

MULHERES NA CRIAÇÃO DE SOLOS AUTOBIOGRÁFICOS: EXPERIMENTAÇÃO, ESTUDO E DESCOBERTA

Caroline Baptiston Calsoni (Universidade Estadual Paulista –UNESP)¹
Lúcia Regina Vieira Romano (Universidade Estadual Paulista –UNESP)²

RESUMO

Na presente pesquisa, busca-se traçar uma possível gênese da prática da escrita autobiográfica, que remonta ao Renascimento, perpassa a ideia de "Bildung" dos séculos XVIII e XIX, para culminar na performance solo autobiográfica feminina, que torna-se um tipo de criação muito relevante a partir dos anos 1960, sob o slogan "O pessoal é político". Sua importância artística, social, política e seus desdobramentos na produção de conhecimento são investigados a partir de três eixos de análise: experimentação, estudo e descoberta. Experimentação, enquanto possibilidade de trabalho investigativo em primeira pessoa, espelhando o viés praticado pela arte autobiográfica. Estudo, via a reflexão sobre os temas ali tratados: autobiografia, arte da performance e epistemologias feministas; visto seu forte questionamento dos modelos de produção de conhecimento construídos a partir de estruturas que, de modo geral, privilegiam processos racionais, em detrimento dos enfoques com maior ênfase subjetiva. Descoberta, adotando como estratégia metodológica a escrita do diário pessoal; tanto repositório de explorações, quanto motivador para novas ações e fonte de transmissão, conforme se dá nos solos autobiográficos.

PALAVRAS-CHAVE

Autobiografia feminina; Solos autobiográficos; Feminismo; Diário; Experimentação.

ABSTRACT

¹ Bacharela em Artes Cênicas pelo IA-UNESP (2020) e estudante de Dramaturgia. Atua como performer, atriz, dramaturgia e dramaturgista.

² Bacharela em Teoria do Teatro pela ECA-USP (1991), Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) e Doutora pela ECA-USP (2009). Docente do Instituto de Artes da UNESP e orientadora da pesquisa. Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje como intérprete e proponente na Cia. Livre de Teatro.

In this research, we seek tracing a possible genesis of the autobiographical practices in writing, which dates back to the Renaissance, permeates the idea of "bildung" from the 18th and 19th centuries, to culminate in the female autobiographical solo performance, which becomes a very relevant creation from the 1960s onwards, under the slogan "The personal is political". Its artistic, social, political importance and consequences in the production of knowledge are investigated from three axes of analysis: experimentation, study and discovery. Experimentation, as a possibility of investigative work in the first person, mirroring the bias practiced by autobiographical art. Study, through reflections on the themes dealt with: autobiography, performance art and feminist epistemologies, given its strong questioning of knowledge production models built from structures that, in general, privilege rational processes instead of approaches with greater subjective emphasis. Discovery, adopting as a methodological strategy the writing in personal diaries (journals), viewed both as a repository of explorations, a motivator for new actions and a source of transmission, as seen in the autobiographical solos.

KEYWORDS

Women's autobiography; Autobiographical solos; Feminism; Experimentation.

PARTE I - PERCURSO, RESULTADOS E DISCUSSÃO

De acordo com Julia Kristeva (1970), o sujeito falante é simultaneamente o transmissor e o destinatário de sua própria mensagem, que é capaz de emitir ao mesmo tempo em que se esforça para decifrá-la. Assim, a mensagem destinada ao outro, seria primeiro destinada a si mesmo, concluindo assim que *falar é também falar-se*.

As narrativas, no entanto, podem ser vistas como construtoras não só de identidades, mas de realidades. E construir, por sua vez, pressupõe arranjar e desconsiderar outros elementos. Ao contarmos uma história, fazemos cortes, estruturações, seleções, curadorias. Escolhemos o que melhor nos serve; aquilo que melhor ilustra um determinado conceito; a bifurcação que mais nos interessa dentro de um tema abrangente. Afinal, não se pode - e tampouco se conseguiria - abarcar tudo, ter um acesso total à História ou à memória: arrisco dizer que é assim com todas as narrativas que ouvimos e que transmitimos.

E o que acontece - na construção de uma narrativa, de um sujeito e de uma realidade - com aquilo que é descartado, deixado de lado, ignorado, recortado, desconhecido, invisível e invisibilizado? Toda narrativa produz sua sombra, sua anti-narrativa, assim como toda cena (*skene*) pressupõe a *opíso-skenión* - o obscuro, ou seja, aquilo que está atrás da cena e não pode ser encenado³.

Essas evidências e suas negativas, ou "não-evidenciações" ocorrem também com pessoas, que são os sujeitos das narrativas e detentores privilegiados do poder de dar a ver. Segundo bellhooks, *sujeitos* são aqueles que “[...] têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias.” (HOOKS apud KILOMBA, 2019, p. 28). A modernidade construiu uma narrativa de progresso, razão, liberdade, solidariedade e também - ou conseqüentemente - delimitou um sujeito, universal, branco e masculino; ao mesmo tempo em que restringiu outras identidades à categoria de *objeto*, onde a realidade e identidade de um é definida por outros, e a sua história qualificada apenas de forma a delimitar sua relação com aqueles que são os sujeitos. Tomar a palavra para si, nesse caso, seria o ato de recobrar a própria realidade. Escrever, portanto, é o ato de *tornar-se*⁴.

Autobiografia, corpo e mulher: uma proposição feminista

*“De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância, muito variada, heróica e cruel, esplêndida e sórdida, infinitamente bela e horrenda ao extremo, tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, ela é trancada, espancada e jogada de um lado para o outro.”*⁵

Observando a tradição literária e filosófica do Ocidente, pode-se perceber que o sujeito que se enuncia e que narra a si mesmo é, na maioria dos casos, um sujeito masculino. Se a história, ainda tão apagada, das mulheres na literatura - assim como desde sempre, em todas as artes - só começou a ser contada e expandida muito recentemente, na autobiografia

³No livro *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura* (2001), Ana Vicentini de Azevedo apresenta a estrutura do palco grego, onde se encenavam as tragédias e onde a cena - *skene* - seria composta da sua parte visível, o *pró-skénion*, ou seja, o proscênio, e da parte invisível, a *opíso-skénion*, a obscura, lugar das ações impossíveis ou proibidas, que hoje pode ser chamada de “bastidores”.

⁴Segundo Grada Kilomba (2019), o conceito de tornar-se é usado para elaborar a relação entre o eu e a/o “Outra/o” no campo dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

⁵de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf, 1929.

(gênero que, conforme demonstramos, só nasceu verdadeiramente na modernidade), esse desabrochar foi ainda mais tardio.

As mulheres, ao buscar sua própria voz e expressão artística, são confrontadas com as representações estereotipadas de suas realidades, que já circulavam pelo mundo desde muito antes (a exemplo das tragédias gregas). Sua escrita nasce sujeitada ao *male gaze* (MULVEY, 1999) ou seja, ao olhar masculino que propaga sua perspectiva hegemônica sobre as vivências das mulheres, produzindo narrativas, imagens e representações sobre e por elas: são muitas as Medéias, Penélopes, Medusas, ninfas, Ofélias, Fedras, Senhoritas Júlia, Ninas, Arkáquinas, Madames Bovary, vênus de Botticelli, princesas da Disney e outras formulações discursivas que povoam o universo da cultura.

Também, são não raro as mulheres têm sido acusadas (inclusive pela crítica, que parece não fazer o mesmo com obras masculinas, por mais que elas tenham um alto grau de solipsismo) de falta de universalidade, de futilidade, de irrelevância e de promiscuidade, quando ousam falar mais abertamente de sua sexualidade. Isso quando não são, ainda, impedidas de falar e escrever sobre si, simplesmente empurradas para o matrimônio, a maternidade e a vida doméstica, ou ao trabalho duro desde cedo - principalmente, no caso das mulheres negras, impedidas de ter uma educação formal e qualquer aspiração artística.

É contra esse estado de coisas que a crítica feminista irá postular outro estatuto para a produção autobiográfica das mulheres. No campo social, a máxima de Carol Hanisch (1969), "*thepersonalispolitical*" (o pessoal é político) encontra coro na segunda onda do Movimento Feminista, que, a partir dos anos 1960, reivindicará espaço político para questões antes reservadas à esfera íntima, do lar. No texto de mesmo nome, Hanisch defende que, ao falar abertamente sobre seus problemas em grupos de apoio para mulheres, elas não buscavam apenas um encontro de finalidade terapêutica, mas sim discutir noções estruturantes da vida em sociedade, como as de família e sexualidade, assim como encontrar coletivamente soluções políticas objetivas para efetivar mudanças nessas estruturas.

A frase, que se tornou *slogan* desse momento histórico da luta feminista, será de extrema relevância, pois é a partir dela que entendemos que trazer o olhar para as questões das mulheres - antes restritas à intimidade doméstica e, assim, ao silenciamento no espaço da coletividade -, é uma força agregadora e de potência política e social. É a partir do pessoal que se pode questionar a universalidade, que está longe de contemplar as vozes dissidentes, e - de parte das mulheres - recobrar a escrita da sua própria história, através de narrativas que rompam com estereótipos de gênero e contemplem as contradições e realidades tão plurais. Ao buscar novas narrativas e dar à elas novas formas, as mulheres retiram do homem o

domínio sobre suas personalidades e sua fala na arena pública, e podem, assim, *tornar-se* objeto do próprio olhar, confrontando o paradigma hegemônico da alteridade, onde a mulher era tida como o “*outro*”. Segundo Josefina Alcázar: “A reflexão tem sido uma forma muito útil neste processo de criação de consciência. A problemática pessoal e os problemas da vida entram assim na política e na estética.” (ALCÁZAR, 2015, p. 4, tradução nossa)⁶.

Quando confrontada e aliada à prática artística das mulheres, que lhe dão novas formas, a arte autobiográfica perde seus parâmetros e definições rígidas. É sobre essa *guinada subjetiva*, que acontece quando a subalterna levanta-se e fala⁷, que Beatriz Sarlo (2010) teoriza. Nesse novo viés, que os anos 1960-70 disseminam, a exposição da intimidade, a construção de identidade e o depoimento pessoal passam a ser encorajados artisticamente, não apenas no âmbito da escrita literária, como também na produção de diários, fotografias, pinturas, gravuras, colagens, instalações, multimídias e, em especial, performances.

A forma híbrida da arte da performance, que surge impulsionada pelas vanguardas do século XX (ainda que recuse categorias classificatórias), já buscando romper fronteiras, no contexto histórico da revolução de costumes de fins dos anos 1960 retoma sua “[...] compulsão do real, do autêntico, do vivido, do experimentado, do testimonial e de onde os artistas colocam em cena a sua própria subjetividade.” (ALCÁZAR, 2019, p. 2, tradução nossa)⁸. Adotadas pela prática das artistas mulheres, dão não só voz, mas também corpo a essas vivências: é preciso escrever o corpo, dizia Hélène Cixous, ao lado de outras autoras, como Luce Irigaray, Julia Kristeva e Monique Wittig (QUINLAN, 1996).

Alcázar (2019) recorda que, por mais que a performance tenha finalidade estética, o autoconhecimento configura parte fundamental do processo. As práticas performativas alargam nossas maneiras de agir e também de pensar *ação*, e de pensar arte. Para Eleonora Fabião, essa é a força da performance:

[...]des-habituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminem dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 239).

⁶ No original: “La reflexividad ha sido una forma muy útil en este proceso de creación de conciencia. La problemática personal y los problemas de la vida entran en la política y en la estética.”

⁷ Faço aqui uma breve referência ao ensaio “Pode o subalterno falar?”, de Gayatri Spivak (2014)

⁸ No original “compulsión de lo real, lo autêntico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial y donde los artistas ponen en escena sus propias subjetividades.”

Essa força que a autora reconhece manifesta-se através do corpo em experiência, produzindo relações, pensamentos, conexões, *verdades* transitórias; extrapolando a pele da própria artista. E isso não se reserva apenas aos artistas da chamada *bodyart*, que colocavam seu corpo em situações de risco, pois a arte da performance está sempre ligada à revelação da intimidade, assim como ao risco, e às relações que se estabelecem com quem as testemunham. Na corporeidade do artista do solo performativo, inscreve-se uma história do “eu” que pode ser ressignificada, e até ficcionalizada, re-imaginada, no presente. O corpo, assim, reflete e instaura realidades, sendo ferramenta e produto, criador e criação ao mesmo tempo. O corpo - com toda força, fragilidade e presença que produz; munido de sua história, aparência, fenótipo e demais características - opera como fronteira entre o público e o privado, o íntimo e o social, o pessoal e o político, formulando um espaço de resistência e de múltiplas possibilidades discursivas. Alcázar resume:

“[...] é um self que conecta a esfera privada com o espaço público, um self projetado na comunidade, um self com projeção estética. Esse entrelaçamento de introspecção e tecido social cria novos códigos na linguagem do self. A partir de seu corpo, o artista questiona e problematiza identidade, memória, emoções e limites corporais, tanto físicos quanto emocionais. Mas também questionam a arte, seu significado e seus parâmetros; eles debatem se a arte deve ser uma mercadoria; refletem na passividade dos espectadores; enfim, usam o corpo para expor e investigar hábitos, práticas e costumes rotineiros para conscientizá-los e, quando for o caso, transformá-los.” (ALCÁZAR, 2015, p. 2, tradução nossa)⁹.

Essas relações apresentam-se tanto na *bodyart* (um tipo de arte performativa mais conectada com a produção nas artes visuais) quanto nos chamados “*onewoman show*” (performances solo femininas), que se popularizam na cena alternativa de Nova Iorque a partir dos anos 1960. Nesse último caso, as apresentações carregam, além da força relacional dada pela presença corporal, forte caráter narrativo - de onde nasce uma nova *narradora*, que fala através da experiência e sustenta-se na oralidade e na performatividade do corpo-voz.

Apesar das classificações a que deram ensejo, a grande maioria das mulheres artistas não estavam, naquele momento, preocupadas em forjar novas teorias, mas engajavam-se e se uniam politicamente através delas. E foi nesses espaços, onde as mulheres e outros grupos minoritários puderam colocar seus corpos e falar de suas experiências com pioneirismo e inventividade formal.

⁹ No original: “[...] es unyo que conectala esfera privada conelespacio público, unyoprojectadoenlacomunidad, unyoconproyección estética. Este entrelazamiento de laintrospección y elentramado social creanuevos códigos enellenguajedelyo. A partir de sucuerpo, el artista cuestiona y problematizalaidentidad, la memoria, las emociones y loslímitescorporales, tanto físicos como emocionales. Pero tambiénponenendudael arte, su significado y sus parámetro; debaten si el arte debe ser una mercancía; reflexionan sobre lapasividad de los espectadores; enfin, utilizansucuerpo para exponer e investigar hábitos, práctica, y costumbresrutinarias para hacerlas conscientes y, ensu caso, transformarlas.”

Importante ressaltar também que, segundo comentadoras dessa produção, que a autobiografia e autoficção¹⁰ femininas raramente são felizes e serenas, possuindo grande energia profanatória. Apresentam, geralmente, um *duplo* de si, que lhe autoriza a fluir livremente, expondo feridas, contradições e frustrações, e tratando do risco, do medo, da morte, do perigo e da sexualidade. Conforme elucida Figueiredo:

[São artistas que] Confessam ou acusam, denunciam ou aviltam. São cúmplice ou vítima, acusadora ou carrasco - um ou outro ou os dois ao mesmo tempo [...]. A linguagem da autoficção é frequentemente de extrema cruzeza. [...]. O vocabulário e a sintaxe procedem ao despedaçamento do corpo, à sua dilaceração ou até mesmo à sua evisceração. Estamos no limite da literatura *trash* entre erotismo, mutilação e pornografia (OUELLETTE-MICHALSKA apud FIGUEIREDO, 2013, p. 74).

Fazendo da intimidade prática cênica, as mulheres partem de seus corpos e apresentam esses temas, de acordo com sua própria perspectiva. Algumas vão tocar em tabus e recorrer a uma “*imaginação vaginal*”, na intenção de contrapor o falocentrismo da sociedade. Facetas da corporalidade feminina¹¹ que haviam sido escondidas, ou vistas como algo sujo, vergonhoso e incidente, passam a ser expostas. O corpo feminino, muitas vezes, aparece nu em cena, e estabelece relações através de representações mais ambíguas e não-totalizantes do desejo e sexualidade, friccionando muitos outros temas a partir disso.

Podemos tomar como exemplos¹² obras como *FreshBlood: A dreammorphology*, instalação de Carolee Schneemann (1939-2019), uma das pioneiras, que se utiliza de imagens oníricas, mitologias e sonhos, para criar uma iconografia própria com seu corpo exposto. As ações performáticas, sexopositivas, ecossexuais e burlescas de Annie Sprinkle (1954-) contrastam com *The DinnerParty*, de Judy Chicago (1939-), que causou polêmica nos congressos americanos. *Clit Notes*, de Holly Hughes (1955-), é outro exemplo dessa potênica, narrando sobre a sexualidade lésbica e expondo diversos momentos de prazer e de violência da vida da artista. *Menopausal Gentleman*, de Peggy Shaw (1944-), também abre a discussão sobre gênero e sexualidade partindo de sua identidade enquanto sapatão (*butch*). Orlan (1947-

¹⁰ Para mim, pessoalmente, é indiferente chamar a produção que estou descrevendo de “autobiografia” ou “autoficção”. A arte autobiográfica realizada por essas mulheres está, em absoluto, muito distante do modelo autobiográfico da *Bildung* do início da modernidade e das narrativas midiáticas hegemônicas.

¹¹ Corpos com vagina, lembrando que as discussões de gênero são distintas na segunda onda feminista das que temos hoje. Em algumas manifestações artísticas, também podemos notar um caráter essencialista do feminino.

¹² Em virtude dessa pesquisa ser uma Iniciação Científica, não é possível estender-se na discussão dos casos citados, que são trazidos aqui para definir a variedade de exemplos da arte autobiográfica solo feminina e feminista, sobre as quais caberia análises mais profundas, em outra ocasião.

) produz trabalhos que relacionam as imagens das santas e das putas, assim como a beleza à monstruosidade. Artistas mais recentes e latinoamericanas, como Nadia Granados (1978-), colombiana, em seu *Cabaret de La Fulminante*, e as ações pós-pornográficas de Aleta Valente (1986-), a ex-Miss-Febem brasileira, perpetuam a linhagem da performance solo autobiográfica, usando o corpo como espaço de resistência.

Algumas artistas trazem a corporeidade como espaço permanente de construção, múltiplo e mutável, muitas vezes criando *duplos* de si mesma, como Cindy Sherman (1954-), com seus hetero-retratos. Outras, optam por tornar públicas suas preocupações privadas, como Nan Golding (1953-), com seus fotodiários; Alicia Barney (1952-), da Colômbia, com a série *Diário objeto*, e as instalações da britânica Tracey Emin (1963-). Outras, ainda, usam o corpo como uma praça pública, na busca de expressão de uma identidade coletiva, como Regina José Galindo (1974-), que com suas performances denuncia os abusos cometidos contra mulheres guatemaltecas e latinoamericanas durante ditaduras, massacres, repressão policial, etc.

Suzanne Lacy (1945-), com suas performances urbanas e agregadoras, também agrega a força de protesto, assim como Adrian Piper (1948-), que com suas intervenções urbanas busca evidenciar o machismo, o racismo e as diferenças de classe. Nessa lista, Coco Fusco (1960-) que se utiliza de tecnologia e *flash mobs* para somar esforços na reflexão sobre as mesmas questões, assim como faz Penny Arcade (1950-), em *A Thousand and One Nights of Penny Arcade*, discutindo a gentrificação e o desaparecimento da cena underground de Nova Iorque.

Muitas artistas operam tornando públicas suas questões privadas, ao mesmo tempo em que usam de seu corpo para dar vazão às questões públicas. Podemos citar Ana Mendieta (1948-1985), que se utilizava da paisagem e de rituais de sua cultura original, cubana, ao mesmo tempo em que denunciava a violência contra o corpo da mulher e questões de identidade. Ou ainda, Carmelita Tropicana (1951-), que narra em *Leche de Amnesia* uma perda de memória que a leva de volta à Cuba, em busca de suas raízes. Ou, Howardena Pindell, mulher negra que cria um duplo branco para expor situações de racismo (1943-). Ou Denise Uyehara (1966-), que discorre sobre a fetichização da mulher asiática, em sua performance *Hello (sex) kitty: madasianbitchonwheels*, utilizando-se de ironia para desmascarar estereótipos. Não raro, essas mulheres usam da automutilação: a autoviolência serve para contrapor-se à violência da cultura patriarcal sobre seus corpos (como a já citada Regina Galindo), ou para criar um estado de ritualização, como faz Gina Pane (1939-1990).

Além de citar a produção dessas mulheres¹³, que recordam muitas outras aqui ausentes, escolhi tratar de Karen Finley, (1956-), a quem dedico atenção e admiração especiais. A performer estadunidense utiliza-se em sua obra da autoironia, da autoviolência, da criação de *duplos*, da exposição do corpo e da intimidade, da escatologia, da evocação do trauma e do trato de questões sociais. Com ela, entramos no caminho da autobiografia, do obsceno e do abjeto.

PARTE II - PRÁXIS DA PESQUISA-CRIAÇÃO: PRÁTICAS, POLÍTICAS E POÉTICAS PARA UMA CRIAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA A PARTIR DO REGISTRO PESSOAL EM DIÁRIO

“Tudo nasce da ferida íntima. Depois esta ferida se transforma em outra coisa, em um objeto estético. Mas a eloquência procede da ferida.”

Angélica Liddell

O diário na criação artística

O diário é descontínuo por natureza, pois nunca narra uma sucessão total dos fatos. É lacunar e, geralmente, alusivo ao invés de descritivo - o conteúdo geralmente vem em forma de pequenos rastros e pistas. É repetitivo e pode ser redundante, pois muitas vezes reflete obsessões, temas e questões que nos perseguem em nossa vida. Pode ser visto como um ato dispendioso e não teleológico. O diário também não seria o mesmo que uma narração, pois é geralmente escrito sob o signo no presente, marcado pela vivência imediata. Aquele que escreve, no momento presente, tenta dialogar com o “eu” que escreveu em datas anteriores, mas a escrita constitui-se no processo, no fluxo: nem mesmo o autor sabe o que se dará nas próximas linhas. Segundo Seligmann-Silva:

O diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa e aponta para a situação anímica e corpórea de seu autor. Os traços materiais inscritos no diário - que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, etc. - apontam para o teor testemunhal do diário (SELIGMANN-SILVA apud LEITE, 2017, p. 21).

¹³ Uma pesquisa iconográfica sobre diversas artistas mulheres, que foi organizada ao longo desta Iniciação Científica, está enviada em anexo ao presente relatório de pesquisa. O vídeo da performance está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZSXS9_-aNUU.

Gostaria de reiterar que é importante pensar no diário como *prática*, e não como um produto. O diário, apesar de buscar projetar uma identidade do “eu” e de ser um ato de resistência contra uma memória que falha, abraça o fracasso em suas tentativas. Diferentemente do olhar em retrospecto, a vida “em estado de acontecer”, ou seja, a escrita sob o signo do presente, não produz um sujeito coeso. A identidade que se pretende projetar através do diário, acaba por se mostrar instável naqueles fragmentos desconexos, que estão “à mercê” dos imediatismos e contingências que essa escrita suscita (podendo causar estranhamento no próprio autor que revisita seus escritos mais antigos depois de um tempo). Seligmann-Silva (apud LEITE, 2017) também afirma que o diário é um ato linguístico-literário e um trabalho de acumulação criativa de fragmentos que nos coloca diante da indizibilidade entre o real e a ficção. É interessante relacionarmos a ideia de ato, prática, *ação*, com a escrita do diário que, se usado como prática de registro na criação artística, pode, a partir de um trabalho de organização e recomposição, oferecer material para nossos trabalhos.

Janaina Leite (2017, p. 26), em seu livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, faz uma espécie de catalogação de quatro formas de registro e de uso do diário. A primeira “o diário como narrativa textual do vivido” seria a definição mais comum de diário, ou seja, o exercício de escrever sobre suas próprias vivências e reflexões sobre as mesmas se utilizando de qualquer tipo de suporte ou plataforma (papel e caneta, computador, blogs e outras plataformas online, etc.). A segunda, “o diário como registro-imagem da experiência”, seriam registros feitos com o suporte de câmeras de vídeo ou câmeras fotográficas, imprimindo um olhar sobre tais registros da experiências, que constituem arquivos documentais pessoais. Podemos citar os filmes de Petra Costa como exemplo, ou a série fotográfica “*Diares*” de Nan Golding, já citada.

Com a terceira modalidade, “o diário como acúmulo de indícios da experiência”, podemos pensar nos acervos, cartografias, inventários e coleções, que formam uma espécie de “memorial da experiência”. Podem ser compostos por diversos documentos, como objetos, cartas e todo tipo de material que associamos com determinada vivência como músicas, textos, CDs, roupas, filmes, imagens... A série, também já citada acima, *Diario objeto*, da artista colombiana Alicia Barney, pode ser vista como um exemplo desse uso do diário. A terceira e última seria o “*Diário de processo*”, e o processo artístico da própria Janaina Leite poderia servir de exemplo para ilustrar esse uso. Trata-se de lançar mão de todos os demais recursos, como vídeo, texto, imagens, etc, tendo como finalidade a própria criação. Com esses diários, podemos acompanhar a evolução do processo, suas referências, reflexões,

associações, hesitações, insights e fracassos... todo movimento de um processo de criação. Esse trajeto pode ser, como já é, muitas vezes, incorporado à obra final, como comenta a autora: “[...] seja dentro de uma proposta metalinguística, seja tematizando a ideia de processo e os temas que daí emergem, a arte contemporânea escancara os meandros de suas criações e converte esses diários em obras.” (LEITE, 2017, p. 27)

Segundo Erika Fischer-Lichte (2008), a performance é autorreferencial e instauradora de uma realidade. Assim também é com o diário: ao mesmo tempo em que ele faz referência ao *sujeito em processo* que escreve, instaura possíveis realidades, a partir da ficcionalização, intencional ou não, dos fatos. Concentra lacunas, que podem ser preenchidas por quem lê (mesmo que quem lê seja o próprio autor em retrospecto), a partir de seu próprio caráter processual, a partir de sua dimensão corpóreo-sensorial.

Como a ideia de "diário de processo" começa a esboçar, para além da utilização dos diários como auxiliares na criação de uma peça ou de uma performance solo autobiográfica, podemos *aprender* também com a “forma” diário. Era o que, nos anos 1970, Holly Prado (1977) incentivava as mulheres a fazerem. Ela propõe transformar a própria escritura do diário em arte, uma arte que demonstre que se está *viva*. A autora fomenta a criação de novas formas a partir dos diários, formas “excitantes e reveladoras”; formas que combinem os sentimentos com todo o poder do pensamento e da consciência (ALCÁZAR, 2015, p. 4).

O diário, assim, pode ser visto como forma para uma dramaturgia performativa. Ou como uma escrita expandida e sensível, para a dramaturgia de cena. Em meu diário, escrevi, no dia 15/11/2020: “Penso que uma peça minha será como meu diário, ou não será. Teoria, sensação, mitos, imagens, pensamentos, relatos, sonhos, citações... tudo junto.” (CALSONE, 2020).

É importante fracassar em público: uma possível consideração final

Desde o início, esta pesquisa incluiu a proposta de registrar o passo-a-passo do processo de estudos e criação em um diário. Esta foi uma proposição interessante, que proporcionou um acúmulo muito grande de material. Porém, como mostrar esse material? Como descrevê-lo? Muitas das anotações, desenhos, colagens, etc são dispendiosas: possuem um acúmulo alusivo à autorreferencialidade, e aportam vozes contraditórias, repetitivas e nostálgicas. No diário, encontram-se marcas, poemas e listas. Há muito de inconsciente nas lacunas que ele carrega; muito de indizível nas lacunas que o diário carrega.

Foi uma grande dificuldade conseguir discernir, nas páginas e páginas anotadas, o que servia para esta pesquisa e o que servia à criação artística propriamente dita. Foram quatro cadernos completados esse ano, e um que ainda tem algumas folhas sobrando. Com os diários desta pesquisa experimentei criativamente, de N formas. Acredito que é possível buscar, ainda, experiências liminares com a criação cênica e com a processualidade/criação dramaturgica através do diário. Talvez a obra final seja um fracasso, mas a busca é, mesmo assim, muito importante.

Gostaria de esboçar, por fim, a partir desta minha experiência de análise e criação, uma última categorização *não-categorica* e extremamente subjetivadas práticas, políticas e poéticas derivadas da criação autobiográfica, apoiada na metodologia do diário:

i) *Ritualização da vida e liminaridade*: Ritualizar os acontecimentos, as partes do processo. Pensar quais são momentos chave, de virada, em nossa vida e aniversária-los. Pensar quais são as práticas que o processo exige e pensar, no calendário, quais são as etapas que se configuram como ritos de passagem e quais elementos estão presentes em cada rito, em termos variáveis (como música, comida, objetos, qualidades de presença e ações). Estar presente, prestar atenção no corpo e suas reações. Vivenciar os ritos.

ii) *O erotismo como poder na criação artística*: O que é aquilo que nossa energia erótica persegue? É possível incorporar os nossos desejos nas práticas de criação? No que as práticas artísticas assemelham-se às práticas sexuais? Usar o erótico em todos os âmbitos da vida e da criação. Fazer o corpo fluir. Buscar meios de sentir êxtase. Sustentar o mistério, a parte oculta das coisas que se apresentam. Caminhar entre a obscenidade e a sedução. Buscar meios de transgredir os interditos através de ações. Expor o abjeto do corpo, da ação e do desejo. “Compartilhar o gozo, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual [...]” (LORDE, 2019, p. 71)¹⁴.

iii) *O ato psicomágico na criação artística*: Para Jodorowsky (2019), criador do termo, o ato psicomágico consistiria numa ação simbólica com reverberações concretas, ou uma ação concreta que têm reverberações simbólicas, constituindo-se como uma estratégia de “[...]”

¹⁴ Na citação completa, de Audre Lorde (2019): “O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças.”(LORDE, 2019, p. 71).

manipular a linguagem dos objetos e o vocabulário simbólico a fim de produzir um efeito nas pessoas; em síntese, num modo de chegar ao inconsciente com a linguagem que lhe é própria” (JODOROWSKY, 2019, p. 94). Como criar ações onde haja manipulação de objetos e símbolos, a fim de causar alguma reverberação interna? Quais são esses objetos, símbolos, cores, texturas, ações e dias do calendário? Quais os suportes iconográficos que podem ser usados?

iv) Escrita das marcas no corpo cênico: Como fazer emergir um corpo a partir dos estados inéditos que as experiências suscitam? Buscar reviver experiências anteriores através do corpo. Renová-las. Usar as mesmas roupas que foram usadas num momento significativo; deixar que elas conduzam aos estados corporais. Criar paisagens com o corpo. Pesquisar sua árvore genealógica. Conectar-se, como quer que seja, com a história dos seus antepassados através do corpo.

v) O discurso mitológico como metáfora, analogia, irrupção do inconsciente: Buscar mitos pré-existentes para apoiar-se. Escolher elementos desses mitos, e usá-los. Criar novos mitos, uma genealogia própria cada cada estado, cada criação. Relacionar-se com figuras mitológicas; trazê-las para perto. Encarná-las. Atualizá-las. Buscar mitologias, para além da tradição greco-romana.

vi) A imaginação e o sonho na construção do corpo: Borrarr linhas temporais; criar histórias alternativas à História. Misturar sonhos com realidade. Incorporar os sonhos da criação artística, através da palavra, objetos, luzes e criação de ambiência. Buscar criar imaginários decoloniais. Experimentar formas andróginas de se estar em seu corpo. Experimentar a não-humanidade do corpo, seu lado ciborgue ou animalesco. Esvaziar o corpo; fazê-lo flutuar no espaço; fundir-se aos elementos do espaço. Agenciar o corpo, através de práticas de visualização de imagens. Lembrar-se de Eleonora Fabião:

Um "corpo" pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós." (FABIÃO, 2010, p. 323)

vii) *As diferentes vozes que nos habitam - ironia e a autoironia como prática*: Deixar-se incorporar por outras vozes, mesmo vozes dissonantes, com as quais não concorda. Fazê-las emergir. Misturá-las num fluxo de consciência. Usar a voz para trazer tessitura às vozes. Fazer discursos inflamados, levantar a voz de subalterno. Confrontar a voz dominante. Usar da violência reprimida infringida em si. Trazer para o corpo a violência da palavra, e vice-versa. Apontar o dedo para si mesma também, sem excluir-se da problemática. Usar a irracionalidade e o discurso explícito para causar reverberações.

viii) *A eloquência da ferida - o trauma como impulso criador e sua ressignificação*: Trazer à tona dores pessoais e coletivas através da cena. Ritualizá-las. Ressignificar histórias. Dialogar com as dores. Trazer os impulsos de raiva, tristeza, impotência, etc para o corpo. Dançar com eles. Produzir *verdade sensível* através do corpo¹⁵. Radicalizar o vínculo entre palavra e corpo. Unir, na ação, simbólico e semiótico; segundo Kristeva, 2010, p. 14: "[...] trata-se de abrir, na e para além das cenas das representações linguísticas, modalidades de inscrições psíquicas pré ou translinguísticas, que poderíamos chamar semióticas, ao encontro do sentido etimológico do grego *semeion* - traço, marca, distintividade". Buscar elementos sonoros, pictóricos, iconográficos, materiais e ações que expressem o indizível da experiência. Assumir o indizível da experiência.

Em resumo, a possível conclusão desta escrita é que a inventividade na autobiografia se dá através da forma, no campo da manipulação da linguagem, e que se faz necessário encontrar dispositivos, agenciamentos, experiências, que sejam singulares e conectados com o percurso artístico e de vida de cada um(a). Para isso, a prática do diário pode ser uma aliada, tanto como auxiliar na criação artística, quanto integrante ativa da criação artística e/ou da dramaturgia em si. O percurso artístico singular, no sentido de uma *trajetória* pessoal, apesar de ser um elemento crucial para a autobiografia e a autoficção, no entanto, não é soberano aos demais elementos que constituem essa cena. Para além do discurso do "eu", novas formas precisam ser incessantemente forjadas, o que significa também que precisam ser incansavelmente profanadas, ou seja, devolvidas ao uso comum, descolonizadas, descanonizadas, usadas de outras maneiras. Isso inclui pensar sobre o agenciamento de nossas corporeidades; sobre a emancipação dos elementos de cena; sobre a relação hierárquica na criação; sobre a espacialidade; sobre a relação com o(a) espectador(a); sobre as palavras que se escolhe ou não se escolhe, e assim por diante.

¹⁵ Para Angélica Liddell, "O corpo é a única coisa que produz verdade". In: GARNIER (2005, p. 181).

O fazer artístico autobiográfico feminista, aqui estudado, também pressupõe uma maneira outra de relacionar-se com o mundo, com as pessoas, com os saberes práticos, com a teoria e com a criação em artes. Acredito que todas as mulheres que se empenham na criação autobiográfica e que foram estudadas nessa pesquisa dão, à sua maneira, alguma pista de como pode ser tal processo.

Ao finalizar este percurso de investigação, fica mais evidente que as disputas políticas são também disputas pelas subjetividades, e que tais disputas povoam nosso cotidiano das mídias sociais à cena teatral. Diante disso, entendo como uma continuidade desta pesquisa de iniciação científica a tarefa de refletir sobre maneiras que não permitam que nossa subjetividade e nossa criação artística sejam brutalmente cooptadas pelo mercado e pelo individualismo, principalmente nesse momento histórico em que todas nossas relações, encontros, aulas, ensaios, apresentações, diálogos, estão centralizadas no espaço online.

Para isso, retorno a Penny Arcade, em seu trabalho solo, denominado *Mil e uma noites com Penny Arcade*, onde a artista conta histórias que evidenciam o desaparecimento gradual da boemia e da cultura artística underground, que foram sendo substituídas por uma cultura de mercado, resultante da gentrificação e da política conservadora de direita na cidade de Nova Iorque. Em seu solo, a artista nos fala sobre o valor de ser uma perdedora; em suas palavras: “[...] é importante fracassar em público [...] aqui na America dizem a todo mundo que eles vão vencer, mas nem todos podem vencer! ALGUMAS PESSOAS TEM QUE PERDER!” (ARCADE apud BERNSTEIN, 2001, p. 101). Ao colocar-se no lugar de perdedora, a artista recusa radicalmente, com ironia e humor, a narrativa de superação vendida pelo modelo da *Bildung*. Desloca-se desse lugar tido como “elevado” e “superior”, para recobrar sua identidade e os atributos não alinhados com o ideal hegemônico de sucesso.

Esse ato de assumir o fracasso como um posicionamento de desacordo com os modelos burgueses, dominantes e mercadológicos de visibilidade, superação e sucesso, cabem em bom tamanho para esta pesquisa. Parece-me interessante fomentar o desenvolvimento de tecnologias e modos de existir, colaborar, criar artisticamente e pensar academicamente que sejam alternativos e contra-hegemônicos. Nesse sentido, espero que, de agora em diante, fracassemos cada vez mais.

REFERÊNCIAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALCÁZAR, Josefina. La performance autobiográfica - La intimidad como práctica escénica. **Efímera Revista**, Espanha, v. 6, nov. 2015. Disponível em: <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/21>. Acesso em: 10 dez. 2020.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, Brasil, v. 1, p. 91-103. sep. 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010/60007>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CALSONE, Caroline Baptiston. **Diário de processo**. 2020. (material não publicado)

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. **ArtResearchJournal / Revista de Pesquisa em Arte**, ABRACE, ANPAP E ANPPOM, em parceria com a UFRN, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423/4421>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CORNAGO, Óscar. **Políticas de lapalabra**. Espanha: Editorial Fundamentos, 2005.

_____. Atuar de verdade: a confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**, n. 13, set. 2009. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099/9433>. Acesso em: 10 dez. 2020.

CORREIO DO POVO. Angélica Liddell: “A beleza é um ato de terrorismo contra a intolerância”. **Jornal Correio do Povo online**, 13/09/2017. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/di%C3%A1logos/ang%C3%A9lica-liddell-a-beleza-%C3%A9-um-ato-de-terrorismo-contra-a-intoler%C3%A2ncia-1.313033>. Acesso em: 10 dez. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, nº 8, p. 235 a 246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em: 10 dez. 2020.

_____. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME**, n. 4, dez 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 10 dez. 2020.

_____. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos - Eletrônica**, vol. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 10 dez. 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FINLEY, Karen. "The Constant State of Desire": In: _____. **Shock treatment**. San Francisco: City Light Books, 1990.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London and New York: Routledge, 2008

GIL, Maria. A intimidade em performances autobiográficas. **Cadernos PAR**, v. 6, p. 104-123, Portugal, Out. 2015. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/2404/1/8.%20Maria%20Gil.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.

HUGHES, Holly e ROMÁN, David. **Solo Homo: the new queer performance**. Nova Iorque: Grove Press, 1998.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. São Paulo: Devir Livraria, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. **No princípio era o amor: psicanálise e fé**. Campinas, SP: Verus, 2010

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

_____. **Pesquisadora em foco**. Entrevista concedida por Janaína Leite a Daniele AvilaSmall, Luciana Eastwood Romagnolli e Sílvia Fernandes, 5 de março de 2020. Disponível em: <https://mitsp.org/2020/entrevista-com-janaina-leite/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LIDDELL, Angélica. Abraham y elsacrificio dramático. In: _____. **Repensar la dramaturgia - Errancia y transformación**. Madrid: Centro Párraga (CENDEAC), 2011.

LIPPARD, Lucy. No regrets: an art critic looks back on the hard-wom achievements of feminist art and the current state of its legacy. **Art in America International Review**. New York: p. 1-9, jun/jul, 2007. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-no-regrets-63252/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and narrative cinema. In: BAUDRY, Leo; COHEN, Marshall (Eds). **Film theory and criticism: introductory readings**. New York: Oxford UP, 1999. p. 833-844.

QUINLAN, Susan C. A Obscena Senhora de "Fever-103": Hilda Hilst lendo Sylvia Plath. **Leitura: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Número especial de Literatura, no. 18, Maceió, Federal de Alagoas, p. 175-186, 2o. semestre 1996. Disponível

em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/download/6833/5416>. Acesso em: 15 dez. 2020.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos da Subjetividade**, Dossiê Linguagens, v.1, n. 2, p. 241-252, 1993. Disponível em:

<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>.

Acesso em: 15 dez. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2018.