políticos decorrentes destes movimentos, mas sim, indagar como a performance vem se reinventando, a partir do que identificamos como uma espécie de *reenactment* ontológico. Trata-se da revitalização de sua aptidão política para o compartilhamento através de *microativismos de afetos*.³

Para estas microações, o aspecto público da performance que mais interessa é aquele voltado à constituição do *munus*, como aparece na etimologia de *communitas* (comunidade) e do *comum*.

Roberto Espósito (2010) explicou a complexidade deste termo latino, observando que ele não pode ser confundido com a *res publica* (a coisa pública) nem com o espaço público. Mas também não é similar à definição sociológica de esfera pública.⁴ *Munus* estaria próximo da perda das bordas e de uma espécie de espasmo e vazío do sujeito e seus modos de desfazimento no coletivo, lembrando assim, performances artísticas que colocaram em evidência e buscaram desestabilizar os dispositivos de poder.

Como observou Fischer-Lichte (2008, p. 27), os atos performativos são sempre não-referenciais porque não se referem a condições pré-existentes como essências interiores, substâncias, identidades estáveis ou qualquer coisa que possa ser “expressa”. Expressividade seria exatamente o oposto de performatividade porque implicaria em algo que já existe e por isso poderia ser expresso, enquanto o ato performativo seria aquilo

3 Este termo foi concebido para conferências que proferi em junho de 2015, na Alemanha, durante o evento *Corpo em Crise*, promovido pela curadora Bettina Masuch.

4 Bojana Cvejic e Ana Vujanovic explicitaram em *Public Sphere by Performance* (2012), as diferenças entre os entendimentos sociológicos e antropológicos da esfera pública e a abordagem artística que também indaga sobre cidadania e responsabilidade a partir de outros pressupostos.

que se constitui como uma realidade possível, imanente. Se o *munus* se constitui no coletivo, na diluição das bordas desafiando a noção de sujeito preeexistente e pronto, ele é também materialidade da ação performativa que emerge do corpo e faz da identidade uma singularidade processual e não uma realidade pronta e individual.

Quando a performance passou a ser reconhecida como uma linguagem específica, alguns modelos e procedimentos tornaram-se reconhecíveis e reincidentes, como normalmente acontece no processo evolutivo de todas as linguagens. É também quando surge um mercado de atuação muito ligado às galerias de arte e museus, onde tem sido celebrados os grandes nomes.⁵

Nestes contextos institucionais, observa-se uma estabilidade incompatível com a concepção de ação performativa. Não se trata aqui de um juízo de valor, mas do reconhecimento de como dispositivos de poder neoliberais impactam modos de pensar, agir, criar e circular.

Portanto, o tipo de *reenactment* político-filosófico a que este ensaio se refere não diz respeito à reencenação de performances históricas, mas ao *reenactment* de um certo traço cognitivo. Como explicou Rebecca Schneider em *Performing Remains, art and war in times of theatrical reenactment* (2011), o termo *reenactment* começou a ser amplamente usado na passagem do século XX para o XXI, quando tinha a ver com a prática de refazer ou reencenar um evento precedente. No entanto, nem sempre relacionou-se a reconstituições de obras ou acontecimentos, uma vez que este reencenar sempre implicou, inevitavelmente, em uma nova experiência, em um novo corpo e em um novo ambiente.

O *reenactment* ontológico da performance, indaga acerca do *munus* de sujeitos performers não imunizados e não subservientes ao mercado, demonstrando aptidão para a exposição radical àquilo que não é o mesmo, ou seja, reativando, de certa forma, a função-performance de operador de desestabilização. Como propôs Andre Lepecki (2006, 2010), o *reenactment* atualiza virtuais presentes e concretos da obra que ainda podem agir, não como reprodução da experiência passada, mas como aquilo que pode vir a ser.

5 O exemplo mais citado é o de Marina Abramovic, importante referência da história da performance que tem circulado por grandes museus como o MoMa de Nova York.

Mas o que seria, em termos políticos, este vir a ser? Pode-se assumir que os contextos que emergiram entre os anos 1990 e pós 2000, agenciaram enunciados de modo a engendrar ações performativas não subservientes à lógica imediatista típica dos circuitos neoliberais de arte? Seria possível romper com a lógica gerencial que administra prazos e verbas; e com a governamentalidade neoliberal que prioriza a preservação das regras do jogo e nunca os seus jogadores?

PRODUZIR, FAZER E AGIR

De maneira tácita, algumas das principais questões que atravessam este debate nasceram na Grécia Antiga. Aristóteles costumava diferenciar *poiésis* (produzir no sentido de agir) de *práxis* (fazer no sentido de agir). No centro da *práxis* (aqui acentuada da forma como é traduzida nas línguas latinas) havia uma vontade que se exprimia imediatamente na ação. E no da *poiésis*, uma produção na presença, ou seja, a produção de algo que não existia e que passava a existir apenas no momento em que surgia à plena luz, sem ocultamento. A *práxis* teria portanto um aspecto prático, de produção e ação no mundo. Já a *poiésis*, embora também implicasse em uma produção, ao invés de produzir algo palpável, constituiria um modo de verdade, um desvelamento. A partir destes pressupostos, Aristóteles concluiu que a *poiésis* caracterizaria o ser humano. Ela estaria no interior do fazer humano, enquanto a *práxis* explicitaria a condição humana como ser vivente, animal, e seria uma espécie de princípio do movimento ou vontade (apetite, desejo e volição).

Com o passar dos séculos estas distinções se ofuscaram, como explicou Giorgio Agamben em seu primeiro livro *L'Uomo senza Contenuto* (1974). *Poiésis* foi traduzida pelos latinos como *agere*, ou seja, algo como “por em obra” ou *operari* e não mais como o estar na presença. Já para os romanos transformou-se em *actus* e *actualitas*, também traduzidos para o plano do *agere*, como produção voluntária de um efeito. No período moderno, diante das exigências políticas e com as novas forças de trabalho e necessidades sociais, não parecia restar a menor possibilidade de distinguir *poiésis* e *práxis*, produção e ação. O fazer do homem tornara-se, definitivamente, uma atividade produtora de um efeito real, ou seja, uma ação no mundo.

Apesar da soberania desta concepção moderna de produção e ação, a singularidade das diferentes formas de trabalho continuou sendo considerada uma questão fundamental com implicações evidentes na vida cotidiana. Foi neste sentido que Karl Marx propôs no seu manuscrito *Grundrisse*, a distinção entre trabalho material e trabalho imaterial. O trabalho material sempre produziria algo outro (carro em linha de montagem e artefatos, por exemplo), enquanto o imaterial produziria o seu próprio processo, como um pianista que cria música enquanto toca o piano ou um intelectual que articula ideias e conceitos, enquanto pensa, escreve ou fala. Aquilo que se desdobra da produção processual já seria outro resultado e não exatamente a produção daquele trabalho (por exemplo a publicação de um livro, a gravação de uma composição etc).

Outra palavra que também foi muito estudada e já continha a ideia de um “ir através da ação na ação” (sem nada fora desta ação) é “experiência”. Aristóteles chegou a sugerir uma afinidade entre experiência e *práxis*, mas diferenciou os objetos afirmando que o objeto da teoria seria a verdade e o objeto da *práxis*, a ação. A experiência, por sua vez, estaria mais próxima de um intelecto prático capaz de determinar esta ou aquela ação particular. Nota-se que, para Aristóteles, só o ser humano determina a sua ação e pode seguir até o seu limite. Por isso, experiência e *práxis* fariam parte do mesmo processo e o princípio determinante, tanto da *práxis* como do intelecto prático (a experiência), seria a vontade.

Um autor fundamental para este debate que busca definições de arte, assim como, a sua função ou potência na vida cotidiana, é Friedrich Nietzsche (1844-1900). Antes dele, o lugar da arte parecia sempre mais próximo da *poiésis*, entendida como produção de modo de verdade e de desvelamento, e não como produção de uma ação. Com Nietzsche, especialmente em 1887, a partir da primeira publicação de *Genealogia da Moral*, a arte passa a ser reconhecida como uma vontade de potência ou como aquilo que teria a possibilidade de instaurar novos mundos e novas ações. Nietzsche estava mais interessado na criação do que na recepção da arte, problematizando a hipótese kantiana de que a produção da arte seria um estado estético amparado exclusivamente pela noção de beleza e por um desinteresse inato, isento de qualquer implicação social e política. Mesmo assim, do século XVIII ao século XIX, a arte foi reduzida à produção de sentimentos, excluindo a cognição

de todo processo de criação. *Poiésis* ou poética seguiram atreladas à noção de beleza desinteressada e a um fluxo de sentimentos, promovendo um deslocamento conceitual que acabou por negligenciar o primeiro sentido do termo *poiésis* que seria a ação.⁶

A PERFORMANCE COMO OPERADOR DE DESESTABILIZAÇÃO

As experiências de performance sempre foram historicamente marcadas pela aptidão para ação e, sobretudo, para a ação compartilhada (rituais, movimentos coletivos e assim por diante). Mesmo nas obras autobiográficas sempre houve, em alguma instância, a ação de uma memória *no ato de rerepresentá-la para o outro*, promovendo a desestabilização da própria memória e do corpo, a partir do compartilhamento. Por isso, o reconhecimento da ação política ou ação performativa (AUSTIN, 1962; BUTLER, 1997) que desafia a tendência inevitável da performance ao desaparecimento (PHELAN, 1993) sempre foi fundamental.

Todas estas questões tem sido exaustivamente debatidas, mas o aspecto que parece mais relevante a este ensaio, é que antes de ser propriamente considerada uma linguagem ou de se constituir como um campo de estudos, a performance afirmou-se como um *operador de desestabilização*,⁷ cuja ação política mais significativa seria a de implodir paradigmas, modelos, hábitos e padrões. Neste sentido, as experiências de dança, artes visuais ou teatro, uma vez corroídas pela performance não representariam uma hibridação de linguagens, mas sim, modos de pensar e agir, impregnados por uma disponibilização radical para enfatizar a metaestabilidade de cada um destes sistemas artísticos, irremediavelmente fragilizados pela exposição àquilo que não é dado *a priori*, mas sim, constituído na ação.

Este modo de agir da performance só se instaura corporalmente a partir do momento em que se escancara à alteridade. Neste viés, o aspecto público não seria restrito aos espectadores, nem aos espaços públicos, que eventualmente ocupam, ou às

6 Cabe lembrar que Platão havia banido a arte e os artistas da *polis*, justamente porque reconhecera o poder de ação da arte. Se, desde o início, a arte tivesse sido considerada inofensiva (apenas fruição estética), não teria representado nenhum risco aos gregos.

7 Esta definição de performance como *operador de desestabilização* foi proposta por mim, pela primeira vez, durante uma conferência proferida no Encontro do Instituto Hemisférico, realizado no Sesc Vila Mariana em São Paulo, em 2010. Em seguida, publiquei alguns artigos aprofundando esta ideia, na coletânea *Corpo em Cena*, em 2013; e na *Rivista Danza e Ricerca*, em 2014 (ver Referências).

redes ideológicas de práticas discursivas. Mas sim, à sua aptidão para fazer da alteridade um estado de criação, simulando uma operação do organismo que dá ignição ao próprio processo de cognição e afetação.⁸

ENTRE A AÇÃO E A PRODUÇÃO: EXEMPLOS DE PERFORMANCES NO BRASIL

Embora exista um longo percurso de debates afirmando o caráter não estático do indivíduo, há uma série de questões políticas que acabam deflagrando identidades e segmentações de todo tipo (raciais, sociais, geográficas etc). Neste mesmo sentido, os debates entre o que se constitui como ação ou produção, foram agravados de maneira radical nos últimos anos. No que se refere especificamente à arte, o problema deixou de ser o embate entre fruição estética e conhecimento. O que passou a importar é se há ou não valor comercial. Assim, as tensões entre obra de arte e mercadoria parecem incidir em todos os debates e a performance não é exceção.

No Brasil, tem havido uma proliferação de pesquisas, publicações e debates a este respeito. Ao mesmo tempo, parece inevitável conviver com as consequências daquilo que alguns autores identificaram como um novo sistema econômico que poderia ser chamado de “capitalismo artista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) e um fundamentalismo generalizado da criatividade – cujo efeito mais nocivo é transformar boa parte da criação em entretenimento e exibição (GIELEN, 2015).

Na contramão desta tendência, alguns projetos recentes têm se mostrado potentes, na tentativa de restaurar a aptidão performativa da abertura radical ao outro e a revitalização do *munus* da performance. Estes exemplos não são mobilizados literalmente pelas manifestações de rua ou pelas redes digitais, citadas no início deste ensaio. No entanto, refletem questões atravessadas por estes fenômenos, referindo-se sobretudo a modos de repensar comunidades, à relação da performance com o público, às estratégias para expor autobiografias e constituir narrativas a partir da abertura radical ao outro, entre outros temas.

⁸ Em um recente ensaio que escrevi para o livro *Componer el Plural* (ver bibliografia) explico que em termos orgânicos aquilo que o cérebro detecta como diferente de si mesmo gera diversidade no sentido de instaurar novos modos de percepção e estados corporais, que seriam os pontos de partida para processos de cognição e afetação.

Um bom exemplo foi o projeto *1000 Casas*, proposto pelo coreógrafo Marcelo Evelin e o coletivo Nucleo do Dirceu, na cidade de Teresina (capital do Piauí). O projeto organizou uma instalação performática, resultante de vivências que ocorreram durante os anos de 2011 e 2012, quando os quinze participantes do Dirceu visitaram 500 casas de suas vizinhanças (o objetivo era chegar a 1000).⁹

A proposta surgiu de uma inquietação do próprio Núcleo, que passou a indagar o lugar do espectador em um espaço que não fosse a platéia dos teatros. O procedimento foi bastante simples: os artistas começaram a entrar dentro das casas dos moradores do Grande Dirceu – bairro onde fica a sede do coletivo – para provocar o interesse e o que chamaram de “corresponsabilidade do morador pela arte”. As intervenções aconteceram como ‘visitas’ ou ‘assaltos’, no sentido da surpresa de chegar sem ser convidado. Cada integrante escolheu um perfil de casas para visitar e uma performance a fazer, optando por critérios variados que partiram de alguma característica da casa escolhida (ter azulejos, por exemplo), ou das pessoas que viviam na casa (moradores idosos), ou ainda a partir de algum acontecimento (uma casa que testemunhou episódios de violência doméstica). Independente da escolha realizada, o foco dos artistas esteve sempre na performatividade do encontro e do diálogo com o outro, assim como na criação de um ambiente real (o encontro presencial) e fictício (a narrativa construída a partir do diálogo com o residente na casa).

Uma das intenções foi abordar o lugar privado com um ato público. Como explicaram no site do grupo:

Nas ações desenvolvidas, o privado torna-se público e vice-versa, numa inversão que confunde também a noção de artista e espectador, e os sentidos do que seja arte e cotidiano. A esfera pública se estabelece de forma política pelo compartilhamento do comum. E a esfera privada, porque o acontecimento se dá na singularidade do indivíduo, em seu universo particular. Com temas predefinidos para as performances nas casas – como violência doméstica, bolha, cachorra, corpo-coisa e outros –, os artistas provocam o interesse dos moradores pela arte e propõem uma participação conjunta, executando um ato público no espaço privado que resulta em confusão proposital sobre a função do ator e do espectador.

⁹ Os integrantes do Nucleo que participaram deste projeto foram Allexandre Santos, Caio César, César Costa, Cleyde Silva, Elielson Pacheco, Humilde Alves, Izabelle Frota, Jell Carone, Jacob Alves, Janaína Lobo, Layane Holanda, Marcelo Evelin, Regina Veloso e Soraya Portela. Durante os dois anos de projeto, houve apoio da Petrobras e do Ministério da Cultura, com patrocínio via Lei Rouanet e Governo Federal.

Além das instalações que apresentavam fragmentos de narrativas e movimentos criados durante as visitas às casas, o projeto resultou em um livro com o mesmo nome, onde foram reunidas documentações diversas das vivências propostas. Neste caso, o *reenactment* político das ações foi evidenciado, uma vez que o “resultado final” foi praticamente inexistente, constituindo-se em processo na ação compartilhada.

Outro exemplo que também buscou a vitalização do sentido de comunidade, foi A *Cozinha Performática*, proposta pelo Núcleo Marcos Moraes que iniciou seus trabalhos em junho de 2013. A metodologia do projeto são parcerias artísticas, desenvolvendo pesquisa e procedimentos dinâmicos colaborativos que consideram o artista como um articulador de processos permanentes de criação.¹⁰

Logo no primeiro ano de trabalho, apelidado de *Ano do Cavalo*, quando nasceu o solo de Marcos Moraes (*Anatomia do Cavalo*), foram produzidos ensaios fotográficos, vídeos, espetáculos, instalações, jantares performáticos e combinações diversas que os artistas costumam chamar de ‘combos’. Nesta etapa, mais de quarenta participantes enfrentaram o desafio de viver e criar junto. Em 2015 ou o *Ano Digestivo* construiu-se uma plataforma colaborativa de pesquisa e criação, com a organização de Jantares Performáticos, inspirados pelo trabalho de Gordon Matta-Clark, especialmente em relação ao restaurante ‘Food’ que este artista criou no Soho, no início dos anos 1970.

De acordo com Moraes, o desafio é entender quais são as possíveis dramaturgias que emergem dos encontros. Nestes contextos, todo trabalho artístico é considerado político. O desafio é acionar novas formas de partilha com o público, que na verdade não existe no sentido convencional, uma vez que todos que assistem também participam ativamente da experiência. Talvez a ação performativa mais potente deste projeto seja justamente esta: absorver os espectadores de modo a romper com a dicotomia entre artistas e público, assim como, com o distanciamento entre privado e público.

10 O projeto foi apoiado por duas edições do Programa Municipal de Fomento à Dança de São Paulo (2014 e 2015) e pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança, para a circulação de algumas obras por diferentes cidades de Brasil. Em 2014, A Cozinha Performática recebeu o Prêmio Denilto Gomes de Dança, na categoria especial de “plataforma colaborativa”.

Além do solo, o projeto gerou o livro *Cozinha Performática* (2014), coordenado por Ana Teixeira e reunindo artigos de professores, pesquisadores e artistas; o vídeo *Sabroso*, com direção de Osmar Zampieri; e os próprios jantares, oferecidos em várias cidades do Brasil. Embora explicitamente apenas a referência a Gordon Matta-Clark, não há como negligenciar a ressonância à noção de antropofagia, tão cara à cultura brasileira.

Ao propor um canibalismo cultural, inspirado pelos índios Tupinambás, o poeta Oswald de Andrade explicitou o apetite eclético brasileiro para tudo devorar, criando devires insubordinados a origens, matrizes e raízes. Ao lidar com múltiplas linguagens e pessoas com histórias absolutamente distintas entre si, de certa forma, Moraes cria uma interlocução com este movimento do início dos anos 1920, provocando um *reenactment* de antigas questões e metáforas, a partir de seus jantares performativos que desafiam a noção de identidades prontas e narcísicas, valorizando aquilo que se faz com e a partir do outro.

Um último exemplo significativo em termos de compartilhamento radical da obra (e seus processos de criação) é a performance autobiográfica da artista pernambucana Oriana Duarte, desenvolvida desde 2002. Tudo começou quando a artista sentiu uma forte vertigem, subindo uma serra em Faxinal do Céu, localizada na cidade de Pinhão, no estado do Paraná. A hipóxia ou falta de oxigênio sentida por alpinistas, conhecida também como “mal da montanha”, inspirou a performer a desafiar os limites do corpo. Além disso, uma série de acontecimentos pessoais colaboraram para que ela decidisse impor ao seu próprio corpo dificuldades extremas, típicas dos esportes radicais. O objetivo era provar, para si mesma, que seria possível seguir adiante.

Em 2003, o projeto E.V.A. (Experimentos em Vôos Artísticos) testou a execução de três modalidades de esportes: um salto de bungee-jumping, uma descida de rappel, e uma subida de escalada. A transformação da prática destes esportes em performances, pode ser observada na concepção de gestos mínimos de demarcação de território, por exemplo: sementes de orquídeas lançadas durante o salto, inscrições com giz nas superfícies de subida e descida das rochas, e assim por diante. A leitura da obra da escritora brasileira Clarice Lispector também ajudou a performer a nomear a exposição da primeira fase da pesquisa de “Querer Viver”.

Em 2004, durante um salto, Oriana ficou pendurada pelos pés e os olhos estouraram para fora do globo ocular. Vinte e oito dias depois, razoavelmente recuperada, a performer seguiu com o projeto para realizar o rappel e a escalada. Esta etapa gerou o vídeo “Os Riscos de E.V.A.” que discutia força física, cansaço, fragilidade, coragem, medo e a constituição dos estados e sensações de corpo a partir da alteridade em relação a ambientes naturais, pedras, rochedos, matas e, por fim, uma grande obra de engenharia – uma ponte de ferro suspensa entre canyons atravessados por um rio. O projeto resultou também em uma instalação composta por um ventilador de grande porte lançando vento no ambiente e um pequeno sofá para o público desfrutar da série de livros de artista “*Os cadernos de E.V.A.*”. Pastas suspensas continham desenhos, cronogramas, exames médicos, fichas de avaliações físicas e parte da bibliografia pesquisada sobre esportes, alterações estéticas, cirurgias plásticas, medicina nutricional, funcionamento do cérebro, etc. Ao lado do sofá, uma velha vitrina de farmácia continha a roupa utilizada nas performances, luvas de proteção, giz, remédios de contusão, suplementos alimentares, vitaminas, etc. Nas paredes, duas fotografias, a imagem do bíceps da artista tatuado com a escritura das performances e a imagem de um rosto inchado com um dos olhos indicando hemorragia pela cor vermelha.

O ano de 2005 seguiu com a realização de vários trabalhos e, em julho de 2006, começou a fase *Plus Ultra*, que tinha como ponto de partida a leveza e a flutuação do corpo. Desta vez, o projeto se desenvolveu através de remadas por diversos rios do Brasil. A proposta foi constituir imbricações de paisagens diferenciadas ao longo do fluir constante do remar entre rios, de modo a conectar, imagetivamente, territórios fisicamente distantes, deslizando entre bordas e paisagens mutantes. Nunca era o mesmo rio, nem o mesmo barco e nem tampouco a mesma mulher. O corpo transformou-se cada vez mais em um corpo-barco-rio e, o mais interessante, é que no decorrer do processo deixou de ser apenas o próprio corpo e a história autobiográfica de superação de dificuldades pelo desafio dos limites. O fortalecimento nasceu do compartilhamento com as diversas comunidades por onde Oriana passou e se constituiu. Emergiram discussões de gênero, uma vez que a comunidade de remadores é prioritariamente masculina; dificuldades sociais dos pequenos povoados; e finalmente, o desafio no âmbito da comunicação que passou a questionar

como contar estas histórias em processo, narrativas do corpo, nem sempre verbalizadas, mas necessariamente coletivas tendo em vista garantir a sobrevivência durante e após as aventuras.¹¹

MICROATIVISMOS DE AFETOS

Para que todas estas experiências sejam admitidas como modos de pensar, pesquisar e conhecer, não é suficiente questionar processos de criação, mas sim, fortalecer os procedimentos de compartilhamento. Como vimos, de acordo com Aristóteles, experiência significava ir através da ação na ação. Poderíamos então sugerir que este *ir através da ação na ação* implicaria necessariamente em um movimento que se desloca daquilo que é próprio, propondo uma ação política aberta, metaestável, performativa e descentrada. Em outras palavras: para que se constitua a experiência estética, é importante criar redes de criação. Caso contrário, estaríamos admitindo que se trata apenas de uma ação enclausurada em um sujeito ou gênio criador e isto comprometeria o seu traço mais relevante, ou seja, da estética como uma ação para a vida.

Estamos todos, sem dúvida, imersos no capitalismo, inclusive os artistas. Não há uma instância que se constitua como um “fora”. As relações de poder aparecem nos espaços institucionais onde atuamos (faculdade, academia, galerias, museus, centros e institutos culturais) e nos sistemas simbólicos que nos afetam tacitamente, mesmo quando escapamos das instituições e do poder público.

Giorgio Agamben costuma afirmar que o problema do destino da arte no nosso tempo começou a ser traçado no momento em que a consideramos uma atividade produtiva, do “fazer” do homem no seu contexto. Todo fazer do homem, seja ele artista, político ou operário seria, neste viés, uma *práxis*. E como já foi explicado anteriormente, a *práxis* é a manifestação de uma vontade produtora de um efeito concreto. Este reconhecimento de que o homem precisa ter um estatuto produtivo fez tudo mudar, constituindo um grande

11 *Plus Ultra* transformou-se em uma tese de doutorado, defendida em 2012, no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O objetivo foi refletir acerca da estética da existência e da escrita de si, propostas por Michel Foucault.

impasse: como fortalecer a potência crítica da performance quando a criação e a produção compartilham tantos interesses mercadológicos e encontram na competitividade o seu lastro comum.

Brian Massumi (2015) sugere que uma saída possível é reconhecer um plano de imanência na economia capitalista, que se refere aos modos de percepção e ações nem sempre conscientes e que emergem de uma transindividualidade. Ao invés de salientar os malefícios do capitalismo; a obra de Massumi aposta na potência dos afetos e desmistifica o narcisismo exarcebado, apontando para uma instância coletiva que pode abrir novos caminhos. Não se trata de uma transcendência, mas sim, de uma ação coletiva que, ao indistinguir *poiésis* e *práxis*, produto e processo, ação e produção, admite uma instância inegável de continuidade entre indivíduo e grupo. Para Massumi, é do coletivo e do comum que emerge um certo modo de vida, que seguirá alimentando mundos possíveis.

O papel da performance nestas redes seria fundamental. Sobretudo quando se “desobra”, para usar a tradução de Peter Pal Pélbart para “desouvrement” ou “desdobramento”. É quando se internaliza uma certa inoperância que nos afasta de toda funcionalidade dada *a priori*, sem jamais despotencializar as zonas de risco. Nesta perspectiva, performance nada teria a ver com a zona inofensiva dos entretenimentos. O próprio Massumi explica que faz parte do neoliberalismo, um certo tipo de movimento que morre do seu próprio sucesso. Por isso, o sucesso micropolítico é, muitas vezes, a falha macropolítica e isso pede, necessariamente, pela reinvenção de coletivos. Se os processos imunitários prejudicam as alianças, por outro lado, há uma dimensão estética da vida que insiste, produzindo uma rede de possibilidades.

Talvez possamos pensar o mesmo em relação à performance que conta com uma produção artística “macro”, coerente com as expectativas do mercado e tudo aquilo que já é familiar e propenso a uma boa receptividade. Mas, simultaneamente, observa-se uma micro produção, suscetível às desestabilizações e a tudo aquilo que tende a ser visto como falha – nem um nem outro, mas a negação desta mesma dicotomia. Os processos referentes a esta microprodução alimentam-se da alteridade no sentido de fortalecer a aptidão para desestabilizar a dicotomia e acionar a crise sistêmica que os constitui. Não se trata de um ou outro, mas de uma transindividualidade que opera através de microativismos. O

que se produz nestes casos são processos, redes subjetivas e acionamentos de afetos. É disso que se trata o *reenactment* ontológico da performance como ação política: de um contradispositivo de poder que faz da criação a chave da sobrevivência.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John. **How to do Things with Words**. Oxford: Oxford University Press, 1979.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**, trad. Claudio Oliveira. Lisboa: Autêntica, 2012.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Londres: Routledge, 1990.

BUTLER Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge: Polity Press, 2013.

CVEJIC, Bojana; VUJANOVIC, Ana. **Public Sphere by Performance**. Aubervilliers: Laboratoires Aubervilliers and b_books, 2012.

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da Consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si**, trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DUARTE, Oriana. **Plus Ultra, o corpo no limite da comunicação**, tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, 2012.

ESPÓSITO, Roberto. **Immunitas, the protection and negation of life**, Trad. Timothy Campbell. Cambridge: Polity Press, 2011.

EVELIN, Marcelo (Org). **Mil Casas**. São Paulo: Itau Cultural, 2012.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. Trad. Sharine Mello. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine. "Alteridad como estado de creación". In: PÉREZ ROYO, Victoria; AGUILLÓ, Diego (Orgs.) **Componer el plural, escena, cuerpo, politica**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2016 (p. 319- 339).

GREINER, Christine. "A percepção como principio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance". In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. (Orgs.). **Coleção Corpo em Cena**. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2013, v. 06, p. 11-35.

GREINER, Christine. "Un esercizio per ridefinire la pratica della performance". In **Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni**, v. 5, 2014, (p. 75-95).

GREINER, Christine. **O corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body, aesthetics of human understanding**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

LEPECKI, Andre. **Exhausting dance, performance and the politics of movement**. Nova York: Routledge, 2006.

LEPECKI, Andre. "Planos de composição". In: GREINER, Christine; SOBRAL, Sonia; SANTOS, Cristina Espírito (Orgs.). **Criações e contextos**. Rumos Dança. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo, viver na era do capitalismo artista**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARX, Karl. **Grundrisse, Manuscritos econômicos de 1857-1858**: esboços da economia política. Trad. Mario Duayer. São Paulo: Boitempo, 2011.

MASSUMI, Brian. **The power at the end of economy**. Durham: Duke University Press, 2015.

MASSUMI, Brian. **Ontopower, war powers and the state of perception**. Durham: Duke University Press, 2015.

NEGRI, Antonio. "Metamorfose, Arte e Trabalho Imaterial". In: Adriano BELISÁRIO, Adriano; TARIN, Bruno (Orgs.). **Copyfight: pirataria e cultura livre**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2012 (p.115-126).

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. Nova York: Routledge, 1983.

SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 1989.

TEIXEIRA, Ana (Org.). **Cozinha Performática**. São Paulo: Árvore da Terra, 2015.

VIRNO, Paolo. **Gramática das Multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas**. Trad. Leonardo Palma. São Paulo: Annablume, 2015.

Recebido em: 02/09/2019

Aceito em: 03/09/2019