

Relatório Final de Iniciação Científica

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

Caroline Baptiston Calsone

Orientação: Profa. Dra. Lucia Romano
Área de concentração: Linguística, Letras e Artes
Local: Instituto de Artes UNESP - São Paulo
Curso: Bacharelado em Artes Cênicas

SÃO PAULO

2020

INTRODUÇÃO, JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS:

Este relatório tem por objetivo finalizar o processo de pesquisa de Iniciação Científica intitulado MULHERES NA CRIAÇÃO DE SOLOS AUTOBIOGRÁFICOS: EXPERIMENTAÇÃO, ESTUDO E DESCOBERTA. Ainda que esteja em desenvolvimento, em virtude da conclusão do curso de Graduação, procedemos ao relatório final, por orientação do Escritório de Pesquisa do IA e segundo as normas para Iniciação Científica na Unesp.

Para iniciar esta pesquisa de Iniciação Científica, procurei inicialmente entender uma questão: Existe uma “natureza” própria da pesquisa em artes e qual seria ela? Como os processos subjetivos de construção de pensamento e criação artística estão integrados no pensamento científico? De que maneira a artista pesquisa? As questões buscavam explorar um dilema que havia notado em meu percurso acadêmico e de artista em formação: meu interesse pela teoria parecia ser menosprezado em alguns espaços do fazer artístico, assim como o fazer artístico e performativo parecia minimizado, quando confrontado com a teorização. A pesquisa buscou, então, confrontar essa dicotomia: será que elas, teoria e prática, são realmente tão distintas assim?

Ao longo da pesquisa, procurei também traçar uma genealogia das práticas autobiográficas realizadas pelas mulheres, a partir dos anos 1960, da literatura até a arte da performance. O teatro integrou a análise, que buscou destacar artistas em evidência, e que me interessam pessoalmente, assim como seus processos de criação. Eleonora Fabião resume, em “Programa Performativo: O corpo em experiência” (2013) que se performance tivesse outro nome, se chamaria “prática”. Me interessou, portanto, fazer mais algumas perguntas: Quais são as práticas - e o corpo - que cada trabalho exige? Quais são as demandas, os dispositivos, as perguntas que elas movimentam? Quais marcas são expostas e forjadas no processo?

Também, busquei entender esses dilemas em minhas próprias investigações, partindo do pressuposto de que cada agenciamento é sempre singular, exigindo que metodologias emergjam, dando lugar ao registro em diário de bordo como metodologia imprescindível em todas as etapas do processo.

A metodologia da pesquisa foi se constituindo durante o processo, a partir das leituras dos textos e também do registro pessoal em diário. Nesse último

aspecto, compreendo esta pesquisa, de certa forma, como uma comprovação do diário de bordo como metodologia. Neste ponto do trabalho em que estamos, chego à conclusão de que a inventividade se dá através da forma, ou seja, no campo da linguagem. Faz-se necessário, portanto, reinventar, a cada processo, a relação entre forma e conteúdo, através das práticas e acumulações criativas e saturações de fragmentos; resultando em dispositivos combinados à vivência/percurso pessoal. Essa "pessoalidade" é inalienável, pois cada pessoa tem seu repertório de linguagem e experiências muito próprias, que serão essenciais para criar procedimentos onde os mecanismos podem até se repetir, mas num agenciamento singular (que é facilitado pelo registro em diário).

PARTE I - PERCURSO, RESULTADOS E DISCUSSÃO

"Porque Eu é um outro. Se o cobre se descobre clarim, não há aí nada de culpa sua. Isso é evidente para mim: assisto à eclosão do meu pensamento: vejo-a, escuto-a: lanço um movimento com o arco: a sinfonia vai abalando as profundezas, ou salta de repente para o palco."
Arthur Rimbaud¹

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.

Não seria diferente com esta pesquisa, que também é em si um ínfimo recorte que se constrói, assim como o próprio sujeito, na ação.

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 obsceno, ou seja, aquilo que está atrás da cena e não pode ser encenado².

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 bell hooks, *sujeitos* são aqueles que "[...] têm o direito de

¹ Fragmento de *Cartas do Visionário*, de Arthur Rimbaud para Georges Izambard, Charleville, 13 de Maio de 1871

² No 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 obscena, lugar das ações impossíveis ou proibidas, que hoje pode ser chamada de "bastidores".

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 consequentemente - 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*³.

Com a presente pesquisa, encontrei diversos caminhos possíveis para entender a gênese da autobiografia, e escolhi um deles para me ajudar a resumi-la agora. Sabemos que os relatos em primeira pessoa não são novidade na história, e a autobiografia - entendida aqui como formas de escrita do “eu” - é coisa antiga. Josefina Alcázar (2015) afirma que o sujeito autobiográfico remonta ao Renascimento, e podemos também encontrar relatos de santos, reis e figuras ilustres anteriores à modernidade, que narram seus grandes feitos, conquistas, revelações e epifanias. Além disso, a escrita autobiográfica, segundo Eurídice Figueiredo (2013), tem seu correspondente também na pintura, através do autorretrato. Ela pontua: “[...] todos os grandes pintores o praticaram, assim como muitos se colocaram na tela enquanto pintavam, como o célebre quadro *As meninas*, de Velázquez.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 24). A mesma autora também afirma que a questão do sujeito continua central nos debates atuais sobre as escritas biográficas e autobiográficas.

Outro grande expoente do *relatar-se* é o filósofo Michel de Montaigne, no século XVI. Sobre sua escrita, Virginia Woolf pontua:

Dizer a verdade sobre si mesmo, descobrir a si mesmo de tão perto, não é coisa fácil. (...) Há, em primeiro lugar, a dificuldade de expressão. Entregamo-nos, todos, ao estranho e agradável processo que chamamos “pensar”, mas quando se trata de dizer, mesmo a alguém que esteja à nossa frente, aquilo que pensamos, quão pouco, então, somos capazes de transmitir! O fantasma atravessa a mente e salta pela janela antes que tenhamos a chance de tomar-lhes as rédeas, ou então afunda e regressa à profunda escuridão que, com luz bruxuleante, iluminou por um momento. Na fala, rosto, voz e dicção complementam nossas palavras e dão força à nossa fragilidade. [...] É por essa razão que Montaigne destaca-se das legiões dos mortos com uma vivacidade tão irreprimível. Não podemos

³ Segundo 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.

nunca ter dúvidas de que seu livro era ele próprio. Ele se recusou a dar aulas; ele se recusou a pregar; insistia em dizer que era exatamente como outras pessoas. Todo seu esforço consistiu em escrever a si próprio, em comunicar, em dizer a verdade, e em afirmar que se trata de um “empreendimento espinhoso, e mais do que parece” [...] Pois, além da dificuldade de comunicar aquilo que se é, há uma suprema dificuldade de ser aquilo que se é (WOOLF, 2015, p.14-15).

Apesar dessas narrativas tangenciarem sempre o problema da consistência do real, a insistência de sua prática atesta seu valor literário e de revelação de “uma certa” verdade (ou, ao menos, de um compromisso em investigá-la). Voltando à origem “oficial” do gênero autobiográfico, ela é localizada no século XVIII, período onde historicamente as condições para sua consolidação acontecem. O principal marco da literatura autobiográfica são as *Confissões*, de Rousseau. Com essa obra, o autor faz publicamente uma promessa de “dizer tudo” (ênfaticamente em seu prefácio a missão), ao mesmo tempo em que, com essa mesma afirmação, abre margem para que algo lhe escape, convidando o leitor a compor ele mesmo as lacunas a partir do que lhe é apresentado. Rousseau afirma, dessa forma, que o conhecimento que temos sobre nós mesmos é apenas relativo, constituindo-se em um projeto a realizar. Figueiredo destaca: “Se na Antiguidade, e durante todo período clássico, o ideal estético estava no passado, a partir do século XVIII, com os ideais iluministas, o polo de atração muda: as esperanças passam a estar depositadas no futuro”. (FIGUEIREDO, 2013, p. 25).

A escrita (e o exemplo dado em *Confissões*) que antecedeu a Revolução Francesa pretendia, em teoria, autorizar qualquer homem a narrar publicamente sua própria vida, e não apenas a aristocracia, como acontecera anteriormente. Leite (2017) atesta:

Rousseau nos apresenta um modelo de escrita do eu e da experiência, assim como a própria consciência de si, que não era possível em outras épocas: “Ela (a consciência de si) em nada se compara, por exemplo, por exemplo, à consciência possível do homem medieval na qual a ideia de “eu” estava ancorada numa função social clara e espelhada em um modelo inequívoco, vindo fosse da igreja, fosse do rei. [...] Diferente é a possibilidade de representação do eu que emerge no século XVIII. Ao invés de um modelo absoluto, a Idade Moderna é marcada pela emergência de um modo de construção biográfica pelo qual o indivíduo “tende a dar-se a si mesmo sua própria lei de constituição e a encontrar na sua própria experiência os recursos de sua individuação” (LEITE, 2017, p. 2-3).

Estamos falando, portanto, de um sujeito que é forjado a partir de uma nova estrutura de poder emergente, de um novo modelo de produção, e conseqüentemente, um novo modo de vida. A estruturação da organização

burguesa de vida e do modo de produção capitalista provocou mudanças nas relações entre os indivíduos e a sociedade, assim como na própria *consciência de si* nessa nova forma de organização. A concepção de sujeito que emerge com a sociedade burguesa é a de um ser emancipado, autônomo e responsável, que alcança tudo por si mesmo, pelo seu próprio esforço e mérito, e que deve trilhar seu próprio caminho na vida, encontrando seu lugar na sociedade. Esse sujeito portador de um devir singular de transformação entra em contato com as noções de liberdade, de escolha, de múltiplas possibilidades; mas também de concorrência, competição, risco e luta por sua ascensão individual. É a gênese do *self-made man*.

Respondendo à popularização do novo modo de representação biográfica, os alemães da escola iluminista criam o conceito de *Bildung*, que significa “formação”, e que designaria o movimento de constituição de si, ou seja, como alguém torna-se aquilo que é. Parte-se de uma perspectiva finalista, teleológica, de que há um caminho a se trilhar em direção à sua realização, e que envolveria alcançar um lugar de prestígio, harmonia, bem-estar e sabedoria, de acordo com os valores partilhados pela sociedade. Esse modelo, portanto, pressupõe uma forma *certa* de realização pessoal, e as narrativas de formação revelariam as etapas dessa evolução, culminando em um fim, que nos revelaria um propósito de vida. Os *Bildungsroman*, ou romances de formação, serão o grande expoente literário da representação biográfica que marca a modernidade. Um dos romances de formação mais populares é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe.

A escrita de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* demarca o período em que a veiculação de livros torna-se cada vez maior, e é a partir dessa realidade do início da era moderna que Walter Benjamin (1994) escreve o célebre ensaio *O narrador* (1994)⁴, que denuncia a morte da tradição oral - patrimônio da poesia épica - que teria suas origens nas camadas populares, desenvolvendo-se a partir da experiência. Interessante que Benjamin diferencia que essa nova forma não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como se fosse uma informação ou um relatório, mas que também não busca as sutilezas psicológicas daquilo que narra. Benjamin argumenta que o processo que expulsou a narrativa da esfera do discurso vivo desenvolveu-se concomitantemente a toda uma evolução

⁴ Neste ensaio, Walter Benjamin estrutura uma crítica ao romance na modernidade, reivindicando uma epicidade e oralidade, a fim de fazer considerações sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov, que, segundo ele, possui as qualidades de um autêntico narrador.

das forças produtivas, e que está especialmente vinculado com o surgimento do livro e da imprensa. Ele conclui:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. [...] O romance de formação (*Bildungsroman*), não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação (BENJAMIN, 1994, p. 201-202).

O modelo teleológico e finalista da história de superação ainda pode ser observado na maior parte das narrativas hegemônicas; afinal, o sujeito de hoje ainda tem muitos de seus valores calcados naquela modernidade. O modelo da *Bildung* pode ser reconhecido em biografias e autobiografias *best-sellers*, *reality shows*, programas de auditório, reportagens de TV e cultos neopentecostais em geral, onde a teleologia da superação opera de forma a nos guiar por sucessivos estágios em que, depois de erros, acertos, desafios, provações, desilusões e etc, finalmente, o sujeito triunfa sobre as adversidades e atinge uma virada, na qual torna-se possível a realização plena e verdadeira de si. Essa é uma das grandes narrativas de controle que o capitalismo produziu: a crença de que, se alguém tentar com garra suficiente, pode também, a partir de seu próprio mérito e esforço pessoal, triunfar e “ser alguém” na vida.

Diferentemente do que dizia Rousseau, entretanto, não foi autorizado a qualquer indivíduo o poder de narrar publicamente sua própria vida. Philippe Lejeune (2008), um dos grandes teóricos da autobiografia, observa que o gênero, assim como a biografia e as memórias, foi sempre quase que exclusividade das classes econômicas privilegiadas. O lugar antes reservado aos reis e rainhas, clérigos e aristocratas foi ocupado pelas pessoas famosas, abastadas, com histórias recheadas de sucessos, e ainda com o agravante da especulação midiática existente em torno dessas personalidades.

Das definições ou indefinições

De acordo com os estudos de Lejeune (2008), a palavra autobiografia aparece escrita pela primeira vez em 1779, em alemão, e em 1809, em inglês. O autor resume que o dicionário *Larousse*, de 1886, define autobiografia como a vida de um indivíduo narrada por ele/ela próprio(a), contrapondo a escrita autobiográfica às memórias, onde o indivíduo poderia escrever sobre fatos que lhe são pessoalmente alheios. O dicionário *Vapereau*, de 1876, por sua vez, a define como: “Obra literária, romance, poema, tratado filosófico , etc, cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (LEJEUNE, 2008, p. 53). Essa definição já nos permite pensar a autobiografia de forma expandida, para além da literatura, focando em sua dimensão temática e não formal.

Philippe Lejeune, inspira-se nesses verbetes e cria sua própria definição para a autobiografia, em seus termos: “[...] narrativa retrospectiva que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). A ideia principal do teórico, defendida em seu livro *O pacto autobiográfico* (2008) é, como o nome sugere, que existe um pacto autobiográfico de referencialidade, de fidelidade, de autenticidade, que confirmaria não haver dúvidas referentes à identidade do autor, protagonista e narrador; o que implicaria que a pessoa que autobiografa é ao mesmo tempo a pessoa autobiografada. O pacto pressupõe a veracidade dos fatos narrados - apesar da questão da “verdade” continuar a ser um lugar problemático - e, se esse pressuposto de verdade não é mantido, estamos diante não de uma ficção, mas da *mentira*, pois isso configuraria uma quebra do pacto. A ideia de mentira, portanto, só faz sentido por causa do pacto autobiográfico, visto que ninguém diria que uma obra de ficção é mentirosa.

Outras indagações feitas por Lejeune são perguntas comuns a respeito do exercício autobiográfico: Por que falar de si? Por que o que eu tenho a dizer é relevante? Relevante para quem? Que impulso é esse que faz com que alguém queira contar sobre sua própria vida? O autor chama os homens de “*hommes-récits*”, homens-relatos, pois, segundo ele os homens constituem-se através do ato de narrar suas vida: O autor descreve:

Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida! (...) Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir (LEJEUNE, 2008, p. 66).

O homem, portanto, necessita continuamente elaborar a sua figura, tanto interior quanto exterior, aquilo que ele acredita tratar-se do “si mesmo”.

Um dos grandes críticos de Lejeune é Paul de Man, que não vê a autobiografia como um gênero literário, pois acredita que a distinção entre autobiografia e ficção é “indecidível”. Ele argumenta que o pacto autobiográfico não faz sentido, porque a autobiografia seria uma figura de leitura ou entendimento que está presente, de alguma forma e em alguma medida, em todo e qualquer texto. Paul de Man nega a possibilidade de um acesso total ao vivido, mas não só, pois, ao dizer que todos os textos possuem um discurso autobiográfico, é como se afirmasse que *nenhum* texto é autobiográfico, uma vez que o autoconhecimento seria inatingível. De fato, não possuímos acesso ao que seria o “eu” em sua totalidade, e só podemos acessar o passado através do olhar presente, como afirmam muitos estudiosos da memória, ou mesmo da psicanálise (como faz Freud, com suas “lembranças encobridoras”⁵). Mas como não cair na armadilha de afirmar que “tudo é ficção”?

São vários os debates que envolvem a tensão e a relação entre o real e a ficção, em especial, na literatura, na filosofia, na psicanálise, na antropologia e nas artes da cena. Embora vá abordar a questão nos campos do teatro e da performance - e também em relação à escrita do diário - um pouco mais a frente, por enquanto, gostaria de expor as considerações de Paula Sibilia (2016) sobre essa contenda. A autora considera que o pacto autobiográfico de Lejeune possui uma definição pouco sólida, porém funcional, visto que pode servir para a identificação de modalidades discursivas específicas. Segundo ela, o eu do discurso

⁵ No texto “Lembranças Encobridoras” (1996), Sigmund Freud problematiza o funcionamento da nossa memória em relação às primeiras lembranças da infância, incluindo também situações traumáticas. Ele enfatiza o poder “criativo” da memória e indaga sobre o porquê de alguns eventos aparentemente desimportantes ficarem profundamente marcados em nossa memória, enquanto eventos de aparente importância são praticamente esquecidos, apagados da memória. O autor conclui, a partir desse estudo, que em nosso inconsciente, elementos de determinada memória poderiam fundir-se ou sobrepor-se a outras memórias, produzindo uma terceira “memória”, ficcional.

é ao mesmo tempo narrador, autor e personagem, mas não deixa de ser também uma ficção, devido à fragilidade do estatuto do “eu”. Em suas palavras:

Embora se apresente como “o mais insubstituível dos seres” e “a mais real, em aparência, das realidades”, como diz Pierre Bourdieu em seu artigo intitulado “A ilusão autobiográfica”, o *eu* de cada um de *nós* é uma entidade complexa e vacilante. Uma unidade ilusória construída na linguagem, a partir do fluxo caótico e múltiplo de cada experiência individual.

Mas se o eu é uma ficção gramatical, um centro de gravidade narrativa, um eixo móvel e instável onde convergem todos os relatos de si, também é inegável que se trata de um tipo muito especial de ficção. Além de se desprender do magma real da própria existência, acaba provocando um forte efeito no mundo: nada menos que eu, um efeito-sujeito (SIBILIA, 2016, p. 57).

Sibilia pondera que essa produção de efeito é uma ficção necessária, já que nos constituímos desses relatos, sendo eles a matéria que nos forma como indivíduos portadores de uma identidade, uma trajetória, um nome. E, dessa forma, somente a linguagem nos dá “consistência e relevos próprios”, singulares, pessoais, e que só poderiam resultar desse “cruzamento de narrativas” que costumamos chamar de *eu*. Ela nos diz que, embora a experiência de si como um eu se deva, primeiramente, à condição de narrador do sujeito - ou seja, a de alguém capaz de organizar sua experiência em primeira pessoa - esse sujeito não se expressa linearmente, nem de forma inequívoca através de suas palavras. De outro modo, ele se expressa a partir de uma subjetividade que se constitui na vertigem discursiva, no fluxo narrativo: usar das palavras e das imagens é também uma forma de agir, pois graças a elas podemos criar universos; e é também através delas que construímos nossas subjetividades, e assim também, alimentamos o mundo com múltiplas significações. A linguagem não nos ajuda apenas a fluir através do rio tumultuado da experiência, e a conferir sentidos à nossa existência; mas também nos ajuda a dar formas ao espaço e ao tempo, “[...] em diálogo constante com a multidão de vozes que nos modelam, coloreiam e recheiam.” (SIBILIA, 2016, p. 58).

Apesar dos limites reconhecidos pela autora, existem muitas possibilidades criativas para o eu que se constitui no discurso. O narrador de si não é onisciente, nem possui total controle daquilo que é: muitos dos discursos que dão forma ao eu são, na verdade, involuntários, inconscientes, indesejados e contraditórios. Além disso, também nos construímos a partir dos impulsos externos, e a partir daquilo que os *outros* nos narram. O outro pode ter, na verdade, uma capacidade enorme

de afetar nossa subjetividade, pois “[...] tanto o eu como seus enunciados são heterogêneos: para além de qualquer ilusão de identidade, eles estão sempre habitados pela alteridade” (SIBILIA, 2016, p. 58). Toda comunicação pressupõe e necessita da existência do outro, do alheio, do desconhecido, do mundo, do *não-eu*. Assim, todo relato está inserido em uma teia intertextual, que se transborda de vozes, de modo que o discurso é, em alguma medida, polifônico, dialógico e intersubjetivo - inclusive, os diários íntimos e os monólogos. Segundo a autora, nem as mais solipsistas narrativas do eu conseguem isentar-se totalmente dessa contaminação.

Autoficção e forma

Ainda em torno das discussões sobre as noções de *verdade*, de *real* e de *ficção*, Serge Doubrovsky (1977) vai cunhar o termo autoficção (*autofiction*) para definir seu próprio romance, onde o narrador-protagonista possui o mesmo nome que o seu. A autoficção de Doubrovsky coloca-se como um contraponto à autobiografia “clássica” (associada à escrita das pessoas afamadas, que escrevem suas histórias de superação em retrospecto), bastante motivado pelas experiências que já estavam *acontecendo* nos anos anteriores, de dimensão política e artística. Também relaciona-se à chamada crise do “eu”, que começa a ser teorizada a partir de 1970⁶, e que reclama a perda de uma unidade da experiência, diante da descrença no modelo de vida orientado sob uma perspectiva finalista - quando os chamados “grandes mitos” e “grandes narrativas” da modernidade começam a colapsar mais e mais, assim como o referencial do “eu” -; perspectiva que Lyotard também abordará, em *A condição pós-moderna* (1979).

A autoficção, portanto, constitui-se como uma espécie de variante pós-moderna que propõe inovações formais, como narrativas fragmentadas, descentralizadas, composta de sujeitos instáveis que, ao proferir a palavra “eu”, não sabem exatamente a qual instância enunciativa aquilo poderia corresponder. Doubrovsky (1977) insiste que a autobiografia seria, sempre, um gênero reservado aos grandes homens e seus grandes feitos; enquanto a autoficção não narraria

⁶ Beatriz Sarlo (2007) propôs o nome de “guinada subjetiva” para esse período em que ocorre uma mudança de paradigma, onde - a partir da descrença nas grandes narrativas - as histórias particulares, que partem do ponto de vista do indivíduo e de suas experiências íntimas e particulares, começam a tomar força, e a discussão sobre o “falar de si” torna-se mais abrangente.

apenas o desenrolar dos fatos, preferindo, antes, deformá-los, ou reformulá-los. O autor defende:

Autobiografia? Não, isto é privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz na música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY apud FIGUEIREDO, 2013, p. 61)

Muitos dos estigmas que pairam na noção de autobiografia relacionam-se ainda à ideia de um modelo único, fundado na *Bildung*, de progressão temporal, teleológica e retrospectiva, incapaz de dar conta de todas as complexidades do viver e do narrar-se. Em relação a isso, Janaina Leite (2017) usa de um questionamento de Lejeune para provocar o leitor, dando uma alternativa para outros usos do recurso. Ela destaca: “[...] quem nos obriga a utilizar a forma dada da narrativa linear? Por que não inventar, justamente, a forma que convém a sua experiência?” (LEJEUNE apud LEITE, 2017, p. 34).

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.”⁷

Até agora, falamos sobre *sujeito* e usamos a palavra *homem* no sentido de *humanidade*. Porém, observando a tradição literária e filosófica do Ocidente, a que nos referendamos aqui, 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 (gênero que, conforme demonstramos, só nasceu verdadeiramente na modernidade), esse desabrochar foi ainda mais tardio.

⁷ de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf, 1929.

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, 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), "*the personal is political*" (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 rompem 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)⁸.

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 fala⁹, 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)¹⁰. 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:

⁸ 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 así en la política y en la estética.”

⁹ Faço aqui uma breve referência ao ensaio “Pode o subalterno falar?”, de Gayatri Spivak (2014)

¹⁰ No original “compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial y donde los artistas ponen en escena su propia subjetividad.”

[...] turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência 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).

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 *body art*, 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)¹¹.

Essas relações apresentam-se tanto na *body art* (um tipo de arte performativa mais conectada com a produção nas artes visuais) quanto nos chamados “*one woman show*” (performances solo femininas), que se popularizam na cena alternativa de Nova Iorque a partir dos anos 1960. Nesse último caso, as

¹¹ No original: “[...] es un yo que conecta la esfera privada con el espacio público, un yo proyectado en la comunidad, un yo con proyección estética. Este entrelazamiento de la introspección y el entramado social crea nuevos códigos en el lenguaje del yo. A partir de su cuerpo, el artista cuestiona y problematiza la identidad, la memoria, las emociones y los límites corporales, tanto físicos como emocionales. Pero también ponen en duda el arte, su significado y sus parámetro; debaten si el arte debe ser una mercancía; reflexionan sobre la pasividad de los espectadores; en fin, utilizan su cuerpo para exponer e investigar hábitos, práctica, y costumbres rutinarias para hacerlas conscientes y, en su caso, transformarlas.”

apresentações carregam, além da força relacional dada pela presença corporal, forte caráter narrativo - de onde nasce uma nova *narradora*; provavelmente não mais aquele(a) que Benjamin poderia ter imaginado, mas que também 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, que os exemplos aqui tratados estão situados ou ao qual se reportam, como herdeiros.

Importante ressaltar também que, segundo comentadoras dessa produção, que a autobiografia e autoficção¹² 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 feminina¹³ 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

¹² 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.

¹³ 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.

relações através de representações mais ambíguas e não-totalizantes do desejo e sexualidade, friccionando muitos outros temas a partir disso.

Podemos tomar como exemplos¹⁴ obras como *Fresh Blood: A dream morphology*, 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 Dinner Party*, de Judy Chicago (1939-), que causou polêmica nos congressos americanos. *Clit Notes*, de Holly Hughes (1955-), é outro exemplo dessa potência, 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-) 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

¹⁴ 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.

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: mad asian bitch on wheels*, 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 mulheres¹⁵, 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 obscuro e do abjeto.

Karen Finley em constante estado de desejo: uma análise.¹⁶

*Deus, por que você não aparece pra mim agora?!
É porque você é um homem?
O que aconteceu com a fada do dente? O que aconteceu com o coelhinho da páscoa? O que aconteceu com Andy Warhol?
Mortos, garota. Mortos.
Eu sei que vivo num tempo sem-saída. Uma cultura sem-saída, um mundo sem-saída. Eu sei que eu tenho um trabalho sem-saída. Tenho uma*

¹⁵ 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.

¹⁶ Esta análise derivou também de um trabalho de conclusão de disciplina de Graduação.

habitação sem-saída e um futuro sem-saída para as minhas crianças. Eu sei que é um longo, longo beco sem-saída. Um longo, longo, beco sem-saída.

Karen Finley¹⁷

Ela entra no palco usando um vestido amarelo - não é um amarelo forte, gritante, mas de um delicado amarelo-tom-pastel. É uma jovem mulher muito atraente; a típica garota americana com o cabelo devidamente arrumado e sapatos brancos de salto médio. O contraste inicial com o ambiente nova-iorquino de boemia, fumaça, álcool, olhares embriagados porém atentos e luzes fortes é inevitável. Ela olha para a plateia com um sorriso igualmente delicado, e então dirige-se ao microfone. A partir do momento em que suas mãos tocam o microfone, seus olhos fecham e sua voz alastra-se no ambiente, e tudo muda: sua voz é rouca, estridente, cortante, algo que freudianos poderiam categorizar como “histérica”. Seu estado é similar a um transe, enquanto vocifera as palavras, que saem ininterruptamente de sua boca.

Seu primeiro monólogo fala da infância de uma garota, e é um relato totalmente cru de abuso. Antes do segundo ato de sua performance, ela muda a caracterização. Tira suas roupas ao som de uma melodia jazzística de um saxofone, enquanto faz gestos jocosamente erotizados. Pega ursinhos de pelúcia que estão sobre uma mesa e os deposita dentro de um saco plástico, misturando-os com ovos. Depois de bater o saco plástico no chão incessantemente, para misturar o conteúdo, pega os ursinhos agora lambuzados com ovos e usa-os como aplicadores, para espalhar a mistura por todo seu corpo. Então, diversos elementos de festa também são aplicados e adicionados ao seu corpo lambuzado: confetes, papeizinhos brilhantes (que ela também joga para a plateia) e guirlandas.

Todos esses objetos, adicionados ao seu corpo agora nu, são destituídos de sua função original e provocam a sensação de degradação do corpo feminino, juntamente com a destruição dos elementos e imagens relacionados à infância. Segundo Josette Féral:

[...] estamos no domínio da estética do feio, que aproxima aquela performance da de um Vito Acconci

¹⁷ Tradução nossa, de FINLEY (1990, p. 143). No original: “Lord, why don’t you appear to me now?! Is it because you’re a man? Whatever happened to the Tooth Fairy? Whatever happened to the Easter Bunny? Whatever happened to Andy Warhol? Dead, girl. Dead. I know I live in a dead-end time. A dead-end culture, a dead-end world. I know I’ve got a dead-end job. Got dead-end housing and a dead-end future for my kids. I know it’s a long long dead-end road. A long, long, dead-end road.”

ou de um Hermann Nitsch há vinte anos, performances das quais foi dito então que elas marcavam uma forma de regressão na arte e um dos vestígios mais tenazes do passado (FÉRAL, 2015, p. 192).

A forma como Finley utiliza-se de seu corpo e o coloca em cena nos remete ao início da *body art*, onde o performer inscrevia o seu corpo no curso das coisas, levando-o ao limite, aos estados alterados, aos estados de degradação e destruição, sendo ele sujeito e também objeto de exploração.

I hate yellow, ela protesta. Ao retornar ao discurso, com sua nova caracterização, Finley muda sutilmente o foco do monólogo, entrando novamente num fluxo ininterrupto de ideias brutas, escatológicas, sem nenhuma censura: deslocadas e abruptas, ali o eu e os sujeitos da fala se fundem e se confundem; hora oprimido, hora opressor, homem, mulher; consciente e inconsciente misturados; primeira e terceira pessoa; humor e violência verbal. A impressão que temos é de que o próprio fluxo - sem filtros - de seu pensamento foi sendo estruturado como linguagem diante de nós, e criando um único momento presente, a todo novo instante em que o pensamento transforma-se em verbo.

Em sua fala, Finley ataca diretamente o cidadão médio burguês americano em sua mediocridade; mas não perdoa também a burguesia artística e o mercado da arte, nem a alta burguesia, que nos escraviza através do consumo e do trabalho. Ela expõe de forma rude a violência contra a mulher e a degradação das minorias sociais; fala sobre abuso infantil, doméstico, estupro, doenças mentais, suicídio, pornografia, maternidade, incesto, homofobia. As histórias que ecoam de sua voz desesperada e chegam até a plateia são um misto de ficção e autobiografia (autoficção), sem espaço para contradições entre as figuras do oprimido e do opressor. Pauta-se também no elemento do absurdo, sempre presente na narrativa, mas que na verdade, mostra-se pouco absurdo, depois de Auschwitz ou de Hiroshima.

O trabalho de Finley, além de político, é uma espiral para baixo arquitetada em autoexposição e autodegradação. A artista atinge algo que Artaud vislumbrou em seu Teatro da Crueldade (2006), quando expõe toda a latrina de lixo que fica escondida debaixo dos panos da vida social e doméstica. Sem nenhum tato, toca - na verdade não toca, dá um soco - nos assuntos que o cidadão metropolitano

simplesmente não quer ouvir falar, quando sai de casa para divertir-se, e vai ao *The Kitchen* e outros endereço similares, para assistir a uma apresentação, em busca de uma experiência boêmia agradável, enquanto toma seu drink.

Sua performance causa um choque nos sentidos e valores, quando este mesmo cidadão metropolitano médio-burguês se depara com uma mulher branca bonita, segundo os padrões do desejável, mas que lambuza e suja seu corpo nu, degradando sua imagem e vociferando “histericamente” *sobre cu sobre paus sobre vaginas sobre sexo sobre estupro sobre incesto sobre suicídio sobre todas as questões freudianas sobre ter que tomar remedinhas sobre fetichismo da mercadoria sobre violência sobre criancinhas abusadas sobre consumo sobre pornografia sobre chocolate hershey's sendo enfiados em orifícios anais*. Falando, entre gírias e palavrões, sobre todo tipo de assunto tabu, sem buscar uma forma sutil ou politicamente correta, Finley desafia o contrato de fruição de que costuma depender a comunicação teatral. Nos termos de Féral:

O voyeurismo do espectador está em ação, assim como o exibicionismo do artista. Mas o propósito permanece, que é o de uma denúncia de certo relacionamento com o corpo, de uma denúncia social que o artista faz com apelo à violência, violência verbal ou imagens provocantes que não podem deixar o espectador indiferente (FÉRAL, 2015, p. 193).

A construção formal do trabalho de Finley, que se apoia na violência visual e verbal, não pode ser separada da dimensão política, que explicita questões de gênero, classe e feminismo. Seu corpo é um corpo de mulher. É uma mulher naquele palco; uma mulher, objetificada, abusada e diminuída. Uma mulher numa sociedade patriarcal e capitalista, destruindo a idealização fajuta da jovialidade, da limpeza, do júbilo feminino e da maternidade. Uma mulher que não está ali para agradar ninguém, mas sim para incomodar, para colocar-se, mesmo que seja pelo recurso do choque.

Embora Josette Féral inscreva o trabalho de Karen Finley na *body art*, vale chamar atenção ao aspecto verborrágico de sua performance. Seus textos são narrativas complexas, plenas de expressão pela palavra, não só pelo volume de informações, mas pela maneira muito específica que a performer os enuncia (embora não exista nenhum ensaio ou preparo prévio em seu processo, apenas um roteiro de ações). Esse tratamento das textualidades aproxima a performance de Karen Finley aos solos de outras performers, como Rachel Rosenthal, Peggy Shaw,

Holly Hughes, Carmelita Tropicana e Penny Arcade, que em sua configuração, também pode-se encontrar elementos de teatralidade, que fazem com que se distanciem das artes visuais.

Sobre o dilema da teatralidade, numa relação de aproximação-distância entre performance e teatro, Josette Féral comenta:

A resposta do performer é original na medida em que ela parece resolver o dilema, renunciando à personagem e encenando o próprio artista, artista que se coloca como sujeito a desejar e a performar, mas sujeito anônimo a apresentar a si mesmo na sua atuação na cena. Por conseguinte, não relatando nada e não imitando ninguém, a performance escapa a toda ilusão, a toda representação, sem passado nem futuro, ela se dá transformando a cena em acontecimento, acontecimento do qual o sujeito sairá transformado [...] Tanto quanto a performance se recusa assim a toda representação, a toda narratividade, ela recusa igualmente a organização simbólica que domina o fenômeno teatral, e expõe, como tais, as condições da teatralidade. É desse jogo incessante, desses deslocamentos contínuos de posição do desejo que é feita a teatralidade, isto é, uma posição do sujeito em processo em um espaço construtivo imaginário (FÉRAL, 2015, p.160).

Karen Finley choca e abre a ferida; não vem para ser delicado, agradável, ou causar deleite estético. Desse modo, é quase anti-poético, sendo poético. Chama nossa atenção a estranha sensação que nos causa, na mistura entre deleite e incômodo. Assistindo *I hate yellow*, foi quando descobri que esta estranha sensação era algo que eu, como artista, também gostaria de causar.

Teatro e performance: crise da representação e Teatros do Real

Até agora, caminhamos pelos territórios da literatura e da arte da performance, sem adentrar no campo do teatro propriamente dito, apesar do visível hibridismo das práticas performativas emergentes nos anos 1960-70. Pretendo traçar, portanto, uma breve contextualização a respeito das modificações que ocorrem na cena teatral a partir do século XX, e que incorporam o confronto arte-vida, muito influenciadas pela arte da performance. Esse processo é marcado por forte desdramatização da cena: é contestado o artifício ilusionista de palco-plateia, personagem, representação e quarta parede, entre outros elementos até então associados ao fenômeno teatral. Segundo Bernard Dort:

A representação passou a não ser mais considerada como uma tradução do texto ou como uma inscrição deste em uma realidade cênica regida pela

tradição ou pela imitação. A noção de montagem foi substituída, como dissemos, pela de escrita cênica. Recorreu-se ao conceito de signo (DORT, 2013, p. 50).

Para além da representação, difunde-se a concepção do teatro a partir da presença e do processo (e não do resultado final da obra); bem como de impulso de energia (ao invés da disseminação de uma informação) e de vivência (ainda que na dimensão fragmentada). Esta mudança é teorizada, entre outros autores, por Hans Thies-Lehmann (2008), que vai considerar tais "inovações" como "irrupções do real" no tecido simbólico da representação, e por Josette Féral (2008, 2012), que afirma que são as incorporações da *performatividade* na moldura simbólica da teatralidade que estão no cerne dessa nova forma.

Erika Fischer-Lichte (apud FERNANDES, 2013), por sua vez, interpreta a oscilação entre a estrutura simbólica da teatralidade e os fluxos energéticos da performatividade, detectados por Féral, como um equilíbrio precário entre a presença e a representação. Por acontecer em um espaço e tempo reais, o teatro sempre colocou e colocará o tensionamento entre representação e apresentação: mesmo nas tentativas mais controladas de representação, é sempre um corpo que se apresenta diante do público, colocando-se como sujeito num tempo e espaço reais. Mas, para Fischer-Lichte, algumas cenas preferem mascarar ao máximo essa tensão, enquanto outras optam por potencializá-la.

O termo "teatros do real", cunhado por Maryvonne Saison nos anos 90 se trata de uma definição estendida que pretende nomear um leque muito abrangente de obras, do teatro documentário ao teatro físico performativo, por exemplo, que - apesar de muito distintas entre si -, apontam para a tentativa de colocar o real em cena não apenas no âmbito da temática, mas da *experiência* (FERNANDES, 2013)

A desconfiança em relação às grandes narrativas também traz a desconfiança em relação aos mecanismos teatrais de representação da realidade, o que faz com que os artistas da cena busquem diferentes mecanismos e espaços onde o real possa irromper em contraponto à "trama simbólica" por meio da qual representamos a realidade. Segundo Sílvia Fernandes, o impulso do real, tão presente na pesquisa teatral contemporânea, vai além da investigação de linguagem, porque diz respeito ao interesse da cena pelos elementos considerados "exteriores" à representação, quais sejam, a história, ao "outro" (a alteridade) e aos eventos do mundo e à história, revertendo um fechamento da representação, que

caracterizou o teatro dos anos 1980 (FERNANDES, 2013). A vontade é de buscar eclosões de novos sentidos, nas palavras de Janaína Leite:

[...] sentidos que não se apresentam somente no campo da leitura da obra, mas na sua vivência, já que muitas vezes trata-se de trabalhos que pressupõem um encontro de materialidades envolvendo espaços e corpos desprotegidos do aparato teatral clássico oferecido pelo palco - com cena e plateia bem divididos - e pelas personagens (LEITE, 2017, p. 49).

O real pode, portanto, ameaçar os limites da representação de diversas formas, buscando e revelando experiências-limite através do corpo e da fisicalidade; enfatizando a vivência; deslocando a cena do palco para espaços alternativos ou *site-specifics*; apresentando ausência de personagens, onde as próprias testemunhas do evento real - que podem não ser atores profissionais -, ocupam a cena, para trazer em seus corpos e narrativas as marcas de suas histórias. Esse teatro explicita suas convenções, e se afirma na presentidade do evento, segundo Bulhões e Carreira:

De qualquer modo, todos eles se referem a um teatro que enfatiza uma relação explícita, tanto textual quanto cênica, com o real factual, no sentido político, social, coletivo ou individual. A abrangência do termo engloba uma grande variedade de modos de criação de forma a evidenciar suas fontes documentais, que podem advir de transcrições, gravações, entrevistas, depoimentos, documentários, fotografias, entre outros, e podem incluir deslocamento espacial para algum site específico (isso é, espaços que se tornam teatrais pelo uso, mas que tem outras funções na vida real), ou serem transmitidos ao vivo pela internet, em tempo real: o importante é que produzam um “efeito de real”, um efeito que confira alguma legitimidade e evidencie a relação do que traz a arte com o real verdadeiro, ou até mesmo, que seja realmente verdadeiro o que se tome como arte (BULHÕES e CARREIRA, 2013, p. 34).

A cena passa incorporar elementos como o acaso, o risco, o erro e o perigo, e também busca provocar sentimentos que vão além do deleite estético, assim como também podem superar a compaixão, a empatia e a cumplicidade, nos causando estranheza, rejeição e repúdio. Nessa esteira, podem balançar valores morais e, até, trazer à tona o julgamento por parte do público.

Podemos citar como exemplos dos teatros do real teorizados pelas autoras trabalhos como os de Lola Arias, na Argentina, com seu trabalho com os “não-atores”, que dão testemunhos cênicos sobre fatos históricos que vivenciaram, no grupo Mapa Teatro, colombiano, em suas *etnoficções*. Também Vivi Tellas faz

operação semelhante, com seu *Biodrama*, e o Rimini Protokoll e seus *experts*¹⁸, que atuam nas montagens. No Brasil, são exemplares os trabalhos da Companhia Kiwi; o teatro documentário de Marcelo Soler; o Grupo XIX de Teatro (explorando o *site-specific* e os documentos históricos); a cena tecnológica e documental de Chris Jatahy e a cena confessional da Cia. Hiato. Essas criações inspiram a cena de muitos outros grupos, inclusive os de teatro físico e dança-teatro, e também artistas solo e que trabalham em colaborações flutuantes. Silvia Fernandes nos diz:

No caso dos grupos de teatro brasileiros, é visível que a maioria de suas práticas cênicas não visa apenas à criação de uma peça, ou do que se poderia considerar um produto teatral acabado e comercializável no mercado da arte. Uma parcela significativa desse teatro é reconhecida pelo envolvimento em longos projetos de pesquisa que, ainda que visem, em última instância, à construção de um texto e de um espetáculo, parecem distender-se na produção de uma série de eventos pontuais (FERNANDES, 2013, p. 6)

Pensando nessa extensão social e política das criações nacionais, destaco duas artistas contemporâneas da cena paulistana, partindo de uma vontade de conhecer melhor seus processos, pesquisas, práticas e mecanismos de criação. Além de forjarem práticas e formas para trabalhar com temáticas femininas e feministas, que friccionam o público e o privado, a performatividade e a representação, o particular e o “universal” em cena, Carolina Bianchi e Janaina Leite são artistas que se utilizam do diário pessoal e das escrituras íntimas como material para criação e que, pela soma de atributos, interessam especialmente a esta investigação. Busco, a partir de entrevistas e conversas particulares (anotadas livremente em meu diário de pesquisa), rastros para compor a análise de seus processos; a qual será seguida por uma investigação pessoal, no âmbito da criação artística e do diário pessoal como metodologia para a criação.

Janaina Leite e Carolina Bianchi: mergulhos no autobiográfico performativo

Janaina Leite deu início à suas investigações cênicas autorais de teor autobiográfico e documental com *Festa de Separação - um documentário cênico* (2008), cujo mote era, justamente, as festas de fim de relação que a artista e seu

¹⁸ O grupo Rimini Protokoll costuma chamar seus colaboradores não-atores de *experts*, considerando que eles têm sempre um saber em alguma outra área e emprestam esses saberes à temática que interessa ao grupo.

ex-companheiro, Felipe Teixeira Pinto (o “Fepa”), promoviam, e onde eram realizados programas performativos, com a manipulação de documentos (vídeos, fotos, músicas, objetos) que marcaram a vida do casal. A criação foi dirigida por Luis Fernando Marques (Lubi), parceiro de Janaina no Grupo XIX de Teatro.

Depois desse primeiro experimento, Janaina Leite concebe *Conversas com Meu Pai* (2014), peça que esteve em processo durante oito anos antes de estrear, e que fala sobre a relação de Janaina - que tinha descoberto uma doença auditiva degenerativa - com seu pai Alair, que após uma traqueostomia, ficou impedido de falar. Essa peça representa um grande passo na trajetória de Janaina Leite, pois é nela que entra em contato com o indizível da experiência e abraça-lo no processo. As três tentativas de criação de um texto foram abarcadas na versão final da peça, escrita por Alexandre Dal Farra (seu marido na época) a partir do processo.

No espetáculo, um cenário “totêmico” (pois a maioria das coisas nem sequer era usada) foi composto, em grande parte, por objetos que pertenciam ou se relacionavam à imagem do pai da artista. Havia também uma piscina, onde Janaina Leite mergulhava de momento a momento, e uma caixa de sapato - que ela não abria - mas que afirmava conter bilhetinhos que ela e seu pai trocaram, depois que ele passou a não falar. A peça também contava com áudios de suas irmãs, que narravam uma mesma memória, sob três perspectivas diferentes.

Depois dessa peça, *Stabat Mater* (2019) surge como uma sombra, um duplo da peça anterior, para recobrar a presença da mãe, antes esquecida (embora, sempre lá) no passado e no imaginário da filha. Ela também é a peça onde a artista se assume interinamente como autora, performer, diretora e dramaturga. Na nova criação, a artista faz conexões entre a mitologia cristã (especialmente, a figura de Maria), a pornografia, os *slasher movies* e as teorias (da psicanálise e do teatro), inspirando-se em textos de Camille Paglia, Julia Kristeva e Angélica Liddell.

Stabat Mater acentua a radicalidade do real do corpo, profanatório e performativo, em contraposição ao real documental, que marca o início de suas criações. Atualmente em processo (integrando o doutorado em curso), disponível na sala de ensaio do Zoom, a artista dá forma aos seus “estudos escopofílicos para uma história do olho”, uma nova etapa dessa radicalização, mergulhando mais fundo nas ideias profanatórias, no erotismo *batailliano* e no universo pornográfico. Nos processos de Janaina Leite, uma coisa sempre puxa a outra: em todos processos sobram pontas soltas, questões irresolutas que ela tenta retomar e “dar

conta” num próximo trabalho. É admirável seu comprometimento com a relação arte-vida, e o movimento sempre presente de “documento > profanação do documento”.

Também é formalmente interessante as articulações que a artista faz entre teoria e prática em suas criações, nas quais ela utiliza-se da teoria para tratar do indizível; assim como recorre ao real do corpo para dar conta carne a aquilo que a teoria expressa. Sobre a relação entre escrita, teoria e prática em seu processo, a artista resume:

Felizmente para mim é uma relação de muita organicidade. Só escolho, academicamente, temas que estão estreitamente relacionados com a prática. Na verdade, nem sei dizer o que puxa o quê! Eu tenho catarses e epifanias pessoais lendo teoria. Já chorei que nem criança assistindo palestra do Juliano Pessanha, por exemplo. Desenho coração e repetidas exclamações o tempo todo nos meus livros teóricos! (risos). Já tive pudor dessa mistura toda. Hoje aceito que é meu jeito de ir para a cena, para a dramaturgia: misturando coisas “pornograficamente” pessoais (citando Angélica aqui) e teoria pesada. Agora sobre metodologia... Não sei dizer. Nos femininos abjetos, trabalhei muito a ideia de “seminário cênico” e também “museus pessoais”. Daí surgiu a maioria das cenas. E de certa forma apliquei essas bases no *Stabat*. Mas é bem caótico, na verdade. Tenho cadernos e cadernos nos quais vou anotando imagens, frases, sonhos, e depois essas coisas vão decantando, saturando, e começam a encontrar uma estrutura possível. Mas nunca sei exatamente como cheguei ali. É bastante intuitivo no final e depende demais do processo (LEITE, 2020, s/p.).

Carolina Bianchi deu início à criação autoral como performer, atriz, diretora e dramaturga com o solo *Mata-me de prazer* (2015), trabalho que teve muitas versões, mas cuja intenção era entender os limites das questões ligadas à sexualidade, ao imaginário erótico, às sensações dentro da cena. A artista buscava “[...] criar práticas onde eu tentasse buscar sentidos que me dessem as mesmas sensações que o ato sexual” (BIANCHI, informação pessoal, 2020), e tentava fazê-lo a partir da relação com as palavras em cena. Para esse trabalho, em que não representava o ato sexual em cena, mas criava alternativas que trouxessem sua energia, organizou uma residência de compartilhamento chamada *Estudos para um corpo delirante*, na qual explorou telepatia, sonhos, sono, hipnose e fricção do corpo com outras matérias, sempre para obter prazer erótico.

A narrativa expressa nesse trabalho é sobre um país que se desloca do continente, virando uma ilha onde as pessoas passam a fazer muito sexo; o que faz com que elas alterem também suas formas de comunicação. Para Carolina Bianchi, o trabalho mostrou-se problemático; em sua palavras: “Mata-me de prazer foi uma

porta; se eu quisesse continuar nisso eu precisaria cavar mais embaixo... entender a dimensão da angústia, da descontinuidade do ato sexual” (BIANCHI, informação pessoal, 2020).

Actos Passionales foi a residência que originou *Quiero hacer el amor*¹⁹(2017); obra que, segundo Carolina Bianchi, foi um trabalho muito importante em termos de pesquisa de linguagem. A performance consistia em um grupo de mulheres que faziam amor com edifícios e surgiu de um programa performativo, sem um texto dramatúrgico. As performers mulheres ficavam de roupa, buscando essa relação erótica com o espaço e com a materialidade dos edifícios por cerca de duas ou três horas, e depois se encontravam, para tirar um cochilo juntas.

O próximo trabalho, *LOBO* (2018) nasce numa residência artística que a artista participou na Argentina, e amplia-se numa oficina de compartilhamento de pesquisa, chamada *A rebelião de Artemisia*, onde dos trinta participantes da oficina, quinze do sexo masculino, passam a integrar a cena junto da artista. Para ela, *LOBO* é uma tentativa de “[...] recontar alguns pactos da paixão [...]” (BIANCHI, informação pessoal, 2020), e para, isso, utiliza-se das presenças imateriais da escritora Mary Shelley²⁰, da poeta Emily Dickinson, e da pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi²¹.

Por último, a oficina *A linguagem diabólica* gerou e alimentou as práticas de *O Tremor Magnífico* (2020), que teve a temporada interrompida por conta da COVID-19, a partir do estudo de uma linha do tempo borrada, de danças com fantasmas e do trabalho com a noção de estado de possessão. Nesse último trabalho, a artista diz ter se distanciado um pouco das relações do amor e buscado mais sua outra face, a morte.

Como visto, todos os trabalhos de Carolina Bianchi ganham forma em residências artísticas de compartilhamento. São nessas residências que ela busca maneiras de dar forma e comunicar um imaginário com as pessoas envolvidas; o que envolve criar um vocabulário comum e práticas sensíveis (que buscam alcançar estados limítrofes do corpo), que darão o tom de cada trabalho. A artista faz questão

¹⁹ Título inspirado em obra da artista feminista mexicana Mónica Mayer.

²⁰ Filha de Mary Wollstonecraft e autora de *Frankenstein*; obra que por muitos anos teve autoria atribuída a seu marido, o poeta Percy Shelley.

²¹ Pintora barroca conhecida por colocar o seu rosto em figuras bíblicas que narram a violência contra a mulher, como *Susana e os Anciãos* (1611), ou que retratam a vingança que vem pelas mãos das mulheres, como em *Judite decapitando Holofernes* (1620) ou *Jeal e Sísera* (1620), quadros que pintou após ser estuprada. É considerada por algumas críticas de arte a “feminista” mais antiga da história.

de frisar que nenhum de seus trabalhos, realizados com o coletivo flutuante de artistas que ela chama de *Cara de Cavalo*, recebeu qualquer tipo de incentivo financeiro: “Eu fico feliz porque deu pra fazer... Eu não sei falar sobre a qualidade dos trabalhos.” (BIANCHI, informação pessoal, 2020). Sobre sua relação com a escrita e sua implicação pessoal em seus trabalhos, fala:

Escrevo a partir de uma desordem absoluta. Uso a escrita para abrir espaço. [...] Gosto da ideia de um “eu” em desordem, que não está no real desse plano, mas se inscreve no real buscando outras significações. Não me interessa trabalhar com minha biografia nesse plano, mas que minha biografia seja úmida, ou simplesmente se perca na umidade dessas histórias que vão se juntando, se contaminando, virando essa gosma, diluindo a ideia de um “eu” e virando outra coisa, como esse Frankenstein que precisa aprender a existir. [...] Isso pra mim, essas práticas, são mais importantes que a temática. Busco uma escrita que é lacunar, esburacada, que traduz uma crise - com o mundo, com os sentimentos -, que não se resolve, não busca uma moral, ou resposta. É uma escrita que precisa ser tocada com as mãos, com o corpo que quer encontrar suas capacidades mágicas, abjetas, tóxicas, etc... E isso vai tecendo a dramaturgia (BIANCHI, informação pessoal, 2020).

Durante as conversas que tive com as artistas, notei que ambas descrevem seu processo de criação como um processo “caótico”: a elaboração *caótica* funde práticas, vivências, anotações, teorias e imagens simbólicas, muitas vezes organizados a partir de enunciados que servem como programas performativos. Destaco, também, que *LOBO* (2018) e *Stabat Mater* (2019) foram peças cujo esqueleto dramaturgic (muito inspirado, em ambos os casos, por uma gama de referências pictóricas, simbólicas, textuais, imagéticas, materiais, sensoriais, oníricas, mitológicas, etc) surgiu antes do processo em sala de ensaio. Porém, também em ambos os casos, isso não significou que os processos de sala de ensaio tenham sido secundários. Muito pelo contrário: eles, na verdade, movimentaram, preencheram, “suaram” e até desestruturaram as questões iniciais apontadas pelas dramaturgias escritas, modificando-as.

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

Para começarmos a falar do diário, é preciso uma pequena digressão. O diário é uma forma que data de fins da Idade Média. Sua prática foi expandida com a chegada do papel na Europa, e com a invenção do calendário anual, assim como o relógio mecânico. O diário, dessa forma, inaugura uma nova possibilidade de se medir o tempo, que de cíclico, torna-se linear. Porém, não diferentemente das outras formas autobiográficas, a prática do diário também altera-se ao longo dos anos (e séculos).

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).

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 neste relatório.

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).

A “forma” solo, sujeito solo e extimidade: um breve questionamento

Acredito que o solo pouco tem a ver com os célebres “monólogos” da tradição teatral. Parece-me que o caráter solo da performance pode ser pensado como herança das artes visuais e da literatura, e configura uma dimensão mais

experimental, autoral, processual; e na maioria das vezes, com alto teor autobiográfico/autoficcional, que transcende o fato de alguém estar sozinho em cena. Penso que à medida que a ideia de solo passou a aproximar-se do teatro e dos teatros do real, principalmente, o solo não mais significa que se está sozinho em cena, ou sozinho na criação: apenas, significa que a pessoa em questão está à frente da produção, cena ou elaboração. É possível fazer um solo onde haja presença de músicos e também outros performers em cena, como já acontecia nos *nightclubs* de Nova Iorque desde os anos 1960. É possível estar em colaboração com artistas multidisciplinares, como Carolina Bianchi faz em *LOBO* (2018); espetáculo que integrou a presença de quinze artistas que estiveram em residência com a performer na Oficina Cultural Oswald de Andrade, mas também em outras colaborações: ela denomina esse grupo flutuante e rotativo que participa de suas criações de Cara de Cavalo.

Podemos dizer que Janaina Leite, em *Stabat Mater* (2019), instrumentaliza-se em cena das presenças de sua Mãe, Amália, e de Príapo, o ator pornô²², mas que, apesar das suas presenças, o ponto de vista exposto na encenação (e a interlocutora principal) permanece sendo ela mesma. Outro exemplo do mesmo modo de operação, Letícia Bassit, em sua performance solo *Mãe ou Eu também não gozei*, divide a cena com um baterista, que acompanha a performer, ambientando com seu som diferentes estados evocados pelos relatos ao longo da encenação. Soraia Costa, artista que foi este ano contemplada pela Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos do CCSP (com estreia para 2021), pretende dividir a cena com o filho em seu solo em processo *Sete cortes até você*. Maria Alice Vergueiro, na encenação psicomágica de sua morte e funeral em *Why The Horse?* (2015), é o centro de toda ação e elaboração, apesar das presenças dos demais atores que dividem o palco com ela.

Há também, em algumas das encenações aqui citadas, certas presenças “imateriais”: Em *LOBO*, temos a presença de uma raposa empalhada e de uma lagosta: ambas têm participação muito importante na peça, sendo responsáveis por momentos de destaque onde “falam” com o público (através de uma voz off). Em outra encenação de Carolina Bianchi, *O Tremor Magnífico*, também existe uma

²² Foi revelado durante a encenação que o ator-pornô não era, na verdade, um ator-pornô: ele é um ator que representa a presença do ator-pornô que esteve com Janaina Leite durante o processo, mas que desistiu de contracenar na peça com ela.

grande réplica de um cavalo, que surge na cena com uma mensagem, quando estamos próximos ao final. Há também um cavalo “de mentira” na cena de *Why the horse?*, assim como em *Eu não sou bonita (Yo no soy bonita)* (2004), de Angélica Liddell, onde um animal real, de carne osso²³, é testemunha de sua ação em cena, representando o equino que foi testemunha da violência relatada pela artista em cena.

Todas essas experiências poderiam ser chamadas apenas de “peça de teatro”, mas, uma vez que centralizam a criação, elaboração, presença e autoria em uma só pessoa, também podem ser chamadas de solos. É possível, portanto, fazer um solo e mesmo assim estar dividindo a cena...

Outra questão sobre o solo é relativa aos tempos atuais, onde a impossibilidade da presença física, em virtude da pandemia do COVID-19, nos levou à internet e ao "monodrama", uma forma possível para a criação à distância. Isso levou muitos artistas, que antes nunca tinham se engajado numa criação autoral ou num processo autobiográfico (ou até mesmo na linguagem performativa), a começarem a fazer solos de caráter autobiográfico, testemunhal e confessional. Os cursos pagos de solo e de dramaturgias autorais, que se popularizaram em 2019²⁴ (na mesma onda de popularidade que levou Janaina Leite a ganhar o edital da Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos do CCSP, em 2018, e a ganhar, mais tarde, em 2019, o Prêmio Shell de Melhor Dramaturgia), mereceram versões online, e tiveram altíssima procura, fazendo com que uma grande quantidade de pessoas pudesse “ter um solo para chamar de seu”.

Apesar de ser um movimento interessante - pois a arte autobiográfica tem sido estigmatizada no meio teatral mais hegemônico, sendo acusada de ser solipsista, anti-revolucionária (distanciando-se da visão de teatro político mais usual), sem universalidade e ególatra -, a grande quantidade de solos *online* começou a reproduzir uma padronização de formas e conteúdos. Alguns solos, ainda que sejam uma solução para os tempos que vivemos, retomam o modelo midiático e teleológico da história de superação, tornando-se muito populares.

²³ A presença do cavalo em cena causou polêmica na apresentação de *Eu não sou bonita* na MIT-SP em 2014, no Brasil, quando um grupo de ativistas pelos direitos dos animais invadiu o palco do SESC Pinheiros durante a apresentação.

²⁴ “Solos Autorais”, curso de Maria Amélia Farah, “Núcleo de Orientação de Processos”, curso de Janaina Leite, “Dramaturgias híbridas e performativas”, também de Janaina Leite, “Núcleo de Dramaturgia Feminista” orientado por Maria Giulia Pinheiro.

Para além dos solos, uma onda cada vez mais crescente de necessidade de "extimidade"²⁵ acompanha esse processo, promovendo aquilo que chamo de *blogueirismo compulsório*: uma grande quantidade de pessoas, nas redes sociais, adotam o *lifestyle* de blogueiros e a narram (e espetacularizam) suas histórias, "militâncias", percursos, consumos e histórias. Este modelo, ainda que não seja o da *Bildung*, assemelhado a aquele para a modernidade, representa um modo de vida ajustado, adaptado à versão tardia do capitalismo, com tintas de pós-modernidade. Muito além de produzir nossas personas da internet, essa cultura "blogueira" que se expande nos novos solos da pandemia incentiva o sujeito à gestão de si mesmo como uma marca.

Entretanto, apesar dos padrões estéticos, de sucesso, de beleza e de visibilidade ficarem quase intactos, existe uma tentativa de originalidade, quando se quer falar sobre as experiências genuínas e únicas; o que fica claro nas redes sociais. Porém, a carência de formas inovadoras parece evidente nesses meios, onde a própria plataforma (blogs, Twitter, Facebook, Youtube, Instagram, etc.) limita tempo, caracteres, filtros, design e layout, suscitando a padronização. Ainda que em outro contexto, essa "timidez formal" lembra a crítica que teóricos como Anatol Rosenfeld fazem em relação ao drama moderno. Se havia a intenção de abarcar temáticas revolucionárias, o fato de utilizar-se dos mesmos mecanismos formais hegemônicos do drama burguês clássico impediu que outra expressão tivesse emergência. Nos tempos atuais, a padronização da internet acaba consumindo discursos mais progressistas; o que, por sua vez, afeta a produção artística, promovendo uma aversão ao risco, à contradição e às idiosincrasias, que passam a ser "higienizados", docilizados, ou "cancelados".

Isso pode também vir a ser muito castrador, quando tratamos de produção de pensamento e criação artística, que deveriam provocar e desafiar os maniqueísmos e binarismos do pensamento. Diante disso, questiono (ainda, sem respostas) se a forma do solo autobiográfico ainda pode ser uma contra-narrativa, ou se tornou-se uma narrativa que, justamente, corrobora com a hegemonia individualizante, com a massificação e a manutenção do *status quo*. Pensando no que comenta Agamben (2005), seria possível encontrarmos formas de profanar os dispositivos de controle?

²⁵ Termo que, segundo Paula Sibilia (2016), caracteriza a exposição espetacularizada da intimidade, principalmente nas redes sociais.

Giorgio Agamben, em “O que é um dispositivo?”, primeiramente, apresenta o conceito de *oikonomia*, de onde surgiu a noção de economia que conhecemos hoje. *Oikonomia*, que em grego significa gestão, tornou-se um conceito central em nossas sociedades desde sua introdução pelo cristianismo, consolidando-se como “[...] um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2014, p.12).

O equivalente à *oikonomia* em latim seria, para o autor, o termo *dispositio*, do qual se originou o dispositivo, do qual falamos. Se nas “sociedades disciplinares” (onde, de acordo com Foucault, as instituições como Família, Igreja, Prisões e Manicômios tinham o poder de nos disciplinar através do confinamento, da ordem e da disciplina), os dispositivos eram tudo que se utilizava para esse fim; hoje, nas “sociedades de controle”, os dispositivos tornam-se não apenas utilitários para garantir que nossa vida seja disciplinada e vigiada, mas estão tão infiltrados em nosso pensamento, em nossas atividades cotidianas, que acabam por nos convencer suavemente - e não pelo poder e coerção - como nossa vida deve ser vivida (infiltrando-se em nossos desejos, nos recantos mais subjetivos). Dispositivos servem para nos conduzir a um estilo de vida dócil, amansado e alienado pelo poder, e com muito mais força que nas sociedades disciplinares, pois atua de maneira quase imperceptível. Os dispositivos são os anúncios e a publicidade; são nossos celulares e nossos computadores; a TV e os comerciais da TV; o youtube, o instagram e o Twitter...

Agamben (2014), resgatando a etimologia da palavra e o pensamento foucaultiano, procura mostrar a relação do dispositivo com o poder, e conseqüentemente, com o capitalismo, que segundo ele, é a religião de nossos tempos. Os dispositivos servem para nos passar uma informação de como ser, como portar-se e vestir-se; enfim, como comportar-se em sociedade. Tudo isso afeta profundamente nossa subjetividade.

O que precisamos, quando adentramos na grande nuvem imaterial dos dispositivos, principalmente enquanto artistas e pensadores críticos, é buscar a contra-informação. Profanar o dispositivo. Buscar meios de “hackear” o dispositivo de controle, dentro de seu próprio jogo. Porém, mesmo exaltando o que chama de “profanação”, ou seja, a restituição ao uso comum, dos homens - para longe do

controle e das garras do capital ou qualquer outra religião - Agamben faz questão também de atentar-se para o fato de que tudo, toda profanação, será muito rapidamente cooptada e incorporada pelos dispositivos de poder. Por isso, nos cabe sempre renovar, reinventar os meios pelos quais profanamos os dispositivos. Acredito ser esse o papel da artista, frente aos dispositivos com os quais lidamos diariamente: disputar o imaginário, a subjetividade. Ousar profanar; ousar pensar diferente. Como, por exemplo, usar um espaço destinado a um anúncio publicitário para expor sua obra de arte; ou usar o Instagram e o Facebook para propósitos diferentes, como postar uma proposição de programa performativo. Agir como um gato que profana o novelo de lã, ao caçá-lo como se fosse um rato (AGAMBEN, 2007).

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. Porém, foram *neles* e *através deles* que consegui realizar algumas coisas concretas: construir a dramaturgia para um solo que chamei de *Coreografias da Alcova: natureza morta com facas e frutos do mar*, e produzir esboços para outras duas dramaturgias, *Um túnel no fim da luz*, e *Bebê de Rosemeire*. Posso dizer, com toda certeza, que essas escritas performativas fizeram com que me relacionasse de maneira diferente com alguns traumas; que buscasse imagens para falar de coisas que as palavras não davam conta; que tentasse organizar pensamentos complexos ao colocá-los no papel; que buscasse imagens poéticas para descrever movimentos e sensações do corpo; que organizasse

cartografias sentimentais - como a árvore genealógica de minha família -; que eu tentasse organizar meu campo simbólico através dos mitos e das anotações de sonhos; que eu elaborasse programas performativos... Com os diários desta pesquisa que eu experimentei criativamente, de N formas.

Acredito que é possível buscar, ainda, experiências liminares com a criação cênica e com a processualidade/criação dramatúrgica através do diário. Talvez a obra final seja um fracasso, mas a busca é, mesmo assim, muito importante. Aprendi com as criações de Janaina Leite, principalmente, formas de misturar teoria com performatividade. Aprendi com Carolina Bianchi, em especial, sobre práticas sensíveis que aguçam os sentidos através do corpo e produzem novos imaginários possíveis. Aprendi com Angélica Liddell, outra artista que povoou minhas reflexões neste processo de Iniciação Científica, sobre a ritualização da ferida, da dor, do trauma, do *phátos*, e todo simbólico através do corpo e do sacrifício poético, que seria um ato frente ao incompreensível, a o que não podemos entender.

E os aprendizados registrados no diário continuam. Aprendi com Suely Rolnik (1993) sobre os estados inéditos que se produzem em nosso interior, e que exigem a construção de um novo corpo que dê conta de abarcar esses estados. Com Audre Lorde (2019), aprendi sobre usos do erótico como força criadora, para além da dimensão sexual de nossa vida, e sobre a importância do compartilhamento com pessoas queridas. Com Jodorowsky (2009), aprendi sobre a *Psicomagia*, uma arte da cura que, segundo o artista, dialoga diretamente com o inconsciente.

Este processo de pesquisa e criação, apesar do (ou por causa dele) momento que estamos atravessando, foi muito importante para que avaliasse meu traçado; concluísse uma jornada de cinco anos no curso de Bacharelado, e ressignificasse vivências que me atravessaram nesses anos. Esta pesquisa trouxe transformações; o que para mim mostra o verdadeiro sentido da teoria: que ela transforme minha prática e meus modos de ver as coisas, na arte e na vida.

Gostaria de esboçar, por fim, a partir desta minha experiência de análise e criação, uma última categorização *não-categórica* e extremamente subjetiva das 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)²⁶.

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 “[...] 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

²⁶ 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).

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*: Borrar 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 resignificação*: Trazer à tona dores pessoais e coletivas através da cena. Ritualizá-las. Resignificar histórias. Dialogar com as dores. Trazer os impulsos de raiva, tristeza, impotência, etc para o corpo. Dançar com eles. Produzir *verdade sensível* através do corpo²⁷. 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. Conectar-se com o mistério. Afirmar a vida até na morte (BATAILLE, 2017)²⁸, ou seja, a vida que levada a uma tal intensidade, através do gasto inútil de energia (dispêndio), já não se distingue da morte.

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

²⁷ Para Angélica Liddell, "O corpo é a única coisa que produz verdade". In: GARNIER (2005, p. 181).

²⁸ Em "O erotismo", de Georges Bataille: "Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte. [...] Com efeito, ainda que a atividade erótica seja antes de mais nada uma exuberância da vida, o objeto dessa busca psicológica, independente, como disse, da intenção de reprodução da vida, não é estranho à morte." (BATAILLE, 2017, p. 35)

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.

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 América 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, fracássemos cada vez mais.

Referências

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

_____. **O amigo & O que é um dispositivo**. Editora Argos, 2014.

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.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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.

BIANCHI, Carolina. Anotações feitas a partir de entrevista concedida ao Projeto Sala Aberta REC, via plataforma Zoom, em 17 de agosto de 2020. (material não publicado).

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

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 33-44, 2013. Disponível em: [revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074/71519](https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074/71519). Acesso em: 10 dez. 2020.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal / 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 la palabra**. 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.

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, vol. 13, n. 1, p. 47-55, jun 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564>. 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.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. O real na arte: a estética do choque. In RAMOS, Luís Fernando (org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012, p. 77-94.

_____. Por uma Poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, nº 8, p. 191-210, 2008. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 10 dez. 2020.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072/71518>. 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

FREUD, Sigmund. Lembranças da Infância e Lembranças Encobridoras. In: _____. **Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA, José Gustavo Sampaio. O Processo de Criação em artes cênicas como pesquisa: uma narrativa em dois atos. **Tessituras & Criação**, Brasil, v. 1, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/download/5621/3973>. Acesso em: 10 dez. 2020.

GARNIER, Emmanuelle. El cuerpo es lo único que produce verdad: una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell. **Corpo-grafias: estudos críticos de y desde los cuerpos**, n. 2, vol. 2, 2005. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/11163>. Acesso em: 10 dez. 2020.

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.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2004.

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 Avila Small, 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.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIDDELL, Angélica. Abraham y el sacrificio 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-won 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.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires - 1920 e 1930**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

SÁNCHEZ, José Antonio. **Práticas de lo Real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor Libros, 2007.

SIBILIA, Paula. **O show do eu - A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

THIES-LEHMANN, Hans. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.