

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ – UNIVÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CONHECIMENTO E
SOCIEDADE

EMERSON JOSÉ SIMÕES DA SILVA

CORPO-EM-MANIFESTO NA/PELA ARTE:
PRESENÇA E INTERPRETAÇÃO NA PERFORMANCE

POUSO ALEGRE, MG.

2021

EMERSON JOSÉ SIMÕES DA SILVA

**CORPO-EM-MANIFESTO NA/PELA ARTE:
PRESENÇA E INTERPRETAÇÃO NA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade da Universidade Vale do Sapucaí – UNIVÁS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação, Conhecimento e Sociedade.

Área de Concentração: Educação, Conhecimento e Sociedade

Linha de Pesquisa: Ensino, Linguagem e formação humana

Orientação: Prof. Dr. Atilio Catosso Salles

Pouso Alegre, MG.

2021

Silva, Émerson José Simões da.

Corpo-em-manifesto na/pela arte: presença. Interpretação e silêncio na performance / Émerson José Simões da Silva. – Pouso Alegre: Univás, 2022.
74f. : il.

Dissertação (Mestrado em Educação, Conhecimento e Sociedade – Linha de Pesquisa: Ensino, Linguagem e Formação Humana) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2022.

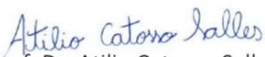
Orientador: Prof. Dr. Atílio Catosso Salles

1. Corpo-em-manifesto. 2. Análise do discurso. 3. Presença. 4. Interpretação.
5. Silêncio. Performance. I. Título.

CDD – 401.41

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

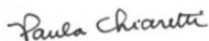
Certificamos que a dissertação intitulada “CORPO-EM-MANIFESTO NA/PELA ARTE: PRESENÇA E INTERPRETAÇÃO NA PERFORMANCE” foi defendida, em 17 de dezembro de 2021, por **ÉMERSON JOSÉ SIMÕES DA SILVA**, aluno regularmente matriculado no Programa de Pós-graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº 98014881, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:



Prof. Dr. Atilio Catosso Salles
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Orientador



Profa. Dra. Valéria Fonseca Leite
Universidade Federal de Itajubá – UNIFEI
Examinadora



Profa. Dra. Paula Chiaretti
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Examinadora

Para seu Zé Biguá e D. Dirce, meu norte, meu tudo... O amor incondicional que se fez
presença, mesmo sem tantos dizeres e sem tantos abraços - ele (o amor) se fez nas
rupturas do silêncio!

PALAVRAS DE AGRADECIMENTO

Faz escuro, mas eu canto!¹

É, pois, no escuro que cantamos, que produzimos conhecimento... É no escuro que não deixamos de ser, nós mesmos, sujeitos de pesquisa e de resistência. É no escuro que fazemos da Arte, um gesto de luta num campo de batalha.

Produzir conhecimento no Brasil, hoje, é sempre um ato de poder e (em)poderar-se. É um ato de existência, sobrevivências e sobre vivências.

Não poderia, eu, chegar ao final de um ciclo dentro do Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade – PPGEducS / UNIVÁS, sem lembrar aqui, aqueles que independente das circunstâncias e dos vendavais, não soltaram a minha mão durante a caminhada. Há um quê de luta e torcida de todos em cada uma dessas linhas.

Há um quê da mão e do olhar de Seu Zé e Dona Dirce, meus pais, que nas urgências do amor, me apoiaram nos estudos, desde sempre. Há um outro tanto da Paulinha, do Carlos Miguel e da Zezinha, irmãs e irmão que são meu esteio, meu motivo de sorrisos, à cada dia. Há, também, e muito, do Jonathan e da Maria Eduarda, meus sobrinhos, que no seu crescer, me ensinam muito e me desafiam sempre.

Há o amor também, dos amigos, companheiros de lutas e conversas diárias sobre a pesquisa e a não-pesquisa, quando o desânimo batia e sentia a força se esvaír. Tem o Lucas, a Rej(ane), o Johnny, a Cláudia, a Ju(liana), o Rafael e a Lu(ciane). São meus exemplos, meus anjos de guarda, em muitos momentos.

Há, também, aqueles do passado e que, ainda, estão/são presentes: Renato, Idelino, Elianinha – todos da UFOP/Ouro Preto. Amizade que já persiste há 20 anos e onde há sempre o lugar para se discutir e pensar a Arte e a vida, para fazer a vida, ainda, valer à pena.

¹ Tema da 34ª Bienal de Arte de São Paulo 2021.

Há, desde a UFOP e para toda a vida, a professora, a amiga, a orientadora, a artista e foco de pesquisa deste trabalho, Nina Caetano. A mulher do corpo como campo de batalhas. Agradeço à Nina, o cuidado, a gentileza, a permissão para que eu pudesse me debruçar sobre as suas obras e esboçar esses gestos de análise. As fotografias que fazem parte deste texto, são do acervo pessoal de Nina que, gentilmente, cedeu-me seus arquivos.

E há, também, o amor, em outra instância: Pedro, meu companheiro de vida, amigo, parceiro, namorado. Aquele que insistiu em acreditar que eu seria capaz, que eu conseguiria e que, ao final, tudo faria sentido (como fez e está fazendo!).

E, agora, aquele que ao longo de todo esse tempo, me orientou, me instigou, me desafiou a sempre (me) perguntar pelos sentidos nessa pesquisa: Atílio, meu orientador e companheiro na caminhada. Que orgulho ter sido orientado por você! Que orgulho ter sido seu aluno! Que orgulho poder fazer pesquisa e produzir, ao seu lado. Obrigado, Atílio, por cada cuidado, por cada gesto e olhar para o meu momento de pesquisa. Levo pra vida, cada um de seus ensinamentos!

Aos os docentes do PPGEducS/UNIVÁS – vocês são maravilhosos! Esta pesquisa não poderia ter tido lugar melhor para vir a ser do que este programa e nem poderia ter tido parceiros de caminhada tão profissionais, altamente capacitados e apaixonados, por pesquisa e educação.

Há, também, toda a equipe da secretaria do programa, da biblioteca. Quanta gentileza em seus tratamentos. Quanto cuidado em suas relações!

Por fim, há também (e houve), as escolas, as instituições de Ensino onde me constituí como Arte-Educador. O caminho está sendo pavimentado há quinze anos. Que felicidade por ter feito parte de suas histórias: Escola Estadual Monsenhor José Paulino, E. E. Ana Augusta Garcia de Faria, E. E. Professora Mariana Pereira Fernandes, E. E. de Bueno Brandão (hoje “Secretário Olinto Orsini”), Colégio Objetivo, Colégio Intelecto (antes, Colégio Integral).

E há, também, o IFSULDEMINAS - campus Pouso Alegre, onde atualmente, sou professor EBTT. É nos corredores e salas do IF que a Arte ainda pulsa e se renova, em mim, a cada dia.

Para fechar essas linhas de agradecimentos, eu, indivíduo atravessado pelo discurso religioso, agradeço aos meus Santos e aos meus Orixás. Foi na força deles que eu consegui me fazer forte, ou pelo parecer e acreditar que era e, assim, não desistir.

Pouso Alegre, dezembro de 2021.

“O senhor sabe o que é silêncio é? É a gente mesmo, demais”.

(João Guimarães Rosa, 1956)

Figura 1 – Fotografia *Espaço do Silêncio*: lençol, bolsa e chinelos.



Fonte: Acervo pessoal da artista, sem identificação da autoria.²

² Como dito nos agradecimentos iniciais desta dissertação, as imagens fotográficas utilizadas no corpo do texto pertencem ao acervo pessoal da artista que, gentilmente, cedeu-me seus arquivos, pelo quê, sou muito grato.

Figura 2 – Fotografia *Chorar os filhos*. Mortalha – materialidade resultante da ação.



Fonte: Acervo pessoal da artista, sem identificação da autoria.

RESUMO

Tendo, como aporte teórico, a Análise de Discurso Materialista francesa, em sua linha pècheuxtiana, os gestos de escrita e análises desta dissertação partem do objeto corpo-em-manifesto na obra de Nina Caetano, a partir de duas de suas performances: “Espaço do Silêncio” e “Chorar os filhos”. A caminhada se inicia na genealogia da Performance a partir dos movimentos de vanguarda do início do século XX à *Body-Art* e ao *Happening*, o corpo transformado em meio e fim da linguagem artística - corpo como produtor de sentidos e, no caso de Nina Caetano, de manifestos de luta. Da Análise de Discurso, o corpo da artista como gesto de (r)existência frente aos campos de batalha da violência é visto como um acontecimento discursivo furando, os dizeres das cidades, em gritos silenciados das vítimas de feminicídio e da necropolítica que ainda mata nossos jovens periféricos todos os dias. Por fim, os conceitos de presença e interpretação, deslocados da cena teatral aristotélica para a performance, irrompem num gesto de análise para os sentidos em formulação e circulação nas ações de Nina Caetano, pensando a artista presente, enquanto sujeito-em-manifesto, sujeito-(de/em)-luta, que não interpreta uma personagem, mas que é corpo-produtor de sentidos, fazendo-os circular como armas de luta na Arte/pela Arte.

Palavras-chave: 1. Corpo-em-manifesto. 2. Análise de Discurso 3. Presença. 4. Interpretação. 5. Silêncio. 6. Performance

ABSTRACT

Having as theoretical support the French Materialist Discourse Analysis, in its Pecheuxian line, the writing gestures and analyzes of this dissertation start from the body-in-manifest object in the work of Nina Caetano, from two of her performances: “Espaço do Silêncio” and “Chorar os filhos”. The journey begins in the genealogy of Performance from the avant-garde movements of the early 20th century to Body-Art and Happening, the body transformed into the means and end of artistic language - the body as producer of meanings and, in the case of Nina Caetano, of struggle manifests. From Discourse Analysis, the artist's body as a gesture of (r)existence in the face of the battlefields of violence is seen as a discursive event piercing the words of the cities, in the silenced screams of victims of femicide and of the necropolitics that still kills our people, peripheral young people every day. Finally, the concepts of presence and interpretation, displaced from the Aristotelian theatrical scene to performance, erupt in a gesture of analysis for the senses in formulation and circulation in Nina Caetano's actions, thinking of the present artist, as a subject-in-manifested, subject-(from/in)-fight, which does not play a character, but is a body-producer of meanings, making them circulate as weapons of struggle in Art/for Art.

Key-words: 1. Body-in-manifest. 2. Analysis of Speech 3. Presence. 4. Interpretation. 5. Silence 6. Performance

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> : lençol, bolsa e chinelos.....	9
Figura 2 - Fotografia <i>Chorar os filhos</i> . Mortalha – materialidade resultante da ação.....	10
Figura 3 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> , em Ouro Preto/MG.....	22
Figura 4 - Fotografia <i>Chorar os Filhos</i> , em Belo Horizonte/MG.....	24
Figura 5 - Fotografia <i>Rythym 0</i> (1974), Marina Abramovic.....	35
Figura 6 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> , São Paulo/SP.....	39
Figura 7 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio – a artista</i> , Belo Horizonte/MG.....	40
Figura 8 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> , Belo Horizonte/MG.....	41
Figura 9 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio – lençol e carta</i> , Salvador, BA.....	42
Figura 10 – Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> , lençol-memorial (detalhe) Salvador/BA.....	43
Figura 11 – Fotografia <i>Espaço do Silêncio – carta-manifesto</i> , Belo Horizonte/MG.....	45
Figura 12 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio – carta-manifesto</i> , Belo Horizonte/MG.....	46
Figura 13 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> , Ouro Preto/MG.....	48
Figura 14 - Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> , Belo Horizonte/MG.....	49
Figura 15 - Fotografia <i>Chorar os Filhos</i> , Belo Horizonte/MG.....	51
Figura 16 - Fotografia <i>Chorar os Filhos - retalho</i> , Belo Horizonte/MG.....	52

Figura 17 - Pietá, de Michelangelo. Escultura Renascentista em mármore.....	55
Figura 18 - Fotografia <i>Chorar os Filhos – mãos na urdidura</i> , Belo Horizonte/MG.....	
Figura 19 - Fotografia <i>Chorar os Filhos – mortalha ao chão</i> , Belo Horizonte/MG.....	57
Figura 20 – Fotografia <i>Chorar os Filhos</i> , Belo Horizonte/MG.....	57
Figura 21 – Fotografia <i>Espaço do Silêncio</i> , Belo Horizonte/MG.....	67
Figura 22 - Fotografia <i>Chorar os Filhos</i> , Belo Horizonte/MG.....	68

SUMÁRIO

ANTES DE TUDO, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	16
INTRODUÇÃO.....	18
Capítulo 1.....	28
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: da Cena Contemporânea e da Performance à Análise do Discurso Materialista Francesa – lugares de entrecruzamentos e efeitos de sentidos.....	28
1.1. As Vanguardas Artísticas do início do século XX e a abertura de um caminho possível para as experimentações na Cena Contemporânea, hoje.....	29
1.2. O Dadaísmo – uma arte sem lógica e sem sentido (?)	31
1.3. No seio da Cena Contemporânea, a Performance.....	34
Capítulo 2.....	38
2. NINA CAETANO E O CORPO-EM-PERFORMANCE: os sentidos da presença e suas ausências.....	38
2.1 Espaço do Silêncio, o lugar da memória e as ausências.....	39
2.2 Chorar os filhos: costurando a dor e o luto por um filho que já morreu.....	49
2.3 Presença (e suas ausências), interpretação e acontecimento discursivo na Performance.....	58
2.4 Dos lugares e não-lugares do silêncio nas performances de Nina Caetano.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....72**ANTES DE TUDO, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

Quando se deu o início de minha caminhada dentro do Programa de Pós-Graduação da Universidade Vale do Sapucaí – UNIVÁS, o único sentido que me afetava/me seduzia, naquele momento, para um possível projeto de pesquisa era o do campo das Artes, em especial o lugar das Artes da Cena. Sou graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP (2005), com habilitação em Licenciatura e Bacharelado em Direção Teatral. Desde que me formei, o lugar da sala de aula, no papel de arte-educador, foi o lugar onde me construí enquanto profissional e criador da cena, enquanto indivíduo interpelado em sujeito pela docência e pelo fazer artístico com os meus alunos. Dentro das redes pública e particular, foi uma longa caminhada como professor de Artes para as turmas finais do Ensino Fundamental II e de Arte para as turmas do Ensino Médio, em cursinhos pré-vestibulares e pré-ENEM. Foi, no entanto, nos espaços das salas de aula e nos não-espços oficiais de ensino do campus Pouso Alegre do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas – IFSULDEMINAS, onde a pesquisa e a investigação dos caminhos da cena contemporânea se deu a ver, a existir. Foi nesta instituição de ensino, no programa da disciplina Arte para as turmas de cursos técnicos integrados ao Ensino Médio, que uma proposta de um evento artístico com exposições de Performances, Instalações e outras linguagens da Cena Contemporânea, fez germinar a semente para uma possível pesquisa teórica neste lugar. O evento, que teve duas edições presenciais antes do início da pandemia do COVID-19, teve como eixo temático o noticiário sobre violências de gênero, discriminação contra às mulheres, racismo e violências LGBTfóbicas,

Em meados de 2019, quando ingressei como discente deste programa de Mestrado, tinha como objetivo (e desejo principal) investigar a Performance, enquanto uma linguagem outra no campo das Artes. À época, este programa de Pós-Graduação da UNIVÁS era vinculado à linhas de pesquisa no campo das Ciências da Linguagem³. Por

³ PPGCL – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. No início do ano de 2021, com a fusão dos programas de Pós-Graduação da Instituição, passa a fazer parte do Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade (PPGEduCS). Se antes, minha Linha de Pesquisa era da *Análise de*

isso, iniciei minha caminhada pensando meu objeto de pesquisa e a minha análise do respectivo objeto filiada à Análise de Discurso Materialista Francesa, de Michel Pêcheux (1938-1983), introduzida e solidificada no Brasil pela pesquisadora Eni Orlandi.

Emprestando do grande mestre Guimarães Rosa (1908-1967) e de sua obra-prima, “Grande Sertão: Veredas” (1956), eu trago: “*O Real não está na saída e nem na chegada. Ele se dispõe pra gente é no meio da travessia*”. Para quem conhece um pouco dos eixos teóricos fundadores/constituintes da Análise de Discurso, já consegue vislumbrar, neste momento, alguns gestos de análise, pontos de entrada para a interpretação da frase de Guimarães Rosa, mas o que me interessa aqui, nessas considerações iniciais, é pensar que *o real desta pesquisa se deu durante a travessia*. Não foi o projeto, em si, ou este texto (como produto final da investigação), mas os encontros e trocas que aconteceram neste processo e que tornaram possível essa (real)ização. Indo, de mãos dadas, mais uma vez, com Guimarães, o caminhar dessa pesquisa, assim como a vida, exigiu, da gente, foi *coragem*.

Discurso, agora, ao final da caminhada, passa a ser *Ensino, Linguagem e Formação Humana*. Entretanto, como se pode perceber ao ler este texto, a Análise de Discurso (A. D.) não deixou de ser o arcabouço teórico mobilizado nestes gestos de análise. Uma vez interpelado pela A. D., não me foi possível deixar de conceber a performance como um discurso, a fazer circular efeitos de sentidos.

INTRODUÇÃO

Do corpo-em-cena ao corpo-em-performance, as ins/urgências dos sentidos.

“Todos os dias, nas ruas da cidade, mulheres são construídas – mulher-princesa, mulher-boneca, mulher de cama e mesa” (CAETANO, 2015). Todos os dias, nas ruas e casas da cidade, mulheres perdem (a vida) e (se) perdem – perdem rebentos para a violência, perdem pedaços de si para um Estado, cujos órgãos de controle e opressão, muitas vezes, atiram primeiro e, sequer, perguntam depois.

O contexto de escrita dessa dissertação está atravessado por novos (e velhos) gestos de violência em meio a uma pandemia. Se observarmos as estatísticas, veremos que mulheres continuam sofrendo com a violência doméstica e continuam sendo vítimas de feminicídio. Se atentarmos-nos às notícias, continuaremos a perceber que as balas (perdidas?) ainda continuam encontrando corpos negros, periféricos, LGBTQIA+ - corpos deixados à margem de uma sociedade desigual e, muitas vezes, injusta. Se olharmos ao nosso redor, ainda perceberemos o quanto o machismo, o racismo, a homofobia (e tantas outras práticas de violência) ainda matam e (nos) mutilam, à cada dia.

À cada dia, a cada (novo) dia, nas ruas da cidade, há a violência que insiste, mas há, também, o gesto que (r)existe. Nesse gesto de resistência, em manifesto, também há a Arte. A Arte como gesto político e de luta. A Arte que faz vir à tona, aquilo que tem que ser visto, ouvido e circulado no seio da sociedade. É nesse gesto que fazer emergir aquilo que muitos insistem em deixar à deriva, à margem, que a obra de Nina Caetano faz circular dizeres, denúncias de violência. A obra de Nina é um discurso potente, o corpo de Nina, em-manifesto, é um campo de batalhas, produzindo, formulando e fazendo circular aquilo que está silenciado – é um discurso em circulação para o qual eu pretendo lançar gestos de interpretação (sabendo que o sentido pode vir a ser outro) durante esta

escrita. Analisar a linguagem da Performance (como manifestação das Artes) sob o viés da Análise de Discurso tendo, como *corpus*, duas performances da artista mineira Nina Caetano (1969 -), *Espaço do Silêncio* (2015) e *Chorar os filhos* (2018) – eis ao que me propus no início deste gesto de análise.

Para darmos início a este olhar sobre este arquivo selecionado, é importante que jamais nos esqueçamos que: todos os dias, nas ruas da cidade, mulheres silenciam-se e *são silenciadas*. Transitam pelos espaços públicos e escondem, sob grossas camadas de maquiagem e/ou tecidos, a violência da noite anterior. Todos os dias, nas ruas da cidade, as balas (perdidas?), marcadas, encontram o seu caminho e o seu desfecho nos corpos negros, periféricos, nos corpos de crianças que brincam na rua e dentro de casa, que vão para a escola, que estão no jogo de futebol do campinho do bairro, corpos que estão a ser e existir e, de repente, não mais (r)existem. Todos os dias, nas ruas e casas da cidade, mulheres são mortas, jovens são mortos, filhos são mortos e por um gesto de amor e dor, mães em luto, também morrem, um pouco por dia, atravessadas por essas dores e essas ausências: (re)significam, em seus corpos e dizeres, as Pietás de um novo tempo.

Brasil registra 1.338 feminicídios na pandemia, com forte alta no Norte e no Centro-Oeste⁴. É o que nos diz a manchete da página virtual da Folha de São Paulo⁵ em 06 de junho de 2021. Já no site da Agência Brasil⁶, meses antes, no dia 19 de outubro de 2020, a manchete nos dizia: **Rio contabiliza 100 mortos por bala perdida somente em 2020**. Segunda a mesma reportagem, dos 100 mortos, 25 eram crianças e adolescentes. Não é, pois, Mário de Andrade dizendo-nos que *há uma gota de sangue em cada poema* (ANDRADE, 1917), mas a sensação que se nos apresenta é a de que há uma mancha de sangue em cada notícia, a tingir de vermelho nossos dizeres, a tingir de vermelho-rubro nossa escrita e os nossos gestos. Não há como silenciar (se), não há como abafar o grito e a dor que essas notícias, à vezes, tão impessoais, nos trazem. Não são apenas números numa estatística; são vidas, são mulheres, crianças, adolescentes, que estão mortos agora. Eles têm nome, têm família provavelmente, mas na notícia do jornal ou dos centros de pesquisas, são apenas números que se somam e aumentam, à cada dia, à cada hora. “A

⁴ Tomo a liberdade, ou melhor, assumo o gesto estético na escrita dessa dissertação, em destacar, em vermelho, os dizeres em circulação nas mídias (dos mais diversos gêneros) sobre as mortes que são os objetos de denúncia das performances de Nina Caetano.

⁵ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/06/brasil-registra-1338-femicidios-na-pandemia-com-forte-alta-no-norte-e-no-centro-oeste.shtml>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

⁶ Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/seguranca/audio/2020-10/rio-contabiliza-100-mortos-por-bala-perdida-somente-em-2020>>. Acesso em: 07 jul. 2021.

cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no Brasil”, já dizia outra pesquisa, desta vez da ONU, em 2017, em reportagem publicada pelo G-1⁷.

É aqui que trago o enlace das duas performances de Nina Caetano para pensar esta violência e este silenciamento. *Espaço do Silêncio* e *Chorar os filhos* tratam, pois, desses dizeres: o silêncio e o dizer de mulheres mortas, vítimas de feminicídio e o luto e a dor de mães que perderam seus filhos pela violência das polícias, do Estado, de uma necropolítica que insiste em fazer desses corpos periféricos, o alvo de seu ódio. A necropolítica (MBEMBE, 2003) irrompe, aqui, já nas primeiras páginas desta escrita como um caminho teórico-filosófico para se pensar essas violências. O termo foi cunhado pelo filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe (1957-) em ensaio publicado em 2003. A partir dos conceitos de Biopoder e Estado de Exceção de Michel Foucault (1926-1984), Mbembe mobiliza os dizeres sobre como nas sociedades capitalistas, o Estado decide, ou se impõe como “poder sobre a vida” e decide quem deve viver e quem deve morrer. Mbembe mobiliza essas questões para pensar os genocídios provocados por estados totalitários como o Nazismo e pela escravidão de povos negros nas colônias europeias, ao redor do mundo, entre outras formas de necropolítica. Nesta dissertação, os sentidos da necropolítica de Mbembe deslizam para um gesto de análise sobre como (e a quem) interessam a morte de crianças e adolescentes em nossas periferias, vítimas da violência policial e também, como (e a quem) interessam a naturalização do assassinato de mulheres cis, trans, sem que, ninguém faça nada, como no caso da travesti Dandara, morta em 2017, à pauladas, chutes e tiro, enquanto outra pessoa filmava a violência como uma espetáculo público de horrores⁸.

Sobre a criadora das ações “*Espaço do Silêncio*” e “*Chorar os Filhos*”, Nina Caetano é artista, atriz, performer, professora, Doutora em Artes da Cena pela ECA-USP e, antes de tudo, como ela mesma se define: feminista⁹. Foi minha professora no curso de

⁷ Disponível em: < <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contraviolencia.ghtml>>. Acesso em 08 jul. 2021.

⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/ceara/noticia/2017/03/apos-agressao-dandara-foi-morta-com-tiro-diz-secretario-andre-costa.html>>. Acesso em 14 set. 2021.

⁹ *Sempre que vou me apresentar, nas inúmeras conversas que tenho feito em vários âmbitos da vida, inicio por dizer que sou feminista. E antes de dizer o quanto é importante essa afirmação, reforço que feminismo, para mim, é antes de tudo, uma prática. Ou um conjunto de práticas que tem como orientação básica a ideia radical de que mulheres são gente. Para muitas pessoas isso pode soar como uma obviedade, mas não é. Pensar mulheres como gente é tratá-las em sua condição de sujeitos donos de vontade e capacidade de decisão sobre si. É pensá-las como seres humanos, com direitos básicos tais como o direito à vida. Se alguém, por exemplo, considera que uma mulher mereceu morrer porque traiu um homem, pensamento bastante comum na sociedade brasileira, o que está se negando é justamente a dimensão humana da mulher: não somente em suas falhas, mas, sobretudo, em sua potência de vida.*

Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, minha orientadora dramaturgica no processo de concepção e montagem do meu espetáculo de conclusão de curso e, junto de outra professora do Departamento de Artes, Aline Andrade, foi quem me apresentou à Arte da Performance. Sim! “*Arte da...*” Performance como uma linguagem outra dentro do campo das Artes, apesar de estar no interstício entre Teatro, Dança, Vídeo, Instalação e outras linguagens. Mas não por isso, a Performance deixa de ser uma linguagem única e plural.

Neste sentido, a partir do instante em que recorto essas duas performances de Nina Caetano para serem o meu objeto de investigação e análise, tendo como suporte, a Análise de Discurso materialista francesa, passo a conceber a performance como um acontecimento discursivo, no sentido que se lhe dá Pêcheux, pensando esta ação no “ponto de encontro entre uma atualidade e uma memória”¹⁰. Este gesto de se pensar a performance como acontecimento discursivo será retomado, com mais propriedade, no capítulo dois desta dissertação, sobre a análise da constituição/formulação/circulação dos efeitos de sentido das/nas ações de Nina tendo, como arcabouço teórico-discursivo, os dispositivos da análise de discurso pêcheuxtiana.

Tendo escolhido o meu objeto de pesquisa e a teoria sob a qual iria olhar para este objeto, os caminhos deste trabalho foram sendo traçados da forma como se darão a ver nos capítulos desta dissertação.

Antes de tudo, aponto, aqui, que o que me interessa é o material de que é feita a performance, mostrando aquilo que ela não é, por ser uma disciplina de interstícios: o corpo do artista/sujeito é a matéria da obra-de-arte ou, como se diz na teoria da arte, é o suporte da obra. Mas, por ser a matéria da obra, corpo/performance, isso não implica dizer que performance é dança ou teatro, onde o corpo do artista assume posições tais diante de um público e possui narrativas próprias. O corpo dentro da performance assume outros lugares de representação, de presenças e efeitos de sentido, é um meio e um fim de/a linguagem. É um corpo que se faz presença física (ou não) e também constitui parte dessa narrativa performática.

CAETANO, Nina. SER ESTANDO FEMINISTA: PRÁTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS DE REXISTÊNCIA. Revista Aspas. PPGAC USP. Vol. 8. N. 1. 2018.

¹⁰ PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi 4ª edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006, p. 17.

Nina Caetano usa seu corpo como um manifesto, um gesto de linguagem, um corpo como discurso produzindo efeitos de sentidos com seus interlocutores.

O discurso é definido não como um transmissor de informação, mas como efeito de sentido entre locutores. Assim, se considera que o que se diz não resulta só da intenção de um indivíduo em informar outro, mas da relação de sentidos estabelecida por eles num contexto social histórico. (ORLANDI, 2003, p. 63).

É desta forma que adentro à minha questão do corpo-em-arte, do corpo-em-performance, um corpo como um produtor de sentidos, uma performance que se repete de cidade em cidade, mas que se repete sem ser ela mesma, sem produzir os mesmos efeitos de sentidos de antes porque, à cada nova ação, há um outro/novo lugar de produção desses sentidos. Esse corpo-em-manifesto de Nina Caetano se torna um campo de batalhas, de lutas diárias e de dizeres por vezes silenciados; silenciados por uma política travestida de acordo social que nos diz, que *em briga de marido e mulher não se mete a colher* ou que apenas nos coloca no lugar confortável de nossos lares enquanto assistimos no noticiário à mais uma manchete sobre a morte de uma criança, vítima de bala perdida, a caminho da escola.

Parafraseando a ativista feminista estadunidense Barbara Kruger, que, em seu famoso cartaz pró-aborto, dizia: “Seu corpo é um campo de batalha” posso dizer, a partir de minha experiência como mulher e artista, que é de dentro do campo de batalha – MEU CORPO – que sai, como gesto estético, o grito de indignação que é *Espaço do silêncio*. O grito de quem sente na carne as violências decorrentes de uma performance de gênero imposta socialmente. E que, quando não o sente diretamente, se propõe a ser veículo para a voz de outras tantas mulheres, silenciadas por uma estrutura machista, cruel: seja na forma de neutralização de nossa voz política, seja na naturalização e romantização de relações que violam ou aniquilam os nossos corpos. (CAETANO, 2018, p. 10)

Figura 3 – Fotografia *Espaço do Silêncio*, em Ouro Preto/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia de Fredd Amorim.

É de dentro deste campo de batalha, o corpo da artista, que emerge, como gesto estético, como gesto de luta e de (r)existência, esse grito de indignação. Em *Espaço do Silêncio* (2015), Nina estende um lençol branco sobre o chão, num local público. Estabelece ali o lugar do silêncio, dos gritos silenciados; aquele é o espaço que se dá à memória dessas mulheres mortas. É o “minuto de silêncio” atribuído em homenagem àquelas que se foram. Estar diante da ação de Nina e do espaço que ela ocupa, é estar diante de um memorial de luta e de (re)vivências de memórias dessas vidas ceifadas. Nesse interim, tomam-me de assombro algumas afirmações e/ou questões:

1. O corpo da artista como um corpo manifesto é um acontecimento discursivo. (*Afirmo*)
2. Na arte/pela arte/através da arte, o corpo-em-arte produz efeitos de sentidos da presença da artista e das memórias apagadas das mulheres que não mais estão, mas continuam sendo existência e memória. (*Afirmo*)
3. (*Pergunto-me*) Enquanto corpo-manifesto, Nina interpreta, torna presença essa ausência na/pela memória?
4. (*Outra vez, pergunto-me*) E o silêncio que atravessa a ação? Emerge? Ganha seu espaço de dizer e produção de sentidos naquele lençol?

O corpo-em-manifesto de Nina Caetano é também corpo que caminha junto na luta (e no luto). Senta-se num banco de praça e, com outras mulheres, costura a dor para aprender a conviver com ela. Na ação *Chorar os Filhos* (2018), Nina tece, costura,

alinhava uma mortalha, como uma colcha de retalhos, um enorme tapete que cresce, à cada ação: às mortes de hoje, dos noticiários de ontem, somam-se as mortes da última semana, do último mês. Em cada pedaço de tecido, uma fala, uma memória, uma lembrança costurada nos lembra que uma mãe chora a morte do filho, e tenta remoer a dor neste gesto de dizer. Ao lado da artista, naquele banco, sentam-se outras mulheres que dividem o fazer, a luta, a labuta. Em *Chorar os Filhos*, Nina trata:

[...] da perda materna e da busca por justiça de mães que tiveram seus filhos e filhas assassinados em operações policiais, e que não tiveram resposta do Estado quanto ao extermínio de seus entes queridos ou à punição dos criminosos. (CAETANO, 2018).

Tal qual uma Antígona de Sófocles, a tragédia urbana dessas heroínas e sua falha trágica é lutar pelo direito a velar o corpo do filho e, em alguns casos, pelo direito de dar a esses corpos, uma sepultura digna e uma resposta a esses assassinatos. Lutam para que essas lembranças não se apaguem na parede da memória.

Figura 4 – Fotografia *Chorar os Filhos*, em Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia. Igor Ayres.

Chego, então, a alguns dos questionamentos que me moveram no caminho desta pesquisa: pensando discursivamente, **como esse corpo-em-manifesto de Nina Caetano,**

enquanto um acontecimento discursivo, na/pela arte, produz efeitos de sentidos de presença, interpretação e silêncio através/por essas performances? Como a ausência e a presença deste corpo (ou mesmo de outros) afetam as instâncias da formulação/constituição da performance?

Antes de me debruçar sobre as obras de Nina Caetano e analisá-las, mobilizando para tal, os fundamentos e procedimentos da Análise de Discurso Materialista Francesa, pretendi, no primeiro capítulo desta dissertação, traçar o caminho que me levou a cruzar, num mesmo gesto de análise, a Performance, a Cena Contemporânea e a Análise de Discurso. Para isso, fez-se necessário que, no princípio, fosse a Performance; não a Performance como ação artística da segunda metade do século XX, mas, um pouco da sua genealogia que remonta aos movimentos de vanguarda do início do século XX, entre eles, o Dadaísmo e o Futurismo, como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseava a criação artística (GOLDBERG, 2015).

Contraopondo-se aos valores da arte acadêmica dos séculos anteriores, tão conectados às formas representativas idealizadas da natureza, às linhas e expressões realistas na pintura e escultura, à uma visão de Arte como mimese desta natureza, os movimentos de vanguarda surgidos numa época de falsa paz no Velho Continente, no período da Belle Époque, eclodem buscando uma libertação de todos esses cânones academicistas; uns com mais, outros com menos furor, mas todos ligados a um desejo de representação de uma realidade imediata que trouxesse uma novidade, um novo olhar à frente do seu tempo, *avante, avant-garde – vanguarda*. Foi no seio dessas experimentações artísticas da Vanguarda do início do século XX que, ao invés do produto final acabado (a obra-de-arte, em si), os artistas passam a buscar uma forma de colocar como matéria da obra, uma ideia (um conceito). Da Arte Conceitual nas Artes Plásticas, o experimentalismo invade os campos de criação da dança, do teatro e de outras manifestações artísticas. Os avanços tecnológicos e científicos do século XX também contribuíram para que essa linguagem híbrida no processo criativo se fizesse presente. Com isso, ainda no primeiro capítulo desta escrita, elementos que demarcaram o surgimento do que viria a ser a Arte da Performance, nas décadas de 1950 a 1970, traçam o fio narrativo e analítico até chegar na obra de Nina Caetano, na segunda década do século XXI.

Após a exposição, ainda que breve, da história e teoria da Performance, o porquê da Análise de Discurso: *como é pensar o corpo-em-performance, em arte, tendo como*

teoria a se mobilizar, os conceitos de Michel Pêcheux, na Análise de Discurso Materialista Francesa? Fechando o primeiro capítulo sobre os pressupostos teóricos desta análise, é o momento em que os conceitos de corpo como discurso, como produtor de sentidos, comparecem. Pensar o corpo como linguagem onde, nele/e por ele, o sujeito se constitui e produz os seus dizeres.

O corpo do artista presente e fazendo emergir a cena, a presença. Então, há que se pensar a presença, em cena, o corpo presente, o estado de presença. Como se marca, se define, se registra esse corpo-presença? Que pressupostos teóricos balizam o “*estar presente, o ter presença em cena*”. Interpretar é presença? De Stanislavski a Brecht, de Artaud à Abramovic, todos interpretam? Todos têm presença?

E, por último, e o que me inquieta e me tira deste meu lugar de conforto: o silêncio. O silêncio que urge, grita e ensurdece. O silêncio que é discurso, apesar dos ditos e não ditos. O silêncio que é parte das Performances de Nina Caetano e, através delas, convoca para a luta, para vencer o luto.

No segundo capítulo da dissertação é o momento em que, no batimento descrição/interpretação, as duas performances escolhidas se dão a ver, não em sua totalidade, mas na posição-sujeito deste analista que, ao apontar um gesto de análise, esquece-se de outros, ora porque pensa ser a origem deste discurso sobre as referidas obras, ora porque escolhe uma posição e ângulos específicos para o olhar, em detrimento de outros (PÊCHEUX).

Mobilizam-se os conceitos da Análise de Discurso e da Teoria da Arte para atravessar a obras de Nina com questões que se nos apresentam sobre o corpo-em-manifesto indo para a luta (e convocado por ela). Além das materialidades resultantes das duas ações (um lençol branco com cruzeiros vermelhas e uma mortalha-vestido com dizeres de mães em luto), há o silêncio e o (por-)dizer. Há o espaço da cidade atravessado por este acontecimento discursivo que fura os registros desse discurso do/no urbano. Corpos-em-arte sinonimizam com aquilo que fal(h)a no discurso das cidades – neste sentido, irrompem num grito simbólico de denúncias, acolhimento, afetos e sororidade. É o momento de pensar como os sentidos se constituem, se formulam e circulam nas ações de Nina Caetano e, mais do que isso, lançar olhos para o fato de que a artista repetiu essas Performances em outros lugares e isso, para a Análise de Discurso, já implica em outros lugares de dizer e produção de sentidos: de Belo Horizonte a Ouro Preto, de Ouro Preto a Salvador ou Florianópolis, de que maneira os sentidos das performances de Nina se

formulam e circulam, produzindo dizeres outros em cada um desses (novos) locais? No caráter efêmero da Performance reside o sentido único do momento do aqui e do agora, produzindo gestos de sentidos que não se repetem num outro “presente”, também efêmero, que se constitui em outro lugar.

E, por fim, sobre aquilo que não se conclui, que não se fecha. Conclusão? Não. Considerações finais que, na verdade, são o começo e o ponto de entrada para novos gestos de análise. Assim como o corpo-em-manifesto de Nina Caetano é um campo de batalhas, escrever, produzir conhecimento também o é. Mobilizar conceitos e teorias que perpassam a Linguística, o Materialismo Histórico, a Psicanálise e se batem e se somam à Teoria da Arte e do pensamento feminista, passando pela violência e pela necropolítica que nos assola: ISSO é um gesto de insurgência e resistência.

(Esta) pesquisa se fecha como ato-manifesto para que os corpos se deem a ver na Arte e pela Arte, produzindo lugares possíveis para o diálogo, para a denúncia – um espaço de vivências, (re)vivências e sobre(vivências).

Para fins de conclusão do que deveria ser a introdução, trago, de volta, o começo – o título desta seção: **do corpo-em-cena ao corpo-em-performance, as ins/urgências dos sentidos no caminho desta pesquisa**. Nos dicionários, insurgente é o que ou aquele que se insurge, que se rebela contra algo. Pois então, os sentidos que ora deveriam silenciar-se, insurgem-se, rebelam-se contra o que está estabelecido (o silenciamento e o esquecimento). Agora, a urgência do dizer/e do ouvir se impõe e (r)existem; é sobre vivências da dor e sobrevivências diárias: ins/urgências.

Boa caminhada e boa leitura!

Capítulo Um

Eles combinaram de nos matar! E nós combinamos de não morrer!

(Conceição Evaristo)

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: da Cena Contemporânea e da Performance à Análise do Discurso Materialista Francesa – lugares de entrecruzamentos e efeitos de sentidos.

Lançar olhos para um determinado objeto a partir da perspectiva da análise de discurso é saber que não vai ser o pressuposto teórico desta análise que irá delimitar (se é que isso é possível) os contornos deste objeto, mas, ao contrário, é o lugar do olhar do analista para o objeto que mobiliza, ou melhor, convoca os aparatos teóricos para que este indivíduo, na posição-sujeito de pesquisador/analista possa materializar as suas visões sobre a constituição, formulação e circulação de sentidos do referido objeto. A partir disso, tendo em vista o direcionamento do meu olhar para os sentidos do corpo-em-manifesto de Nina Caetano nas performances “Espaço do Silêncio” e “Chorar os Filhos”, pretendo mobilizar alguns gestos de sentidos do percurso da História da Arte no início do século XX, quebrando os paradigmas da representação artística dos séculos anteriores – num primeiro movimento, os sentidos de academicismo versus os sentidos de vanguarda. Vai ser dentro de alguns desses movimentos de vanguarda do início do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo, que o lugar do sentido do corpo como representação mimética da realidade ou da obra-de-arte como produto final exposto será questionado. A partir de então, interessará mais ao sujeito-artista, o processo de criação

em si, e o corpo, como matéria da obra. Com isso, pretendo traçar a linha entre os movimentos de vanguarda e às experimentações artísticas da segunda metade do século XX: a Instalação, os *Happenings*, as Performances, etc., e, assim, chegar à obra de Nina Caetano.

Na segunda metade do século XX, quando a França se via como cenário e protagonista de mais uma revolução, em especial no anos 1960, a cena teatral na Europa e na América também se encontrava em um momento de (re)atualização de seus processos criativos. Além da França, países como os EUA e o Brasil eram solos férteis para uma cena teatral questionadora e experimental. A performance surge com estreita relação com o cotidiano, colocando o sujeito-performer a executar ações deste cotidiano, mas sem o holofote do palco e os sentidos produzidos na cena (do teatro): não era, pois, o sujeito interpretando um personagem que está “costurando”, mas era um sujeito (como o fez, recentemente, Nina Caetano, em *Chorar os Filhos*) *performando* o ato real de costurar, a produzir sentidos de denúncia, um manifesto contra o assassinato de jovens periféricos pela violência da polícia, do Estado. Se os anos 1960 viram a França e o mundo no Ocidente presenciar profundas mudanças, foi a mesma França, culturalmente revolucionária, que viu nascer uma nova corrente na Análise de Discurso. A partir dos estudos e publicações de Michel Pêcheux, o indivíduo, assujeitado pela ideologia, ganha protagonismo nos estudos acerca da produção, formulação e circulação desses dizeres. Como sujeitos sócio-históricos que somos, produzimos dizeres e somos impelidos a interpretar (ORLANDI). Somos sujeitos de linguagem – ora pela fala, mas também pelas diversas manifestações das artes, interpretamos. Isso posto, interessa-me a Performance como um discurso, produzindo efeitos de sentido entre locutores.

Passo, então, a traçar o caminho neste gesto de análise, até chegar à performance, às performances de Nina Caetano e, no princípio, a vanguarda.

1.1 As Vanguardas Artísticas do início do século XX e a abertura de um caminho possível para as experimentações na Cena Contemporânea, hoje.

É preciso que pensemos, antes de tudo, o que seria o termo *vanguarda* para depois compreendermos os sentidos que esses estilos (de vanguarda) produzem/produziram na Arte da virada do século XX.

O termo vanguarda vem do francês *avant-garde*, estar à frente (avante) e possui uma conotação com o discurso militar da época. Quando estavam prestes a invadir um determinado território, uma pequena parcela de um todo (do exército) era enviada à frente pra vistoriar o local e as condições possíveis para a invasão. Após esta feita, o pequeno grupo retornava com as informações e conhecimentos necessários para estar à frente do restante do pelotão que ficou pra trás. Essa prática ficou conhecida como *avant-garde*. Na tradução para o português, vanguarda.

No final do século XIX, na França, movimentos artísticos começam a surgir e a questionar os pressupostos da Arte Acadêmica que vigorava até então. Eram obras produzidas que não possuíam o viés de uma arte idealizada, com temas elevados, onde a habilidade técnica para o desenho e a pintura (ou escultura) eram imprescindíveis. Esses movimentos, “ousados” para a época, foram alvos de duros ataques por parte da crítica e do público que, relutavam em legitimar aquelas expressões como pertencentes ao campo das artes. Não à toa, muito dos nomes dados a esses movimentos, foram-lhes atribuídos por críticos de arte em tom pejorativo, de zombaria. Por estarem muito “à frente do seu tempo”, com “ideias avançadas demais para a arte daquele momento”, deslocou-se o significante com significado militar para o significado artístico e o nome *vanguarda* foi adotado para designar tais estilos. Com isso, surgem os “Movimentos de Arte de Vanguarda do final do século XIX e início do século XX”¹¹.

Foram muitos os movimentos de vanguarda que surgiram no último quarto do século XIX e perduraram até a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), abrindo caminho para uma arte mais experimental e conceitual (na segunda metade do século XX), como veremos adiante. Coexistindo muitas vezes e, em outras, não passando de um mero estilo cheio de manifestos e menos produções artísticas práticas (Futurismo italiano), os movimentos de vanguarda divergiram muito entre si: desde o Impressionismo que focava sua atenção na representação da impressão da luz do Sol (e da luz artificial) a partir dos estudos de cores até o Expressionismo que, utilizando-se da deformação visual e da

¹¹ É importante pensarmos, também, que o termo “vanguarda”, se visto como abarcando os sentidos de *ideia à frente*, não se encaixaria, única e exclusivamente, neste período histórico, a passagem do século XIX para o século XX. Se por, *ideia à frente*, entendermos o avançado para uma determinada época, o termo vanguarda pode ser aplicado à qualquer época da história humana em que um determinado movimento (histórico, social, cultural, artístico, filosófico) trouxesse algo de inovador e revolucionário para os padrões de então. Neste sentido, o próprio Renascimento de Michelangelo pode ser chamado de vanguardista, dadas as inovações trazidas em múltiplos campos, dentro do contexto de uma sociedade recém saída de um período que, posteriormente, ficou conhecido como Idade Média.

expressão caricatural procurava dar forma à dor, à angústia, ao patético na/da sociedade. Os chamados “ismos do século XX”, materializavam seus discursos de formas muito distintas, mas um ponto lhes era comum: todos negavam os cânones que as academias de arte dos últimos três séculos haviam sacralizado para o fazer artístico até então. Alguns desses movimentos, com menos ousadia, outros com mais, chegando até à abstração absoluta (Abstracionismo e Cubismo Analítico).

Um dos movimentos mais transgressores desse período foi o chamado Dadaísmo e vai ser a partir de suas ideias que abrir-se-á um caminho fértil para as experimentações artísticas que culminarão nas linguagens da Cena Contemporânea do período pós-guerra, dentre elas, a *Performance*. O Dadaísmo desloca o sentido de arte como produto final acabado, com lugar reservado para ser exposto (e apreciado) numa galeria, para um sentido de se observar a ideia, os sentidos em circulação através da obra-em-processo – o conceito tem mais valor que a matéria, em si. Daí, para o ator em cena, pensar o seu corpo enquanto processo, em-performance, será uma via curta: o espetáculo hermético, fechado, dá lugar a ação, aos acontecimentos.

1.2 O Dadaísmo – uma arte sem lógica e sem sentido (?)

Um dos maiores conflitos da história da humanidade, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) pôs fim a uma época de relativa paz no continente europeu, uma época de beleza e avanços tecnológicos e científicos naquele território. Com a guerra, apagam-se as luzes da chamada *Belle Époque*. Revoltados com os rumos que o continente havia tomado com o conflito, indignados com a participação de seus países naquela guerra, um grupo de intelectuais, artistas plásticos e literatos se refugia em Zurique, na Suíça, país que havia permanecido neutro quando o conflito aconteceu.

É essa realidade de revolta para com a guerra, de indignação contra uma classe burguesa que financiou e permitiu que aquele horror acontecesse, essa realidade de caos, desordem, falta de sentido e diálogo que fará com que surja um novo, irreverente e revolucionário movimento: o Dadaísmo.

Das reuniões que aconteciam num cabaré da cidade, o Cabaret Voltaire, emerge a necessidade de uma nova poesia, de uma nova arte – uma arte que colocasse em xeque a

arte burguesa produzida até então; uma arte que demonstrasse suas decepções em relação a incapacidade das ciências, da religião e da filosofia, que se mostraram ineficientes em evitar a destruição da Europa.

A proposta do Dadaísmo é que a arte ficasse solta das amarras racionalistas e fosse apenas o resultado do automatismo psíquico, selecionando e combinando elementos por acaso. O Dadaísmo foi um movimento de negação. Tratava de negar totalmente a cultura, defendia o absurdo, a incoerência, a desordem, o caos. Politicamente, firma-se como um protesto contra uma civilização que não conseguiria evitar a guerra. (IMBROISI; MARTINS, 2021.)

Assim, o Dadaísmo se torna um manifesto do dizer, mesmo que muitos o considerassem como um estilo que não queria dizer nada, não significar nada. Entretanto, não significar também é um ato de significar (se) – pode-se afirmar que essa premissa é uma atitude revolucionária para a Arte, até então. Produzir obras que não possuíssem uma lógica discursiva planejada para falar de uma sociedade decadente e auto destrutiva – eis aí um ato inovador do movimento. As obras produzidas pelos adeptos do Dadaísmo eram regidas pela ironia, sarcasmo, falta de lógica e ausência de um sentido evidente.

Um dos maiores nomes do movimento foi o artista franco-americano Marcel Duchamp (1887-1968), autor/criador de uma das obras mais irreverentes do século XX. Mesmo antes do surgimento do Dadaísmo, o experimentalismo e a provocação já faziam parte de suas criações artísticas. Criou os *ready-mades*, objetos escolhidos ao acaso, e que, após leve intervenção e receberem um título, adquiriam o estatuto de objeto de arte. O discurso do artista sobre o objeto transformando-o (o objeto) em objeto de arte. Escandaliza ao mandar para uma exposição em Nova York, um Urinol de banheiro masculino, intitulado *A Fonte*, datado (1917) e assinado (R. Mutt).

Nas artes visuais, os ready-mades de Duchamp constituem manifestação cabal de um espírito que caracteriza o dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto escolhido ao acaso em obra de arte, Duchamp realiza uma crítica radical ao sistema da arte. Assim, objetos utilitários sem nenhum valor estético em si são retirados de seu contexto original e elevados à condição de obra de arte ao ganhar uma assinatura e um espaço de exposição, museu ou galeria. (*Idem*)

É esse espírito transgressor e inovador de Duchamp que descortina um novo horizonte para a criação artística no século XX. Ao invés de atentar-se apenas à habilidade

técnica e sensibilidade artística do sujeito, Duchamp atenta para o dizer desse sujeito que é, por assim dizer, um sujeito de discurso, como nos aponta Eni Orlandi (ORLANDI, 2010).

Se o Renascimento, enquanto período histórico, criou as condições ideais para que Michelangelo produzisse a sua Pietá, o início do século XX coloca o caos como realidade imediata. A Arte como um retrato de seu tempo faz com que essa desordem e destruição estejam espelhadas em suas materialidades resultantes. A escultura, agora, não estava no lugar do molde de um determinado material, mas sim, no lugar da inovação através do conceito, do pensamento – chegar a pegar um objeto produzido em série pela indústria, selecionar um desses objetos, ao acaso, deslocá-lo de sua função primeira e atribuir-lhe um novo significado. De um lado, as estátuas da Pietá, de Moisés e do Davi, de Michelangelo, refletindo o ideal de uma sociedade de uma época que ansiava por deixar para trás o obscurantismo do período medieval; do outro lado, os ready-mades de Duchamp e as experimentações artísticas de seus companheiros de movimento, um Urinol, uma Roda de Bicicleta, objetos comuns do cotidiano, mas agora, objetos investidos e atravessados pelo discurso artístico. Uma arte de ideias, uma arte de conceitos, é o que se vê no século XX a partir das inovações dos dadaístas. Foi através dessa revolução intelectual no/do fazer artístico que o Dadaísmo permitiu que outros movimentos inovadores e questionadores pudessem ter espaço e vir à luz. O Dadaísmo questionou a Arte feita até então, mas antes de tudo, questionou o vir a ser arte, sua existência, seus porquês.

Quando abre mão da ideia do artista como gênio criador, senhor absoluto do processo de criação e execução da obra de arte, o movimento faz um giro e volta-se para o espectador. No lugar da contemplação absoluta e passiva diante das esculturas clássicas, o público agora está intimado a pensar sobre aquele objeto. Isso é Arte? O que vem a ser a Arte, então? Um Urinol pode ser Arte? Dessa forma, por valorizar antes de tudo, o processo criador e as ideias contidas naquele ato e dar menos importância ao produto final, em si, o Dadaísmo possibilita a gestação de um novo ramo nas artes do século XX, a chamada Arte Conceitual, uma arte de ideias e pensamentos, mais do que de produto.

Essa chamada Arte Conceitual se solidifica, sobretudo, no período pós-guerra. Países como EUA, Japão e Brasil tornam-se o centro dessas experimentações de ideias sobre o fazer artístico e, tão logo, a Europa, recuperando-se da destruição causada pelo conflito, também verá surgir novos atores nesse cenário de criação. É interessante pensar

que a revolução causada pelos dadaístas não mexeu apenas com as estruturas da escultura, da pintura ou da literatura. O acaso e a experimentação na música também aconteceram, como na obra de John Cage (1912-1992), por exemplo. **Nas chamadas artes da cena, o vanguardismo de Duchamp fez com que se pensasse no lugar e na função do corpo do sujeito, como produtor de sentidos.** Não mais o teatro aristotélico pautado no texto e na mimese das ações físicas e das emoções; agora, o corpo do artista é material e o objeto da obra. Foi assim, transgredindo o sentido de uma cena mais tradicional e acadêmica e rendendo créditos à herança de Duchamp, que encenadores, atores, bailarinos, músicos e artistas plásticos protagonizaram uma revolução na cena do pós-guerra. A Cena Contemporânea vê surgir a *Body Art*, o *Happening*, as Instalações, a *Performance*, dentre muitos outros estilos, linguagens e denominações, híbridas, avançadas e questionadoras mas, em nenhum instante, providas de menor valor artístico do que as estátuas renascentistas – apenas uma nova forma de olhar para a materialidade presente no seu cotidiano e (re)significá-la através da Arte.

1.3 No seio da Cena Contemporânea, a Performance.

Falar de Performance, ou tentar defini-la, é trabalho deveras desafiador para um estudioso das Artes. Phelan (1997, p. 173), citada por Salles (2018), nos afirma: “*tentar escrever sobre o evento indocumentável da performance é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo*”. A performance é uma manifestação artística caracterizada, na maior parte das vezes, pela efemeridade e hibridismo de sua linguagem. É uma arte do agora, um acontecimento, um desempenho (pegando-se a tradução literal do termo em inglês, performance, para o português). Em 1974, na Itália, Marina Abramovic, uma das maiores representantes do gênero no mundo, executa aquela que seria sua performance mais famosa:

[...] Marina dispôs sobre uma mesa, 72 objetos que o público poderia usar do modo que bem entendesse [...], conforme informava uma placa. Entre as peças estavam objetos de prazer (penas, garrafas, sapatos, entre outros), objetos de dor (chicotes, correntes, martelos, entre outros) e até mesmo objetos de morte (arma, lâminas de barbear). Por seis horas, Abramovic colocou-se em uma posição passiva, como um ser/estar artístico à disposição do público encorajando-os a assumirem uma postura ativa. Eles podiam escolher objetos para lhe dar prazer ou dor. [...]. (BORTOLUZZI; BIANCALANA, 2018).

Se no início, o público (inter)agiu de uma forma pacífica e carinhosa com a artista, arrumando-lhe os cabelos, fazendo-lhe cócegas com as penas, passando batom em seus lábios; com o decorrer do tempo daquela ação, naquele espaço, os agentes da/na performance vão mudando suas posturas diante daquele corpo, que se propôs a ficar inerte por um período de seis horas, um “ser/estar artístico à disposição do público”¹². Bastou um primeiro gesto de agressividade, para que os atos de violência começassem: cortaram-lhe as roupas, pegaram os espinhos da rosa e perfuraram sua pele, cortaram-lhe a carne e chegaram ao extremo de pegar a arma de fogo carregada, colocá-la nas mãos da artista e apontá-la na direção de sua cabeça.

Quando o tempo da ação chega ao fim, seis horas depois, conforme preconizado desde o início da performance, aquele corpo, outrora inerte, passa a deslocar-se pelo espaço e a caminhar em direção ao público. Este, saiu correndo, temendo que a artista revidasse as violências sofridas nas últimas horas.

Figura 5 – Fotografia *Rythym 0* (1974), Marina Abramovic.

¹² Neste momento, o público deixa a sua condição de sujeitos passivos em atitude contemplativa (ao assistir a uma cena) e passa à condição de sujeitos ativos, atuantes. A ação da performance se materializa por ele (o público) e através dele. Não é regra geral na performance essa intervenção do público na ação, como nos Happenings, por exemplo; mas ela pode, sim, vir a acontecer e provocar novos questionamentos e dizeres na relação público-ação-artista.



Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>. Acesso em: 09 dez. 2021.

Marina Abramovic divide opiniões com seu trabalho, dadas as situações de grande risco em que se coloca. Não é este, entretanto, o ponto no qual devo me ater neste momento, mas sim, na ação de Marina que, ao invés de interpretar uma cena com uma personagem circunscrita num ciclo dramático, se coloca numa cena real. Não é o corpo da artista representando a realidade, mas é um corpo presente, real, em cena, numa ação que é real, num espaço e tempos reais. O público aceita o jogo e joga-o¹³. Numa ação lúdica aqui, faz acontecer, desempenha, “*performatiza*”¹⁴. E qual não vai ser o seu espanto quando, no momento em que uma das regras do jogo determinar o seu fim (seis horas de duração, combinadas desde o início), este público tomar consciência do quão violento e agressivo ele foi capaz de ser? Bastou-lhe uma oportunidade (e um consentimento previsto na regra do jogo, o público poderia “usar os objetos da forma como bem entendesse”) para exteriorizar essa sua vontade e mostrar o que realmente é, ou o que

¹³ Como pode não aceitá-lo e não jogá-lo, ficando apenas à espreita, à distância. Mas isso não descaracteriza a ação; não deixa de ser uma performance visto que, mesmo não tendo a interferência/cumplicidade de uma audiência, essa possibilidade do não também faz parte da sua condição de ser. O fato é que, de uma forma ou de outra, os sentidos estão ali, sendo produzidos e estão circulando.

¹⁴ Com a licença poética do aporuguesamento do termo performance.

realmente tem dentro de si, não importando convenções e normas previstas no/pelo convívio social, como a não violência e respeito ao corpo do outro.

Essa descrição da performance de Marina é apenas um gesto (de descrição); *não é a performance*. Somente a artista e o público, presentes naquele espaço e naquele momento (Nápoles, 1974), pode tentar reproduzir, na/pela linguagem, o que a memória discursiva ainda guarda e, mesmo esse gesto de descrição será falho, passível de equívocos e esquecimentos. Como já dito, a performance carrega consigo essa efemeridade, essa urgência do aqui e agora. Ela acontece e quando acontece (ser/estar), os seus agentes são/estão: são os agentes (reais) da ação e estão (presentes) na ação. Não chega a ser teatro, mas bebe nele. É uma arte híbrida que, além da fonte do teatro, bebe em outras fontes: na dança, na música, nas artes plásticas, nos vídeos, nos ritos cotidianos. A matéria de que é feita a performance é o real produzindo sentidos, o imediato.

Pois bem, quando Nina Caetano executa suas performances numa praça de uma cidade (ou num banco desta praça), mais do que a artista, há, ali, um sujeito constituído na/pela ideologia, um sujeito que *é/está*, num gesto de performatividade (FÉRAL, 2009) e que convida um público a *ser/estar* naquele gesto de denúncia e manifesto: mulheres são vítimas de feminicídio todos os dias em nossas cidades, jovens morrem todos os dias pela violência do Estado, da polícia, do tráfico. É um ato-manifesto e aquela ação é construída no real/pelo real.

Fechando aqui, este ciclo deste percurso (histórico, mesmo que em recortes temáticos), numa tentativa de amarrar as peças dessa caminhada, passa-se, agora, às duas obras que compõem o recorte deste arquivo a mobilizar e convocar movimentos teóricos para esta análise.

Capítulo Dois

“Estamos aqui marcando a importância de que cada uma dessas lutas tem para cada uma de nós e para cada brasileiro. Essas mulheres que são mortas quando seu filho é assassinado pelo Estado, quando o Estado não reconhece ser o responsável por essa morte, ele mata essa mulher de novo. Quando essa mulher enfrenta uma audiência e vê o Estado sair ileso, ela morre de novo. Essas mulheres traduzem como o poder público, não só federal quanto estadual, pode matar mais de uma vez, uma mãe e uma família inteira” (REDE MÃES DE LUTA)

NINA CAETANO E O CORPO-EM-PERFORMANCE: OS SENTIDOS DA PRESENÇA (E SUAS AUSÊNCIAS), A INTERPRETAÇÃO E O SILÊNCIO.

Neste segundo capítulo, a artista, um sujeito de discurso por uma arte panfletária, a(r)tivismo, uma arte de luta, em manifesto. As duas obras selecionados para este arquivo, para este recorte de análise, fazem parte de um grupo de performances de longa duração: *Espaço do Silêncio*, em algumas ocasiões, chegou a ter mais de cinco horas de execução;

Chorar os Filhos, em seu primeiro acontecimento, foi executada por três tardes seguidas na programação do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua, de Belo Horizonte, em 2018. Embora o silêncio (no sentido sonoro - de fala, mesmo) da primeira ação não continue na segunda, já que nesta, o diálogo, a conversa, a troca, o dizer e o ouvir fazem parte da ação, o que se percebe é justamente a necessidade da artista de dar voz àquelas que não são escutadas e/ou enxergadas. Nina performatiza uma ação em que essas mulheres estão ao seu lado, marchando para a luta – o ativismo da artista imbricado no seu gesto artístico, *a(r)tivismo*.

Num primeiro momento deste capítulo, o espaço para os silêncios, para as vozes silenciadas, para as memórias, às quais a lembrança revisitada não é um direito. Na segunda parte do capítulo, tal qual Antígonas lutando contra um Estado opressor, mães que lutam pelo direito de velar a memória dos filhos. E, por fim, sob o olhar da Análise de Discurso pêncheuxtiana, a presença (e suas ausências), a interpretação e o silêncio, nos efeitos de sentidos nas performances de Nina Caetano.

2.1 Espaço do Silêncio, o lugar da memória e as ausências.

Uma praça de uma cidade, um local público com seu ir e vir constante. Pedestres transitam por todos os lados e em muitas direções. Os sentidos se constituem, se formulam e circulam em/e sob diversas formas e maneiras. O urbano aí comparece em sua (s) especificidade (s): ora caótico, ora tranquilo (pelo menos, na aparência).

Figura 6 – Fotografia *Espaço do Silêncio*, Vale do Anhangabaú - São Paulo/SP.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Guto Muniz.

No centro urbano de uma cidade há uma mulher. Uma mulher trajando um vestido vermelho (com a pele tatuada, também em vermelho), está num espaço que ela delimitou para si, ali, para sua ação: um espaço de um lençol branco. Somente as cores quentes das roupas e tatuagens dessa mulher já produzem significado/s ímpar/es em meio ao cinza, à sujeira, ao tumulto (por vezes, travestido em organização e ritmo) da praça daquela cidade. Nina Caetano (a mulher/*performer* que pisa aquele lençol branco) traz uma bolsa (também, vermelha), de onde sairão, os adereços para a sua cena¹⁵. A mulher com a bolsa em mãos, a praça e o público (que não é o seu público, pelo menos não neste momento) são o que ali já existem e emanam sentidos. Nina abre, então, a maleta de onde retira um rolo de fita adesiva vermelha. Corta, então, dois pedaços da fita e cola-os sobre os lábios formando uma cruz.

Figura 7 – Fotografia *Espaço do Silêncio – a artista*, Belo Horizonte/MG.

¹⁵ Utilizo-me do termo “Cena” no sentido de cena teatral, mas pretendo me estender ao longo dessa pesquisa, sobre as diferenciações na produção de sentidos, a partir da Análise Discursiva, sobre os conceitos de cena para o Teatro (no sentido aristotélico) e de cena para a Performance (conceito que emerge no contexto da Cena Contemporânea, na segunda metade do século XX).



Fonte: Acervo pessoal da artista Foto: Guto Muniz.

A ação de colar os pedaços de fitas sobre os lábios marca (pelo menos para o público) o início desta ação performativa. É algo que foge ao habitual da praça, do espaço público. Fazer-(se) calar! Amordaçar-(se)! Silenciar-(se)! Colar fitas sobre a própria boca e fazer silêncio! Mas este silêncio de Nina aqui, neste momento, grita – tanto pela curiosidade que desperta em alguns transeuntes, quanto pela indiferença que desperta em outros.

Na verdade, Nina iniciou o seu ato quando estendeu aquele lençol branco sobre o chão da praça. É este lençol que demarcará o espaço de sua performance nas próximas horas. Um lençol branco estendido sobre o chão de uma praça pública – há um quê que fura os sentidos produzidos aí neste local (ORLANDI). *O corpo-presença furando a organização do urbano* (DIAS; COSTA, 2017). Lençol estendido num chão de uma praça, diriam não ser apropriado, habitual; mas é, sim, possível¹⁶. Algo foge do estabelecido socialmente, fura os sentidos aí organizados e em trânsito. A performance é o acontecimento discursivo em instância ali, e agora.

¹⁶ Ainda mais quanto trazemos à baila os sentidos da ação de Nina, enquanto uma manifestação das artes da rua, onde os símbolos se alternam, se somam, justapõem-se no processo criativo.

Figura 8 – Fotografia *Espaço do Silêncio*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Guto Muniz.

A partir deste momento, as ações de Nina desenrolam-se da seguinte forma: lençol estendido no chão e ela com as fitas vermelhas em forma de cruz ainda coladas sobre os lábios. Nina passa a caminhar sobre o lençol (seu espaço de cena) e põe-se a cortar a fita vermelha em pedaços outros e a colá-los, também em forma de cruz, sobre o lençol. Uma a uma, cruz a cruz, o lençol vai se cobrindo delas. Vermelho sobre branco. Vermelho (sangue?). Lençol branco? Limpo? Lavado e passado? Cheirando a produtos de limpeza? No início da performance pode até produzir este efeito, mas com o passar do tempo (elemento crucial para a performance), o lençol adquire sentidos outros. Marcado em vermelho, cruces vermelhas. Vermelho sobre o branco. Branco sob o vermelho.

Com o passar do tempo e o colar das cruces sobre o lençol, elas, as cruces, aqui, já produzem efeitos de sentidos diversos nos transeuntes. Há aqueles que remetem à morte, à salvação, à alguma espécie de sacrifício ritualístico. A cruz que foi usada pelos romanos para matar o inimigo de seu império, Jesus Cristo. A mesma cruz, símbolo de morte, tortura e ensinamentos àqueles que ousassem enfrentar o Império, com o passar dos séculos e o nascimento do Cristianismo, torna-se o símbolo da salvação e da vida

eterna. Morre-se em nome do Cristo, defendendo o Cristo. A cruz demarca a morte e a passagem para a vida eterna e dentro de uma sociedade em que uma maioria se diz cristã, o símbolo da cruz aparece, frequentemente, ligado aos ritos fúnebres.

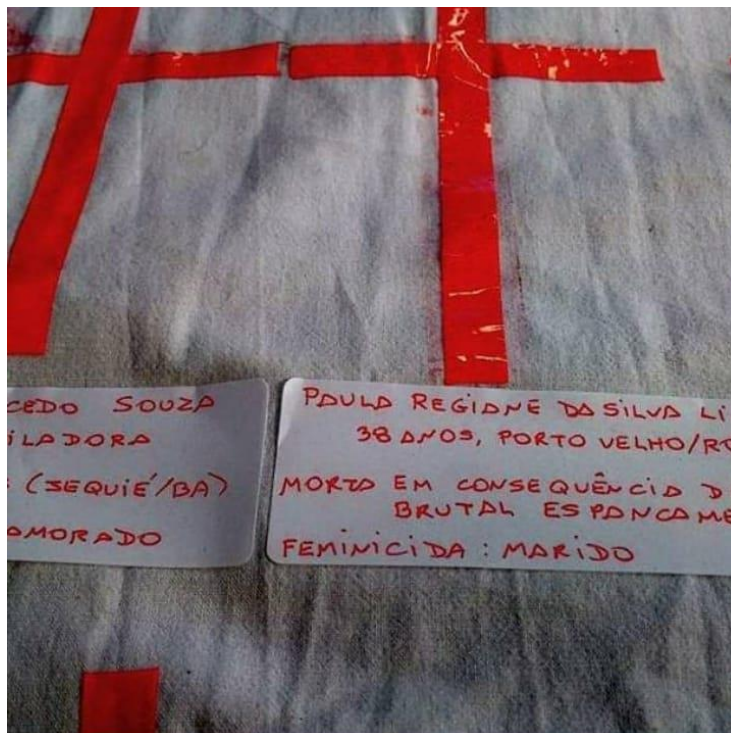
Após o espaço do lençol estar já, com boa parte, coberto por essas cruzes, Nina passa a colar um adereço de cena no mesmo lençol: um adesivo retangular, com escritos em vermelho.

Figura 9 – Fotografia *Espaço do Silêncio – lençol e carta (materialidade resultante)*, Salvador/BA.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Figura 10 – Fotografia *Espaço do Silêncio*, lençol-memorial (detalhe) Salvador/BA.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

As informações contidas nos pedaços de papel colados no tecido, um para cada cruz, logo abaixo delas, são fatos verídicos, colhidos dos noticiários policiais:

Paula Regiane da Silva Lima

38 anos, Porto Velho/RO

Morta em consequência de brutal espancamento.

Feminicida: Marido.

Os pedaços de papel colados produzem o efeito de sentido de uma lápide sepulcral. Cada cruz corresponde a uma morte, a uma mulher assassinada. É como se estivéssemos diante de vários túmulos de um cemitério, com suas cruzes demarcando o local de cada sepultura. Cada sepultura identificada com os dizeres “*aqui jaz*”.

E impressiona também, o número, a quantidade: 365 cruzes, 365 adesivos-lápides – um para cada dia do ano. Para cada dia, uma memória de uma ausência a ser evocada, nominada, lembrada. Nina faz questão disso: cada cruz colada no lençol é a memória de uma mulher que não mais está, não mais é presença, mas é a saudade de alguém, a memória de alguém. O memorial se constitui ali, numa praça pública, diante do público, um cemitério simbólico. É interessante pensar num dos sentidos possíveis que a

performance evoca¹⁷: Nina, em seu ato performativo, atualiza a memória dessas mulheres mortas. Torna-as presença a partir de cada cruz e de cada lápide coladas/simbolizadas sobre aquele lençol branco.

Para se ter uma ideia sobre essas mulheres, objetos-focais dessas memórias evocadas pela artista, em março de 2020¹⁸, o portal GELEDES noticiava:

- o Brasil teve 3.739 homicídios dolosos de mulheres em 2019 (uma redução de 14% em relação ao ano anterior)
- do total, 1.314 foram feminicídios, o maior número já registrado desde que a lei entrou em vigor, em 2015
- 8 estados registraram alta no número de homicídios de mulheres
- 16 estados contabilizaram mais vítimas de feminicídios de um ano para o outro
- o Acre é o que tem o maior índice de homicídios de mulheres: 7 a cada 100 mil
- Acre e Alagoas são os estados com a maior taxa de feminicídios: 2,5 a cada 100 mil
- Desde 9 de março de 2015, a legislação prevê penalidades mais graves para homicídios que se encaixam na definição de feminicídio – ou seja, que envolvam “violência doméstica e familiar e/ou menosprezo ou discriminação à condição de mulher”. Os casos mais comuns desses
- Assassinatos ocorrem por motivos como a separação.

Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-feminicidios-em-2019/>>. Acesso em: 21 jun. 2021.

São números, estatísticas. Sabemos que morrem mulheres todos os dias, vítimas dos mais diversos tipos de violências. Mas quem eram essas mulheres? Faziam o que? Quais eram seus planos? Deixaram filhos? Tinham uma viagem marcada e desejada pra daqui algum tempo? Quais eram seus nomes? Algum apelido carinhoso?

Interessante pensar que ao se tornarem números de uma estatística ou um gráfico representando os índices dessa violência, há um apagamento do “existir” desses sujeitos. Não há memória que as torne presenças. É como se nunca houvessem existido. Sabe-se o quê, mas não se sabe quem. Há o feminicídio, mas quais são os rostos das vítimas? Quem eram?

¹⁷ Já estou imbuído, aqui, do meu *gesto de interpretação* na posição sujeito espectador e sabendo que o sentido pode vir a ser outro. ORLANDI (2003).

¹⁸ Início da pandemia do COVID-19 no país. Após o início do período de isolamento, recomendado pela OMS, o número de casos de violência contra a mulher ainda viria a aumentar.

Num ato manifesto, Nina, em silêncio (também no sentido de ausência de fala) grita o nome dessas mulheres. Lembra a todos que Juliana, Gabrielly, Maria, Letícia, Divina, Eliza, Eloá, Marielle foram mortas. Há uma simbolização de uma cruz e de uma lápide para cada uma delas. Elas existem. Não são apenas números. Suas ausências, *in memoriam*, são tornadas presenças na e pela memória.

E o que é ainda mais grave, a maior parte dos assassinatos dessas mulheres são cometidos por pessoas próximas a elas: namorados, maridos, ex-companheiros, etc. É dentro de suas casas que a violência acontece sem, muitas vezes, terem a ajuda de quem está por perto; afinal, “*em briga de marido e mulher...*”. Aumenta-se o volume do som da TV, finge-se de surdo enquanto a vizinha apanha do marido ou a mãe apanha do pai, no quarto. Na intimidade do lar, na (in)segurança da cama (lençol branco) o sangue escorre e sentencia à morte (cruz). Silencia-se a violência e concorda-se com ela. Nesse ponto, o silêncio me intriga e me tira da minha zona de conforto. Nina, em nenhum momento da performance, utiliza-se da fala. Sua boca está vedada pela fita adesiva em forma de cruz. Os dois pedaços de fita adesiva vermelha crucificam a boca da artista, crucificam a sua fala, o seu dizer, silenciam-na. Mas o silêncio aqui urge, grita, manifesta. O corpo de Nina e seus silêncios é manifesto que fura os sentidos do espaço urbano. Há mulheres morrendo, sendo mortas todos os dias, a cada hora.

Figura 11 – Fotografia *Espaço do Silêncio – carta-manifesto*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Igor Ayres.

Finalizando a performance: a carta, o manifesto escrito (mais um, já que seu próprio corpo é um manifesto, um corpo-em-manifesto na/pela performance). Com as cruzes coladas e, devidamente, identificadas, Nina traz às mãos uma carta impressa em tintas vermelhas e passa a apresentá-la aos transeuntes que se interessarem em lê-la. O tamanho da fonte do texto é deveras pequeno e insuficiente para que se consiga ler à uma certa distância. Muitos se curvam, aproximam-se para ler. Num gesto de cumplicidade para com seu público, Nina aproxima a folha, aponta o texto, revela o que muitos querem silenciar, ou preferem não comentar: “todos dias, nas ruas das cidades, mulheres são...”.

Figura 12 – Fotografia *Espaço do Silêncio – carta-manifesto*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

A carta produz o efeito de uma denúncia, de um desabafo, um protesto, um grito, ou como a artista mesmo diz: uma arte panfletária.

Todos os dias, nas ruas da cidade, mulheres são construídas. Mulher princesa. Mulher boneca. Mulher rosa. Mulher sobremesa. Mulher de cama e mesa. Mulher doce dócil muda. Mulher morta. Mulher, uma obra em construção: Sorriso. Batom Boca Beijo. Depiladores hidratantes sutiãs pregadores talheres gleidy sachê vassoura escova progressiva inteligente. Silicone. Peito. Bunda. Coxa. 100% completa. Como você gosta. Pronta para consumo imediato. Sarada. Turbinada. Preparada. Plastificada. Espancada. Esquartejada. Morta. Jogada pros cachorros. Na lagoa. No lixo. Como você gosta? Desculpe o transtorno, estamos trabalhando para você. Mulher. Ser

humano do sexo feminino capaz de conceber e gerar outro ser humano e que se distingue do homem por essa característica. A mulher em relação ao marido. Esposa. Casar. Amar. Amar e respeitar até que a morte os separe. Cuidar. Limpar. Lavar. Passar. Sujeitar. Sorrir. Servir bem para servir sempre. Agradar. Transar. Mesmo sem vontade. Mesmo sem vontade apanhar. Compreender. Apanhar. Perdoar. Apanhar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Morrer. Mesmo sem vontade. Todos os dias, nas ruas da cidade, mulheres são destruídas. A cada 15 segundos, uma mulher é espancada no Brasil. Destruir. Ex-terminar. 70% das mulheres mortas no país são vítimas de seus namorados, noivos, maridos. Eliza, 25 anos, esquartejada e jogada pros cachorros a mando do ex-amante e pai de seu filho. Júlia, 80 anos, morta a tiros pelo marido. Leonice, 21 anos, 13 facadas, ex-companheiro. Maria Islaine, 31 anos, ex-marido. Ele apontou a arma para ela e atirou 7 vezes, sem que ela reagisse. Jacqueline, 26 anos, estrangulada e esquartejada, namorado. Arabela, 37 anos, 12 facadas, ex-marido. Eloá, 15 anos, ex-namorado: morta com 1 tiro na cabeça, sem que ninguém reagisse. Natália, 16 anos, grávida de 3 meses, morta pelo namorado com pelo menos 80 facadas, sem que ela eu você, sem que ninguém reagisse¹⁹.

CAETANO, Nina. *Por uma arte panfletária*. Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. Ano XIII. Nov 16. Número 12. Pp. 48 e 49.

Aproximando a carta dos olhares dos transeuntes, Nina convoca a uma cumplicidade, a um compartilhamento de informações e notícias entre estes e ela: ***mulheres são mortas todos os dias***. Neste momento, o silêncio sobre essas mortes se torna audível, perceptível, notado. Lembrando, aqui, a alegoria do *Mito da Caverna de Platão*, o espectador espreita, toma uma atitude e conhece a luz, torna-se consciente do que acontece. Nina convoca-nos a uma tomada de consciência sobre essa violência. Tornamo-nos testemunhas e, se nos permitirmos à inercia, ao fingir que nada acontece, passamos de testemunhas a cúmplices dessas mortes. Afinal, quem cala, consente.

Ao final da performance, a carta-manifesto está ao lado dos túmulos simbólicos e suas lápides.

¹⁹ Carta-manifesto exposta ao transeunte durante a performance urbana Espaço do Silêncio, realizada por Nina Caetano em espaços urbanos de grande fluxo de pedestres, como a Praça 7 (BH/ MG) ou o Vale do Anhangabaú (SP/SP).

Figura 13 – Fotografia *Espaço do Silêncio*, Ouro Preto/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Fredd Amorym.

Ao todo, 365 cruzeiras coladas no lençol. Todos os dias (do ano), nas ruas da cidade, mulheres são (cons/des)truídas. O que se tem aqui, agora, são os sentidos de um memorial em circulação. O lençol branco, marcado por essas fitas adesivas em formato de cruz, as etiquetas com as informações das mortes dessas mulheres e a carta-manifesto. A performance resulta num objeto simbólico material. Aquele lençol está ali, naquele espaço público, exposto a quem quiser sabê-lo. Está ali, produzindo sentidos. Parafrazeando Drummond: *“há um lençol manchado no meio do caminho. No meio do caminho há um lençol com cruzeiras. Nunca me esquecerei, na vida de minhas retinas tão fatigadas que, no meio do caminho, nas ruas da cidade, dentro de suas casas, há corpos sem vida, de mulheres, estendidos!”*.

Figura 14 – Fotografia *Espaço do Silêncio*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista Fotografia: Guto Muniz.

2.2 Chorar os filhos: costurando a dor e o luto por um filho que já morreu.

Pouco mais de dois anos atrás, em outubro de 2018, Tatiana Merlino, jornalista de Direitos Humanos, publicou no periódico Ponto de Debate, o texto “*Um Estado que mata pretos, pobres e periféricos*”. Com dados estatísticos, ela inicia esta publicação:

Os números são alarmantes. A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. Grande parte destas mortes são provocadas por agentes do Estado, representados pela Polícia Militar. Em São Paulo, o número de mortes bateu recorde em 2017, alcançando o maior índice em 25 anos. Em 2016, a taxa de homicídios de negros foi duas vezes e meia superior à de não negros e, em uma década, entre 2006 e 2016, a taxa de morte de negros cresceu 23,1%. Estes casos, em sua maioria, não recebem nenhum tipo de investigação e acabam sendo arquivados, o que movimenta uma teia onde a impunidade é a principal incentivadora de mais crimes.

MERLINO, Tatiana. Um Estado que mata pretos, pobres e periféricos²⁰. Revista Ponto de Debate, São Paulo, n. 19, 2018, p. 1.

E aqui começo uma tentativa, mesmo que vã, de fechar essas linhas de análise, tal como Nina Caetano, tecendo suas linhas na tessitura de sua performance. A ação de Nina é um ato-manifesto, como já dito. Nina está no banco da praça a emendar um pedaço de tecido no outro, e no outro, e em outro(s). Em cada um desses pedaços, há um desabafo, um dizer de uma mãe. Nina costura esses pedaços formando uma mortalha e, num gesto simbólico, costuras pedaços de memórias e de saudade dos filhos que não mais estão. A ação da artista é revestida de um simbolismo que atualiza, naquele banco de praça, os sentidos da Pietá representada nas artes, inclusive pelo gênio da Renascença, Michelangelo Buonarroti, o florentino.

Cinco séculos separam os dois artistas, mas um tema universal os coloca num mesmo estrato: a morte, a perda, o luto e o conviver com tudo isso. Seria pueril demais, de minha parte, querer forçar uma análise comparativa nos sentidos das diferenças materiais entre ambas as obras: Michelangelo materializa sua obra a partir da matéria bruta, a pedra, enquanto Nina é a própria pedra, corpo revestido de sentidos, produzindo um discurso. Escultura (no sentido acadêmico do termo) e Performance são linguagens artísticas que não se enquadram numa mesma grande área das artes: esta, no campo das Artes da Cena, aquela no reduto das Artes Visuais. O suporte da escultura de Michelangelo é o mármore; o suporte da ação performativa de Nina Caetano é o próprio corpo da artista.

É no discurso, entretanto, que as duas materialidades resultantes se cruzam e dialogam. Michelangelo está para a sua obra como um narrador em terceira pessoa; Nina está para a sua ação, em primeira pessoa – ela é o sujeito da ação. Ao dividir o banco de praça com outras mulheres nesse gesto de sororidade e companheirismo na luta, elas dividem a dor e a saudade. Atualizam, naquele lugar, a presença através da ausência. Ao invés do corpo do filho morto no colo, o que se têm é uma mortalha (sendo) construída e tornando presença a memória do filho que já morreu. Michelangelo revisita um discurso religioso e o atualiza para a sua época, perpetuando padrões de uma escultura

²⁰ A performance de Nina Caetano não denuncia, apenas, a morte de adolescentes e jovens negros no nosso país. Entretanto, quando se analisa os resultados dessa violência, essa camada populacional é a que mais sofre com toda essa barbárie.

renascentista que bebia nas fontes do idealismo clássico grego (harmonia, proporção e ordem); Nina, ao contrário, não atualiza esse dizer, ela vive esse discurso, ela põe em circulação esses dizeres. A performance é feita do real – a troca de histórias e experiências, ali, é verdadeira. Não há encenação; há efeitos de sentidos de realidade. Aquela dor, além de individual, é coletiva e verídica.

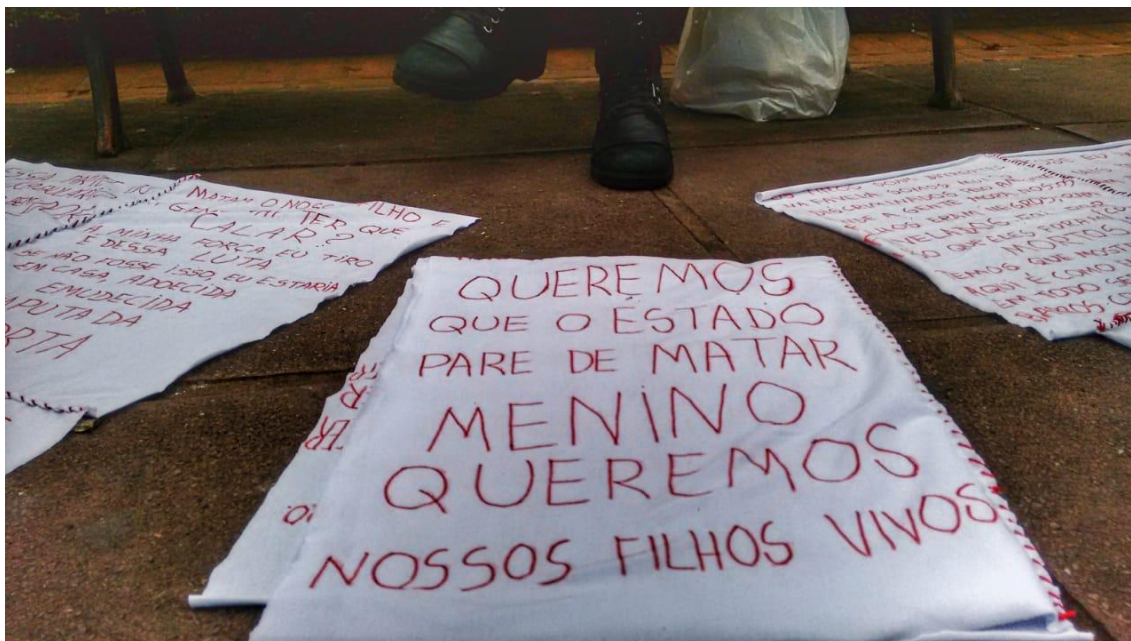
Assim como na Arte Conceitual do período pós-guerra, Nina, através da Performance, apropria-se de uma ideia, de um conceito: o luto real aqui comparece e a artista não o encena, experimenta-o. A ação é feita de algo já existente (no real), como os ready-mades de Duchamp e não da representação de um vir a ser, como na Pietá, de Michelangelo. Ao falar, ou escrever, aquelas mulheres tornam audíveis as lembranças que lhes foram silenciadas. Não é um falar sobre, mas é o ato de expressar um testemunho, um gesto de denúncia. Essa coletividade torna-se manifesto e, juntas, o grito sai mais forte: “*O Estado matou meu filho*” – um dos dizeres escrito num dos pedaços de retalho alinhavado por essas mulheres, na enorme mortalha.

Figura 15 – Fotografia *Chorar os Filhos*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: acervo pessoal da artista. Foto: Igor Ayres.

Figura 16 – Fotografia *Chorar os Filhos - retalho*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: acervo pessoal da artista. Foto: Marúzia Moraes.

Se na Pietá, a figura da mãe tem uma das mãos com a palma estendida para os céus e, com isso, parece aceitar a dor que lhe atravessa o peito e, no olhar e no rosto cabisbaixos, sem lágrimas, essa mãe se resigna diante do luto, na ação *Chorar os filhos*, essas mãos costuram e, nesse gesto, somam forças para a luta. São mãos em plena atividade de r-existência porque a dor urge na necessidade do sobreviver; o espaço e o tempo (na Performance e no real) é o agora. É preciso fazer (se) ouvir – uma arte em manifesto, uma arte de/em/sobre luta.

Na performance, o corpo da artista é um campo de batalhas. Muito além do academicismo do teatro aristotélico, o convite aqui é, não apenas, para assistir à, mas para experimentar e significar (se). Tornar palpável a dor para, talvez, melhor conviver com ela e, para os que, “simplesmente assistem, de longe”, sentirem-se, mesmo assim, afetados pelos sentidos daquela ação, como nos afirma Clóvis Domingos:

[...] Fiquei impactado ao ler essas escritas tão reais e verdadeiras como se pudesse escutar a voz de dor e revolta dessas mãos. Depois dois jovens negros pararam e leram um pouco, concordaram com a cabeça e saíram em silêncio. Também presenciei uma jovem negra, que ao permanecer ali por um período, saiu chorando. [...] Reconheci no gesto estético-político de Nina Caetano em *Chorar os Filhos*, mais uma ação de protesto e de natureza cidadã do que a possibilidade de uma obra artística e espetacular”. (DOMINGOS, 2021)

É, pois, uma ação de protesto e natureza cidadã. A obra artística e espetacular fica para os espaços que a história lhes legou, por muito tempo, os museus, as grandes igrejas, os templos, os grandes teatros e salas de concerto. Nesses espaços, é difícil de se ouvir o grito e lamento daqueles que morrem todos os dias, vítimas de uma necropolítica que nos assola desde o início de nossa colonização. Nos grandes altares da arte, o Cristo morto é tema de um ideal beleza, mesmo que em doses catequéticas e evangelizadoras; nas ruas, esse mesmo Cristo, agora atualizado e nosso contemporâneo, morre todos os dias (de bala perdida, vítima de LGBTfobia, racismo, etc.) e aqui, ações como as de Nina fazem o silêncio ser ouvido e notado, mesmo que haja uma política de silenciamento para toda essa violência. “*Estes casos, em sua maioria, não recebem nenhum tipo de investigação e acabam sendo arquivados, o que movimenta uma teia onde a impunidade é a principal incentivadora de mais crimes*”, nos afirmou Tatiana Merlino (2018).

Se em *Espaço do Silêncio*, a escrita apresentada era, além de um texto elucidativo sobre a crescente violência contra a mulher, os nomes reais das vítimas inscritos em etiquetas como lápides a mancharem de sangue o lençol branco que, com o passar do tempo, se transformava num cemitério coberto de cruzeiras feitas com durex vermelho; agora, com a ação *Chorar os Filhos*, são os retalhos (com textos e falas de mães que perderam seus filhos para a polícia e para o Estado), que são costurados para formarem uma grande mortalha de dor.

Chorar os Filhos esteve na programação do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte 2018 e aconteceu durante três dias consecutivos na Praça Rui Barbosa, localizada na região central. Como performance de longa duração, a cada dia experimentou diferentes dinâmicas relacionais, temporais e espaciais, fora o próprio acúmulo do ato de alinhar tantos fragmentos dispersos e dolorosos, que ao final da ação, evidenciariam a construção de um grande tapete que reuniria os depoimentos das mães sobreviventes. Desconfio que não faltarão momentos de desafio e confronto para esse trabalho no contato com a diversidade das ruas, uma vez que ainda reina a perversa ideia de que a morte de muitos desses jovens, quando não é justa, certamente é causada por culpa deles mesmos, que sempre são apontados e criminalizados como infratores ou bandidos em potencial. Mas no Brasil, gente considerada de “quinta categoria”, pode ser executada sumariamente e impunemente. Como

nos lembra Judith Butler: a comoção é sempre seletiva e há vidas que importam mais do que outras. (idem).

CHORAR – Verbo: termo/expressão da língua que, além de outras funções, pode denotar uma ação. Uma ação que prescinde de um sujeito.

Eu choro. Tu choras. Ele/Ela chora. Nós choramos. Vós chorais. Eles/Elas choram.

Mas quem chora? E chora por quê? Por quem?

Em *Chorar os Filhos*, também são as mulheres, **mas não** as mulheres ausentes tornadas presentes pelas cruzes e pela memória. Na performance *Espaço do Silêncio*, mulheres mortas; pelo contrário, em *Chorar os filhos*, são mulheres vivas (que sentem a morte na carne, no útero, num gesto poético de linguagem), perderam seus filhos, vítimas da violência policial, das milícias, do tráfico, vítimas de uma violência social. Essas mulheres não têm mais seu rebento em casa para poder cuidar-lhes.

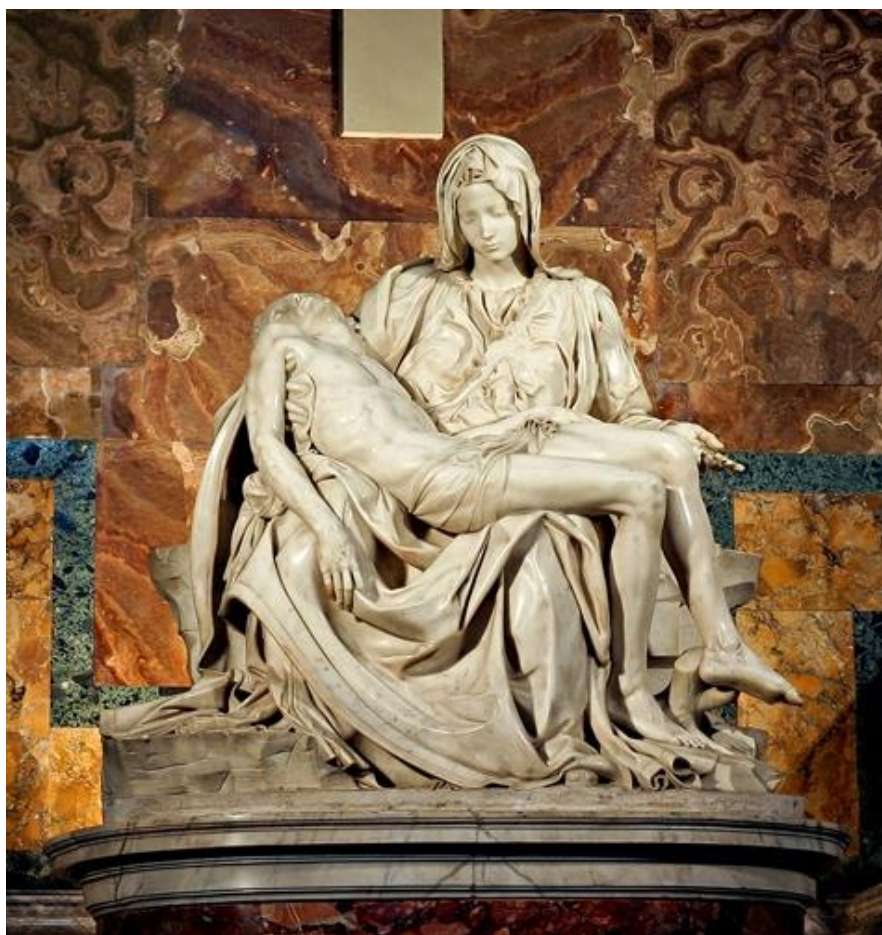
Nina senta-se num banco de uma praça pública, onde transeuntes estão caminhando por todos os lados. Senta-se ao lado dessas mulheres e, juntas, bordam, costumam, conversam, tricotam... pedaços de um tecido branco. À medida que o costurar/bordar vai marcando o tempo dessas mulheres ali sentadas, histórias e experiências de vida são costuradas, amarradas umas às outras nas experiências dessas mães. São mães que não têm nem uma definição que a língua possa lhes dar: um filho, quando perde o pai ou mãe, é órfão; um marido/esposa quando perde o/a companheiro, torna-se viúvo ou viúva; mães, quando perdem seus filhos, não há, nos dicionários, uma expressão que as denomine.

Durante a performance, nesses tecidos brancos, essas mulheres passam a escrever/bordar frases sobre a sua condição e o seu pensar após a perda do filho: “Foi o Estado que matou meu filho!”. Depois vão bordando, costurando, alinhavando, remendando a dor e o luto, construindo uma colcha de retalhos, uma mortalha...

Verbo - ação – Bordar. Atualiza uma memória de carinho, cuidado, afetividade. “Minha avó tricotava, bordava um casaco pros netos!”; “A mãe fez um sapatinho de tricô para o filho que vai nascer!”

Essa mortalha, bordada por essas mães sem nome, mães sem definição no dicionário, atualiza a memória do filho morto. É a memória de uma presença que se materializa na ausência. É como se o filho estivesse ali, presente; elas começam a bordar o tecido, a bordar suas memórias. Uma mãe troca com a outra as suas experiências: “meu filho gostava de videogames; gostava do leite dele assim...”. “Mães quando perdem seus filhos têm dificuldade em desmontar seus quartos”. Como se, no fundo, a mãe ainda esperasse que, um dia, ela acordaria desse pesadelo, e o filho “vivo” entraria pela porta, sentar-se-ia à mesa e iria para o quarto descansar. Como se, no ato de desmontar o quarto, esquecesse ou, finalmente, tivesse a certeza de que o filho não mais existe (apenas na memória).

Figura 17 – Pietá, de Michelangelo. Escultura Renascentista em mármore. 1498-99.



Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-renascentista/renascimento/#jp-carousel-5327>. Acesso em: 05 dez. 2021.

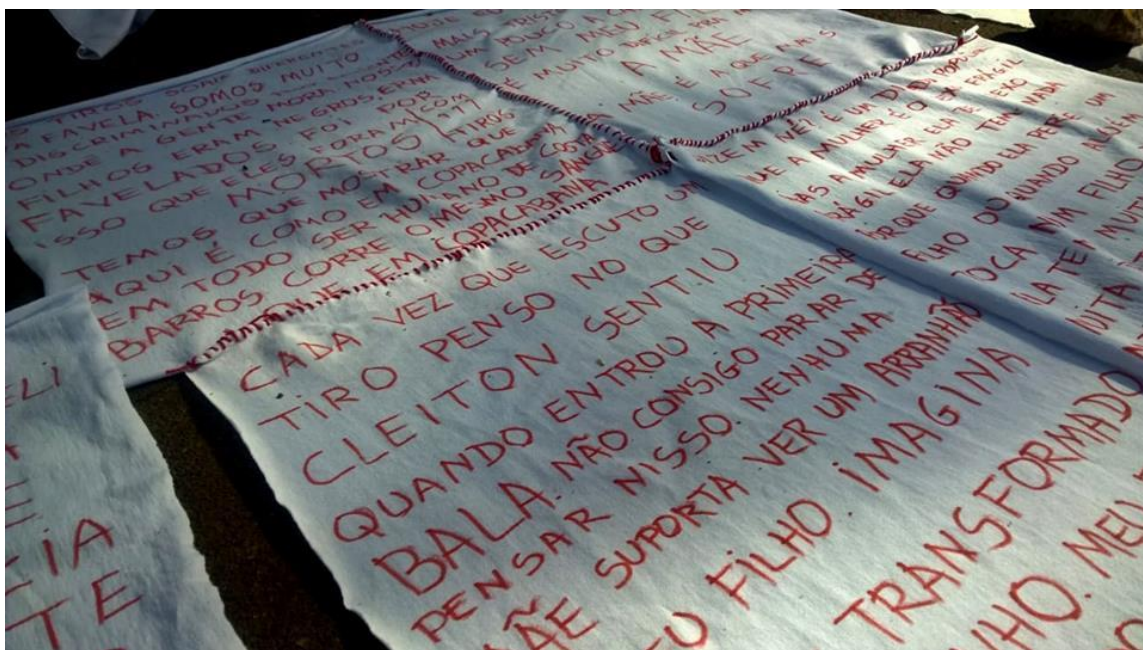
Figura 18 – Fotografia *Chorar os Filhos – mãos na urdidura*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Igor Ayres.

Na performance de Nina Caetano, são mãos que se juntam; são mãos que se apoiam. “Eu te ajudo a suportar a sua dor e você me ajuda a carregar a minha. A minha dor também é a sua dor e sua também se encaixa na minha”. Mulheres que são Pietás. Não a de Michelangelo, idealizada, Renascentista, sem expressão exagerada do Renascimento (como no Barroco). São mulheres que não estão com o corpo do filho nos braços; mas com a memória dele.

Figura 19 – Fotografia *Chorar os Filhos – mortalha ao chão*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Igor Ayres.

Figura 20 – Fotografia *Chorar os Filhos*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Igor Ayres.

Ao final, assim como em *Espaço do Silêncio*, *Chorar os filhos* também resulta num objeto simbólico concreto, a mortalha. Tecendo a dor, lembrando o amor. Como escreveu Gilberto Gil em “A linha e o linho”: *É a sua vida que eu quero bordar na minha.*

Como se eu fosse o pano e você fosse a linha. Bordam-se as memórias, os afetos. Registram-se as lembranças. Atualiza e revitaliza a saudade.

2.3 – Presença (e suas ausências), interpretação e acontecimento discursivo na Performance

O primeiro trabalho do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar presente, de se situar, aqui e agora para o público, como um ser transmitido ao vivo sem intermediário. [...] o ator de teatro tem, pois um *status* duplo: é pessoa real, presente. E, ao mesmo tempo, personagem imaginário, ausente, ou pelo menos situado em uma outra cena. Descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios escapam a toda captação objetiva e o corpo místico do ator se oferece para logo se tomar de volta. (PAVIS, 1996, p.53. Citado por PRADO, Fernando César, 2011, página 13).

Abrir um subcapítulo sobre presença, pensando a presença cênica e, para isso, trazer à tona uma citação de Patrice Pavis, carrega em si, muitos gestos simbólicos no sentido de se pensar a minha trajetória enquanto, artista e agora, pesquisador da cena. Pavis (1947-) foi professor, teórico e pesquisador da Cena Teatral no século XX, com muitos livros e artigos publicados sobre o tema e que, nos programas curriculares das disciplinas de Artes Cênicas das Universidades ao redor do mundo, sempre fizeram parte das referências bibliográficas. Portanto, ele, Patrice Pavis, foi autor com quem me deparei em muitos momentos da minha graduação.

Pavis, a partir do excerto acima, coloca a questão dicotômica da presença do ator. O ator presente, fisicamente, no aqui e agora diante do público, mas o ator que através da interpretação (no sentido teatral), torna presente, numa cena outra, um personagem imaginário, ausente. Pavis mobiliza, então, a característica da efemeridade da cena do teatro, é o instante do aqui e agora e, para isso, o ator, para “ter presença”, tem que prender a atenção do público e se impor diante dele; este ator “deve” despertar nesse público, uma identificação de forma que o espectador, tenha a impressão de estar vivendo em outro lugar, num eterno presente (PAVIS, 2008, p. 307). No sentido que se lhe é atribuído pelas Teorias da Cena mais tradicionais, vinculadas a um teatro aristotélico, que preza pela quarta parede e defende uma interpretação naturalista, a “presença” aqui está, diretamente, relacionada com capacidade de um ator (e do elenco do espetáculo) em prender a atenção do público.

A presença em Pavis, relacionada à dimensão do teatro, parece que se configura como identificação, verossimilhança do espectador com o atador, ou seja, o conceito de presença citada por Pavis está associado à ideia de simulacro, de ilusão, ficcionalização do corpo do atador em situação de representação (personagem). Uma vez que, o autor definira representação como tudo aquilo que é visível e audível em cena, mas ainda não foi recebido e decodificado pelo espectador. (SEVERO, 2014)

É da ordem da (re)representação, do efeito de realidade de uma presença de um personagem, “ao vivo”, diante do público, que desloca, neste movimento de análise, as formulações de Patrice Pavis. Ou, como se diz, no jargão teatral, “*o ator deu vida a um personagem*”. O que se vê é um efeito de sentido de presença relacionado a “*um corpo pronto para as necessidades da cena, com tónus muscular que modifica o olhar do espectador*” (SEVERO, 2014).

Em artigo escrito por Renato Ferracini, professor da Unicamp e pesquisador do LUME²¹, intitulado “A presença não é um atributo do ator”, o autor nos traz a seguinte afirmação: “*A presença cênica não é um atributo do ator. Se assim fosse, a definição lugar-comum valeria: a presença é uma habilidade técnico-corporal energética capaz de ‘prender’ a atenção do público*” (FERRACINI, 2013). E, num movimento de análise, para trazer à tona, os sentidos de presença investigados pelo elenco do LUME, Ferracini convoca-nos a pensar este conceito (de presença) *atrelado a um conjunto de práticas realizadas a partir de outros parâmetros conceituais de corpo* (idem). Ainda segundo o autor,

a presença cênica é construção e composição na relação com o outro. [...] Nesta esteira de pensamento, podemos afirmar que a poesia cênica para o ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações junto COM o público-espaco e não realizar algo PARA um público-espaco.

E é aqui que faço um movimento de entrada nos gestos de análise dos sentidos de presença na performance, em especial nas performances de Nina Caetano. Enquanto em ação, a artista está em relação com o espaco; a performance se constitui no/pelo espaco urbano. É nessa relação simbiótica que se dá a constituição do/s discurso/s e de seu/s

²¹ NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS TEATRAIS NA UNICAMP, criado em 1985.

sujeito/s. Há um corpo-presente, “*atravessado por forças que estão territorializadas nos entremeios dos dualismos realidade/ficção, interpretação/representação*” (idem). Para Ferracini, podemos definir o corpo como sua capacidade de afetar e de ser afetado, para isso, e ele traz ao diálogo, Espinosa e sua questão sobre *o que é um corpo* e, também, a sua resposta: “*um corpo é definido por um conjunto de partes no qual a relação dessas partes define aquele conjunto-corpo*”. Um corpo não se define por ele mesmo e nem pelo conhecimento racional que ele tem de si, mas sim pelos afetos de que é capaz – o corpo se define pela capacidade de afetar e ser afetado.

Como estou denominando o corpo de Nina em ação a partir de expressão de luta e convocatória, **corpo-em-manifesto**, penso que este afetar (e ser afetado) é crucial para que este corpo realmente se coloque como um campo de batalhas. Há uma luta a se travar ali e que atravessa a constituição da performance, tudo compõe a ação, tudo é corpo, inclusive os corpos-outros que (aparentemente não estabelecem relação com o que está acontecendo) e também, os silêncios, corpos de/da linguagem, constituintes dela. Ainda em Espinosa (citado por Ferracini), toda potência do corpo é relacional e coletiva; em Nina, a potência está imbuída do assujeitamento do indivíduo pelo corpo-em-luta, com necessidade de emergir os sentidos e os silêncios nos furos da linguagem. Fazer brotar das vielas, ruas e praças, estes gestos de denúncia – afetar e ser afetado pelo sentidos em constituição/formulação/circulação do/no espaço das cidades.

Quando me proponho a compreender as performances de Nina a partir do viés teórico da Análise de Discurso, percebo que esse efeito de presença é condição *sine qua non* para a constituição dos sentidos nas ações artista. É um efeito de presença que faz mobilizar os sentidos de corpo-em-denúncia, de corpo-que-falta e corpo-que-fal(h)a. É um corpo como experiência,

Pensar a presença cênica corpórea por esse viés nos remete a uma epistemologia da experiência. Não do experimento, mas da experiência. **Uma-presença-acontecimento espetáculo que mobiliza os agentes da cena para outros planos poéticos de experiência** [...] Presença que se constrói em rede: não uma potência privada, um atributo localizável e inteligível que teria como objetivo simples “chamar a atenção do público” (cf. PAVIS, 2001); mas, sim, como efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010) que são produzidos por uma porosidade relacional dos corpos numa sempre ontogênese da ação em ato; **uma certa escuta do fora que inclui o outro, o espaço e o tempo** [...]. Uma presença de composição poética de múltiplos corpos em relação de ampliação de potência e diferenciação de si. (FERRACINI, 2013) [grifos meus]

É na presença-acontecimento da performance que os agentes da cena (e os seus sentidos) são mobilizados para outros planos poéticos de experiência. É uma presença-acontecimento, no caso de Nina, que faz circular memórias, já-ditos e por-dizer. O por-dizer, o já-dito também são corpos na ação, constituem-na. Os sentidos em circulação na/pela performance estão para um gesto de escuta, de inter-relação com o fora, o outro, com outros sentidos e dizeres possíveis. É o discurso se materializando na ação, “*num corpo vibrátil (ROLNIK, 2006) que transborda, dilui, faz vacilar (em planos de força) o corpo perceptivo ou o corpo material em sua própria materialidade significativa*” (FERRACINI, idem).

Em sua tese de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL/UNIVAS)²², o pesquisador Atílio Catosso Salles, analisando o corpo-em-arte na performance, tendo como *corpus* a obra de Marina Abramovic (*The Artist is present*), assim escreve, sobre o corpo e o sujeito:

Corpo e sujeito que, em performance, se dão enquanto processo de significação, atravessados de memória. [...].

[...] é possível afirmar que há maneiras e espaços do corpo se significar. Numa discursividade sobre o humano, existem historicamente formas e lugares para o sentido seja possível ao sujeito que interpreta.

Neste lugar de pensar, **a performance constitui espaço de interpretação; formula sentidos; produz um movimento de significação que liga (estrutura) corpo, espaço, sujeito; constitui uma forma específica de produção de sentidos.** (SALLES, 2018, p. 115) [grifo meu]

Nina Caetano faz ativar e circular, em suas ações a memória, no sentido da lembrança da presença e da ausência; mas também a memória no sentido que se lhe dá Pêcheux, discursivamente

Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social, inscrita em práticas, e da memória construída do historiador. (PÊCHEUX, 2010, p. 50, citado por SALLES).

²² Hoje, PPGEducS – Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Sociedade.

Quando Nina (nos) convoca para a luta, aciona esses sentidos na memória. A sua presença ali, naquele espaço público faz valer o acontecimento discursivo,

“[...] a memória tende a absorver o acontecimento [da Performance], como uma série matemática, e prolonga-se, conjecturando o termo seguinte, em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa regularização e produzir retrospectivamente uma outra série que não estava, enquanto tal, e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior” (PÊCHEUX, 1999, p.52).

Aquilo, pois, que estava regularizado nos processos de significação do urbano, acaba sendo desregulado pela imanência da memória acionada por Nina Caetano: é a presença (materialidade resultante) de um lençol branco com cruces em vermelho e nomes, muitos nomes, de mulheres assassinadas; é a mortalha com escritos/dizeres de mães que perderam seus filhos, provocando a interrupção desta série (em curso) da/na memória e quebra, provocando assim, um novo acontecimento. É possível, o corpo-em-performance no espaço urbano? Sim, é possível; mas enquanto este corpo não está lá, é apenas um possível vir a ser; quando a ação acontece, a memória que ali se instaura tem de se haver com os rearranjos do novo acontecimento (da nova série). E este novo acontecimento, sentidos em curso, discurso, provoca derivas, aciona sentidos em movimentos polissêmicos (a profusão de novos sentidos e sentidos outros – imanência da interpretação no discurso) e parafrásticos (a *Pietà* de Michelangelo presentificada pelas mães no banco da praça).

Quando um *acontecimento discursivo* sucede, instaura-se uma relação tensa tanto com a memória (que tenta inscrevê-lo na ordem da repetibilidade, [...]) quanto com o discurso novo, inaugural, que rompe com a ordem da repetibilidade, construindo um novo sentido possível para o enunciado. Ou seja: um acontecimento discursivo rompe com a inscrição na ordem da repetibilidade, mas não tem como apagar a memória, a ressonância do sentido-outro. Dito de outra forma: um acontecimento discursivo rompe com a ordem do repetível, instaurando um novo sentido, mas não consegue produzir o “esquecimento” do sentido-outro, que o precede. (INDURSKY, 2003, P. 107).

Nesse jogo de forças entre a memória e o discurso novo (provocado pelo acontecimento discursivo), o corpo-em-arte da artista se faz manifesto e num gesto panfletário, convoca a Arte ao Ativismo, *a(r)tivismo* para fazer valer as vozes e os silêncios, os ditos, não-ditos, já ditos e os por-dizer.

As ausências precisam ser ditas, não somente em sua literalidade (adesivos-lápides, carta, escritos em tecidos), mas e através desses objetos simbólicos, a artista convoca a presença-ausente. Mais uma vez, volto a Salles (2018, p. 143):

Ausência é condição ou efeito? [...] Diria, na arte, pensando aqui especificamente a performance, a ausência [na obra de Nina Caetano] é condição, é estruturante do processo de formulação da obra de arte; mas também se dá enquanto efeito produzido na e pela arte, na e pela realização de uma performance.

Essa ausência e seus efeitos de sentidos é constitutiva da obra. Não podemos, pois, pensar ausência como sinônimo da falta ou antônimo de presença; mas como um processo discursivo a produzir efeitos e a integrar a constituição, a formulação e a circulação de sentidos da/pela/através da performance.

E ainda,

em relação à performance, o modo de estar desse corpo (*de Nina Caetano*) na cidade, [...], faz com que uma presença instaure-se. O modo de estar em presença, na rua, faz com que o espaço da cidade tal como ele é estruturado urbanisticamente seja transformado em outro espaço. No encontro da rua com o palco, com o cenário. É pelo modo de presença desse corpo que um discurso outro emerge na cena urbana emparelhando-se com o discurso urbano, instituindo a divisão de sentidos e sujeitos, assim, o político. Manifestação política da arte. (DIAS; COSTA, p. 93)

O corpo em estado de presença, naquele espaço, é um gesto político. Há, por assim dizer, a divisão dos sentidos e, por conseguinte, do sujeito. Esse corpo presente na rua, na praça, é interpelado na discursividade cênica (*idem*); ele já significa de uma certa maneira, a partir de presença imposta naquele espaço. *A “presença”, neste sentido, é aquilo com que, em nós, outro se relaciona. “Laço mínimo”, onde o corpo é o elemento efêmero, mas a presença é o acontecimento no instante (ibidem).*

É pois, a performance, a arte da presença. Nina coloca em processo a relação sujeito e sentidos via memória discursiva. Sujeitos e sentidos se constituindo na/pela linguagem – neste caso, a linguagem da performance. A presença (e seu efeito de) dá forma ao corpo, dá forma ao lugar do silêncio e da memória.

Voltando a Ferracini (2014), para vias de encerramento desta parte, *“a presença cênica é construção e composição na relação com o outro”*, é na presença-acontecimento-

espetáculo do encontro que ela se constitui (DIAS; COSTA, p. 98) - um acontecimento discursivo, encontro de uma memória com a atualidade, corpo-presença, o político se instaurando e atravessando esse corpo-em-manifesto, na/pela arte.

2.4 Dos lugares e não-lugares do silêncio nas performances de Nina Caetano.

O silêncio faz parte da constituição do sujeito e do sentido
(ORLANDI, 2007)

Muito mais do que se atentar ao título de uma das performances de Nina Caetano, selecionada para este recorte, *Espaço do SILÊNCIO*, ou ao lugar do silêncio dialogando com os sentidos de luto em *Chorar os Filhos*, mobiliza-se, aqui, o silêncio enquanto um discurso, um efeito de sentido.

Enquanto Nina dá voz ao silêncio, fazendo-o significar(se) no espaço público e coletivo da cidade²³, passamos a olhar para as performances em análise sob o viés do silêncio fundador e da política do silenciamento, como nos aponta Eni Orlandi, em seu livro “As formas do Silêncio” (1992; 2007). É o silêncio, presente na constituição do sentido e do sujeito de linguagem (ORLANDI), que norteará meu gesto de análise, a partir de agora. “O silêncio não é vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva a compreensão do vazio da linguagem como um horizonte e não como falta”. (Idem).

Pensando-se, então, as performances de Nina Caetano como linguagem, corpo-em-linguagem, há que se ressaltar que o vazio do silêncio que nelas se instaura é o lugar do vir a ser, do vir a dizer, do fazer-se escutar. Não é, pois, a falta, o não-dito, mas é o lugar do que pode ser-dito e mostrado nas ruas da cidade - o silêncio se instaura como gesto de denúncia. O silêncio não está entre/nos gestos de Nina, o silêncio atravessa esses gestos, é matéria significante da obra.

Ainda em Orlandi,

Distinguimos entre: a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar: b) I) silêncio constitutivo, o que nos

²³ Na verdade, ele já existe e já significa, posto que ele (o silêncio) é constitutivo da linguagem.

indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras); e b 2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura). (ORLANDI, 2013, p. 24)

O silêncio fundador, como condição de significação, mostra-nos que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido. E o sujeito, por sua vez, também está imbuído desta incompletude – algo falha na sua linguagem, algo se apaga e se esconde. Assim, então, quando olho para o sujeito artista-em-performance, constituindo, formulando e fazendo circular efeitos de sentidos entre seus interlocutores, este sujeito estabelece um laço com o silêncio (na/pela arte). Para falar/ (executar uma performance), o sujeito necessita do silêncio, um silêncio que é necessário ao sentido e que ele reinstaura falando/ (executando essa performance). *Aí está, acreditamos, um dos aspectos da polissemia: mais se diz, mais o silêncio se instala, mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem ainda a dizer* (ORLANDI, idem).

Mais o silêncio se instala na performances de Nina (cruzes e o luto/alinhavar), mais os sentidos se tornam possíveis e mais se tem a dizer. Emerge, da ação da artista, este gesto estético de luta – é preciso que se fale, é que preciso que nos ouçam. É preciso que nos sentemos num banco e falemos sobre a dor e ausência do filho morto, é preciso que estejamos no caminho do ir e vir constante das cidades para, ali, furar essa organização dos sentidos e fazer emergir a notícia, a morte, o não mais existir daquelas mulheres.

O silêncio, constitutivo da linguagem (da performance), atravessa o lençol, a mortalha, as cruzes, as linhas, a ação. “*O silêncio do sentido torna presente não só a imanência do não-dito que se pode dizer, mas o indizível da presença: do sujeito e do sentido*” (Idem). É, pois, nesse silêncio do não-dito (mas que pode vir a ser e que a artista manifesta a favor do seu dizer) que as ausências não-ditas, não nomeadas, se tornam presença. O silêncio não está, apenas no título da obra ou nas rubricas do roteiro/texto, mas é o silêncio que impulsiona e faz circular esses sentidos nas ações da artista. E assim como a linguagem que não é fechada em si mesma, e que não possui um sentido fechado, demarcado, o silêncio é contínuo e há sempre ainda sentidos a dizer. É preciso estar atento e forte; há sempre que vencer a morte. Há sempre que dizer e significar essas mortes.

E ainda é possível pensar o silêncio nas performances de Nina Caetano sob o viés da política do silêncio – aquela que produz um recorte entre o que se diz e o que não se

diz²⁴, é o poder-dizer, atestado pelo discurso, carregando a historicidade dos apagamentos e silenciamentos impostos. Quando falamos da violência contra as mulheres ou dos assassinatos de jovens periféricos por ações do Estado e seus aparelhos repressores (ALTHUSSER, 1980), o que falamos e o que silenciamos? O que (nos) permitem dizer e o que (nos) fazem silenciar? Apesar de Eni Orlandi analisar a política do silenciamento a partir de um olhar para a censura dos anos da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), não quero, pois pensar, em censura (político-militar) nos dias de hoje, visto que estamos sob um Estado Democrático de Direito (CF-1988), mas quero pensar nos sentidos que essa política das relações interpessoais (maquiada de acordo social, “normas do bem-viver”) fez circular dizeres como “*em briga de marido e mulher não se mete a colher, não se opina, não se denuncia*”, “*é a vida deles*”, há um acordo social de proibição de certos dizeres/comentários para, com isso, se proibirem certos sentidos.

No discurso, o sujeito e os sentidos se constituem ao mesmo tempo – pois bem, quando Nina ocupa esses lugares de dizer enquanto corpo-em-manifesto, enquanto posição-sujeito-artista, os sentidos aí se constituem ao mesmo tempo (e os silêncios também). É corpo em luta, um campo de batalhas.

O processo discursivo [da performance] se realiza necessariamente no sujeito, mas não tem origem no sujeito (ilusão do sujeito de ser a fonte do sentido: esquecimento nº 1 de Pêcheux, 1975) (ORLANDI), ao falar, o sujeito se divide: as suas palavras são também as palavras dos outros. Nina não está na origem deste discurso artístico panfletário, de luta, mas esse discurso de luta que fala nela/por ela, fala em outro lugar, sob outras condições de produção. Silencia-se a origem do discurso e se coloca como fonte geradora do mesmo. Há, ainda, também em Pêcheux, o esquecimento nº 2, para se dizer algo, é preciso que não se diga outro tanto. Quando o noticiário apenas coloca, em foco, a morte em números e estatísticas, silencia-se o quê? Nina apaga os dados estatísticos, os números impessoais, para personaliza-los, nomeá-los – são nomes de mulheres escritos, são dizeres de mães na urdidura da indignação. Os silêncios encontram espaços, furam, através da escrita.

Ainda no mesmo livro de Eni Orlandi²⁵, a autora, num gesto de análise das autobiografias de sujeitos que passaram pela Ditadura Militar no Brasil e que, após a

²⁴ O silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por si) mesmo (ORLANDI). O silêncio está lá, é matéria constitutiva da linguagem.

²⁵ As formas do silêncio.

abertura política dos anos 1980, colocam-se como autores dessas memórias e põem-se a escrever sobre elas, trago o seguinte trecho:

Escrever é uma relação particular com o silêncio. A escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, [...] permite que se signifique em silêncio. Assim, há autorreferência sem que haja intervenções da situação ordinária (a censura) de vida: o autor escreve para significar (a) ele mesmo. (ORLANDI, p. 83)

Figura 21 – Fotografia *Espaço do Silêncio*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Guto Muniz.

É, pois, através da escrita literal (adesivos-lápides; retalhos da mortalha) e da escrita cênica (a composição plástica da performance) que se estabelece essa relação com o silêncio. A significação é tornada possível aqui, no/pelo silêncio. A censura, o não-poder-dizer sobre essas mortes não encontra espaço, pois essas mulheres, essas mães, escrevem, performam o gesto de costurar ou estar em silêncio diante de um cemitério de cruzes. Escrevem para significar a elas mesmas; executam uma ação na performance para significar a elas mesmas – é no silêncio que elas (r)existem e sobrevivem.

Figura 22 – Fotografia *Chorar os Filhos*, Belo Horizonte/MG.



Fonte: Acervo pessoal da artista. Fotografia: Matheus Silva

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[Abram aspas para o período que se segue] “*Compreender, sob o ponto de vista da Análise de Discurso, como se dá a produção de sentidos na constituição/criação de uma arte performativa, tendo como viés a presença de um sujeito e os conceitos de interpretar, performar e silenciar*”. Em meados de 2019, na primeira versão do meu projeto para esta pesquisa de Mestrado, “este foi o meu objetivo geral”. Pois nesse dezembro de 2021, no fechar das cortinas e no cessar da ação, percebo que o professor, Bacharel e Licenciado em Artes Cênicas, ainda seria interpelado pela Análise de Discurso, em sua linha francesa pècheuxtiana e os “conceitos”, como definições fechadas, herméticas, foram deslizando e (me) apresentando a uma linguagem (da Arte, do corpo, da performance) que não era (e nunca foi) transparente, tampouco, definitiva e fechada.

Da minha posição-sujeito-professor, Arte-Educador, Historiador da Arte, como poderia, naquele momento, me propor a pensar esse corpo-em-arte de um indivíduo, interpelado pelo discurso artístico? Ao selecionar as performances de Nina Caetano, (artista, professora e minha orientadora na graduação), é claro que o lugar da memória afetiva teve seu “peso” mas, mais do que isso, aquilo a que a artista se propunha enquanto gesto artístico também era, e é, o que eu me coloco enquanto artista da cena e arte-educador. É uma arte de combate, do combate; é uma arte desvinculada dos altares sagrados do belo idealizado, indo ao encontro dos centros “menos nobres” da arte, mas onde o sujeito, foco do trabalho de Nina, se encontra e transita. É na rua que a arte de Nina Caetano se constitui e circula. Sujeito e discurso se constituindo na/pela linguagem no espaço urbano.

A performance de Nina Caetano fura os sentidos estabelecidos no espaço, irrompe-se o acontecimento discursivo e faz aquilo que é preciso: desestabiliza o que está cristalizado. Desestabiliza porque é aí, na instabilidade, que o sentidos se chocam e instauram esse corpo-em-manifesto, fazendo circular sentidos outros.

Do academicismo cheio de regras e normas às vanguardas do início do século XX, aparentemente, em desordem, sem um eixo norteador (e padronizado) que as guiasse, há muito que se pensar o sujeito na posição-sujeito artista, como aquele que (se) refere à sua época. O lugar da criação do objeto artístico cede espaço ao lugar do processo, da travessia. É, pois aqui, na travessia, lugar de passagem e circulação (de sentidos) que as

performances de Nina Caetano fazem valer o seu discurso, como efeitos de sentidos a afetarem seus interlocutores.

Na/pela arte, enquanto um acontecimento discursivo a produzir rupturas na travessia regularizada da memória, provocando, assim, uma reorganização desses acontecimentos, as performances de Nina Caetano colocam em cena, efeitos de evidência – na evidência da presença (da lembrança de algo, dolorido na parede da memória), na evidência da ausência (algo bate, significa ainda, mesmo não estando mais lá). É o silêncio, assumido como constitutivo da linguagem, que faz circular esses sentidos. O silêncio que também significa (e significa em nós/por nós) – o silêncio que também é dizer. Em Nina Caetano, o silêncio é frase de protesto, é cartaz de denúncia, é cartamanifesto. A artista não interpreta, no sentido aristotélico do Teatro, “dá vida à personagem”, ela presentifica esses dizeres, esses gestos, na ação; torna-os presença na relação de afetos com o espaço, com a memória, com o público. Ela não chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente – ela sente a dor, assume a dor, divide-a. Ela coletiviza essa dor e essas perdas. Quando morre uma mulher, vítima de feminicídio, ou um jovem, vítima da violência do Estado, do tráfico, todos nós, enquanto sociedade, morremos um pouco.

No silêncio, no já-dito, no por-dizer, esses efeitos de ausências se constituem, se formulam. No lugar da memória, do já-posto em circulação, esses dizeres surgem e (se) atualizam em novas formações discursivas e novas condições de produção. É o corpo-em-arte fazendo valer o político na ação da artista porque é essa, uma das premissas da Arte – como criação humana, a Arte é linguagem e é, também um gesto de político.

Essa leitura sobre as performances de Nina Caetano se formulou com a finalidade de compreender o seu funcionamento discursivo – performance é discurso. Essa é a tomada de posição que nos captura, mais fortemente que do apenas problematizar suas qualidades formais e técnicas.

Freud, em seu texto “O Moisés, de Michelangelo” (1994, p. 184), interessado pela relação artista e obra de arte, afirma:

O que nos empolga de forma tão intensa pode ser, de fato, segundo minha interpretação, apenas a intenção do artista, na medida em que ele conseguiu expressá-la na obra e nos permite compreendê-la. Sei que não se trata de uma apreensão meramente intelectual; trata-se do estado dos afetos, da constelação psíquica, que devem levar, no artista, a força pulsional até a criação.

Discursivamente, retomando Eni Orlandi (2012, p. 17), diríamos que essa relação artista e obra de arte não se organiza somente por meio do desejo de intenção do artista em seus modos de expressão, textualização dos sentidos. Na arte, na formulação de uma obra de arte, de uma performance, “sentidos explodem, desorganizam-se e partem em todas as direções”; na arte, pensando seu funcionamento, o que há é a indomabilidade dos sentidos. Considerando essa indomabilidade, os afetos, estes pensados enquanto efeitos de um gesto de interpretação, ganham o corpo da formulação.

Espaço do Silêncio (2015) e *Chorar os filhos* (2018), duas formulações, que em seus modos de textualização, trazem à baila questões singulares e sociais, dão visibilidade a conflitos, por meio da arte, da fuga dos sentidos. Performances que se encontram no afeto, em corpos afetados por dadas condições de produção históricas.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: De Michelangelo ao Futurismo*. v.3. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. Tradução de Wilma de Katinsky.
- BARRETO, Raquel Goulart. Análise de Discurso: *conversa com Eni Orlandi*. TEIAS: Rio de Janeiro, ano 7, nº 13-14, jan./dez. 2006. Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/sites/www.icict.fiocruz.br/files/Analise%20do%20Discurso%20-%20Eni%20Orlandi.pdf>. Acesso em 23 jan. 2021.
- BORTOLUZZI, Gilvani José; BIANCALANA, Gisela Reis. A Arte Performática de Marina Abramovic: *corpo e dor*. Contemporânea: Revista do PPGART/UFSM. Santa Maria, v. 1, n. 2. p. 1-10. 2018.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CAETANO, Nina. Ser estando feminista: *práticas estético-políticas de resistência*. *Revista Aspas*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 7-23, 2018.
- _____. Por uma arte panfletária. *Subtexto*: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, ano XIII, n. 12, p. 48-49, nov. 2016.
- CARLSON, Marvin. *A Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CARROZZA, Guilherme; SANTOS, Miriam; SILVA, Telma Domingues (Org). *Sujeito, sociedade, sentidos*. Campinas: Editora RG, 2012.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DOMINGOS, Clóvis. *Sobrevivências femininas ou sobre vivências da dor materna*. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/sobrevivencias-femininas-ou-sobrevivencias-da-dor-materna/>. Acesso em: 14 jan. 2021.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: *o teatro performativo*. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8 p. 197-210. 2009.
- FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Fapesp, 2006.
- _____. Presença e Vida. *Corpos em arte*. Anais ABRACE. Belo Horizonte. V. 14, n. 01, 2013.
- FERRAZ, Mirela Ferreira. Meu corpo é uma luta diária. Uma análise crítica da performance “Espaço do Silêncio”, de Nina Caetano. *Revista Aspas – PPGAC USP*, São Paulo, v. 8 n.1 p 189-199 – 2018.
- FREUD, S. *O Moisés de Michelangelo* (1914). In.: _____. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de; LIMA E MUNIZ, Mariana. “O Espectador Transeunte na Sociedade do Espetáculo: Uma análise de ‘Baby Dolls’ - Agrupamento Obscena”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016. ISSN: 2316-8102.

_____. “Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada: uma análise comparativa entre o Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o grupo Transeuntes (São João Del-Rei)”. Tese de Doutorado EBA UFMG. Belo Horizonte, 2016.

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 2017.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

INDURSKY, F. Lula lá: *estrutura e acontecimento*. ORGANON (UFRGS), Porto Alegre, v. 17, n.35, p. 101-121, 2003.

ORLANDI, Eni. As formas do silêncio. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

_____. *Análise de Discurso – Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes. 2010.

_____. *Corpo-em-arte: Performance*. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 60 n.3 p. 743-757 – set./dez. 2018.

_____. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

_____. *Eu, tu, ele: discurso e real da História*. Campinas: Pontes, 2017.

_____. *Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do sujeito*. In: SALLES, Atílio Catosso. *Corpo-em-arte: performance*. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 60 n. 3 p. 743-757, set./dez. 2018.

_____. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia*. Campinas: Pontes, 2012

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Fernando César. *Cena e Presentificação: Análise da Presença Cênica na obra “Maneries”, da Cia Luis Garay*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes - UFU. Uberlândia, 2011.

PÊCHEUX, Michel. *Ler o arquivo hoje*. In: ORLANDI, E. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. (p. 55-64)

_____. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. ed. Campinas: Pontes, [1990] 2002, 2008.

_____. *Papel da memória*. In: ACHARD, P. *et al. Papel da memória*. Tradução e Introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2010.

PHELAN, Peggy. *A ontologia da performance: representação sem reprodução*. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

SALLES, Atílio Catosso. *Discurso e Performance*. Campinas: Pontes. 2018.

SANTOS, Clovis Domingos. “A cena invertida e a cena expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativa para o trabalho do ator”. Tese de Doutorado EBA UFMG. Belo Horizonte, 2010.

SANTOS, R. S. A Presença Cênica nos Processos de Preparação de Criação desenvolvido por Antonio Januzelli. 2014. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução Dandara *Revista O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, 2003, p. 25-50.

VIEIRA, Laise Aparecida Diogo. Análise de Discurso e Teatro – a interpretação e o silêncio em cena. Dissertação de Mestrado – PPGCL UNIVAS. Pouso Alegre, 2014.