

ARTE E VIDA EM
OBRA:
A POÉTICA BIOGRAFEMÁTICA DE
**RUBIANE
MAIA**



Lindomberto Ferreira Alves

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Área de concentração Teoria e História da Arte
Ênfase em Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento
Dissertação de Mestrado

ARTE E VIDA EM OBRA:
A POÉTICA BIOGRAFEMÁTICA DE RUBIANE MAIA

Lindomberto Ferreira Alves
Orientador: Prof.º Dr.º Ricardo Maurício Gonzaga

VITÓRIA/ES, 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Área de concentração Teoria e História da Arte
Ênfase em Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento
Dissertação de Mestrado

ARTE E VIDA EM OBRA:
A POÉTICA BIOGRAFEMÁTICA DE RUBIANE MAIA

Lindomberto Ferreira Alves

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, com ênfase em Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientador: Prof.º Dr.º Ricardo Maurício Gonzaga

VITÓRIA/ES, 2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

A474a Alves, Lindomberto Ferreira, 1985-
Arte e vida em obra : a poética biografemática de Rubiane
Maia / Lindomberto Ferreira Alves. - 2020.
300 f. : il.

Orientador: Ricardo Maurício Gonzaga.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Artes visuais. 2. Arte contemporânea. 3. Arte brasileira. 4.
Performance (Arte). 5. Vídeoarte. 6. Crítica de arte. I. Gonzaga,
Ricardo Maurício. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES

**ARTE E VIDA EM OBRA:
A POÉTICA BIOGRAFEMÁTICA DE RUBIANE MAIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação do Prof.º Dr.º Ricardo Maurício Gonzaga, para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, com ênfase em Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

APROVADA EM 25 DE SETEMBRO DE 2020

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.º Dr.º Ricardo Maurício Gonzaga

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Orientador

Prof.º Dr.º Aparecido José Cirilo

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
Membro Interno

Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira

Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF
Membro Externo

VITÓRIA/ES, 2020



Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Credenciamento/MEC 609, de 14/03/2019

177ª/2020 ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado EM ARTES

Às quinze horas do dia vinte e cinco do mês de setembro do ano de dois mil e vinte, reuniu-se via webconferência a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros: Professor Dr. Ricardo Maurício Gonzaga (Orientador - PPGA/UFES), Prof. Dr. Aparecido José Cirilo (Examinador Interno - PPGA/UFES) e Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira (Examinadora Externa – PPGACL/UFJF) para a sessão pública de defesa de dissertação de Mestrado do aluno **Lindomberto Ferreira Alves** com o tema: "Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia". A banca, após o exame do trabalho, considerou-o:

APROVADO (x)

REPROVADO ()

Em caso de aprovação, o aluno somente terá direito ao título de Mestre após entrega da versão final de sua dissertação, em papel e meio digital, à Secretaria do Programa e da homologação do resultado da defesa pelo Colegiado Acadêmico do PPGA. Nada mais havendo, foi encerrada a sessão da qual se lavra a presente ata, que vai assinada pelos membros da banca examinadora.

Observações:

A banca examinadora considera o trabalho relevante e coerente com o projeto de pesquisa do orientador e com a Linha de Pesquisa correspondente do PPGA. Destaca a qualidade da redação e a excelência do recorte teórico e recomenda sua publicação.

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga (Orientador - PPGA/UFES)

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo (Examinador Interno - PPGA/UFES)

Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira (Examinadora Externa – PPGACL/UFJF)

AGRADECIMENTOS

Aos irmãos de luz que me acompanham, por toda luz, força e proteção, e por me apoiarem, hoje e sempre, nos caminhos trilhados nesse mundo de terra. À minha família pelo carinho de sempre. Aos meus pais, Maria do Carmo Ferreira Alves e Francisco Alves Neto, meus maiores incentivadores, alicerces incondicionais da minha existência. À minha irmã, Lucicléa Ferreira Alves Vasconcelos, pelo amor e pelo cuidado com que tomou para si a minha vida. Ao meu companheiro, Maurílio Mendonça de Avellar Gomes, não só por todo amor e companheirismo partilhado, mas por me presentear, todo dia, a leveza da vida a dois. Aos amigos, pelos sonhos compartilhados e pela amizade rica em força e vitalidade. Ao meu orientador, Prof.º Dr.º Ricardo Maurício Gonzaga, pelo acolhimento, pela parceria nessa jornada, pelos comentários sempre tão pertinentes e, sobretudo, pela confiança em me deixar ir. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, pela rara oportunidade de uma segunda chance. Aos servidores da Universidade Federal do Espírito Santo, pela atenção e presteza. Aos professores, por desestabilizarem propositivamente a minha visão de mundo, contribuindo de forma inestimável com a minha formação. À banca examinadora, Prof.º Dr.º Aparecido José Cirilo e Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira, não só pelo pronto aceite em participar da banca, mas, sobretudo, pelas férteis e sensíveis observações no ato da qualificação. À arte, uma das minhas mais potentes escolhas. À vida, por sempre ter sido tão generosa comigo. À todas, todos e todos que atravessaram meu caminho. Aos bons encontros, por me possibilitarem tanto. Às autoras, autores e demais interlocutores, plural de encantos. E, por fim, à Rubiane Maia, pela sensibilidade de partilhar com o mundo a potência poética e estética da vida. A vocês o meu muito obrigado!



RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a trajetória da artista multimídia Rubiane Maia (Caratinga, 1979). Visando um recorte mais circunscrito, e tendo como aporte teórico a noção barthesiana de “biografema”, ela se detém à análise das relações entre arte e vida que perpassam a construção poética da artista, entre os anos de 2006 e 2016 – intervalo que compreende seus dez primeiros anos de carreira. Busca-se, portanto, investigar nos múltiplos registros processuais de Rubiane Maia – pessoais e artísticos – os deslocamentos do seu projeto poético, atendo-se no que nele diz respeito à singularidade dos modos com os quais a artista agencia o híbrido arte-vida-obra que atravessa o campo de efetuações de seu saber-fazer artístico, inserindo-a também no contexto da arte contemporânea. Nossa hipótese é que os processos criativos desta artista produzem determinados registros e resíduos, presentes nos interstícios de suas ações performativas, que permitem situar em perspectiva as intenções reveladas de um trabalho ético sobre si, uma política de si, uma criação de si que, ao fazer dos processos de arte sensações de vida, busca lidar com as maneiras de viver, com a arte de viver. Assim, conectada nos pormenores e no descontínuo que pululam do território artístico-existencial desta artista, e apoiada nos pressupostos metodológicos do que Sandra Mara Corazza (2010) chama de “método biografemático”, esta pesquisa é um convite para aproximarmos-nos das principais linhas de força poética de Rubiane Maia – um dos nomes relevantes da história recente das artes no Espírito Santo, com projeções nacional e internacional. Nosso esforço, aqui, caminha no sentido de colocar o conjunto da obra de Rubiane Maia em circulação; dando visibilidade à sua produção, bem como resgatando a importância e a potência desses trabalhos, de modo a apresentá-los às gerações futuras.

Palavras-chave: Rubiane Maia, Arte e vida, Biografema, Performance, Arte contemporânea brasileira, Crítica de arte.

ABSTRACT

This research has as object of study the trajectory of the multimedia artist Rubiane Maia (Caratinga, 1979). Aiming at a more circumscribed cut, and having as theoretical support the barthesian notion of "biographeme", she focuses on the analysis of the relations between art and life that permeate the artist's poetic construction, between the years 2006 and 2016 - an interval that comprises her first ten years of career. Therefore, it seeks to investigate in the multiple procedural records of Rubiane Maia - personal and artistic - the displacements of her poetic project, taking into account in what concerns the uniqueness of the ways in which the artist arranges the hybrid art-life- work that crosses the field of his artistic know-how, also inserting it in the context of contemporary art. Our hypothesis is that the creative processes of this artist produce certain registers and residues, present in the interstices of her performative actions, which allow to place in perspective the intentions revealed of an ethical work about herself, a policy of herself, a creation of herself that, making art processes life sensations, seeks to deal with ways of living, with the art of living. Thus, connected with the details and discontinuity that permeate the artistic-existential territory of this artist, and supported by the methodological assumptions of what Sandra Mara Corazza (2010) calls "biographematic method", this research is an invitation to approach the main lines of poetic strength by Rubiane Maia - one of the relevant names in the recent history of the arts in Espírito Santo, with national and international projections. Our effort here goes towards putting the whole of Rubiane Maia's work into circulation; giving visibility to their production, as well as rescuing the importance and power of these works, in order to present them to future generations.

Keywords: Rubiane Maia, Art and life, Biographeme, Performance, Contemporary brazilian art, Art criticism.

“[...] pensamos a arte como poética que nos desvia do mesmo, e contamina, via forças micropolíticas, na invenção de novos mundos neste mundo.”

(SILVA, 2011, p. 08)



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1

TRÊS EIXOS RELACIONAIS À REFLEXÃO DE POÉTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS	28
--	-----------

1.1 Convergências entre arte e vida	30
1.2 Sobreposições entre processo e obra	41
1.3 Indiscernibilidade entre vida e obra	51

CAPÍTULO 2

ARTE, VIDA E OBRA EM RUBIANE MAIA: PREPARAÇÃO PARA UM SOBREVÔO PROVISÓRIO	60
--	-----------

2.1 Percursos na arte	62
2.2 Rumores de uma vida	78
2.3 Espiral do tempo, espiral poética	99

CAPÍTULO 3

RUBIANE MAIA EM EXPOSIÇÃO PORTÁTIL: À LUZ DE PUNCTUNS E BIOGRAFEMAS	116
--	------------

3.1 Prólogo à exposição	117
3.2 Tomo I dos trabalhos [2006-2011]	121
3.3 Tomo II dos trabalhos [2012]	154
3.4 Tomo III dos trabalhos [2013-2014]	183
3.5 Tomo IV dos trabalhos [2015-2016]	204

CAPÍTULO 4

ARTE E VIDA EM OBRA: A POÉTICA BIOGRAFEMÁTICA DE RUBIANE MAIA	245
--	------------

4.1 Transitoriedade do corpo	247
4.2 Performatividade das paisagens psicossociais	258
4.3 Subjetivações à flor da pele	269

NOTAS INCONCLUSIVAS: TALVEZ O NASCIMENTO DE ESCRITURAS POR VIR	280
---	------------

REFERÊNCIAS: PLURAL DE ENCANTOS	287
--	------------

LISTA DE IMAGENS

		Número da página
Fig. 1	Rubiane Maia, Arritmia (2012), Performance.	capa
Fig. 2	Rubiane Maia, O Jardim (2015), Performance.	08
Fig. 3	Rubiane Maia, Ponto cego (2016), Performance para câmera.	12
Fig. 4	Rubiane Maia, Sim (2014), Instalação/Objeto efêmero.	18
Fig. 5	Rubiane Maia & Amanda Freitas, Traços de ausência (2007), Intervenção Urbana.	28
Fig. 6	Rubiane Maia & Manuel Vason, Preparação para Exercício Aéreo, a Montanha (2016), Video.	60
Fig. 7	Rubiane Maia, Esboço de um corpo desconhecido (2014), Vídeo.	116
Fig. 8	Rubiane Maia & Amanda Freitas, Pele. Superfície. Mercado (2006), Objeto efêmero/Intervenção Urbana.	122
Fig. 9	Rubiane Maia & Amanda Freitas, Traços de ausência (2007), Intervenção Urbana.	124
Fig. 10	Rubiane Maia & Amanda Freitas, Memória sonora (2007), Intervenção Urbana.	126
Fig. 11	Rubiane Maia & Amanda Freitas, é/Ê (2008), Performance.	128
Fig. 12	Rubiane Maia & Amanda Freitas, Calor (2008), Performance.	130
Fig. 13	Rubiane Maia & Amanda Freitas, Ceci n' est pas un cadeau – Isto não é um presente (2008), Ação colaborativa.	132
Fig. 14	Rubiane Maia & Amanda Freitas, Morre-se (2009), Performance.	134
Fig. 15	Rubiane Maia, O livro dos sonhos (2011), Performance.	136
Fig. 16	Rubiane Maia, À Flor da pele (2011), Performance.	138
Fig. 17	Rubiane Maia, Delírio (2011), Performance.	140
Fig. 18	Rubiane Maia, Abrigo para ver o céu (2011), Performance.	142

Fig. 19	Rubiane Maia, Apreço (2011), Performance.	144
Fig. 20	Rubiane Maia, Encontro. E então eu disse sim, aceito (2011), Performance.	146
Fig. 21	Rubiane Maia, Boneca de porcelana (2011), Performance.	148
Fig. 22	Rubiane Maia, Ensaio de casamento (Vermelho-mulher) (2011), Performance.	150
Fig. 23	Rubiane Maia, Após. Desvelo para nascer cinza (2011), Performance.	152
Fig. 24	Rubiane Maia, Arritmia (2012), Performance.	155
Fig. 25	Rubiane Maia, Incubação. Transbordamento para copo d' água (2012), Performance.	157
Fig. 26	Rubiane Maia, Observatório (2012), Performance.	159
Fig. 27	Rubiane Maia, Vermelho-bicho (Interlúdio) (2012), Performance.	161
Fig. 28	Rubiane Maia, Caminho do Chá (2012), Performance.	163
Fig. 29	Rubiane Maia, La maison jaune (préparation pour rencontre) (2012), Performance.	165
Fig. 30	Rubiane Maia, Travessia (2012), Performance.	167
Fig. 31	Rubiane Maia, Labirinto (2012), Performance.	169
Fig. 32	Rubiane Maia, Los cuatro vientos (cómo producir una declaración de amor) (2012), Performance.	171
Fig. 33	Rubiane Maia, Entre nós (2012), Performance.	173
Fig. 34	Rubiane Maia, Estigma (siempre hay una promesa) (2012), Performance.	175
Fig. 35	Rubiane Maia, Jardín secreto – porque deseo creer (2012), Performance.	177
Fig. 36	Rubiane Maia, O intangível (2012), Performance.	179
Fig. 37	Rubiane Maia, Transferência. Talvez o nascimento das águas (2012), Performance.	181
Fig. 38	Rubiane Maia, Claustro – estudo sobre a permanência, ou nada	184

	(2013), Performance.	
Fig. 39	Rubiane Maia, Esquecimento (2013), Performance/Fotografia Digital/Objeto Efêmero.	186
Fig. 40	Rubiane Maia, Decanto, até quando for preciso esquecer (2013), Performance.	188
Fig. 41	Rubiane Maia, Hasta el infinito (2013), Performance.	190
Fig. 42	Rubiane Maia, Pêndulo (2014), Desenho/Texto.	192
Fig. 43	Rubiane Maia, Ponto (2014), Desenho/Ação colaborativa.	194
Fig. 44	Rubiane Maia, Antes que eu esqueça (2014), Vídeo.	196
Fig. 45	Rubiane Maia, Autorretrato em notas de rodapé (2011), Livro.	198
Fig. 46	Rubiane Maia, Esboço de um corpo desconhecido (2014), Vídeo.	200
Fig. 47	Rubiane Maia, Uma maçã e duas cadeiras (2014), Performance/Fotografia.	202
Fig. 48	Rubiane Maia, Sim (2014), Instalação/Objeto efêmero.	205
Fig. 49	Rubiane Maia & Renata Ferraz, EVO (2015), Curta-metragem.	207
Fig. 50	Rubiane Maia, 386 passos além (2015), Vídeo.	209
Fig. 51	Rubiane Maia, O Jardim (2015), Performance.	211
Fig. 52	Rubiane Maia, Baile (2015), Vídeo.	213
Fig. 53	Rubiane Maia, Span (2015), Performance.	215
Fig. 54	Rubiane Maia, Estudos Aéreos (2015), Performance.	217
Fig. 55	Rubiane Maia & Tom Nóbrega, Banquete (2016), Performance.	219
Fig. 56	Rubiane Maia, Anamnese (2015), Performance.	221
Fig. 57	Rubiane Maia & Tom Nóbrega, Preparação para Exercício Aéreo, o Deserto (2016), Vídeo.	223
Fig. 58	Rubiane Maia & Manuel Vason, Preparação para Exercício Aéreo, a Montanha (2016), Vídeo.	225
Fig. 59	Rubiane Maia, Cais (2016), Instalação.	227

Fig. 60	Rubiane Maia, Where everyone sees (2016), Performance.	229
Fig. 61	Rubiane Maia & Marcela Antunes, Próximo a uma direção invisível (2016), Performance.	231
Fig. 62	Rubiane Maia & Carla Borba, Apanhador de vento (2016), Vídeo.	233
Fig. 63	Rubiane Maia & Carla Borba, Cartas ao vento (2016), Performance.	235
Fig. 64	Rubiane Maia, Janela Temporária. À Luz das Sombras (2016), Vídeo.	237
Fig. 65	Rubiane Maia, Ponto cego (2016), Performance para câmera.	239
Fig. 66	Rubiane Maia, La mesa (2016), Performance/Ação Colaborativa.	241
Fig. 67	Rubiane Maia & Renata Ferraz, ÂDITO (2017), Curta-metragem.	243
Fig. 68	Rubiane Maia, Jardín secreto – porque deseo creer (2012), Performance.	245
Fig. 69	Rubiane Maia, Cais (2016), Instalação.	279
Fig. 70	Rubiane Maia & Marcela Antunes, Próximo a uma direção invisível (2016), Performance.	286



INTRODUÇÃO

Dos múltiplos e imprecisos eixos engendrados pela arte no mundo contemporâneo, a relação entre arte e vida permanece ocupando lugar central no campo de ativações de grande parte das práticas artísticas do início do século XXI. Permanece porque, como nos lembra Nicolas Bourriaud (2011), “obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais”¹, desde a Antiguidade Greco-Romana – não se restringindo, portanto, às proposições do programa moderno, tampouco às produções do saber-fazer artístico na contemporaneidade. No entanto, é preciso destacar que, diferentemente dos projetos poéticos e estéticos dos artistas das décadas de 1960 e 1970, por exemplo – cujas proposições e produções teriam explorado, de formas variadas, a vida como objeto de inflexões críticas “sobre a história de sua própria prática”² – os artistas de nossa época não apenas têm operado a “busca de seu léxico formal em domínios alheios ao mundo da arte”³, bem como parecem ter recuperado a posição outrora ocupada pelos filósofos pré-socráticos, ao explorar em suas obras uma relação com o mundo que “altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido”⁴.

Inspirados, portanto, na assertiva de que “criar é criar a si mesmo”⁵ – no sentido foucaultiano da expressão, vinculado à noção de ‘cuidado de si’ (FOUCAULT, 1985) – um contingente significativo de artistas, de diferentes contextos nacionais, passaram a vislumbrar, e muito seriamente, na conjugação de um pensamento crítico acerca de nós mesmos e do modo como estamos conduzindo as nossas vidas, um dos

¹ BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 126.

² Ibid., p. 169.

³ Ibid., p. 169.

⁴ Ibid., p. 17.

⁵ Ibid., p. 14.

princípios motores à formulação de um saber-fazer artístico no qual as fronteiras entre arte, vida e obra têm sido constantemente e intencionalmente redimensionadas, tensionadas e esmaecidas. Em outras palavras, vê-se, hoje, no campo de efetuações das poéticas artísticas, uma outra configuração estética e política do saber-fazer artístico, orientada pelo “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte”⁶, cuja matriz de pensamento e ação não seria mais colonizada pela ideia de um radicalismo em arte (herança das vanguardas artísticas), mas, sim, impulsionada pelo compromisso radical com a realidade do presente, ao se fazer “da própria existência um texto no qual se investe um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos”⁷. Efetivadas sob perspectivas as mais diversas, mas tendo como aporte epistemológico comum os estudos culturais pós-coloniais, inúmeras foram, e continuam sendo, as tentativas de compreensão sobre o poder inquietante e provocador que a explosão da obra na vida tem promovido no campo das artes visuais, sobretudo a partir dos anos de 1980. Só para citar alguns, têm-se: Michel de Certeau (2012) e as ‘táticas e astúcias das artes cotidianas’, Hal Foster (2017) e a ‘arte quase-antropológica’, Homi Bhabha (2013) e as ‘artes do presente’, Nicolas Bourriaud (2009) e a ‘estética relacional’, Jacques Rancière (2005a) e a ‘partilha do sensível’, Paul Ardenne (2002) e a ‘arte contextual’, Walter Mignolo (2010) e a ‘estética decolonial’, Claire Bishop (2011) e o ‘antagonismo relacional’, Néstor García Canclini (2012) e a ‘estética da iminência’.

Nesses termos – no bojo, por exemplo, de reflexões como as dos críticos Alain Roger (2001) e Jean Galard (2003), em torno da noção valéryana de ‘artealização da vida’ (VALÉRY, 1957); bem como nutridas pelos

empreendimentos filosóficos de Friedrich Nietzsche (1992; 2001) e Michel Foucault (1984; 1985), por meio, respectivamente, das noções de ‘vida como obra de arte’ e ‘estética da existência’ – umas das questões em disputa no tabuleiro da arte na condição histórica do presente, travadas no corpo-a-corpo cotidiano desses artistas com os dispositivos que regem as relações sistêmicas das artes, diria respeito justamente ao procedimento na qual a arte desvia de suas leis internas, e a atenção estética se volta exclusivamente à extração do poético da vida. Ou seja, substitui-se a arte por uma arte da existência, sem sistema de valores essencialmente artísticos, sem desígnio estético específico e autônomo – cuja possibilidade de realização estaria ligada às intenções poéticas de formalização da dimensão estética do próprio ato vivencial, isto é, da instauração da própria vida como obra de arte.

Analisando esses argumentos, Jean Galard (2003) pondera acerca da possibilidade de se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra senão à própria vida. Segundo o crítico, o obstáculo para tal realização residiria não na sua impossibilidade, uma vez que a atividade artística praticaria aí “uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir”⁸. Aliás, caso retomadas as proposições do programa ambiental de Hélio Oiticica, e do híbrido arte/clínica de Lygia Clark, por exemplo, essa possibilidade seria tão concreta que residiria, precisamente, na “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora”⁹. Sendo assim, se hoje a arte tende a se apresentar como uma atividade sem obra, ou melhor, como uma atividade na qual a própria vida é assumida como obra, isso só pôde acontecer porque o “ser obra

⁶ RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b. p. 53.

⁷ BOURRIAUD, op.cit., p. 191.

⁸ GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003. p. 182.

⁹ OITICICA, Hélio. Objeto – Instâncias do problema do objeto. In: **Revista GAM**, Rio de Janeiro, n. 15. p. 26-27, 1968b. p. 26-27.

da obra de arte”¹⁰ – que permanecia adormecido no escuro do presente (AGAMBEN, 2009) – teria voltado a se tornar um dos focos e dos meios de investigação e experimentação artística na contemporaneidade. Foco esse que implica uma crise decisiva a respeito da noção tradicional de obra, uma vez que “a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte”¹¹. Deslizando para certo limbo epistemológico, em grande medida ainda desconhecido, o ser-obra da obra de arte tratar-se-ia, aí, de territórios existenciais ético-estéticos (GUATTARI, 1992), onde arte, vida e obra estão tão próximas que suas fronteiras se tornam praticamente indiscerníveis. Território esse que explora a capacidade da arte em se manifestar como um “laboratório ético, estético, poético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento”¹², suscitando em nós outras formas de experimentar ou experienciar novas relações consigo, com o outro, com o espaço, com o tempo; em suma, com a própria vida.

O que podemos extrair dessa espécie de aposta são pistas indiciais que apontam para o que Celso Favaretto (2011) expõe – à luz das proposições de Hélio Oiticica (1968b) – como sendo a possibilidade de alargamento da experiência estética; isto é, a instauração de uma experiência artística “interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida [...] que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver”¹³. Ainda de acordo com esse padrão de intenções, se por um lado chama a atenção, nas

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: *Princípios*, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. p. 353.

¹¹ *Ibid.*, p. 352.

¹² SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Desvios*, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 8.

¹³ FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. p. 108.

práticas artísticas intuídas no cerne dessa problematização – principalmente aquelas relacionadas às linguagens ligadas ao corpo, de modo especial, ao campo da performance – a afirmação de novas e potentes iconografias para além do imaginário de poder hegemônico da arte (VIEIRA JÚNIOR, 2019); por outro lado chama atenção, ainda mais, as sutilezas pelas quais essa afirmação é agenciada em determinadas trajetórias artísticas, à medida que colocam em jogo o tensionamento de “modos de vida mais densos, combinações de existências múltiplas e fecundas”¹⁴. E isso se torna ainda mais evidente se essas trajetórias convocam o público (o outro) ao compartilhamento do que Leila Domingues (2017) chama de ‘ethopoética’; isto é, do compartilhamento da criação de si em suas dimensões estéticas, éticas e políticas – conduzindo a um tipo de simbolização e cognição não alienada entre arte, vida e obra, certamente muito mais diversa e complexa em relação ao atual *status quo* em que a lógica espetacular da arte se confunde com a realidade.

Acreditamos haver no Brasil, e mais especificamente no Estado do Espírito Santo – entre várias trajetórias artísticas que realizaram e/ou realizam trabalhos primorosos nesse sentido – um caso exemplar, o da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia (Caratinga/MG, 1979). Ao longo dos recém-completos 14 anos de carreira, Rubiane Maia não hesitou pôr-se em jogo, irrevogavelmente e sem reservas, na constituição de sua trajetória como artista, fazendo uso de seu corpo e de suas próprias narrativas pessoais de vida como principal objeto e meio de sua arte. Nascida em Caratinga/MG e radicada em Vitória/ES desde os quatro anos de idade, atualmente a artista vive entre Vitória (Espírito Santo, Brasil) e Folkestone (Reino Unido), percorrendo o mundo com seus trabalhos nas áreas da performance, do vídeo, da fotografia e do cinema, apresentando sua arte e explorando as possibilidades de expansão das

¹⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a. p. 63.

potências do corpo, alinhada à invenção de si, por meio das mais diversas experiências. Entre os anos de 2006 e 2019 seus trabalhos foram apresentados (presencialmente ou sob a forma de vídeos e performances em *live stream*), mais de uma vez, em eventos de 13 países (além do Brasil), a saber: Inglaterra, México, Bolívia, Portugal, Argentina, Espanha, França, Lituânia, Chile, Irlanda, Itália, Estados Unidos e Trinidad e Tobago. Realizou 18 residências artísticas, sendo nove no Brasil e outras nove em cidades de um dos países acima mencionados. Integrou 21 exposições coletivas – sendo 17 realizadas no Brasil, das quais se destacam “Modos de Usar” (Vitória/ES, 2015), “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI” (São Paulo/SP, 2015), “Das virgens em Cardumes e da Cor das Auras” (Rio de Janeiro/RJ, 2016) e “Negros Indícios” (São Paulo/SP, 2017); e quatro realizadas fora do país, cujos destaques são “9th Kaunas Biennial UNITEXT” (Lituânia, 2013), “PASSE/IMPASSE” (Espanha, 2016) e “Jerwood Staging Series Sensational Bodies” (Londres, 2018). Ademais, publicou no Brasil o livro “Autorretrato em Notas de Rodapé” (Vitória/ES, 2014), fez a exposição individual “À Primeira Vista: uma maçã e duas cadeiras” (São Paulo/SP, Brasil, 2015), produziu os curtas-metragens “EVO” (2015) e “ÁDITO” (2017) – exibidos, até o momento, em dez (10) festivais de cinema nacionais e internacionais. Tal retrospecto lhe rendeu, no ano de 2017, a indicação em uma das mais importantes e relevantes premiações no âmbito da produção nacional de Arte Contemporânea, o “Prêmio PIPA”.

Isto posto, a presente dissertação de mestrado toma como objeto de estudo a trajetória artística de Rubiane Maia. Visando um recorte mais circunscrito, detém-se à análise das relações entre arte, vida e obra que perpassam a construção poética da artista, entre os anos de 2006 e 2016 – intervalo que compreende seus dez primeiros anos de carreira. Nossa hipótese é que os processos artísticos de Rubiane Maia produzem determinados registros e resíduos,

presentes nos interstícios de suas ações performativas, que permitem situar em perspectiva, as intenções reveladas de um trabalho ético sobre si, uma política de si, uma criação de si, que ao fazer dos processos de arte sensações de vida, interroga e explora justamente as maneiras de viver, a arte de viver. Nesses termos, o objetivo geral desta dissertação é, portanto, investigar nos múltiplos registros processuais de Rubiane Maia – pessoais e artísticos – os deslocamentos do seu projeto poético, atendo-se no que nele diz respeito à singularidade dos modos com os quais a artista agencia a tríade arte-vida-obra que atravessa o campo de efetuações de seu saber-fazer artístico, inserindo-a nesse contexto brevemente introduzido em torno da arte contemporânea. Em relação aos objetivos específicos, buscou-se: discutir três eixos relacionais considerados por nós como cruciais à reflexão de poéticas artísticas contemporâneas, a saber: convergências entre arte e vida, sobreposições entre processo e obra e indiscernibilidade entre vida e obra – âmbito no qual o conjunto da obra de Rubiane Maia parece estar vinculado; reunir nas memórias dispersas do conjunto da obra de Rubiane Maia, isto é, em todo seu material documental e arquivístico, os registros das principais tendências e intencionalidades dos processos tidos como constitutivos de sua poética; inventariar no universo desses registros o que se apresenta como traços residuais de sua poética, ou seja, tudo aquilo que não teria uma importância imediata, mas que, ainda assim, dizem respeito às tensões entre arte, vida e obra; e, por fim, revelar nesses traços residuais, cuja importância era até então oculta, os aspectos que destacam a trajetória artística de Rubiane Maia das demais, no panorama atual das artes, perscrutando neles a singularidade de sua poética.

Tendo em vista que estamos tratando aqui de uma artista cujos trabalhos não apenas partem do pressuposto da “arte como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de

subjetividades”¹⁵, como, também, assumem a dimensão da relação arte e vida como “vivência partilhada, em um apelo estético, que convida à diluição dos contornos juntos à potência de criação”¹⁶, os pontos de partida primordiais desta investigação foram norteados pelas seguintes questões: como explorar o poder inquietante e provocador que a explosão da obra na vida tem promovido aos trabalhos de Rubiane Maia, sem fixarmos uma narrativa que sufoque sua trajetória artística em devir, desinvestindo, assim, suas proposições de qualquer vínculo que busque afirmar uma poética encerrada?; dado seu interesse em lidar com formas de criação em processo – no qual processo e obra se misturam e se afirmam como um fluxo contínuo de experimentação poética e de estética – quais instrumentos teóricos e de que tipo de ferramentas analíticas disporíamos para discutir os múltiplos registros processuais de Rubiane Maia, na complexidade e na dinamicidade de suas interações?; e como fazer uso de elementos e aspectos do universo pessoal da vida de Rubiane Maia sem, no entanto, ceder às estratégias biográficas que se apoiam nos elementos reconhecidos de sua vida, para estabelecer uma lógica linear e coerente, verdadeira e plena, de significação a seus trabalhos?.

Assim, do ponto de vista teórico-metodológico, no intento de buscar lidar operacionalmente com essas questões, optamos pela adoção do método biografemático¹⁷ (CORAZZA, 2010), especialmente por entendermos, logo de início, que vida (biografia) e obra (produção artística) se sobrepõem no mesmo plano de investigação. Embora o método biografemático venha sendo, nos últimos anos, amplamente utilizado como um potente e importante dispositivo à serviço da invenção de procedimentos de pesquisa no âmbito dos campos da literatura, da educação, da

psicologia, por exemplo, sua utilização no campo das artes visuais¹⁸ ainda é muito pouco explorada. Se método é entendido “como meta + hodós (= por essa via), ou seja, como uma determinada direção, dada por um ponto de vista específico”¹⁹; o termo ‘biografemático’ – derivado do neologismo biografema²⁰ proposto por Roland Barthes (1977; 1990a; 2012a) – é entendido como escritura²¹ que tangencia alguns

¹⁸ Nesse domínio, destaque para o livro “Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si” (2011), de autoria do crítico de arte francês Nicolas Bourriaud; e para a dissertação de mestrado “Fabricações em Andy Warhol: vida, arte e linhas de fuga” (2016), de autoria da pesquisadora brasileira Nayse Ribeiro Ferreira Silva.

¹⁹ CORAZZA, Sandra Mara. **Memorial de vidarbo**: escrita biografemática. 2014. 506 f. Memorial acadêmico (Memorial apresentado à Promoção à Classe E de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior) – Faculdade de Educação, Departamento de Ensino e Currículo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. p. 7.

²⁰ Roland Barthes descreve os biografemas como traços fragmentários, imprecisos e, muitas vezes, insignificantes de uma vida que poderiam disparar e liberar a escritura da vida “para aquilo que ela tem de mais potente, ou seja, seu movimento de criação e recriação de mundos” (COSTA, 2011, p. 35). Os traços biografemáticos seriam, portanto, detalhes, pormenores imprecisos e negligenciados, transformados em signos de escritura. Conforme sinaliza Gabriel Sausen Feil (2010, p. 33), signo “entendido como aquilo que instiga e dispara um texto; como aquilo que nos encanta. Trata-se de uma inflexão: aquilo que passa despercebido pelas interpretações diversas e valorizado na escritura”. Nessa perspectiva, são os biografemas que convidam e mesmo seduzem o leitor a compor com esses fragmentos da vida um novo texto. Para mais informações, ver: BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977; BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990a; BARTHES, Roland. **A câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a; COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas**: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011; e FEIL, Gabriel Sausen. **Escritura biografemática em Roland Barthes**. In: **Pesquisa em Foco**, São Luís, v. 3, n. 3, ano 3, p. 30-39, 2010.

²¹ Para Roland Barthes (2013), a escritura seria aquilo que dá prazer ao saber, confere-lhe sabor, torna-o uma festa. Nesses termos, de acordo com Haroldo de Campos (2006, p. 120-121), escritura tratar-se-ia da escrita que “se separa de sua ‘função instrumental’ para adquirir espessura enquanto objeto signico, enquanto linguagem voltada sobre si mesma, num duplo movimento de construção e destruição”. Ainda a esse respeito, Leyla Perrone-Moisés (1983, p. 54) reitera, a escritura “questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, mas não fixa sentidos. Nela, o sujeito que fala não é preexistente e pré-pensante, não está centrado num lugar seguro de enunciação, mas

¹⁵ SILVA, op.cit., p. 24.

¹⁶ Ibid., p. 76.

¹⁷ CORAZZA, Sandra Mara. Introdução ao método biografemático. In: Fonseca, Tania M. G.; COSTA, Luciano B. (org.). **Vidas do fora**: habitantes do silêncio. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 85-107.

dos pontos nevrálgicos, de tessitura única, que alinhavam em reciprocidades a leitura²² da vida e da obra de um autor (NORONHA, 2001) – neste caso, de uma artista. Trata-se, portanto, de um procedimento de pesquisa guiado, conceitual e operativamente, pelas obras de Roland Barthes, bem como pela própria produção da professora e pesquisadora brasileira Sandra Mara Corazza²³. Diz respeito a uma via de leitura e escritura que opera com vida e obra tomadas não em separado, nem como uma derivada, e até causa, da outra; mas, sim, enquanto vida-obra (Vidarbo), ou seja, enquanto contágio circular entre vida e obra, na qual o movimento da vida pressupõe o movimento da obra, e vice-versa – sendo a construção de uma a construção da outra. Note que o método biografemático se posiciona contrário às estratégias discursivas biográficas – cujo compromisso reside na busca pela verdade dos fatos e na fidelidade cronológica dos acontecimentos. No método biografemático não há garantias analíticas e sintéticas sobre o conhecimento da verdade. No cerne do seu desenvolvimento, ele “luta para baldar todo discurso que pega”²⁴, dado que “a principal incumbência, enquanto Método de criação, é obter meios próprios para desprender e aligeirar o poder discursivo das formas”²⁵. Ele não visa julgar, classificar ou etiquetar a vida-obra; menos,

produz-se, no próprio texto, em instâncias sempre provisórias”. Para mais informações, ver: BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013a; CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006; e PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²² Ler, de acordo com Luiza Machado Ribeiro de Noronha (2009, p. 22), “é o mesmo que criar, pelo estilo que busca, a singularidade de um modelo” não ordenado, não repetível e autocorrigível. Para mais informações, ver: NORONHA, Luzia M. R. **Entretratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática**. São Paulo: Annablume & Fapesp, 2001.

²³ Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e integra a Linha de Pesquisa Filosofia da Diferença e Educação, no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Coordena o grupo de pesquisa: DIF - artistas, fabulações, variações. Para mais informações sobre a sua produção, acesse: <<https://www.ufrgs.br/escrileiturasrede/sanmarcorartigos/>>

²⁴ CORAZZA, 2014. p. 7.

²⁵ Ibid., p. 7.

ainda, busca instaurar verdade absoluta, resultado final ou predeterminado a seu respeito – como ocorre nas grandes linhas da historiografia. Visa “uma outra postura de leitura, de seleção e valorização de determinados resíduos sígnicos”²⁶ que conduza à criação de uma entre tantas escrituras possíveis junto a vida-obra que se quer dar a ver, mostrar, fazer aparecer por meio do texto. Ao método biografemático interessa a proliferação de possibilidades de interpretação, reinterpretação, desmontagem, decomposição e reconstrução de sentidos junto à vida-obra, desde uma escritura que se volta à potência daquilo que é ínfimo e até mesmo “insignificante” – justamente por não afirmar nada de heróico, de conseqüente ou de instrutivo – podendo ser transformados em signos de escrituras.

Não se trata pois, e é bom lembrar, “de espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias de sua vida privada”²⁷. Também não se trata, evidentemente, de distorcer datas, ou embelezar os feitos da vida-obra que se escreve; mas de mostrar suas imbricações, a fim de colocá-la num contexto de uma existência narrável a partir daquilo que é fugidío, da potência do que é rumoroso. Abre-se, aí, a possibilidade de o leitor, cada vez que tome para si essa multiplicidade de signos aparentemente dispersos, isentos de sentido, vislumbrar o avanço dessa vida-obra em direção ao que vem, isto é, em direção aquilo que não havia sido observado nela até então. Desse modo, vislumbramos no acolhimento desse procedimento de pesquisa a criação de uma perspectiva crítica em diálogo não só com o campo de efetações poéticas²⁸ de Rubiane Maia

²⁶ COSTA, 2011. p. 35.

²⁷ BOURRIAUD, 2011, p. 126.

²⁸ Segundo a perspectiva da própria artista em relação aos seus processos artísticos, além de se interessar “por tudo aquilo que sobra, que não cabe numa imagem ou ação, debatendo-se numa eterna tentativa de alcançar o inalcançável”, o que inevitavelmente expõe como obra “são rastros temporários dessa busca”. Para mais informações, ver: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Statement*: carta de intenções artísticas. In: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da.

– artista cujos processos artísticos alinhavam com requintes de delicadeza vida e obra num *continuum* que é, ao mesmo tempo, existencial e artístico. Mas, também, em diálogo com o próprio campo de efetuações das poéticas artísticas contemporâneas – no qual a arte parece estar mais interessada em processos de formalização estética do próprio ato vivencial, do que na criação de objetos físicos especiais mediados por símbolos e afastados da vida comum. A esse respeito, nos lembra Nicolas Bourriaud (2011): “Tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de *biotexto*, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência”²⁹. Ora, se durante tanto tempo a crítica e a história da arte pouco reconheceram o valor aos atos singulares das vidas dos artistas – deixados ao sabor do interesse dos sociólogos e de cronistas – a arte na condição histórica do presente, por outro lado, nos impõe a necessidade de termos que lidar permanentemente com a vida-obra (Vidarbo) de que nos fala Sandra Mara Corazza (2010). Isso porque, como faz questão de frisar Nayse Ribeiro Ferreira Silva (2016), “tão importantes quanto as obras de um artista são seus relatos e seus modos de existência – pois, afinal, é nessa esfera que começa o fazer artístico”³⁰.

Em relação à estrutura da dissertação, esta foi organizada em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “**Três eixos relacionais à reflexão de poéticas artísticas contemporâneas**”, é reservado à discussão das especificidades em torno das proposições e produções poéticas engendradas pelas práticas artísticas a partir da década de

1990, cuja tendência comum explora a relação entre arte, vida e obra – tendência na qual o conjunto da obra de Rubiane Maia, objeto desta pesquisa, parece estar articulado. Para tanto, esse capítulo foi subdividido em três subcapítulos, a saber: “Convergências entre arte e vida”, “Sobreposições entre processo e obra” e “Indiscernibilidade entre vida e obra”. Assim, no primeiro subcapítulo, intitulado “Convergências entre arte e vida”, interroga-se sobre a atualidade e a pertinência da relação entre arte e vida. Esforço orientado por uma perspectiva de análise que, passando pelos principais períodos da historiografia da arte ocidental, perscruta as vias pelas quais se daria a aproximação da arte à vida na condição histórica do presente. No segundo subcapítulo, intitulado “Sobreposições entre processo e obra”, é traçada uma retrospectiva focada nas tendências artísticas que, a partir da segunda metade do século XX, diluíram os processos criativos, expressivos e receptivos em favor de uma maior plasticidade estética e liberdade cognitiva. Busca-se, com isso, inquirir o lugar ocupado pela relação entre processo e obra no âmbito das operações artísticas da atualidade. Por fim, no terceiro subcapítulo, intitulado “Indiscernibilidade entre vida e obra”, aferem-se os caminhos que conduziram à formalização estética da própria existência como obra de arte. Para tanto, foca em dois momentos históricos em que a vida também é assumida como obra de arte, a saber, a Antiguidade e a Modernidade, a fim de compreender a urgência da relação entre vida e obra como o foco e meio das poéticas artísticas contemporâneas.

O segundo capítulo, intitulado “**Arte, vida e obra em Rubiane Maia: preparação para um sobrevôo provisório**”, é reservado à apresentação de Rubiane Maia e de seu percurso artístico, a partir da análise crítica que evoca as principais linhas de força que perpassam a construção poética da artista no decurso dos seus dez primeiros anos de carreira. Para tanto, esse capítulo será subdividido em três subcapítulos, a saber: “Percurso na arte”; “Rumores de uma vida” e

Homepage Rubiane Maia, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/bio>>.

²⁹ BOURRIAUD, 2011, p. 153.

³⁰ SILVA, Nayse R. F. **Fabricações em Andy Warhol: vida, arte e linhas de fuga**. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. p. 11.

“Espiral do tempo, espiral poética”. Assim, no primeiro subcapítulo, intitulado “Percurso na arte”, objetiva-se introduzir os leitores nos percursos trilhados por Rubiane Maia no campo artístico, no recorte temporal compreendido entre os anos de 2006 e 2016. Aqui, o universo artístico de Rubiane Maia é posto em circulação, não somente dando visibilidade à sua produção, mas, também, resgatando a importância e a potência de seus trabalhos. No segundo subcapítulo, intitulado “Rumores de uma vida”, busca-se apresentar a artista ao leitor. Apresentação que escapa às estratégias discursivas biográficas e se assenta tanto na noção de ‘biografema’, proposta por Roland Barthes, quanto na via ‘biografemática’, sugerida por Sandra Mara Corazza. É através destas que a vida de Rubiane Maia é colocada no contexto de uma existência narrável. Procedimento que fratura e coloca em suspensão a verdade biográfica por meio da instauração da fabulação e da ficcionalização no cerne biográfico. Por fim, no terceiro subcapítulo, intitulado “Espiral do tempo, espiral poética”, traça-se uma espécie de cartografia dos processos artísticos de Rubiane Maia. A partir da noção de ‘tempo como multiplicidade pura’, de Michel Serres (1982), e da noção de ‘espiral do tempo’, de Bruno Latour (1994), perscrutam-se os eixos norteadores dos deslocamentos poéticos explorados pela artista, entre os anos de 2006 e 2016, aproximando-nos de certas tendências que conformariam a singularidade de sua construção poética.

O terceiro capítulo, intitulado **“Rubiane Maia em exposição portátil: à luz de *punctums* e biografemas”**, é reservado à apresentação e discussão dos sessenta trabalhos produzidos por Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016, e está subdividido em quatro tomos, quais sejam: “Tomo I” (trabalhos realizados entre os anos de 2006 e 2011); “Tomo II” (trabalhos realizados no ano de 2012); “Tomo III” (trabalhos realizados nos anos de 2013 e 2014); e “Tomo IV” (trabalhos realizados nos anos de 2015 e 2016). Todo o capítulo é estruturado a partir da noção

de ‘exposição portátil’, de Regina Melim (2006). Trata-se, portanto, de uma espécie de mostra, em formato de publicação, que ao convidar o leitor a percorrer a visualidade do universo da produção artística de Rubiane Maia, promove uma exposição retrospectiva em homenagem aos dez primeiros anos de carreira desta artista. Além das imagens de cada um dos sessenta trabalhos, cujo critério de seleção envolveu a noção de ‘*punctum*’, de Roland Barthes (2012a) – intimamente vinculada à noção de ‘biografema’ – acompanham, também, breves textos críticos forjados ao modo biografemático, que comparecem à medida que acrescentamos às anamneses de Rubiane, a respeito dos processos de produção dos trabalhos, as nossas próprias fabulações a respeito deles.

O quarto capítulo, intitulado **“Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia”**, é reservado ao aprofundamento das reflexões a respeito da poética artística de Rubiane Maia – iniciadas no terceiro subcapítulo do segundo capítulo. Tomando como base a prévia de informações levantadas nos capítulos anteriores, apresenta-se, aqui, algumas considerações em torno de três traços, cuja insistência de circulação entre os anos de 2006 e 2016, parecem dar a ver o modo como a tríade arte-vida-obra é operada por Rubiane Maia em sua poética, de modo singular. Para tanto, esse capítulo será subdividido em três subcapítulos, a saber: “Transitoriedade do corpo”, “Performatividade das paisagens psicossociais” e “Subjetivações à flor da pele”. Em todos eles é operado um exercício teórico que coloca em relação os apontamentos teóricos que emergiram à medida que fomos exercitando a crítica-escritura biografemática do conjunto da obra de Rubiane Maia no capítulo anterior. Promove-se, assim, o diálogo entre conceitos, termos e noções que, para nós, dariam tônus a tendência marcante de cada um desses três traços – que intitulam os subcapítulos – no sentido de evidenciar a existência e a potência deles no âmbito da produção artística de Rubiane Maia. Como um trapeiro – que recolhe restos “insignificantes” e lhes atribui outras

significações em função de suas necessidades, desejos e afetos – longe de qualquer pretensão totalizante, busca-se, aqui, confabular como esses traços seriam transformados em signos de construção poética na trajetória artística de Rubiane Maia, levando-a à formalização da própria vida e do próprio corpo como obra em processo, isto é, à instauração da própria vida como obra de arte.

Por fim, no capítulo de conclusão, intitulado **“Notas inconclusivas: nascimento de escrituras por vir”**, retomam-se as questões centrais expostas nos quatro capítulos anteriores, acrescidas de algumas inquietações que surgiram ao longo do desenvolvimento da pesquisa, bem como algumas pistas que apontam para futuras pesquisas. Espera-se que elas acendam o interesse e convidem – ou, mesmo, seduzam – o leitor a compor, com esses fragmentos, o desejo de outras novas escrituras sobre a produção artística de Rubiane Maia; contribuindo, assim, para a difusão de conhecimento sobre a arte contemporânea produzida por artistas capixabas, aqui e no mundo, em especial no campo da performance e do vídeo.

Concluindo, gostaríamos de destacar que, embora esta dissertação seja um recorte (dentre tantos possíveis) no universo de trabalhos de Rubiane Maia, acreditamos que ela possa ser o pontapé inicial – apesar de suas tímidas pretensões – num processo de apresentação e de descoberta de sua obra, não só em âmbito local, mas, também, nacional. Isso se justifica por duas razões: uma primeira por se tratar de uma dos poucos artistas de sua geração (ou mesmo da história das artes locais) a obter uma indiscutível projeção e inserção no mapa artístico de sua época, no Brasil, bem como a arriscar passos sólidos de uma carreira internacional; e, uma segunda, em virtude da escassez de análises em publicações da área que privilegiem a investigação da produção artística de Rubiane Maia – seja a partir de pontos de vistas específicos, orientados ao exame individual dos seus trabalhos; seja sob uma perspectiva mais

ampla, direcionada à compressão do escopo de suas obras em seu conjunto; seja, ainda, através de um olhar atento à importância do acervo de obras, registros performáticos e escritos teóricos e ensaísticos da artista (parcialmente disponibilizados em domínio público). Juntas, essas razões fazem com que a necessidade dessa empreitada se amplie, e, quem sabe, futuramente, através de outros projetos, possibilite promover seus devidos desdobramentos.



1 TRÊS EIXOS RELACIONAIS À
**REFLEXÃO DE POÉTICAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÂNEAS**

“[...] hoje, depois das vanguardas e das neovanguardas – de uma arte moderna e de uma arte contemporânea (mesmo se quisermos admitir que uma modernidade de fato nunca foi consolidada, em seu sentido absoluto, como quer Bruno Latour (1994), será preciso ver, como se admite agora, o que de fato nos interessaria valorizar em relação a aquele período) –, o problema das relações entre arte e vida passa a ser central: se se considera que o debate político hoje passa pelas questões de uma biopolítica (termo de Michel Foucault) – quando ‘o que está em jogo no poder é a produção e reprodução da própria vida’ (HARDT; NEGRI, 2005, p. 43) – percebe-se que artevida toca em um problema decisivo para as questões da arte que se pratica e se quer praticar no século XXI.”

(BASBAUM, 2017, p. 236)

1.1 CONVERGÊNCIAS ENTRE ARTE E VIDA

Para iniciarmos nossa discussão, tomaremos como ponto de partida a seguinte assertiva: é fato que a arte acompanha os acontecimentos do mundo, e isso se dá – seja em termos simbólicos e/ou matéricos – em função do seu respectivo contexto histórico (social, político, cultural e econômico) de inserção. Segundo essa afirmação, embora não haja sempre uma nítida intenção de aproximação da arte à vida, a imbricação entre elas, ainda que por oposição, carregará em si um forte caráter relacional que as manterão conectadas mesmo que involuntariamente. Ainda de acordo com essa afirmação, só seria possível discutir determinada manifestação artística a partir das contingências de sua época, dado que ela é sempre resultado dos anseios e desejos que pululam das circunstâncias que envolvem suas condições de criação (BAXANDALL, 2006). Essas duas observações são fulcrais, pois ao passo que a primeira aponta de antemão para a pertinência e a atualidade da proposta de investigação do eixo em questão – a saber, convergências entre arte e vida – a segunda alerta à urgência de que as análises sobre essas convergências procedam sob o prisma da complexidade do seu próprio tempo. Talvez para alguns pesquisadores essas observações, em especial a segunda, possam ser algo a partir do qual já se é dado, algo a partir do qual o trabalho de pesquisa em arte já a assuma como prerrogativa. Entretanto, tendo em vista a insistência, ainda em voga, da pesquisa em arte procurar nas manifestações artísticas produzidas na segunda metade do século XX explicações ao saber-fazer artístico de hoje, em pleno final da segunda década do século XXI, demonstram que alguns empreendimentos críticos parecem ainda não ter entendido que a tarefa da crítica de arte “consiste em reconstituir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhe são

dadas³¹. Feitas as devidas advertências introdutórias, antes de concentrarmos nossa atenção no recorte temporal de análise a que este eixo se propõe, isto é, averiguar os aspectos que reafirmam por outras perspectivas, ou, sem saudosismos, a aproximação da arte à vida na condição histórica do presente, se faz necessário recuperarmos, ainda que brevemente, o modo como arte e vida estiveram conectadas (ou “desconectadas”) nos principais períodos da historiografia da arte³². Começamos, portanto, pelos tempos mais longínquos, o mundo antigo.

Na Grécia pré-socrática, as manifestações artísticas estavam imbricadas à vida coletiva, posto que para os gregos toda a vida, e as manifestações dela decorrentes, eram impregnadas de um modo estético de pensar e estar no mundo (SAMPAIO, 2012). Essa comunhão se deve ao fato do entendimento de arte para os gregos não corresponder, evidentemente, à compreensão de arte tal qual passou a ser circunscrita, a partir do século XVIII, pela chamada belas-artes³³. Na Grécia clássica, a

noção de arte não era desconexa das atividades ordinárias da vida, uma vez que os gregos não distinguiam o trabalho – isto é, a atividade produtiva – da obra. Aos olhos dos gregos a atividade produtiva estava por inteiro na obra e não no artista que a produziu. O artista, como qualquer outro artesão, estava “classificado entre os teknites (especialistas), isto é, entre aqueles que, praticando uma técnica, produzem coisas, produzem objetos”³⁴. Não havendo separação entre atividade artística e atividade produtiva (entre arte e vida) – mesmo que o produto dessas operações, em sua maioria, estivesse vinculado à *téchene* (técnica), um saber-fazer orientado por regras específicas – a noção de arte, neste período, estava intimamente integrada à esfera social, compreendendo, portanto, todo tipo de ação que inserida no curso produtivo da vida seria capaz de produzir algum desdobramento estético. O princípio da cisão desta unidade ocorreu ainda neste mesmo período, em virtude da emergência da filosofia platônica e nela sua inclinação metafísica. Embora não haja no âmbito da obra de Platão um discurso específico dedicado à arte (CAUCQUELIN, 2005a), inúmeras são suas inferências ao tema, dispersas no conjunto dos seus escritos. No livro X de “A República” (1988), por exemplo, o filósofo tece algumas considerações a respeito do significado da arte para a vida social – mas não propriamente sobre arte, e sim sobre o tema do belo. Para o filósofo ateniense a arte não corresponderia ao belo, e

³¹ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a. p. 9.

³² É importante frisar que embora as convergências entre arte e vida não se restrinjam ao escopo teórico, temático, cronológico e terminológico das grandes narrativas tidas como universais e abrangentes, estabelecidas pela matriz ocidental (europeia e norte-americana) da historiografia da arte, cujas perspectivas analíticas muitas vezes desconsideram a realidade artística das periferias tradicionais – é o caso da África, de boa parte da Ásia, da América Latina ou da Oceania – nossa recuperação, aqui, atem-se também aos principais períodos históricos instituídos pelo pensamento ocidental, uma vez que o contrário demandaria um outro escopo de investigação – o qual certamente será objeto de investigações futuras.

³³ Para o crítico de arte belga Thierry De Duve (2005, p. 85), “as Belas Artes formam um sistema limitado por fronteiras internas e externas. Internas, uma vez que o sistema compreende e justapõe, sem misturá-las, a pintura, a escultura, a arquitetura, o desenho, a gravura, etc., e as separa outras artes como a literatura, a música e o teatro. E externas, porque ela exclui uma quantidade de coisas que, não entrando nem na pintura, nem na literatura, nem na música, etc., ficam na impossibilidade de pertencer à categoria ‘arte’”. Aqui vale frisar que embora a distinção entre “belas artes” e artes aplicadas se realize rigorosamente com a emergência do mundo moderno, o princípio originário que as separa de outras artes ocorre ainda na antiguidade clássica, por interposição da associação da noção de arte à noção de belo. O belo, nesse contexto,

estabeleceu uma espécie de desnivelamento entre a arte como expressão comum e a ideia de arte bela, muito em função do produto da segunda estar vinculado aos princípios da simetria, do equilíbrio e do respeito às proporções ante a prática de reprodução ou imitação do real, que não apenas lhe atribuíram um caráter ético-pedagógico, como, conseqüentemente, tornaram a abordagem estética paulatinamente restritiva, elevando a arte a um pedestal cultural que separa o gosto inculto do requintado (OSBORNE, 1974). Para mais informações, ver: DUVE, Thierry De. La Nouvelle donne: Remarques sur quelques qualifications du mot “art”. In: **Revue d’études esthétiques**, PUP, p. 83-95, 2005; e OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cutrix, 1974.

³⁴ AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: **Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. p. 353.

essa diferenciação se apoiava na premissa de que haveria uma distinção entre o cosmo sensível (o mundo da matéria) e o cosmo eidético (o mundo das Ideias) (BASTOS, 1987). Para Platão, existiria um mundo inteligível que estaria além do físico e do qual se origina tudo que está no sensível, sendo este uma cópia daquele. De acordo com esse prisma, que constitui o alicerce de todo o empreendimento filosófico de Platão, o belo, juntamente com o bem e a verdade, conformam a tríade responsável pelo acesso a esse mundo suprassensível. Ou seja, o belo, como valor atribuído às coisas presentes na realidade aparente, é derivado de uma beleza transcendental, ontologicamente maior do que a beleza sensível (NUNES, 2006).

Na impossibilidade de defini-lo ou mesmo de alcançá-lo a partir de manifestações particulares – como a arte, por exemplo – o platonismo pressupõe a universalidade da beleza, conduzindo o homem ao belo ideal, afastando-o, assim, do belo presente nas coisas materiais produzidas no mundo sensível. Perceba que aí se processa não apenas uma distinção entre o belo e a arte, mas uma separação acintosa entre arte e vida, para os gregos *téchene* (BASTOS, 1987). Na filosofia platônica, a arte pertenceria ao mundo da matéria, enquanto o belo ao mundo das Ideias. O viver dedicado à arte, ao mundo sensível, corresponderia, portanto, a um modo de vida desvinculado do mundo do suprassensível, ou seja, do conjunto de Ideias que são a verdadeira causa da beleza³⁵ de todas as

³⁵ Como sugerem Nunes (2006) e Lacoste (1986), haveria na filosofia de Platão três espécies de beleza, isto é, a estética, a moral e a espiritual. A primeira forma de ser do belo corresponde a uma perspectiva utilitária, ainda ligada aos sentidos, segundo a qual uma coisa é bela quando é útil. Mas essa forma de beleza só serve à medida que permite reconhecer nas belas ações uma forma mais desenvolvida da beleza (belo moral). Por fim, aqueles que praticam as belas ações podem ascender ao belo espiritual, sua forma mais elevada. Conforme acrescenta Vares (2010, p. 99), “só uma alma exercitada, capaz de realizar belas ações e dedicada à vida contemplativa (*dianóia*), pode ascender à verdadeira beleza do ser, passando do amor físico ao amor espiritual”. Para mais informações, ver: NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2006; LACOSTE, Jean. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986; e

coisas. Nesses termos, sendo a realidade sensível – e nela podemos situar a vida – uma imitação, uma cópia do inteligível; a arte, para Platão, tratar-se-ia da imitação da imitação, algo capaz de ludibriar e afastar o homem ainda mais do real. Tal visão contribuiu com a redução da estética a uma questão moral³⁶, estabelecendo uma cisão entre a arte produtiva (*téchene*), de caráter utilitarista, regulamentada e subordinada às finalidades pedagógicas visadas pelo Estado, e a arte do espírito (*epistème*), de caráter lógico-intelectual, via indireta para recordação do belo universal, uma espécie de escada que elevaria a alma à sua liberdade (BASTOS, 1987; VARES, 2010). Embora as críticas platônicas à arte manifestem um forte moralismo, isso não significa que a ela o filósofo fosse completamente contrário e/ou insensível. À maneira dele, o que pretendia Platão era “proteger a arte de sua banalização nas formas hedonistas”³⁷. Contudo, como se sabe, essa aparente proteção foi diretamente responsável por gerar, no decurso das manifestações artísticas dos períodos subsequentes³⁸, a desvalorização das atividades

VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. In: **Prometeus**, Aracaju, ano 3, n. 6, p. 91-106, jul.-dez. 2010.

³⁶ Se é notória a crítica platônica à arte, não podemos nos esquecer de que ela não se deu de forma igualitária à todas as formas de manifestações artísticas. Não podemos perder de vista, também, que ela emerge justamente da importância atribuída pelo filósofo às artes, devido ao reconhecimento de sua eficácia político-pedagógica. A posição moralista de Platão está intimamente vinculada ao receio de que os velhos valores da democracia grega fossem pervertidos pelas mudanças significativas oriundas dos progressos artísticos, técnicos, econômicos, científicos e políticos alcançados naquele momento. Isso o levou, no limite, à proposição de uma regulamentação das artes, um claro atentado contra a expressão criativa, mas, que, segundo ele, restringiria o “mau” uso da arte. Para mais informações, ver: VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. In: **Prometeus**, Aracaju, ano 3, n. 6, p. 91-106, jul.-dez. 2010.

³⁷ VARES, op.cit., p. 105.

³⁸ No mundo europeu medieval, por exemplo, ao mesmo tempo em que a arte correspondeu em certos momentos e em certos contextos da estrutura social, a todo ato produtivo (assim como o era para os gregos pré-socráticos); em outros momentos e contextos, por sua vez, a separação entre atividade produtiva e atividade artística era nítida, muito em função dos artistas serem aqueles que estavam encerrados a algum setor social tal como a igreja, a

manuais em detrimento das atividades espirituais e científicas, um distanciamento da unidade entre as atividades produtivas da vida e artísticas.

Dando um salto temporal, nos deslocamos do mundo antigo e aportamos no mundo moderno. Na emergência da modernidade, o homem não se satisfaz mais com a contemplação estética imediata como uma maneira capaz de acessar a verdade de dimensão transcendental, apregoada por Platão – que por longo tempo da história humana figurou como “a explicação dos acontecimentos de sua existência, ou a razão de sua vida”³⁹ (SAMPAIO, 2012, p. 09). O sujeito moderno, na esteira da revolução científica do século XVII, passou a criar por si e para si suas próprias reflexões sobre a maneira de conceber o mundo da vida – e a arte decerto que não ficou à margem dessa mudança radical na concepção de conhecimento. Desde a Renascença, assistiu-se de um lado a algo que se convencionou chamar de processo de autonomização das manifestações estéticas – processo pautado no desejo de superação da relação de dependência à Igreja, ao Estado e ao poder econômico. De outro, dado o interesse em tornar a arte como uma esfera autônoma da cultura⁴⁰, suscitado pelo processo de intelectualização e racionalização do fazer artístico, ela, a arte, progressivamente não só cindiu sua relação com as atividades produtivas

aristocracia feudal ou da burguesia emergente. Nesses últimos contextos, a arte se encontrava desvinculada da vida, um claro reflexo da herança da filosofia platônica, via de acesso à verdade de dimensão espiritual, transcendental e divina (SAMPAIO, 2012). Para mais informações, ver: SAMPAIO, Valzeli. **Arte e vida** - desatando os nós: estudos e levantamentos de relações nas mídias locativas. Relatório do Estágio Pós-Doutoral (Pós-Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

³⁹ Ibid., p. 09.

⁴⁰ À luz das reflexões de Jürgen Habermas, de acordo com Peter Bürger (2008, p. 61), “a arte autônoma apenas se estabelece na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, os sistemas econômico e político são desatrelados do cultural e, minadas pela ideologia de base da justa troca, as imagens tradicionalistas do mundo libertam as artes do contexto de uso ritual”. Para mais informações, ver: BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

da vida, como, também, consolidou-se como um âmbito privilegiado no elenco das atividades humanas (DUARTE, 1994). Tem-se aí, portanto, uma brevíssima síntese sobre o modo como o artista, no decurso da modernidade⁴¹, teria desenvolvido uma autoconsciência acerca de um modo de vida propriamente estético. Cumpre observar, entretanto, que a progressiva incorporação dos processos de racionalização pela arte em busca de sua autonomia engendrou, numa primeira instância, o deslocamento processual da arte em relação à práxis vital, bem como a cisão⁴² da conexão do artista com o

⁴¹ De acordo com Marshall Berman (1986, p. 87), o pensamento sobre a modernidade foi dividido em “dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: ‘modernização’ em economia e política, ‘modernismo’ em arte, cultura e sensibilidade”. Segundo essa leitura, o autor dividiu a modernidade em três fases: “Na primeira fase, do início do século XVI até o final do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna [...] Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento [...]” (BERMAN, 1986, p. 16-17). Para mais informações, ver: BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

⁴² Do ponto de vista filosófico, o surgimento da própria ideia de uma arte autônoma se dá com Kant, em 1790, a partir de suas considerações acerca da crítica do juízo. Para o filósofo, o juízo é uma faculdade autônoma, uma espécie de julgamento que não se baseia em nenhuma ideia prévia, limitado à razão teórica. Partindo da distinção entre os juízos de entendimento e os juízos estéticos relativos à sensibilidade, Kant argumentará que a autonomia do estético se configura no campo subjetivo como reflexo do desligamento histórico da arte de suas referências à práxis vital. Ou seja, esta autonomia se realiza na definição do juízo estético como um juízo desinteressado, no qual a arte ocuparia um lugar privilegiado e separado do mundo ordinário pautado por uma finalidade (KANT, 1980). Para mais informações, ver: KANT, Immanuel. **Análise do belo**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

mundo que o rodeia. A autonomização da esfera da arte, ao mesmo tempo em que emergiu como “condição fundamental para a constituição de uma apreciação puramente estética e, conseqüentemente, para a reflexão estética enquanto saber”⁴³, desvinculou a obra de arte de toda função social até então atribuída a ela – “seja na arte religiosa como função de culto, seja na arte cortesã como autorrepresentação da nobreza”⁴⁴. Esse processo implicou, numa segunda instância, o surgimento do que chamamos hoje de arte institucionalizada, “com suas próprias regras, sua história, seus valores, e no seu centro objetos que são ontologicamente distintos dos que estão fora dele”⁴⁵.

Não obstante, como pondera Peter Bürger (2008), não é que esse processo tenha conduzido propriamente à separação total da unidade entre a arte e a vida. Para ele, o que ocorreu foi uma desconexão bastante particular de uma experiência estética que passa ser entendida como especializada, de determinadas realidades da esfera social. Algo que passa ser inteligível a partir do momento em que “esta autonomia esbarra em seus próprios limites, com a autocrítica da arte exercida pelas vanguardas que, ao tentarem romper com a instituição arte, buscavam reintegrar arte e vida”⁴⁶. Ora, tanto o sistema acadêmico quanto os museus (salões de arte) – âmbitos por excelência responsáveis pela legitimação da arte sob os termos de sua autonomia – confirmam essa clivagem, justamente por se configurarem como espaços privilegiados nos quais a sociedade burguesa poderia fruir a experiência estética em suas condições ideais, longe das preocupações mundanas e, portanto, distante das questões políticas e sociais decorrentes da modernidade. Espaços de estratégias e saberes pertinentes ao

seu próprio fazer, regidos pelo mercado, onde os inevitáveis julgamentos de valor são levados em conta somente se realizados pelos próprios pares (ARGAN, 1992; BOURDIEU, 1996). Em todo caso, este postulado persistirá ao longo de toda a modernidade artística, ora operando dentro das particularidades desta nova sensibilidade emergente e, portanto, em conformidade com as regras da arte institucionalizada – como no caso de artistas como Ingres, Courbet e Delacroix – ora se desenvolvendo com base em parâmetros que aproximam a arte da vida, sem o respaldo de um modelo estético pré-estabelecido – como no caso de Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Toulouse Lautrec (BUENO, 2010). Contudo, é inegável o poder transformador da modernidade na arte, e nele suas conexões e desconexões com a práxis vital. Assim tem-se o Romantismo, tendência na qual a arte deixa de se remeter ao antigo e o artista passa a inquirir o seu próprio tempo. Se por via do idealismo, manifestado pela simbolização da fuga do real e pela efemeridade da vida, os românticos se opuseram à pintura clássica pautada no racionalismo e ao formalismo, pela via do realismo, o Realismo e o Impressionismo tencionaram uma forma de representação implica com o real, ou seja, que não seguiam nem os aspectos formais acadêmicos, nem os aspectos emocionais dos românticos.

Se os realistas – a exemplo de Courbet – e impressionistas – como no caso de Manet, Monet, Renoir – foram os precursores da pintura ao ar livre, cujo foco se volta à fidelidade da captura dos fenômenos da natureza, podemos dizer que os realistas apresentavam em suas pinturas um forte conteúdo social, cuja fonte de inspiração era as idiossincrasias da vida cotidiana – tendo na questão do trabalho sua principal temática (KRAUBE, 2000). Seguindo em parte as pegadas do Realismo, e aliado ao crescente processo de industrialização do material artístico, o Impressionismo catapultou seus artistas para fora dos ateliês, imbuindo-os de uma mobilidade

⁴³ CATALANI, Felipe. Arte e conhecimento: autonomização da obra de arte e verdade estética. In: **Humanidades em diálogo**, v. 7, p. 171-181, 2016. p. 173.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁵ RAMME, Noéli. A arte e a vida: interseções. In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.17, p. 04-12, dez. 2014. p. 09.

⁴⁶ CATALANI, *op.cit.*, p. 173.

que tanto conduziu à transformação da pintura numa atividade móvel – que respondia, inclusive, ao crescente mercado de pintura ao ar livre – quanto engendrou uma nova forma de pintar que respondia ao dinamismo da incidência da luz natural nos objetos e na natureza, bem como a presença do movimento. O ímpeto em registrar suas impressões sobre a nova dinâmica imposta à vida econômica, política e social, no centro do desenvolvimento da economia monetária e da modernização capitalista, foi a marca dos impressionistas. Aqui é preciso pontuar que a ideia de mercado da arte moderna aparece precisamente com a produção dos impressionistas, tencionada em torno de uma elite de colecionadores que passam a legislar a circulação dessas obras em função do seu valor de unicidade (BUENO, 2010). Embora registrassem a realidade, o comprometimento com os movimentos sociais populares e a denúncia das mazelas vividas pelas classes mais baixas da população não era propriamente uma prioridade⁴⁷. Se por um lado, a representação da percepção imediata do que viam marca um compromisso com a verdade do que se via, expressa na fidelidade ao olhar e seus limites, por outro, não podemos desconsiderar, também, a veiculação dessas representações aos esteticismos preocupados com a retratação do que era socialmente aceito, do ponto de vista burguês, como belo. Ainda sobre esse ponto, nessas representações a pintura passa ser apresentada como pintura e, a arte, “passava a

⁴⁷ De acordo com as reflexões do sociólogo alemão Georg Simmel acerca das ressonâncias dos processos de modernização nos modos de vida emergentes na modernidade, esta (in)sensibilidade parece estar vinculada com aquilo que o autor chamou de *atitude blase*, assumida por homens e mulheres modernos. Para Simmel (1967), diante do enorme fluxo de impressões e imagens emanadas da materialidade que os cercam – seja no cotidiano da vida na metrópole ou na sequência arbitrária de quadros numa exposição – se descobrem crescentemente incapazes de apreendê-la em sua singularidade e incomparabilidade; de reconhecerem nela valores irredutíveis a outras formas de pertencimento ao mundo. Para mais informações, ver: SIMMEL, Georg. *A Metrópole e a Vida Mental*. In: VELHO, Gilberto (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 11-25.

tratar de seus elementos, do como pintar”⁴⁸ – compromisso com a atualização do fazer (da pintura) aos avanços da ciência e da técnica, o que dá início a uma concepção de pintura cercada por ideais similares aos da ciência⁴⁹ (ARGAN, 1992).

Refletindo sobre o não compromisso social da arte Impressionista, o início do século XX marca o surgimento das vanguardas heroicas – momento de passagem operado a partir dos pós-impressionistas, responsável por tensionar uma nova dinâmica no processo social de construção da condição de artista, bem como por tensionar o papel social da arte. O teor revolucionário da crítica dos movimentos europeus de vanguarda ao status da arte na sociedade burguesa devem ser lidos não apenas como uma simples reação estética às manifestações artísticas que os precederam, mas, antes e sobretudo, como negação da instituição arte como instituição, que naquele momento encontrava-se irremediavelmente desvencilhada dos problemas sociais. Patentes, por exemplo, nas vertentes construtivista e dada-surrealista, o mito do viver, a aproximação da arte à vida é retomada como objeto concreto de análise, debate e de produção, com o intuito de operar, por interposição da arte, uma renovação da práxis vital – uma nova ordem social contrária à ordem até então vigente. Há aí toda uma crença dos artistas de vanguarda na estetização da vida⁵⁰, isto

⁴⁸ TADDEI, Fernanda Amaral; ARAÚJO, Ana Paula Batista. *Imagens da Modernidade na Arte do Século XIX*. In: *História em Revista*, Pelotas, v. 17, n.18 p. 141-151, dez. 2011. p. 149.

⁴⁹ De acordo com Giulio Carlo Argan (1992, p. 82), esse caráter científico “não consiste no recurso a leis óticas recentemente apuradas: não se pretende fazer uma pintura científica, mas instituir uma ciência da pintura, colocar a pintura como ciência em si”. Ou seja, o fazer artístico começa a ser concebido tal qual uma forma específica de conhecimento, com padrões e linguagem próprios a sua perspectiva de abordagem. Para mais informações, ver: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁵⁰ A esse respeito, “para as vanguardas construtivas <o construtivismo russo, o futurismo> a estetização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que para as vanguardas ‘destrutivas’ <o dadaísmo>, resultaria da crítica a

é, “no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo”⁵¹. Apesar de esta aposta ter entrado em crise com o advento daquilo que Adorno & Horkheimer (1985) designaram com a expressão “indústria cultural”, mesmo assim, ainda que dissociada das ideias de revolução e utopia, ela continuou a revolucionar os códigos artísticos, como pôde ser visto em seu reprocessamento e reativação da relação arte e vida, nas décadas de 1960 e 1970. Aliás, foi exatamente graças à trincheira aberta pela arte de vanguarda pós-utópica, a partir da arte tomada como campo ampliado (KRAUSS, 2008) – especialmente depois que “o corpo foi posto à prova, quando o corpo foi posto em jogo”⁵² – que o imaginário das vivências, isto é, que a introdução do imaginário no real passou a figurar definitivamente como questão no campo das artes, “levando a narrativa fechada da obra de arte para dentro do fluxo da vida cotidiana”⁵³.

Assim, entre os inúmeros eixos agenciados pela arte na contemporaneidade, a relação arte-vida segue ocupando um lugar de centralidade no âmbito do saber-fazer que envolve as produções artísticas do início do século XXI. Decerto, nenhuma novidade, se considerarmos que o desejo de agir no vazio que separa a arte da vida – evocado por Robert Rauschenberg – percorre, como vimos, a historicidade da arte desde o

realismo⁵⁴, remetendo-nos, mais recentemente, segundo Ricardo Nascimento Fabbrini, “seja ao programa das vanguardas históricas dos anos 1910 ou 1920, como o dadaísmo ou futurismo, seja ao ideário contracultural das vanguardas tardias, como os *happenings* ou a *body art* dos anos 1960 ou 1970”⁵⁵. Entretanto, para que possamos compreender as especificidades intrínsecas aos eixos que reafirmam por outras vias, ou, sem nostalgia, as convergências entre arte e vida, cumpre-se, de início, “liberar a arte pós-vanguardista da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heroicas”⁵⁶. Tal postura reflexiva implica que toda análise voltada às proposições e produções artísticas do nosso século, especialmente àquelas interessadas em entender os esforços criativos atuais de embaralhamento entre arte e vida, precisam ter em vista que sua estratégia de efetuação “já não pode mais ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da práxis vital”⁵⁷, ao menos não no sentido de uma totalidade – tal qual exortada pelos modernos. Nessa condição, o que parece estar em disputa nas metamorfoses em curso no âmbito das relações entre arte e vida – presentes em certas práticas artísticas contemporâneas desde os anos 1990 – tratar-se-ia de uma nova configuração estética e política da arte, orientada pelo “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte”⁵⁸. Contudo, cumpre aqui a seguinte pergunta: o

mercadoria, feita fetiche. Essas duas divisas implicaram, além disso, consequências comuns como a desmistificação da função do artista, a ‘desautorização’ da obra de arte e a dessacralização dos materiais” (FABBRINI, 2012a, p. 32, *grifo nosso*). Para mais informações, ver: FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: **IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**. São Paulo: Fapesp/ECA – USP, 2012a, p. 31-47.

⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

⁵² GALARD, Jean. Ao lado da política: poderes e impoderes da arte. In: PESSOA, Fernando e CANTON, Katia. **Sentidos e arte contemporânea** – Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce. Vila Velha: Museu Vale, 2007. p. 46-55. p. 51.

⁵³ ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 10.

⁵⁴ Segundo Rancière (2005a), havia já no realismo os princípios de subversão das hierarquias de representação que não apenas conduziram à progressiva reconfiguração do estatuto da arte, como, também, levaram a narrativa fechada da obra de arte para dentro do fluxo da vida cotidiana. Para mais informações, ver: RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005a.

⁵⁵ FABBRINI, Ricardo N. Fronteiras entre arte e vida. In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.17, p. 41-60, dez. 2014. p. 42.

⁵⁶ FABBRINI, Ricardo N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. In: **Poliética**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013. p. 170.

⁵⁷ BURGER, *op.cit.*, p. 123.

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b. p. 53.

que em termos de especificidades poéticas poderíamos aferir do imaginário artístico dessa nova configuração crítica, não mais imbuído pela ideia de um radicalismo em arte, mas, sim, impulsionado segundo o compromisso radical com a realidade do presente? Bem, uma saída possível para essa questão passaria talvez pelo que Celso Favaretto – à luz das considerações dos críticos franceses Alain Roger e Jean Galard em torno da noção valéryana de artealização da vida⁵⁹ – expõe como sendo um amplo leque de possibilidades que emergem do alargamento da experiência estética; isto é, da instauração de uma experiência artística “interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida [...] que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver”⁶⁰. Imerso nesse leque de possibilidades, uma das estratégias poéticas encontradas por certos artistas na contemporaneidade para ativação do estético oriundo da arte realizada na vida, ou da vida feita arte, foi a de estabelecer, de modo colaborativo, menos pretensioso e mais flexível, a inserção pragmática de signos no cotidiano vivido, tensionando a produção de alteridades possíveis (BOURRIAUD, 2009a; 2011).

E aqui é preciso abrir um breve parêntese, pois se seguirmos à risca esse raciocínio – que coloca em jogo obviamente uma certa concepção de

arte – podemos concordar com o crítico francês Stéphane Huchet quando, na esteira das análises de Hal Foster (2017) a respeito do que este chama de arte quase-antropológica⁶¹, diz que tais condições “criaram artistas que são mais ‘intérpretes do texto cultural’ (...), do que ‘artistas’”⁶². Bom, se por um lado, quando o artista cria as condições de exteriorização de uma dada vivência partilhada, desconsiderando as implicações entre o conteúdo e a forma artística, de fato a arte tende à etnografia, uma vez que “a forma artística acaba destituída de sua autossuficiência ou arbitrariedade, condição necessária de seu poder de dissolver consensos”⁶³; por outro lado, não podemos desconsiderar os efeitos favoráveis à visibilização de outras posições e de outros eixos de problematizações que excedem o juízo de valor estético da arte, bem como à construção de outras narrativas e de outras dimensões históricas que os deslocamentos poéticos engendrados a partir do campo do outro cultural e/ou étnico (FOSTER, 2017) produziram na atuação, tanto da arte quanto da crítica, nas três últimas décadas. Decerto, a questão fica em aberto, pois se radicalizarmos ainda mais a visada crítica de Huchet, poderíamos nos indagar se o voluntariado do artista-manager de hoje, enquanto “gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas”⁶⁴, não seria mero substituto do

⁵⁹ No bojo das considerações de Paul Valéry (1957), artealização da vida, segundo Alain Roger (2001) e Jean Galard (2003), diria respeito ao procedimento no qual a arte renuncia a suas leis internas e a atenção estética se volta para o poético da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte, ou seja, substitui-se a arte por uma arte de viver, “sem sistema de valores essencialmente artísticos, sem desígnio estético específico e autônomo” (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 14). Para mais informações, ver: VALÉRY, Paul. *Notion générale de l'art*. In: **Oeuvres**, Tome I, Collection "La Pléiade", Paris: Gallimard, 1957; ROGER, Alain. **Nus et paysages: Essais sur la fonction de l'art**. Paris: Aubier, 2001; GALARD, Jean. *L'art sans oeuvre*. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003; e LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁶⁰ FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. p. 108.

⁶¹ De acordo com Hal Foster (2017), entende-se por arte quase-antropológica o conjunto de práticas que, desde meados dos anos 1990, apropriaram-se do método etnográfico, assumindo o local, até então, da pesquisa de campo etnográfica, tanto como local de transformação artística, como, também, local da potencial transformação política. Para mais informações, ver: FOSTER, Hal. *O artista como Etnógrafo*. In: FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Ubu, 2017. p. 159-186.

⁶² HUCHET, Stéphane. Elaborar uma primeira abordagem crítica da arte dita “ativista”. In: CONDURU, R.; KLABIN, V.; SIQUEIRA, V. B. (org.). **Encontros com a arte contemporânea**. Vila Velha: Museu Vale, 2017.

⁶³ FABBRINI, 2014, p. 47.

⁶⁴ GALARD, Jean. Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas. (Palestra proferida em 25/03/2005.). In: **Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade**. São Paulo: SESC-SP/Mimeo, 2005. p. 14.

voluntarismo das vanguardas fundado na figura do artista-inventor. E nesse ponto é importante assinalar que a crítica de Jean Galard é bem mais incisiva, pois na sua interpretação tais eventos se caracterizariam como uma espécie de paródia, “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo precisasse apenas ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos”⁶⁵.

Ainda dentro desse conjunto de questões relativas à expansão da experiência estética em direção à realidade cotidiana, haveria um outro ponto a ser discutido. Nele teríamos de considerar a hipótese de que o projeto vanguardista de estetização do real teria se cumprido via generalização do estético da atualidade – ainda que de modo antagônico, pois “o preço de seu triunfo teria sido a renúncia ao princípio da autonomia da arte”⁶⁶. Conforme pontua Hal Foster (2017), a reconexão da arte com a vida de fato ocorreu, mas não nos termos de integração da arte à prática social, desejados pelas vanguardas históricas, mas nos termos de associação da arte com o espetáculo, via espetacularização da cultura, da era do “capitalismo artista”⁶⁷ de que falam os críticos

⁶⁵ Ibid., p. 11.

⁶⁶ FABBRINI, 2013, p. 175

⁶⁷ Para Gilles Lipovetsky & Jean Serroy (2015), o novo modelo econômico do mundo contemporâneo impôs a transição do paradigma fordista para o paradigma econômico estético – o que evoca, segundo os autores, o capitalismo transestético definido pela hibridização da arte, da cultura e do consumo. De acordo com esse paradigma tudo vira arte. Não se comercializa meros produtos, mas, sim, arte, estética, estilo. Nele se criam artistas, celebridades capazes de movimentar bilhões em torno de seus produtos, filmes, marcas. A esse respeito, eles nos dizem: “capitalismo artista é, assim, englobado no capitalismo hipermoderno centrado na valorização do capital tido imaterial, também qualificado de ‘capital inteligência’, ‘capital humano’, ‘capital simbólico’” (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 44). E continuam: “O capitalismo artista não só desenvolveu uma oferta proliferante de produtos estéticos, como criou um consumidor faminto de novidades, de animações, de espetáculos, de evasões turísticas, de experiências emocionais, de fruções sensíveis: em outras palavras, um consumidor estético ou, mais exatamente, transestético” (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 62). Para mais informações, ver: Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

franceses Gilles Lipovetsky & Jean Serroy (2015). Assim, tendo em vista as condições mercadológicas que envolvem o todo cultural na atualidade, à medida que a forma artística abdicou de sua autonomia, a obra de arte passou a ser consumida sem mediações como dado natural e suas efetuações artísticas, por sua vez, foram muitas vezes reduzidas “em elementos de espetáculos para grande número de pessoas e em produtos de consumo cultural”⁶⁸. Se faz imprescindível frisar, contudo, que o problema, aqui, parece residir não na transversalidade da consciência estética, fruto da afirmação do trivial e de sua estetização no regime atual da arte; mas, sim, na perda do seu efeito emancipatório e catártico em decorrência do triunfo de certa estética asséptica, pacificadora, consensual e, em muitos casos, hedonista – visível, por exemplo, na publicidade, no *show-business*, na disseminação do design, na redução da arquitetura à cenografia etc. (GALARD, 2004), uma espécie de hiperarte do capitalismo artista sustentado pelo capitalismo do hiperconsumo (LIPOVETSKY & SERROY, 2015).

Não queremos dizer com esse brevíssimo inventário de senões, face a alguns dos modos pelos quais se agenciam arte e vida na condição histórica do presente, que não há na produção artística atual trabalhos que articulem, com maior ou menor efetividade, formas de resistência à fetichização da imagem e ao entorpecimento e neutralização do sensível na arte. O que tentamos ponderar, de modo brevíssimo, com esses parênteses é que as tentativas atuais de diminuir as distâncias entre a arte e a vida se mostram extremamente complexas e, portanto, muito menos maleáveis às simplificações, pois, como destaca Ricardo Nascimento Fabbrini, não configuram propriamente “nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido estetização da vida; nem a simples reafirmação da realidade existente, no sentido de generalização do estético”⁶⁹. No mais das vezes, tratam-se de

⁶⁸ GALARD, 2005, p. 14.

⁶⁹ FABBRINI, 2013, p. 181.

experiências que parecem deslizar por certo limbo epistemológico⁷⁰, em grande medida ainda desconhecido, justificando ações e intervenções que transitam ora pela promoção de táticas de resistência que tem por finalidade a constituição de uma experiência comum do sensível, ora pela afirmação de estratégias integradas ao mercado cultural, as quais operam por deslocamento de signos – extremos opostos do que nos parece dar contornos condição *sine qua non* de existência da arte atual.

⁷⁰ Segundo Giorgio Agamben (2013, p. 352), hoje, “a expressão obra de arte tornou-se opaca ou mesmo ininteligível. A sua obscuridade não diz respeito apenas ao termo arte, que dois séculos de reflexão estética tornaram problemático, mas também, e acima de tudo, ao termo obra. Até mesmo de um ponto de vista gramatical a expressão obra de arte, que usamos com tanta desenvoltura, não é nada fácil de entender. De fato, não está claro se, por exemplo, trata-se de um genitivo subjetivo, isto é, se a obra é feita da arte, pertence à arte, ou de um genitivo objetivo, no qual o importante é a obra e não a arte. Em outras palavras, se o elemento decisivo é a obra, a arte, ou a não bem definida mistura das duas. Além disso, (...) hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte”. Para mais informações, ver: AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: **Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013.

“Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.”

(CLARK apud ROLNIK, 2006a, p. 9)

1.2 SOBREPOSIÇÕES ENTRE PROCESSO E OBRA

Se no âmbito da arte de hoje “é preciso aceitar o doloroso fato de que certas questões não são mais pertinentes”⁷¹, é igualmente importante destacar, daquelas que mantiveram o seu grau de pertinência, a diferença⁷². Esse parece, para nós, ser o caso das questões relativas às hibridizações, entre processo e obra, na arte contemporânea. Olhando retrospectivamente, sabe-se que no contexto geral da história da arte, os entrelaçamentos entre processo e obra emergem dos movimentos artísticos do início do séc. XX e ganham notoriedade prático-discursiva através dos manifestos da arte moderna em todos os seus momentos. Nada circunstancial, a relação processo-obra, trata-se de um dos eixos artísticos que foram explorados a rigor no decurso do século passado, como forma de demarcar a necessidade de legitimação de suas especificidades poéticas, por meio do “deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade

⁷¹ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a. p. 09. Cabe, aqui, uma breve ponderação: ao colocar em questão a não pertinência de determinadas questões no exame da arte contemporânea, Nicolas Bourriaud se refere ao problema que envolve a abordagem das práticas contemporâneas, a partir de “problemas resolvidos ou deixados em suspensão pelas gerações anteriores” (BOURRIAUD, 2009a, p. 09). Em todo caso, é bom lembrar que no mundo contemporâneo, na ausência de um caráter único e universal que defina arte e obra de arte – perspectiva segundo a qual a essência da arte precederia a existência da própria arte – quem decide o que fazer é o artista, assim como quem define quais são as questões pertinentes ou não à análise dessas práticas passará necessariamente pelo prisma dos que sobre elas se debruçam.

⁷² Segundo a tese central de Gilles Deleuze, no livro “Diferença e repetição” (2006), se há repetição não pode ser do mesmo, porque no próprio ato de repetir se introduz a diferença. Isto implica que, no lugar do mesmo, instala-se, agora, a diferença. Portanto, não se pode falar em repetição sem falar da diferença. Só se enxerga a repetição quando se percebe a diferença na “coisa” ou fato analisado. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

receptora (estética)⁷³, deslocamento esse mediado pela desejada, estimulada e exigida participação do receptor. Vale frisar que o coeficiente libertário intrínseco a esse eixo, latente desde as manifestações artísticas das vanguardas modernas, não dizia respeito simplesmente à afirmação de novas possibilidades ante a primazia dos simbolismos da obra de arte da chamada “Belas Artes”. Tratava-se antes e, sobretudo, de uma irrevogável atitude crítica frente às funções simbólicas atribuídas à própria atividade artística, intimamente vinculadas, no início do século XX, aos imperativos estetizantes e institucionais de produção, circulação e recepção da arte – canceladas pelos conceitos modernos de consumo e de espetáculo, surgidos entre o final do século XVIII e início do XIX.

Nesses termos, e guardadas as devidas singularidades irreduzíveis de cada manifestação, de acordo com Ronaldo Brito (2001), o que havia de comum, por exemplo, entre a radical negatividade Dadá, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtivista, seriam a desmaterialização do objeto de arte e a desnaturalização do olhar, cujos desdobramentos visavam desestabilizar a fruição artística pautada na ideia de contemplação – lugar por excelência da experiência estética das belas-artes. Dessa atitude a arte passou a desempenhar um papel diametralmente oposto ao que lhe fora atribuído enquanto estatuto histórico e filosófico, isto é, não se dispondo somente à mera distribuição reconfortante de prazeres que aquietassem a soberania da visão. Ao contrário, esforçavam-se em dissolvê-la, tanto por meio do questionamento do plano visual quanto da denúncia de sua vulnerabilidade. Ao voltar-se contra si mesma – contra o paradigma da visão e do objeto de arte como axiomas – a arte moderna produziu não somente uma profunda desterritorialização ética, estética e política de seu estatuto, como também elevou ao campo de ativações poéticas o desejo de transformação

⁷³ PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 02, p. 09-29, 2003. p. 09.

social através do potencial transgressor das práticas artísticas. Perspectiva que se soma à discussão da crise da arte na modernidade (HEGEL, 1993; BENJAMIN, 1994), crise essa que como sabemos se estendeu por todos os regimes de significância do real, colocando-o literalmente em suspensão, dados os processos de transformação que o reconfiguravam ininterruptamente. No caso do campo artístico, essa crise inevitavelmente deflagrou, em todo quadrante onde as proposições e as produções modernas ecoaram, a emergência de perguntas como “o que é arte?”, “isto é arte?”, “qualquer coisa é arte?”, “tudo é arte?”. Convocado à multiplicidade, à inconformidade estética e à crítica cultural, o saber e o poder da arte, sob o prisma do projeto moderno, colocou a obra num duplo e contraditório campo de batalha: pensar sua morte⁷⁴ como forma de sobrevivência aos processos de instrumentalização e valoração institucional oriundos das estruturas burocrático-ideológicas que a cercavam. Dito de outra forma, a arte moderna também era “isto”, quisessem ou não os ressabiados questionadores das estéticas decadentes da arte pela arte. Note-se que ao investir contra esses papéis a arte investia contra si mesma, entretanto, “(...) ao sobreviver a esse

⁷⁴ Embora o tão comentado trecho da introdução de a “Estética” de Hegel, (1993) tenha sido interpretado pela maioria de seus leitores como sendo a posição da tese do fim da arte, é importante pontuar que não existe, em Hegel, o ponto determinado no tempo em que a arte morre, ou deixa de ser arte. De acordo com Sampaio (2012, p. 09), “o que ele percebe é apenas o deslocamento da perda de uma espécie de empreitada originária do presságio da estética enquanto lugar de plenitude ou de satisfação plena do espírito”. E isso se deve ao fato de que o homem moderno não se satisfazia mais apenas com a contemplação estética imediata como uma maneira de acessar uma verdade de dimensão divina. Ao contrário, o homem moderno criou por si e para si mesmo a necessidade de pensar sobre a arte. Para mais informações, ver: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993; e SAMPAIO, Valzeli. *Arte e vida* - desatando os nós: estudos e levantamentos de relações nas mídias locativas. Relatório do Estágio Pós-Doutoral (Pós-Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

choque, adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio, para atuação crítica”⁷⁵.

Embora o artista francês Marcel Duchamp, por volta de 1913, já tensionasse com seus *ready-mades*⁷⁶ uma crítica ácida aos valores poéticos estéticos e aos cânones consolidados de validação da obra de arte, é anos mais tarde, em 1957, no texto “O ato criador”, que o artista sistematiza sua reflexão sobre a criação artística e nela a importância crucial do papel do espectador na atribuição do coeficiente artístico à obra. No texto, o artista sustenta que a criação não é uma ação exclusiva do artista⁷⁷, mas também do espectador, o qual, segundo Duchamp, é quem determina “qual o peso da obra de arte na balança estética”⁷⁸, tendo em vista que é ele, o espectador, que faz o “contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas”⁷⁹. Em consonância com a afirmação do ideário

⁷⁵ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo. In: BASBAUM, Ricardo. (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. p. 202-2015. p. 204.

⁷⁶ Objetos conceituais apropriados do cotidiano pelo artista e exibidos com uma nova possibilidade para o discurso artístico da época. Trata-se de objetos prontos, comuns, que por meio do deslocamento de sua condição de origem e levados para dentro de espaços museológicos – com ou sem mínimas alterações – poderiam ser elevados ao *status* de obra de arte pela simples escolha de um artista.

⁷⁷ Aqui, uma pequena ressalva. Embora haja na perspectiva duchampiana uma implicação em relação ao processo de transvalorização da arte e, conseqüentemente, um deslocamento dos processos criativos das obras, Favaretto (2011, p. 97) adverte que, paradoxalmente o mesmo não acontece com a figura do artista, “exatamente porque sua aderência à concepção de criação, ou de invenção, é cada vez mais forte – como aquela que resulta do ato duchampiano. [...] Enquanto nas vanguardas ‘as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava. Ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do ser artista”. Para mais informações, ver: FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011.

⁷⁸ DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74. p. 73.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 73.

moderno de autonomia da arte e a emergência do conceito de obra aberta⁸⁰, o posicionamento de Duchamp – aliado ao de seus contemporâneos Dadaístas – percorreu, influenciou e se transformou ao longo de todo o século XX, levando a emergência dessa nova postura ética ante os modos de produção artísticos vigentes, na qual: a criação artística é assumida como atividade, algo que ocorre entre a arte e a vida; o artista torna-se uma espécie de propositor; e o espectador passa a vivenciar as múltiplas experiências possíveis decorrentes dessas proposições, fazendo da obra um evento, um acontecimento. No bojo dessa posição, as produções que se seguiram à primeira metade do séc. XX concentraram-se menos na promoção de obras-resultado – carregadas de signos comportamentais condicionados à mera contemplação da obra pelo observador – e mais na realização de obras-processo – à espera da experimentação do espectador, em favor de uma maior plasticidade estética e cognitiva (ECO, 1991).

É fato que essa fortuna crítica teve múltiplos desdobramentos no percurso do seu processo histórico. No limite, conduziu à transvalorização da arte e à ressemantização do objeto a partir da problematização das categorias tradicionais da pintura e da escultura para, “recorrendo à linguagem verbal, pensar, em palavras, a relação entre plano de expressão e plano de

⁸⁰ No ponto de vista de Umberto Eco (1991), o conceito de abertura da obra de arte diz respeito tanto aos modos de colaboração do espectador, com os processos de liberdade interpretativa no discurso da obra, como na contribuição do espectador, na alteração de obras “em movimento”, intercambiáveis, que se realizam e se transformam a partir de trocas diretas com o participante. É importante frisar que essa abordagem vem na esteira das reflexões oriundas da teoria estética da recepção, proposta pelo teórico alemão Hans Robert Jauss (1994). Segundo essa teoria, os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações distintas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador. Para mais informações, ver: ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991; e JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

conteúdo⁸¹. As décadas de 1960 e 1970, em especial, não só efetivaram a transformação balisar no campo da arte da forma em atitude (DUVE, 2003), como marcaram a efervescência dos movimentos⁸² que cortejaram esse engajamento, no qual a “obra se distancia do seu enquadramento, como objeto artístico de contemplação e consagração, orientado pela galeria modernista, para uma ampliação de campo de atuação”⁸³. São exemplos da busca por essa outra dinâmica de princípios – cujos processos criativos se dão menos na preocupação com a fisicalidade do objeto e mais na imbricação das suas relações de fabricação e interação com o mundo exterior – Yves Klein, Grupo Fluxus, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Vito Acconci, Robert Smithson, Daniel Buren, Donald Judd, Joseph Kosuth, e, obviamente, no contexto brasileiro, Hélio Oiticica e Lygia Clark, só para citarmos alguns. Não à toa, o interesse destes e de inúmeros outros artistas desse mesmo período na dimensão fenomenológica da arte, isto é, naquilo que John Dewey (2010), já na década de 1930, buscou formular através da concepção de arte como experiência. Nutriam-se tanto pelo desejo de exceder os processos de criação convencionais – explorando novas temporalidades, materialidades e meios – quanto pelo ímpeto em transbordar os limites estéticos impostos pelos espaços expositivos institucionalmente destinados à atividade e à fruição artística, a saber, os museus e as galerias.

⁸¹ OLIVEIRA, Ana Cláudia de. A interação na arte contemporânea. In: **Galáxia**, São Paulo, n. 04, p. 33-66, 2002. p. 43.

⁸² Segundo Ricardo N. Fabbri (2012a), esses movimentos remetem às manifestações artísticas do período denominado de vanguardas tardias – posteriores a Segunda Guerra Mundial – segundo o qual os artistas ainda se orientavam pela experimentação da forma artística que remontam as vanguardas heroicas da primeira metade do século XX, entretanto via radicalização de seus ideários. Para mais informações, ver: FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: **IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**. São Paulo: Fapesp/ECA – USP, 2012a, p. 31-47.

⁸³ GRANDO, Angela. Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60. In: **XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Vitória: UFES, 2009, p. 178-186. p. 182.

Esses e outros tantos artistas – em sua multiplicidade de posições e de contextos – afastaram-se de um estatuto poético puramente formalista⁸⁴, afirmando o *modus operandi* pautado na poética do processo (FREIRE, 1999), de caráter radicalmente⁸⁵ político e crítico. Mas de que maneira tal atitude se manifestou nos principais movimentos tensionados pelas vanguardas tardias? De que modo ela corroborou para as sobreposições entre processo e obra – levando à abertura de novos meios, suportes e linguagens e, conseqüentemente, à participação do espectador?

Com uma estética anti-figurativa, no expressionismo abstrato – movimento que teve origem nos Estados Unidos, por volta dos anos de 1950 – havia toda uma tendência na qual a prática artística prima pela intensidade emocional do expressionismo alemão (ALELUIA, 2012). A associação de traços geométricos aos traços que absorviam o automatismo psíquico surrealista – em alto nível – aliados ao empastamento pesado

⁸⁴ A questão do formalismo teve na figura do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg o seu principal porta-voz. O termo “formalismo” começa a ser utilizado, nos textos norte-americanos sobre arte, por volta dos anos de 1960. Embora num primeiro momento o termo carregasse, para o crítico, uma conotação extremamente vulgar, na década de 1970, ele passa a utilizá-lo sem essa conotação, ao apontar para uma certa ênfase que o termo estabelecia acerca do rigor artesanal detectada na arte modernista. Assim, o formalismo derivaria do aspecto rigoroso, “frio”, do modernismo e constituiria uma das suas categorias essenciais, especialmente na pintura e na escultura. Segundo essa posição, a qualidade da obra de arte residia exclusivamente nas suas relações formais: intervalos de cor e forma e o arranjo desses intervalos na composição do quadro e, portanto, tudo o que não pertence à esfera da forma pertence necessariamente à do conteúdo.

⁸⁵ Se as vanguardas artísticas, a partir do final do século XIX, levaram ao extremo a necessidade de renovar o pensamento crítico, a arte das últimas décadas do século XX pôs novamente em xeque o discurso teórico sobre as vanguardas que vinha se consolidando. Nesse segundo momento, não só era necessário romper com os parâmetros instituídos a partir da arte já consagrada a fim de pensar uma arte nova, que não obedecia mais a esses parâmetros, mas essa quebra precisou ser radicalizada e passou a ter um duplo alcance, voltando-se tanto para a avaliação da prática artística quanto para o questionamento da própria história da arte, como discurso teórico explicativo.

da tinta na superfície da tela, acabaram por romper os limites da borda da pintura a cavalete. Nesse contexto, o artista passa a estar literalmente na pintura, seja assumindo uma relação direta e física de corpo a corpo com a tela – como no caso de Jackson Pollock – seja no simples, e ao mesmo tempo, extremamente significativo e complexo gesto de apagamento do desenho da tela de outro artista – como no caso de “*Erased de Kooning*” (1953), de Robert Rauschenberg. Apoiada numa abordagem que coloca em questão o paradigma formalista, de aparente neutralidade social (CRUZEIRO, 2014), a *pop art* – cuja origem é atribuída ao Independent Group (IG), grupo sediado em Londres, por volta de 1952 – ganhou notoriedade a partir da cena artística norte-americana, em fins da década de 1950. Influenciada pelas alterações perceptivas instauradas pelas imagens técnicas (GONZAGA, 2010), a *pop art* não só se recusou a dar continuidade ao expressionismo abstrato – opondo-se, desse modo, aos “limites estabelecidos para a arte pela teoria moderna”⁸⁶, como, também, tensionou a potência crítica e inflexiva da visão, “por meio do deslocamento dos elementos que constituem o vocabulário da mídia para o espaço da percepção estética”⁸⁷. Sem perder de vista a variável mercadológica do trabalho de arte, a *pop art* tanto admitiu a crise da arte que assolava o século XX quanto a assumiu como mola propulsora para comprovar, por meio de suas proposições, a massificação da cultura popular capitalista – traduzindo uma atitude artística subversiva que expunha as facetas patológicas em torno do funcionamento da sociedade de massas. De nítida inspiração nos *ready-mades* duchampiano, a questão do objeto e seu significado social é aqui recuperada sob

⁸⁶ GONZAGA, Ricardo Maurício. Da superfície profunda à cadeia fantasmática de imagens: a arte na fronteira entre pintura e fotografia. In: **Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Entre Territórios**. Maria Virginia Gordilho Martins; Maria Herminia Olivera Hernández (Orgs.). Cachoeira: ANPAP & EDUFBA, 2010, p. 860-875. p. 866.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 871.

outro prisma, a saber, do fetichismo e da alienação da sociedade do consumo. Fazendo uso dos novos meios de produção gráfica, que chegam ao auge durante esse período, os artistas procuraram se comunicar diretamente com o público tanto pela ironia aos signos e símbolos presentes no imaginário da vida cotidiana – tal qual nas colagens de Richard Hamilton – quanto pela crítica ao objeto tomado como mercadoria – como nas caixas de sabão em pó de Andy Warhol. Enquanto a *pop art* era explorada nos Estados Unidos, o *nouveau réalisme* (novo realismo) se desenvolvia na Europa, em particular na França. Embora coincidam em alguns aspectos, a exemplo da questão da descontextualização objetual e das novas aproximações perceptivas do real, o novo realismo diverge da *pop art* – e até mesmo dos *ready-mades* de Duchamp – por explorar uma abordagem na qual as apropriações dos objetos e dos signos cotidianos estão relacionadas mais à amplificação do real do que propriamente à sua valorização no sistema das artes. Apesar do forte caráter sociológico e antropológico manifesto pelos artistas do novo realismo, segundo o qual a descontextualização do objeto emerge como uma oportunidade para urdir críticas ao fetichismo do consumo proveniente da ascensão do sistema capitalista na França e no mundo ocidental – como no caso das acumulações de Arman – não podemos nos esquecer de que o objeto descontextualizado, também acumula uma significação relacionada com a estética, da qual resultam novas abordagens perceptivas e conceituais – como no caso de Yves Klein.

Contemporâneo da *pop art* e do novo realismo, o experimentalismo do Grupo *Fluxus* – grupo criado por George Maciunas, em 1961, na Alemanha – vislumbrou, entre as décadas de 1960 e 1970, diferentes modos prolíficos de inserção da arte no cotidiano das pessoas. Isso se deve em função de suas proposições nitidamente estenderem a problemática artística para além da questão objetual, realizando-o em íntimo relacionamento tanto com a noção de

experiência, quanto com a concepção de espectador ativo ou participante. A resolução plástica deste grupo – composto por músicos, artistas plásticos e poetas – além de tomar como guia conceitual Marcel Duchamp, e de se aproximar ao processo criativo dos Dadaístas, assumiu as contribuições de John Cage acerca do indeterminismo e do acaso como força motriz de suas produções. Aliás, é a partir das ações oriundas desse efervescente caldo de possibilidades estéticas, que o valor experiencial do vivido no contexto da obra de arte foi ganhando relevo. Daí emergiram o *happening* – prática associada ao paradigma da arte de ação, na qual a obra é resultado da imprevisibilidade do envolvimento físico e perceptivo dos corpos que se encontram comprometidos com o meio em que a ação ocorre – e que tem em Allan Kaprow um de seus mais notáveis expoentes. Assim como a *performance* e a *bodyart* – ações a partir das quais os artistas passaram a experimentar, irrevogavelmente e sem reservas, o próprio corpo como principal meio e objeto de trabalho, congregando ou não a participação do público – cujas referências balizares foram, respectivamente, Joseph Beuys e Vito Acconci.

Outro caminho, ainda, esteve mais centrado, no final da década de 1960, em práticas cuja obra é uma construção, ou seja, na implementação da obra de arte num espaço e tempo concretos e em íntima relação com as perspectivas ambiental e pública da arte. Responsável por alavancar a reativação da relação entre arte e natureza, a *landart*, não propunha a mera representação da paisagem, tampouco a assumia apenas como fonte de inspiração voltada à expressão plástica. Nela, a terra é, ela própria, *topos* da arte, da qual afloram proposições que se voltam para o ambiente natural, privilegiando seus elementos e suas propriedades, deixando de submetê-los ao controle formal do artista – como é o caso de alguns dos trabalhos de Robert Smithson. Relacionando-se de perto a *landart*, tem-se o *site-specific*, tendência que se inicia vinculada à consciência da especificidade da relação entre a

concepção do objeto artístico e os lugares em que serão apresentados (museus e galerias), deflagrando todo um fluxo de problematização sobre a institucionalização do lugar da arte – a partir do museu e/ou da galeria, para fora dele – tais quais as proposições de Daniel Buren.

Houve, ainda, nesse período, duas outras frentes de experimentação artística que tensionaram profundas remodelações no que tange os processos criativos e expressivos – cujos desdobramentos se fizeram presentes nos decênios seguintes, e ainda hoje – a saber: a arte conceitual (a qual estiveram vinculados artistas como Sol Lewitt e Joseph Kosuth) e a *minimal art* (da qual destacamos Donald Judd e Robert Morris). Se a ênfase da arte conceitualista relegava a linguagem visual ao segundo plano, por considerar que esta escamoteava a via direta de centralização daquilo que consideravam ser a principal matéria da arte, a própria linguagem, por outro lado, a ênfase do minimalismo se concentrava na teatralidade⁸⁸ de seus trabalhos, em detrimento dos seus meios plásticos (FRIED, 2002), exigindo por meio da participação do espectador uma constante redefinição de sua posição e, portanto, das condições espaciais de percepção. Nesses termos, cumpre destacar, em especial, as contribuições das experimentações tensionadas pela *minimal art* e pela arte conceitual, no que concerne a interdependência entre processo e obra. Isso porque, conforme pontua Michael Archer, enquanto a *minimal art* “tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, ‘fora’ dele, nas suas relações com o meio ambiente”, a arte

⁸⁸Para Michael Fried (2002), a noção de teatralidade estaria não nos objetos minimalistas em si, mas na relação destes com o observador. A experiência desse encontro é a de um objeto em uma situação que inclui necessariamente a presença física do indivíduo diante da obra. Segundo o crítico, o perigo de se ressaltar a teatralidade seria produzir “não-arte, por não possibilitar critérios de definição de valor e qualidade da arte. Combate à teatralidade era necessária, uma vez que, assim como considerava Clement Greenberg, ela colocava em risco os parâmetros objetivos de avaliação da “sensibilidade modernista”. Para mais informações, ver: FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 130-147, 2002.

conceitual, por sua vez, “atraiu as tarefas da crítica e da análise para a esfera do fazer artístico”⁸⁹. Contudo, é indiscutível o quanto no âmbito do contexto artístico brasileiro as proposições agenciadas por Hélio Oiticica e Lygia Clark intensificaram essa interdependência, nesse mesmo período. E justamente pela ênfase dos seus processos de criação perscrutarem a criação enquanto experiência intensificadora do real, assumindo processo e obra não como instâncias distintas, mas como facetas de um único protocolo – focado no comportamento criador do espectador (FAVARETTO, 2011), e no qual a participação deve ser pensada para além da prática da produção artística, como um espaço aberto à subjetivação e à significação social. Para ambos, interessa senão o vivencial, isto é, os modos com que diferentes sujeitos se relacionam num dado período de tempo, num dado espaço físico, uns com os outros e com a “obra” – colocando em destaque o que Oiticica denominou como além-participação⁹⁰, bem como o que Clark chamou de estruturação do *self*⁹¹. Os processos criativos, expressivos e

⁸⁹ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 77.

⁹⁰ A participação levou o artista ao além-participação. Nas palavras de Hélio Oiticica (1968a), “creio que já superei o ‘dar algo’ para participar, estou além da ‘obra aberta’; prefiro o conceito de Rogério Duarte, de projeto, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’ e a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade”. Para mais informações, ver: OITICICA, Hélio. A criação plástica em questão: respostas. In: **Programa HO**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, PHO 159/68, 1968a.

⁹¹ A tecnologias dos Objetos Relacionais produzidos por Lygia Clark levaram a artista à algo muito mais complexo do que apenas a busca pela participação e/ou interatividade do público com suas obras, a saber: à liberação do corpo do sujeito das referências da realidade objetiva; à capacidade de conduzir o sujeito a uma outra vivência do espaço e dos sentidos, à perda do limite do corpo, este fundido à corporeidade do objeto. Emerge daí, certamente, o híbrido arte-clínica, ou seja, toda a dimensão clínica da arte que tanto Lygia Clark perseguiu sob a denominação de Estruturação do *Self*. A esse respeito diz Suely Rolnik (2002, p. 374): “a obra promove no espectador uma espécie de ‘aprendizado dos signos’, e é exatamente com isso que ela se completa. Tal aprendizado implica um deslocamento em seu modo de subjetivação: um *self* se estrutura que irá assumir o comando da relação com o mundo, fazendo a interface de negociação entre o corpo vibrátil e o eu, que

receptivos explorados, por exemplo, em trabalhos como “*Bichos*” (1960), de Lygia Clark, e “*Parangolé*” (1965), de Hélio Oiticica, são agenciados por meio de uma espécie de sistema aberto, ou seja, enquanto atividade que tanto implica “o artista – nas suas intenções e presença – como o contexto – naquilo que não pode ser controlado pelo artista e que não é neutro – como o espectador – na maioria dos casos entendido como figura ativa do processo”⁹².

É importante frisar que por detrás dessa matriz de pensamento e ação sobre a linha tênue entre processo e obra – em que sentido e materialidade são construídos no processamento das relações estabelecidas nas sobreposições dos tempos da criação, expressão e recepção – há, sem dúvida, toda uma tendência de produção em que corpo e espaço são tomados, simultaneamente, como problema estético e político da arte, ora incorporando-os, ora transformando-os por meio da obra (GALARD, 2007; RANCIÈRE, 2005a; HUYSEN, 2014). Privilegiando, assim, “uma estética não programática do artista”⁹³, a arte do último quarto do séc. XX elevou, inclusive, à reflexão da própria história da arte para além do seu anunciado fim (DANTO, 2000), bem como da própria crítica de arte para além da sua alegada morte (MCDONALD, 2007). Disso resulta o entendimento, de que, dada a atitude de muitos artistas em intencionalmente sobreporem os processos criativos aos expressivos e receptivos,

até então reinava soberano. Reconduzindo assim à sua função de operador pragmático, o eu tende a deixar de trabalhar em favor de uma resistência defensiva contra a impermanência, para trabalhar – em colaboração com o *self* – a favor da criação e do devir, desenvolvendo para isso uma capacidade de reciclagem. Um ‘subjetividade estética’ toma o corpo”. Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, Giovanna. (org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 365-382.

⁹² CRUZEIRO, Cristina Pratas. **Arte e realidade**: aproximação, diluição e simbiose no século XX. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. p. 122-123.

⁹³ KOSSOVITCH, Leon. Rancière e a Labor. In: **Textura**: Revista de Psicanálise, São Paulo, ano 5, n. 5, p. 16-19, 2005. p. 18.

a compreensão e a discussão do trabalho de arte, naquilo que diria respeito à tarefa do historiador e do crítico não poderia mais ser a mesma, calcada no uso “[...] de métodos e procedimentos de leitura herdados da clareza autodefinida dos ismos modernistas”⁹⁴. É o que nos adverte, também, a filósofa francesa Anne Cauquelin: “[...] trata-se de interpretar as novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado. As noções de originalidade, de conclusão, de evolução das formas ou de progressão na direção de uma expressão ideal não têm mais nenhuma prerrogativa nesse momento de atualidade pós-moderna”⁹⁵. Se como vimos, as sobreposições, a interdependência entre processo e obra, percorre quase todo o séc. XX – precisamente por serem urdidadas na espessura que separava arte e vida – elas, entretanto, não se limitaram a esse recorte temporal⁹⁶, comparecendo de diferentes modos nas produções artísticas do início do século XXI.

É o que parece nos lembrar Nicolas Bourriaud (2009a), por meio do conceito de estética relacional. Na perspectiva do crítico francês, as disputas no tabuleiro da arte na contemporaneidade permanecem se desenvolvendo em “função de noções interativas, conviviais e relacionais”⁹⁷. Contudo, ao contrário do investimento da arte de vanguarda – dos anos de 1910 a 1930, ou dos anos 1960 a 1970 – na

⁹⁴ COCCHIARALE, F. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, R. (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. 414p. p. 377-381. p. 337.

⁹⁵ CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. p. 132.

⁹⁶ Segundo Julio Plaza (2003, p. 09), anteriormente a Marcel Duchamp, “Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, escreveu: ‘a poesia deve ser feita por todos, não por um’. Para os simbolistas, o princípio estético da sugestão era fundamental; Mallarmé: ‘Nomear um objeto é suprimir três quartas partes do gozo de um poema’. E Paul Valéry: ‘Não há um verdadeiro sentido para um texto’”. Para mais informações, ver: PLAZA, Julio. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. In: **ARS**, São Paulo, v. 1, n. 02, p. 09-29, 2003.

⁹⁷ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a. p. 11.

transformação utópica da realidade, as práticas artísticas de hoje – sobretudo as que se apresentam como processuais – ao tomarem como horizonte prático e teórico de intervenção a esfera das relações humanas, procuram “aprender a habitar melhor o mundo”⁹⁸, constituindo “modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente”⁹⁹. Ainda segundo o crítico, “o substrato da forma da arte de nossa época tem como centro o encontro, o estar-juntos, a relação entre o espectador e a obra, a elaboração coletiva do sentido”¹⁰⁰. Nela, toda autoridade técnica seria subvertida, em prol da criação de maneiras de pensar, ver e viver. De acordo com esse prisma, a relação entre processo e obra, segundo a estética relacional de Nicolas Bourriaud, reivindicaria a constituição tópica de um mundo sensível comum (RANCIÈRE, 2005a; OBRIST, 2006), cabendo ao artista elaborar, a partir do infrafino social¹⁰¹, as condições de exteriorização da intersubjetividade poética oriunda do engajamento entre um ou vários atores e os elementos da realidade empírica. E aqui é importante registrar que embora esses aspectos levantados por Nicolas Bourriaud tenham sido extraídos de trabalhos de artistas europeus com atuação no período da década de 1990, do ponto de vista conceitual, os parâmetros poéticos utilizados na definição do conceito de estética relacional são bem próximos, por exemplo, aos tensionados pelas proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em todo caso, as obras de arte tratadas por

⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰¹ Segundo Bourriaud (2009a, p.24), o infrafino social seria “esse minúsculo espaço de gestos cotidianos determinado pela superestrutura constituída pelas ‘grandes’ trocas”. O termo, entretanto, vem de outro, a saber, interstício social. De acordo com Bourriaud (2009a, p. 22), o termo interstício “foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.”. O interstício seria, portanto, um espaço de relações humanas que, “mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009a, p. 22-23).

Bourriaud como relacionais, esboçariam, segundo ele, uma espécie de heterotopia¹⁰² cotidiana e flexível da proximidade, voltada à construção de comunidades temporárias, “lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído”¹⁰³ – cujos significados seriam estabelecidos coletivamente e não numa esfera do consumismo individual. Sendo assim, note-se que o objeto da estética relacional não seria apenas o convívio em si, mas, sim, a experiência artística estabelecida pela “co-presença dos espectadores diante da obra”¹⁰⁴ – forma complexa e processual que reúne estrutura formal, objetos postos à disposição do público, bem como a imagem do mesmo produto da sensibilidade coletiva favorecida por esse “realismo operatório”¹⁰⁵. Considerações que impõem a necessidade em termos de lidar permanentemente com os desafios teórico-crítico colocados pelo caráter, por natureza, processual, dinâmico e relacional, da criação que transborda o ato criador e a obra – não por acaso, uma entre tantas e difusas características das poéticas artísticas contemporâneas (SALLES, 2006).

¹⁰² Em oposição à ideia de utopia – que, de acordo com Michel Foucault (2009, p. 414-415), seriam “espaços irrealis” que perpassam todos os outros, promovendo um arranjo harmônico – Foucault chamou de heterotopia, os espaços concretos nos quais todas as representações se encontram presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos. Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

¹⁰³ BOURRIAUD, op.cit., p. 62.

¹⁰⁴ Ibid., p. 80.

¹⁰⁵ Ibid., p. 95.

“Trata-se de um compromisso com a vida, onde o si, refere-se à ‘constituição de si’, a modos de subjetivação que se tecem em meio aos materiais de expressão que nos perpassam e nos configuram. Processo que não se sustenta sobre ensimesmamentos e nem em aderência ao poder/saber do capital/sucesso. Trata-se de um exercício ético que se faz engajado, permeado, atravessado necessariamente pela disparidade do vivido, por experimentações de diferenças não identitárias. O pensar/agir precisará nos tornar outra coisa, diferente do que somos, expressando nosso encontro e nossa entrega aos embates com os quais nos defrontamos ao longo do processo de um trabalho.”

(DOMINGUES, 2017, p. 193)

1.3 INDISCERNIBILIDADE ENTRE VIDA E OBRA

Antes de adentrarmos no cerne da questão a que este subitem se propõe, faz-se importante lançar luz sobre uma das questões levantadas por Nicolas Bourriaud, logo na introdução do livro de sua autoria intitulado “Estética Relacional”, publicado na França, em 1998 – e traduzido para o português, em 2009, pela editora Martins Fontes. Sem receio de inquirir os conceitos que instituem, compõem e envolvem o fazer artístico na contemporaneidade, indagava-se Bourriaud naquela ocasião: “[...] quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura? [...] Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam processuais ou comportamentais – em todo caso, ‘estilhaçadas’ segundo os padrões tradicionais – sem se abrigar na história da arte dos anos 1960?”¹⁰⁶. Ao iniciar as reflexões aqui contidas, colocando em evidência essa questão, pretendemos demonstrar que, além de oportuna, ela nos parece crucial às nossas reflexões, e por duas razões: em primeiro lugar, por sua evidente referencialidade no âmbito dos estudos das artes, especialmente àqueles voltados à análise das práticas artísticas promovidas a partir da década de 1990; e, em segundo lugar – e não por isso menos imprescindível – por sua incontestável atualidade ante os eixos de problematizações que emergem dos esforços de elaboração epistêmica a respeito da complexa e dinâmica rede de experimentações poéticas engendradas pelos artistas em nossa época. Contudo, o que de fato chama atenção na questão de Bourriaud a ponto de a revisitarmos não é tanto a ousadia, não destituída de rigor, com que ele buscou problematizar a arte contemporânea – o que, em si, consiste em uma empreitada nada simples e,

¹⁰⁶ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a. p. 09-10.

portanto, bastante complexa e urgente – mas, sim, o desafio a que ele se propõe de pensá-la para além das estratégias discursivas que se apoiam indistintamente nos eixos estabelecidos pelas práticas artísticas a partir da década 1960.

É exatamente nesse ponto que o desafio bourriaudeano se apresenta para nós como referencial e atual. Referencial por se tratar de um dos primeiros¹⁰⁷ investigadores contemporâneos a expor, de forma inédita, a operação da análise das poéticas contemporâneas nesses termos, isto é, da urgência em analisá-las sob o prisma da complexidade do seu próprio tempo; e, atual, por se tratar de um engenhoso, sofisticado e rigoroso esforço reflexivo que, tendo em vista a contemporaneidade¹⁰⁸ de seus argumentos, foi responsável por estabelecer um verdadeiro ponto de inflexão epistemológico¹⁰⁹ a respeito do

¹⁰⁷ Anterior às considerações de Nicolas Bourriaud, figuram as contribuições do crítico alemão Andreas Huyssen (1991), em torno de suas interrogações sobre o pensamento da arte pós-moderna, através de sua própria atualidade. Ainda nesse sentido, e em uma perspectiva mais ampla, não podemos nos esquecer das seminais contribuições do historiador e filósofo francês Michael Foucault (2005), a respeito da questão da atualidade, oriundas de sua análise do texto de Kant “O que é o esclarecimento?”. Para mais informações, ver: HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque. (org.). **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80; e FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

¹⁰⁸ Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), a contemporaneidade diz mais de uma atitude crítica ante a realidade do que uma delimitação cronológica ou adesão histórica; ou seja, contemporâneo seria aquele ou aquilo que mantém fixo o olhar em seu próprio tempo para nele enxergar não as luzes, mas para evidenciar sua escuridão. Não por acaso, constata Agamben (2009), sejam raros os contemporâneos, isso porque para o sê-lo é preciso ter a coragem de intencionalmente desviar o olhar de tudo aquilo que o ofusca para, assim, perceber nos interstícios a complexidade inerente à singularidade de sua própria época. Para mais informações, ver: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

¹⁰⁹ A esse respeito, cabe, aqui, um adendo importante. Embora as reflexões de Bourriaud em torno das poéticas artísticas contemporâneas – contidas no livro “Estética Relacional” – tenham rapidamente assumido uma posição privilegiada no âmbito do debate crítico mundial; elas não deixaram de sofrer críticas severas em relação aos seus

saber sobre a arte contemporânea, exigindo dos investigadores com ela comprometidos a coragem de perceber, na opacidade e fugacidade do presente, no que há de mais recente, os vestígios de sua origem. Segundo Nicolas Bourriaud, para se criar ferramentas analíticas em consonância com a heterogeneidade das manifestações artísticas em curso: “[...] é importante apreender as transformações atualmente em curso no campo social, captar o que já mudou e o que continua a mudar. Como entender os comportamentos artísticos manifestados nas exposições dos anos 1990, e seus respectivos modos de pensar, a não ser partindo da mesma situação dos artistas?”¹¹⁰

Apesar do empreendimento de Bourriaud não se assentar na construção de um arcabouço discursivo que tivesse como argumento central pôr em evidência as diferenças constitutivas entre as propostas das vanguardas artísticas¹¹¹ e as da arte contemporânea, à medida que avançamos na leitura sobre essas novas formas de atividade artística nos contextos atuais, a tessitura de sua ensaística nos conduz à reconstituição, ainda que mental, de tais nuances. Abrindo um pequeno

argumentos, especialmente a respeito das questões estéticas e políticas neles suscitadas. Apesar de reconhecermos a absoluta consistência e relevância dessas críticas – mobilizadas por figuras importantes tais como Claire Bishop, Hal Foster, Jacques Rancière e Néstor García Canclini, só para citar alguns – não iremos adentrar nelas, pelo menos não nesta ocasião. Por ora importa destacar nossa assertiva a respeito do quanto, de fato, o desafio bourriaudeano de pensar a arte contemporânea para além dos eixos engendrados pela arte dos anos de 1960, engendrou o desenvolvimento de um debate extremamente valioso e prolífico sobre as multifacetadas operações poéticas tensionadas pela arte a partir dos anos de 1990. Para mais informações a respeito das críticas à noção de estética relacional, ver: PRADO, Marcela. Debate crítico alrededor de la Estética Relacional. In: **Disturbis**, Barcelona, n. 10, out. 2011.

¹¹⁰ BOURRIAUD, op.cit., p. 15-16.

¹¹¹ Apoiado na visão de Ricardo Nascimento Fabbrini (2013, p. 168), de acordo com as convenções da historiografia da arte, consideraremos, aqui, as vanguardas artísticas extensivamente “como o período que se estende do fim do século XIX – com o dito impressionismo francês – aos anos 60 e 70 do século XX, com o minimalismo, o conceitualismo ou o hiper-realismo”. Para mais informações, ver: FABBRINI, Ricardo N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. In: **Poliética**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013.

parêntese a esse respeito, segundo constata Celso Favaretto, à luz das reflexões do crítico de arte brasileiro Ronaldo Brito a respeito dos matizes entre o moderno e o contemporâneo, tamanha a volatilidade do campo da arte e da estética, “o que pode ser designado como contemporâneo não admite uma clara caracterização; é sim um campo de efetuações”¹¹². Nesse sentido, os primeiros indícios de uma abertura possível para esse campo podem ser notados na transição da primeira para a segunda metade do século XX, mais especificamente durante a década de 1960. Entende-se, portanto, que esse novo modo de sensibilidade, pensamento e enunciação que emerge neste momento permanece girando em torno dos princípios, problemas e operações modernas; entretanto, sua ativação se dá, porém, “na tensão com os limites da modernidade”¹¹³.

Não sem revés e/ou rivalidades, em linhas gerais, contribuíram para com esse tensionamento eixos como: o esfacelamento das categorias tradicionais; a hibridação dos suportes e a emergência de novas linguagens; a primazia da ideia como fator relevante da arte, que leva ao interesse pelo processo mais do que pelo objeto; o desinteresse pelas macroestruturas, que passam a se tornar receptáculos abertos às significações; a dissolução do mito da criação artística por meio da afirmação da vida como manifestação criadora; a autonomia da fruição estética por meio do jogo com a indeterminação do sentido e com a imanência do experimentalismo; a afirmação da potência poética contida na relação entre corpo e espaço e a ênfase nas proposições abertas por elas tensionadas; a mudança de perspectiva crítica que produz uma certa descontinuidade na visão progressista da arte, desvencilhando-as dos

¹¹² FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. p. 103.

¹¹³ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo. In: BASBAUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. p. 202-215. p. 206.

compromissos heroicos e utópicos das vanguardas; etc.

Fechando o parêntese, quando Nicolas Bourriaud se propõe a tarefa de pensar a arte na contemporaneidade para além dos eixos instaurados pelas experimentações artísticas da década de 1960, isto não significa que ele simplesmente desconsidere os efeitos que esses eixos tiveram na reformulação prático-discursiva sobre amplitude do próprio campo artístico no decurso da segunda metade do século XX – cujas ressonâncias se fazem presentes, com todo vigor, nas práticas artísticas do nosso século. Bourriaud tem plena consciência de tais efeitos. De modo algum ele os nega, tampouco os desconsidera; no máximo, ele sutilmente desvia o seu olhar para não incorrer no risco de cair num quase-mesmo epistemológico e, portanto, não deter o impulso necessário para se liberar a compressão da complexidade da arte de hoje à contemporaneidade de sua alteridade. É precisamente isso que realmente importa à Nicolas Bourriaud, a saber: buscar esclarecer as tendências e as estratégias que orbitam e orientam as práticas artísticas na condição histórica do presente. Tomar ao mesmo tempo, aqui, como ponto de partida e principal eixo teórico de interlocução, as reflexões oriundas das ponderações tecidas por Bourriaud, interessa pelo fato delas nos possibilitarem uma aproximação a algumas das tendências que, segundo o crítico, estariam em disputa no tabuleiro da arte contemporânea: uma primeira ligada à emergência do que Bourriaud chama de estética relacional, isto é, trabalhos que tomam como horizonte teórico-prático a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado (BOURRIAUD, 2009a); uma segunda ligada aos novos paradigmas de produção, circulação e recepção, tensionados pelo que o Bourriaud definiu, num momento posterior, como lógica da pós-produção¹¹⁴

¹¹⁴ Se no universo audiovisual o termo técnico pós-produção está vinculado à operacionalização de um

(BOURRIAUD, 2009b); ambas conduzindo à uma terceira – e esta interessa ao presente subitem de modo especial – ligada ao argumento de que as poéticas artísticas contemporâneas alicerçadas no conceito de arte como instauração de efetuações singulares de simbolização do presente expressam nítidas disposições éticas através das formas (BOURRIAUD, 2011). Se no âmbito da primeira tendência os trabalhos artísticos tendem à vida cotidiana, ao tomarem a realidade como problema estético da arte, no recorte da segunda tendência essa inclinação afirma o alargamento da experiência artística, ao tomar o ato vivencial da obra simultaneamente como problema estético e político da arte; por fim, na terceira tendência, o que estaria em questão seria justamente a própria indiscernibilidade entre vida e obra, isto é, a formalização estética, estética e política da própria existência como obra de arte.

Ora, seria leviano de nossa parte iniciarmos a reflexão a respeito dessa terceira tendência, em particular, sem pontuarmos, juntos a Nicolas Bourriaud, que “obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais”¹¹⁵, desde a Antiguidade Grega e Greco-Romana – conforme procuram examinar, respectivamente, os empreendimentos filosóficos de Friedrich Nietzsche, por meio da concepção de vida como obra de arte¹¹⁶ (NIETZSCHE,

conjunto de tratamentos dados a um material registrado, a saber, a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais e/ou sonoras, as legendas, as vozes em *off*, e os efeitos especiais; no campo artístico, Nicolas Bourriaud (2009b), na publicação do livro “Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo”, toma de empréstimo o termo como chave conceitual para entender os modos de produção, circulação e recepção das manifestações artísticas na era da informação, cujas práticas inscrevem a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considera-las como forma autônoma e original. Para mais informações, ver: BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

¹¹⁵ BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 126.

¹¹⁶ Nietzsche (1992; 2001) foi resgatar na cultura grega pré-socrática aquilo que para eles tratar-se-ia de uma espécie de postura ética de si eminentemente artística, isto é, uma arte de viver que favorecesse a si, e que, portanto, fizesse frente

1992; 2001), e Michel Foucault, através da concepção de estética da existência¹¹⁷ (FOUCAULT, 1984; 1985) – não se restringindo, portanto, nem às proposições e produções modernas, tampouco, às formas artísticas contemporâneas. É importante deixarmos isso bem claro, pois uma leitura ligeira em torno da arte de hoje – especialmente a partir da ampliação¹¹⁸ do campo de debate da estética relacional em direção à arte do séc. XX, promovida por Nicolas Bourriaud (2011) – nos levaria a uma compreensão equívoca de que conceber a vida como forma estética diria respeito, exclusivamente, aos modos de operar das produções artísticas da nossa atualidade,

utilitarismo e uniformização dos modos de vida tencionados pela emergência da modernidade. Partindo da premissa de que haveria uma relação de interdependência entre a “função” da arte e a afirmação da vida na tragédia grega, apesar de todo absurdo e sofrimento que pudesse estar presente na vida retratada pela arte trágica, ainda assim, nela a vida é indestrutivelmente poderosa e alegre. Tal leitura o conduziu à posição de “só como fenômeno estético, a existência e o mundo aparecem eternamente justificados” (NIETZSCHE, 1992, p.47). Para mais informações, ver: NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; e NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹¹⁷ Partindo de uma análise genealógica dos estilos de existência empreendidos na Antiguidade, Michel Foucault (1984; 1985) promoveu toda uma discussão acerca de uma moral pautada na estilização da liberdade, na invenção de si, no intento de formular um pensamento crítico que operasse uma contribuição efetiva sobre os modos como estavam sendo constituídas as subjetividades na (pós-)modernidade. Para ele, a vida como obra, retomada segundo o contexto da modernidade, não implica a mera aceitação do que se é ante os fluxos discursivos que ditam, em seu contexto de reflexão, o que é ou não ser moderno. Mas, sim, tornar-se autor de sua própria vida, mestre de si, tomando a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e permanente. Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984; e FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

¹¹⁸ Abordagem promovida pelo crítico francês no livro “Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si”, publicado na França, em 1999, no qual o autor investe em uma espécie de genealogia da invenção de si na arte moderna – segundo ele fruto dos efeitos do processo de modernização – evidenciada pela primazia das relações entre obra, atitude artística e vida cotidiana. Para mais informações, ver: BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ensionada, por sua vez, pelos princípios estéticos legados pela modernidade. É claro que ele, o autor, está ciente de que não se trata disso, fato esse que pode ser averiguado quando diz: “A antiguidade grega dava tão pouca importância ao além como nós, e a moral se diferenciava da religião. Ao privar-se do recurso à lei divina, a ética se aproxima de uma estética da existência, dispondo tão somente de critérios relativos e abrangendo essa parte de arbitrário pela qual se aproxima da criação artística”¹¹⁹.

Sem perder de vista a posição de importância que ocupam as correlações entre disposições éticas e efeitos estéticos na Antiguidade, o esforço de Nicolas Bourriaud, com esta ampliação, visa demonstrar o quanto as vanguardas artísticas realçaram o estreitar da relação entre vida e obra – sobretudo a partir do modo de vida tensionado pelo artista moderno que, de acordo com o autor, evidenciaria, inclusive, uma via profícua de investigação à ontologia da arte do presente. De nítida inspiração foucaultiana – posto que ancorada na perspectiva da tecnologia de si¹²⁰ (FOUCAULT,

¹¹⁹ Ibid., p. 18.

¹²⁰ “Tecnologia de si”, “cuidado de si” ou “invenção de si” tem um papel fundamental na obra foucaultiana, em particular, no último período de produção do filósofo francês – a saber, o período relativo à publicação de suas investigações sobre a ‘História da Sexualidade’. Em linhas gerais, as tecnologias de si, tal como são apresentadas por Michel Foucault (2004a; 2004b; 2004c), não podem ser desarticuladas do “cuidado de si” e da “invenção de si” e podem ser compreendidas como o conjunto de tecnologias e experiências que participam do processo de (auto)constituição e transformação do sujeito. De acordo com esse prisma, tal possibilidade emerge do tensionamento entre estranhamento e desnaturalização de determinados discursos de verdade que demarcam, regulam e constituem nossos comportamentos – das formas de subjetivação nas quais se estabelecerá e se modificará a experiência que o sujeito tem de si mesmo. Tal postura nos levaria, segundo o filósofo, a compreensão de que fazer explodir a verdade implica não apenas assumir a consciência de si próprio como prática de liberdade, como uma prática de transformação da vida, da nossa vida e das outras vidas, mas sobretudo fazer da experiência de si uma verdadeira obra de arte. Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287; FOUCAULT, Michel. A

2004a; 2004b; 2004c) – segundo Bourriaud, a arte moderna induziu “uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte”¹²¹. Com esse raciocínio, o autor sugere que o artista moderno teria passado a ocupar a posição outrora ocupada pelos filósofos pré-socráticos, ao caracterizar em sua obra uma relação com o mundo que “altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido”¹²². Se por um lado, trata-se de momentos históricos bastante distintos – especialmente do ponto de vista da constituição do sujeito – os quais, segundo Foucault, não só não se identificariam como “seriam diametralmente opostos”¹²³. Por outro lado, a aproximação entre a cultura antiga do cuidado de si e a atitude artística moderna (e, por extensão, contemporânea) não deixa de ter seu fundamento, especialmente quando se trata da reflexão da arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista – sobretudo se essa prática pretende contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência.

Portanto, o foco de investigação de Nicolas Bourriaud (2011) intenciona operar uma leitura digressiva e descontínua sobre a invenção de si na arte moderna, de modo a verificar, os pressupostos imediatos da promoção de uma existência artística na contemporaneidade. É importante destacar que ele a realiza não sob o prisma do caráter pretensamente totalizante e classificatório da história da arte – limitado, para ele, somente aos modos formais de produção via

escrita de si. In: **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b, p. 144-162; e FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c, p. 288-293.

¹²¹ BOURRIAUD, 2011, p. 18.

¹²² Ibid., p. 17.

¹²³ FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, P. & DREYFUS, H. **Michel Foucault** – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 253-278. p. 270.

análise das relações com o mundo que as obras modernas induziram ou conteriam, mas, sim, sob a ótica de um olhar sensível aos comportamentos dos artistas modernos, isto é, para os modos como eles experimentaram os princípios do programa da modernidade em suas próprias vidas. Ao lançar luz sobre a urgência de uma mudança de postura crítica quanto às suas análises – que, por sua vez, é respaldada na crítica literária de Roland Barthes, a partir da concepção de ‘biografema’¹²⁴ (BARTHES, 1977; 1990a; 2012a), Nicolas Bourriaud encontrou subsídios para se discutir dois aspectos fundamentais da equivalência entre *práxis* e *poiésis* na arte moderna: um ligado à ideia de que “o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção”¹²⁵; e outro ligado à ideia de que “a

¹²⁴ Oriunda do campo da teoria literária, a concepção de biografema, em Barthes (1977; 1990a; 2012a), emerge dos deslocamentos de abordagem em relação às vidas biografadas, produzindo novas perspectivas acerca do gênero biográfico pelos mais distintos campos epistemológicos. Embora Barthes se opusesse aos ditames identitários e utópicos produzidos pela ideia de obra biográfica de um autor, ele próprio se propôs a enfrentar essa questão publicando, em 1971, uma espécie de meio-termo entre o ensaio crítico e a biografia intelectual sobre três autores, para ele, paradigmáticos do pensamento ocidental: Marquês de Sade, Charles Fourier e Santo Inácio de Loyola. A questão que conduz Roland Barthes a tal exercício, com efeito, não é o desejo de justificar a obra desses três autores por meio de suas vidas, a partir de uma lógica linear, coerente e plena de significação. Ao contrário, o que o interessa é recolocá-las em um contexto de uma existência narrável, não para fundamentar uma verdade sobre elas, mas para interpretá-las de maneiras distintas, reinventando-as a partir de detalhes que se mostravam insignificantes. Com esse entendimento, ele acabou traçando uma saída possível à sede biográfica – que insistia em lidar com essas vidas como destino ou epopéia (PERRONE-MOISÉS, 1983) – segundo a qual, a partir de pequenas unidades biográficas afetivas, ou biografemas, a vida daria margem a uma escrita não do que foi, mas uma escrita interessada em avançar em direção ao que vem (VIART & VIERCIER, 2006). Para mais informações, ver: BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977; BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990a; BARTHES, Roland. **A câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a; PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**: o saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1983; e VIART, Dominique & VIERCIER, Bruno. **La littérature française au présent**: héritage, modernité, mutations. Paris: Bords, 2006.

¹²⁵ BOURRIAUD, 2011, p. 67.

história da arte não considera a criação de si como uma categoria estética”¹²⁶. Ora, para ele, ascender ao exame dessa correspondência pressuporia “uma análise da noção de obra e uma crítica de sua forma-modelo na cultura ocidental”¹²⁷, e isso, por sua vez, ainda segundo o crítico, implicaria, invariavelmente, a acedência com a ideia de que estaria na atenção aos atos e gestos singulares das formas de vida do artista moderno – “marcados pela insignificância e deixados ao sabor do interesse dos cronistas”¹²⁸ – um meio de acesso às relações entre ética e estética, tensionadas pela arte moderna. Sobretudo porque, para Bourriaud, apesar da história da arte não reconhecer nenhum valor¹²⁹

¹²⁶ Ibid., p. 115.

¹²⁷ Ibid., p. 115.

¹²⁸ Ibid., p. 118.

¹²⁹ Cabe, aqui, uma ponderação. Se a história da arte pouco reconhece o valor do biografema, não podemos nos esquecer, no entanto, que os próprios artistas não deixaram de evocar os nexos entre *práxis* e *poiésis*, expressos tantas vezes em declarações e/ou manifestos escritos. Atenta a essa questão, advém a emergência da perspectiva teórica da crítica genética – assim intitulada, em 1979, pelo crítico francês Louis Hay. Apesar de se tratar de um campo reflexivo relativamente novo – e em pleno estágio de expansão, sobretudo no cenário da produção científica nacional – o interesse pelo processo de criação artística remonta cerca de meio século de discussões, análises e pesquisas nos mais variados campos epistemológicos. Em sua origem, nos idos da década de 1960, tais esforços convergiram exclusivamente à reconstituição da gênese da obra literária e, portanto, encontravam-se circunscritos no âmbito do acompanhamento teórico-crítico do processo de criação no campo da literatura. Entretanto, com o transcorrer dos anos, delineou-se uma exponencial escalada da importância nos processos criativos, que excederam os limites da criação literária, alcançando outros territórios da criação artística que, não apenas, a literatura – a exemplo das artes visuais. No que tange o campo das artes, mais especificamente o campo das artes visuais, embora a busca pela compreensão do estatuto poético da obra de arte não se limite à emergência desse escopo de estudo – dado que esta ocupa lugar de destaque ao longo do movimento geral da história da arte – deve-se em grande medida à abordagem da teoria do processo de criação (SALLES, 1998) os avanços em termos de atualização prático-discursiva sobre o olhar investigativo em torno do processo de criação artística e, por extensão, da própria revisão dos pressupostos metodológicos e dos aportes teóricos utilizados pela crítica de arte na atualidade. Trata-se, desde os anos de 1980, de uma postura que ao introduzir na crítica a noção de tempo – posto que “o tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador” (SALLES, 1998, p. 32) – busca refletir sobre a obra de arte na contemporaneidade, a partir, também, dos múltiplos

ao biografema, “é inegável, no entanto, que ele cumpre um papel importante sobre ela”¹³⁰, especialmente no que tange à perscrutação da indiscernibilidade entre vida e obra.

Partindo dessa aposta, ou seja, do manejo de pequenas unidades biográficas (ou biografemas) dos mais representativos artistas e grupos das vanguardas artísticas e tardias, Bourriaud foi reunindo elementos que o conduzissem à compreensão¹³¹ de como a invenção de si

registros e documentos processuais dos artistas, e não somente a partir do objeto concluído. Nesse sentido, acreditamos, junto a Nicolas Bourriaud (2011), que tão dignos de atenção crítica quanto as obras de um artista, são seus relatos, seus gestos e seus modos de existência – “cujas marcas memoriais encontram-se grafadas nesses arquivos e documentos, muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra” (CIRILLO, 2019, p. 12) – afinal de contas, é nessa esfera que começa o fazer artístico (SILVA, 2016). Aliás, como o próprio Bourriaud faz questão de ressaltar, “o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção” (BOURRIAUD, 2011, p. 67). E essa não parece se tratar de uma posição isolada, dado que de acordo com Cecília Almeida Salles (1998, p. 104), “em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético”. Em face dos desafios produzidos por esse multifacetado campo de efetuações no qual os processos de criação artística são agenciados na relação entre ética e estética, não nos resta dúvidas de que “urge ampliar o sentido da crítica, exigindo que ela se aproxime do indeterminado, acompanhando a deriva do trabalho de arte” (BASBAUM, 2001, 25). Para mais informações, ver: HAY, Louis. **Essais de critique génétique**. Paris: Flammarion, 1979; SALLES, Cecília Almeida **Gesto Inacabado**: processo de criação artístico. São Paulo: FAPESP, 1998; BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011; CIRILLO, Aparecido José. **Arquivos pessoais de artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória: UFES/ProEx, 2019; SILVA, Nayse Ribeiro Ferreira. **Fabricações em Andy Warhol**: vida, arte e linhas de fuga. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016; BASBAUM, Ricardo. Cica & sede crítica. In: BASBAUM, Ricardo. (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d’Água Livraria e Editora, 2001. p. 15-27.

¹³⁰ Ibid., p. 121.

¹³¹ Tal qual em Roland Barthes, essa compreensão, esclarece o próprio Bourriaud (2011, p. 126), não pretende “espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias de sua vida privada”. Trata-se para ele, mais simplesmente, de demonstrar como obra e existência se

emergiu na arte moderna, e com ela a instauração da vida como obra. Tais elementos, por sua vez, o levaram, em uma primeira instância, à confirmação de sua hipótese inicial, de que as tecnologias de si da antiguidade não só foram resgatadas pela atitude da modernidade ligada à invenção de si, como, também, se infiltraram, e de diferentes maneiras, nos “modos éticos conformados pela prática artística”¹³² do artista na modernidade, surgindo regularmente, às vezes despercebido, no cerne dos modos de produção de suas obras. Isso se torna mais claro à medida que avançamos em sua leitura. Bourriaud identifica em suas análises diferentes versões de uma mesma orientação ética, pautada no desejo de intervir mais diretamente no real, desinvestindo-se da construção de mundo ficcionais para se concentrar nas modificações do próprio corpo e dos hábitos. Nesse sentido, o modelo ético que perpassa a arte na modernidade não apenas “incita a produção da vida cotidiana enquanto obra”¹³³, como, conseqüentemente, a arte deixa de ser apenas a criação de objetos físicos especiais mediados por símbolos e afastados da vida comum, e passa a se conformar, também, como processo de formalização estética do próprio ato vivencial. Nesse registro, nas palavras do crítico: “Tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de *biotexto*, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência”¹³⁴. Não é à toa que Marcel Duchamp, por exemplo, apresentado por Bourriaud como o artista disposto “a se tornar, ele próprio, sua maior obra”¹³⁵ – um dos primeiros a assumir conscientemente essa orientação ética da modernidade – surja então

imbricam mutuamente na arte moderna e, por extensão, na arte contemporânea.

¹³² Ibid., p. 186.

¹³³ Ibid., p. 70.

¹³⁴ Ibid., p. 153.

¹³⁵ Ibid., p. 70.

como o modelo natural dessa postura¹³⁶, entendida como a imbricação voluntária entre arte, subjetividade e vida social. Para Bourriaud, em síntese, essa é a modernidade artística que interessa; a única que, no caldo espesso da diversidade moderna, deve realmente contar. Trata-se, é certo, apenas de uma meia verdade, posto que no limite, como sabemos – e o próprio crítico é ciente disso – a pluralidade das práticas artísticas modernas, alicerçadas na reconciliação entre arte e vida, levaram à “forma utópica da ‘obra de arte’ do total”¹³⁷.

Em uma segunda instância – e essa interessa a esta discussão, em particular, pois é sobre ela que está apoiada nossa aposta – os argumentos construídos por Bourriaud ao longo do livro o direcionam para a confirmação de uma hipótese secundária, mas não por isso menos importante no âmbito de sua investigação. Segundo essa hipótese, a postura ética do artista moderno subsistiria, ainda que com outras formulações e conformações, no artista de hoje, visto que, segundo o crítico, esses fazem “da própria existência um texto no qual se investe um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos”¹³⁸. O que o conduz à essa assertiva é que, embora os aspectos do programa utópico da arte de vanguarda tenham sido encerrados, o espírito que o animava – naquilo que nele havia de mais fértil e valioso, a saber: “produzir possibilidades de vida, subjetividade, relações com o outro”¹³⁹ – assemelha-se ao *leitmotiv* do campo de atuações da arte de hoje. Tal entendimento pode ser problemático e eventualmente contestável (FABBRINI, 2012b) se não consideradas as especificidades acerca da vida como obra no pensamento artístico na contemporaneidade. E

¹³⁶ É importante pontuar que, Marcel Duchamp, ao contrário do que se imaginava – e veio a se descobrir após sua morte – não tinha deixado de criar objetos, como ficou comprovado pela descoberta de seu último trabalho “*Étant donnés*” (1946-66).

¹³⁷ Ibid., p. 168.

¹³⁸ Ibid., p. 191.

¹³⁹ Ibid., p. 186.

Bourriaud, parece estar atento a elas. Segundo ele, se o artista moderno criava “linguagens a partir de uma reflexão sobre a história de sua própria prática”¹⁴⁰, o artista de hoje, em contrapartida, “busca seu léxico formal em domínios alheios ao mundo da arte”¹⁴¹. Do inventar modos de vida dentro da arte – assumidos pelo artista moderno como “comportamento puramente artístico”¹⁴² – vê-se, hoje, para ele, a promoção de um realismo operatório que afirma a vida como obra via “construção de objetos mentais que remetem a outras dimensões além da arte e se situam em outras escalas socioprofissionais”¹⁴³. Transitando pelas mais distintas superfícies do campo social, o artista de hoje buscaria na visibilidade dos mais distintos valores espaço-temporais, a emergência de novos modos possíveis de criar a si e habitar o mundo existente, distinta do esquema revolucionário da utopia política da arte moderna.

Não por acaso os artistas de hoje, diz Bourriaud, “são acusados de apolitismo”¹⁴⁴. Evidentemente que se trata de uma questão muito mais complexa, visto que o que estaria no epicentro do debate artístico de hoje não seria propriamente a recusa à sua dimensão política, e sim a crítica no que nela diria respeito ao desejo de transformação total do mundo. Ou seja, a arte contemporânea, segundo Bourriaud, não se esquivava das questões intrínsecas à dimensão política da arte; ao contrário, ela, em toda sua multiplicidade, “realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações”¹⁴⁵. A arte de hoje caminha, não sem problemas ou antagonismos (BISHOP, 2008; 2011), em direção à construção de espaços temporários de sociabilidade, via as chamadas práticas artísticas

¹⁴⁰ Ibid., p. 169.

¹⁴¹ Ibid., p. 169.

¹⁴² Ibid., p. 170.

¹⁴³ Ibid., p. 172.

¹⁴⁴ Ibid., p. 173.

¹⁴⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a. p. 23.

colaborativas – cujo enquadramento é sempre social. Nesse domínio expandido de criação de espaços intersubjetivos, do convívio social como forma estética¹⁴⁶, cuja tendência comum parece partir da prerrogativa de que “criar é criar a si mesmo”¹⁴⁷ – segundo procedimentos poéticos nos quais as práticas artísticas se misturam e se confundem com a própria vida dos que nelas estejam integrados – a indiscernibilidade entre vida e obra torna-se o principal foco (e meio) de investigação e experimentação artística na contemporaneidade. Seguindo essa linha de raciocínio, dado a urgência da experiência artística de hoje em incitar modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas, ela, no limite, teria conduzido à realização da própria vida como obra de arte (BOURRIAUD, 2011). Com argumentos semelhantes a esse, Jean Galard (2003) questiona-se acerca da possibilidade de se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra, senão a própria vida. Segundo o autor, o obstáculo para tal realização residiria não na sua impossibilidade – uma vez que a atividade artística praticaria aí “uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir”¹⁴⁸ –; mas, sim, na “descoberta do mundo, do homem ético,

¹⁴⁶ Para Giorgio Agamben (2013, p. 361), “artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar e que, um belo dia, por meio de um ato de vontade ou obedecendo uma injunção divina, decide, como o deus dos teólogos, não se sabe como e por quê, executar algo. Assim como o poeta e o pintor, também o carpinteiro, o sapateiro, o flautista, enfim, todo homem, não são os titulares transcendentais de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que no uso, e apenas no uso, de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida. A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida”. Para mais informações, ver: AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: **Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013.

¹⁴⁷ BOURRIAUD, 2011, p.14.

¹⁴⁸ GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003. p. 182.

social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora”¹⁴⁹.

Atentos à essa questão, um contingente significativo de artistas, de diferentes contextos (nacional e internacional), passaram a vislumbrar, e muito seriamente, na estetização da existência, isto é, na conjugação de um pensamento crítico acerca de nós mesmos e do modo como estamos conduzindo as nossas vidas, um dos princípios motores à formulação de um saber-fazer artístico no qual as fronteiras entre arte, vida e obra têm sido constantemente e intencionalmente redimensionadas, tensionadas e esmaecidas. Ainda de acordo com esse padrão de intenções, se por um lado chama a atenção, nas práticas artísticas que se instauram no cerne desta problematização a afirmação de novas e potentes iconografias para além do imaginário de poder hegemônico da arte (VIEIRA JÚNIOR, 2019), por outro chama atenção, ainda mais, as sutilezas pelas quais essa afirmação é agenciada em determinadas trajetórias artísticas. E isso se torna ainda mais evidente se essas trajetórias evocam a criação de si, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas, para o centro de suas práticas – âmbito no qual a trajetória da artista multimídia contemporânea brasileira Rubiane Maia, parece estar articulada – tal qual poderemos aferir nos capítulos subsequentes.

¹⁴⁹ OITICICA, Hélio. Objeto – Instâncias do problema do objeto. In: **Revista GAM**, Rio de Janeiro, n. 15. p. 26-27, 1968b. p. 26-27.



ARTE, VIDA E OBRA EM
**2 RUBIANE
MAIA:**
PREPARAÇÃO PARA UM SOBREVÔO
PROVISÓRIO

“Se o texto que agora escrevo fosse apenas um texto de prazer, biógrafa amistosa e desenvolva eu continuaria nessa linha, acrescentando às anamneses de Barthes, minhas anamneses a seu respeito. Tão “fictícias” umas como as outras, porque os biografemas pertencem ao campo do imaginário afetivo. [...] Mas devo ser aqui uma biógrafa informativa. Aliás, o próprio sabor dos biografemas depende de uma prévia informação. [...] Recoloquemos, pois, os biografemas barthesianos no contexto de uma existência narrável.”

(PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 10-11)

2.1 PERCURSOS NA ARTE

Ao longo dos seus recém-completos 14 anos de carreira, Rubiane Maia (Caratinga, 1979) não hesitou pôr-se em jogo¹⁵⁰ na constituição de sua trajetória artística, sempre fazendo uso de seu corpo e de suas próprias narrativas pessoais de vida como principal objeto e meio de sua arte. Trata-se, é verdade, de uma asserção um tanto intrépida, mas, pensamos, não de todo descabida. Isso porque, como veremos no decorrer desta dissertação, estamos diante de uma artista que continuamente coloca vida e obra no mesmo plano de contágio – nisto que Sandra Mara Corazza (2010) chama de *Vidarbo*¹⁵¹ – no qual “a vida, ao invés de justificar a obra, é sobreposta a esta mesma obra que se atravessa na própria vida”¹⁵². Radicada no Espírito Santo desde os quatro anos de idade, e vivendo e

¹⁵⁰ Mas o que significaria, porém, para uma vida, pôr-se – ou ser posta – em jogo? Talvez a emergência de uma implicação ética em relação aos gestos, diria eu junto ao filósofo italiano Giorgio Agamben. Ao refletir sobre o gesto, a partir da personagem Nastasja Fillippova do romance “Idiota”, de Dostoiévski – em especial na passagem em que analisa a noite em que ela põe sob o signo do jogo a decisão sobre sua vida – Agamben (2007, p. 61) pontua que “ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos, mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade”. Para maiores informações sobre a posição agambeneana sobre o gesto, ver: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁵¹ Num texto fundamental de Sandra Mara Corazza, “Introdução ao método biografemático” (2010), a pesquisadora opera com o neologismo “*vidarbo*”. Com ele Corazza dirige-se àqueles que, alguma vez, tenham se interessado pelas escritas de Vida (Biografia) e de Obra (Bibliografia). Só que, em vez de Vida e Obra, tomadas em separado, ou uma como uma derivada e mesmo causa da outra, ela opera por meio de “Atos de Mutação” que põem Vida e Obra no mesmo plano, entendendo que o movimento de uma acabará por movimentar a outra, e vice-versa. Para uma maior apreciação sobre essa questão, ver: CORAZZA, Sandra Mara. Introdução método biografemático. In: FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luciano Bedin (org.). **Vidas do Fora: habitantes do silêncio**. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 85-107.

¹⁵² COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 132.

trabalhando atualmente entre Vitória (Espírito Santo, Brasil) e Folkestone (Reino Unido), Rubiane tem percorrido o mundo com seus trabalhos nas áreas da performance, vídeo, fotografia e cinema, explorando e apresentando a diferentes públicos as possibilidades de expansão das potências do corpo, alinhada à “invenção de si” (FOUCAULT, 2004a), por meio das mais diversas ações performativas.

Entre os anos de 2006 e 2019 seus trabalhos foram apresentados (presencialmente ou sob a forma de vídeos e performances em *live stream*), mais de uma vez, em eventos de treze países (além do Brasil), a saber: Inglaterra, México, Bolívia, Portugal, Argentina, Espanha, França, Lituânia, Chile, Irlanda, Itália, Estados Unidos e Trinidad e Tobago. Realizou 18 residências artísticas, sendo nove no Brasil e outras nove em cidades de um dos países acima mencionados. Integrou 21 exposições coletivas – sendo 17 realizadas no Brasil, das quais se destacam “Modos de Usar” (Vitória/ES, 2015), “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI” (São Paulo/SP, 2015), “Das virgens em Cardumes e da Cor das Auras” (Rio de Janeiro/RJ, 2016) e “Negros Índícios” (São Paulo/SP, 2017); e quatro realizadas fora do país, cujos destaques são “9th Kaunas Biennial UNITEXT” (Lituânia, 2013), “PASSE/IMPASSE” (Espanha, 2016) e “Jerwood Staging Series Sensational Bodies” (Londres, 2018). Ademais, publicou no Brasil o livro “Autorretrato em Notas de Rodapé” (Vitória/ES, 2014), fez a exposição individual “À Primeira Vista: uma maçã e duas cadeiras” (São Paulo/SP, Brasil, 2015), e produziu os curtas-metragens “EVO” (2015) e “ÁDITO” (2017) – exibidos, até o momento, em dez (10) festivais de cinema nacionais e internacionais. Tal retrospecto lhe rendeu, no ano de 2017, a indicação em uma das mais importantes e relevantes premiações no âmbito da produção nacional de Arte Contemporânea, o “Prêmio PIPA”¹⁵³. Mesmo a

¹⁵³ O Prêmio PIPA é uma iniciativa do Instituto PIPA que, entre 2010 e 2018, contou com a parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Criado em 2010 e realizado anualmente, o Prêmio PIPA é considerado

artista não tendo se sagrado vencedora do prêmio, sua indicação à 8ª Edição da premiação contribuiu, indiscutivelmente, para evidenciar a consistência de sua trajetória dentro do rol dos artistas brasileiros contemporâneos consolidados no cenário artístico nacional e internacional por seus trabalhos.

Ainda que no início de sua carreira, os estágios iniciais dessa prolífica e multifacetada produção artística tenham sido eclipsados em prol da atuação como professora de Artes¹⁵⁴ em escolas da rede pública de ensino, Rubiane Maia não deixou de lado o interesse em investigar e experimentar processos e práticas que excedessem os domínios próprios da arte e/ou da estética, por interposição de um olhar sensível aos possíveis modos de ação e inferência sobre o vivido, via performance e/ou intervenção urbana. Assim, ela rapidamente se firmou como uma importante articuladora desses campos – local, nacional e internacionalmente – tanto com a organização, em parceria com o artista capixaba Marcus Vinícius (1985-2012), do festival de performance “TRAMPOLIM_Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea”¹⁵⁵ (Vitória, Fortaleza, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Bogotá, 2009-2010), quanto com a participação como colaboradora-articuladora,

uma das principais premiações de arte contemporânea do país. Seu objetivo é divulgar e estimular a produção de arte contemporânea no Brasil e consagrar artistas brasileiros cuja trajetória seja recente, mas cuja produção já seja reconhecida pela crítica e pelo mercado de arte brasileiros, mapeando talentos promissores nas cinco regiões brasileiras, descentralizando o circuito Rio de Janeiro-São Paulo. Para mais informações sobre a premiação, acessar: <<https://www.premiopia.com/>>.

¹⁵⁴ Tão logo ingressou na universidade, a artista assumiu a cadeira de Artes em escolas vinculadas tanto à Secretaria Municipal de Educação de Vitória/ES quanto à Secretaria de Estado da Educação do Governo do Estado do Espírito Santo. Foram quase 15 anos de atuação no ensino de arte para jovens e adultos da periferia de Vitória/ES.

¹⁵⁵ Ao longo de dez edições o festival reuniu cerca de 50 artistas brasileiros e estrangeiros, constituindo uma rede de interlocutores interessados em discutir e explorar usos e apropriações possíveis dos espaços públicos, através de ações em performance e/ou intervenção urbana. Para acessar os catálogos e/ou obter maiores informações sobre o evento, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/>>.

entre os anos de 2010 e 2011, da conexão Brasil da plataforma mundial “BOOM_Global Creative Action” – projeto internacional que conectou artistas de diferentes partes do mundo, transmitindo, simultaneamente, ações em performance ao vivo e em *live stream*. Licenciada em Artes Visuais (2004) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), entre os anos de 2009 e 2011, Rubiane Maia integrou o núcleo de pesquisa “LIS/CNPq UFES: Laboratório de Imagens da Subjetividade”¹⁵⁶, vinculado ao Departamento de Psicologia da mesma universidade. Nele desenvolveu a dissertação de mestrado intitulada “Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade”¹⁵⁷ (2011) – obtendo o título de Mestre em Psicologia Institucional – como, também coordenou o projeto de extensão universitária intitulado “Eleve Coletivo”¹⁵⁸. Nesse ínterim, a artista escreveu diversos ensaios, poesias e textos livres (publicados à época em diferentes mídias), guiados pela tendência latente em problematizar, entender e explorar a arte enquanto poética de autotransformação e invenção de novos mundos neste mundo – material esse que, reunido, constitui o *corpus* de

¹⁵⁶ Laboratório de estudos no campo das subjetividades contemporâneas e de ações em arte urbana que tem exercitado um princípio: um trabalho menos submetido ao aporte técnico/tecnológico/acadêmico e mais próximo das sensações-pensamento experimentadas no próprio corpo/vida do pesquisador. O Laboratório de Imagens da Subjetividade, LIS, foi criado Prof.^a Dr.^a Leila Domingues a partir das experimentações narrativas que compuseram o curso “Subjetividade, literatura e cinema” ao longo de 2004 e 2005, junto a alunos de psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Propunha que imagens e sons pudessem dizer dos modos de vida contemporâneos, por meio de pequenos/curtos filmes, que envolviam um trabalho de pesquisa temática, de elaboração de roteiro, de captação de imagens, que dessem corpo às “paisagens humanas” que se insinuam na atualidade.

¹⁵⁷ Para consultar a dissertação, desenvolvida sob orientação da Prof.^a Dr.^a Leila Domingues, acesse: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/2902/1/tese_5274_Rubiane%20Maia.pdf>.

¹⁵⁸ Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional dessa universidade, o projeto foi criado no entrecruzamento entre arte e psicologia com o objetivo de estabelecer um campo experimental de pesquisa sobre os processos de criação no âmbito das práticas artísticas de intervenção urbana e/ou performances, bem como seus desdobramentos sobre os modos de subjetivação na contemporaneidade.

seu livro “Autorretrato em Notas de Rodapé” (Vitória/ES, 2014).

A incursão no campo da psicologia institucional parece não ter se tratado de uma escolha arbitrária, uma vez que sua pesquisa artística teria encontrado aí fôlego para se afirmar como pura vontade de potência¹⁵⁹ – fomentando-lhe o aprofundamento discursivo acerca de questões que intuitivamente vinha operando em suas ações performativas, quais sejam, das relações entre arte contemporânea, vida e corpo, em busca de aspectos, elementos e movimentos que, de alguma forma, interferissem sobre os modos de vida e as subjetividades produzidas em meio aos tantos desassossegos e anestesiamentos contemporâneos. Atrevemo-nos a dizer – ainda que com algum risco – que essa escolha, ou melhor, que o tempo à ela dedicado, assim como conduziu à reflexão e à fundamentação da escritura¹⁶⁰ de sua pesquisa acadêmica, também operou, invariavelmente, um verdadeiro divisor de águas na carreira da artista. Não à toa, Rubiane Maia passa, então, a abordar e a mobilizar a ação performativa a partir de certa micropolítica da delicadeza ou da suavidade, propondo questões sobre os usos dos corpos, a partir da arte, que incitassem o

¹⁵⁹ Vontade de potência, um dos conceitos mais importantes das reflexões filosóficas de Friedrich Nietzsche, tratar-se-ia de uma força ativa que, se apropriada pelo o homem moderno, o levaria a superar a si mesmo, livrando-se das amarras da moral estabelecidas pela sociedade há séculos. Nesses termos, a vontade de potência conduziria à vontade de mais potência, levando o sujeito a novas experimentações de si, a estabelecer novas hierarquias e a ultrapassar os valores do seu tempo. Para uma introdução ao conceito de vontade de potência, consultar: NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Escala, 2013.

¹⁶⁰ No texto “Escritores e escreventes”, publicado originalmente em 1960, Roland Barthes cria o neologismo “escrevência” que, para ele, seria apostro ao termo “escritura”. Com essa investida, Barthes procura distinguir aqueles que escrevem alguma coisa (os escreventes) daqueles que escrevem, ponto-final (os escritores). A escrita dos primeiros seria transitiva, comunicativa, portadora de mensagem, enquanto que a dos segundos é intransitiva, autorreferencial e produtora de sentidos: é escritura. Para maiores informações, ver: BARTHES, Roland. **Escritores e escreventes**. In: BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013b, p. 31-39.

desencarceramento dos modos de funcionamento vigentes da vida, bem como a instauração de outros modos de olhar e estar na vida; outros modos de olhar para si mesmo e para o mundo contemporâneo. A partir daí, o seu foco de investigação artística parece se voltar, portanto, para as formas de criação de si, e, em processo, tensionadas via os agenciamentos de seu universo temporal-espacial, e principalmente afetivo. Essa aposta, de um modo ou de outro, torna evidente, nesses quatorze anos de carreira, a constituição de uma poética cuja intencionalidade é, nas palavras da artista, ao se referir a seu ofício: “fazer uso do corpo para ampliar suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)”¹⁶¹.

No repertório poético de Rubiane Maia aparecem temas como “território existencial”, “modos de vida” e “militância sensível” que aproximam, articulam e tensionam as noções de experiência, memória, espaço, tempo, cotidiano e corpo. Temas que pululam em um conjunto de obras, que reúnem sessenta trabalhos, se contados apenas os realizados entre os anos de 2006 e 2016 – recorte temporal alvo de apreciação dessa dissertação. Nesses dez anos, incluem-se quarenta e uma performances, dez trabalhos que aliam performance e vídeo (videoarte e videoperformance), cinco trabalhos que aliam performance e fotografia, um trabalho que alia performance e texto, um trabalho que alia performance e desenho, um trabalho que alia desenho e texto, um trabalho que alia fotografia e texto, duas intervenções urbanas, duas instalações, dois curtas-metragens e um livro. No âmbito dessa produção na qual o vídeo e fotografia foram alguns dos suportes de realização

¹⁶¹ Este pequeno trecho é parte do “statement”, espécie de carta de intenções que sintetiza a proposta artística de Rubiane Maia. SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. “Statement”: carta de intenções artísticas. In: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Homepage Rubiane Maia**, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/bio>>.

dos trabalhos, quase todos têm a artista como protagonista. Este conjunto também se encontra amplamente documentado, mas não completamente em domínio público. Embora a artista utilize seu site e outras plataformas virtuais, como o *Vimeo*¹⁶², para disponibilizar ao público o acesso à memória de sua trajetória artística, uma parcela significativa dos (fartos) registros memoriais dos seus trabalhos se encontra ainda inédita, restritos ao acervo pessoal de Rubiane Maia. Ainda no que diz respeito à relação entre a efemeridade da ação performática e suas possibilidades de documentação, desde o ano de 2011 a artista vem ampliando sua interface de criação entre o vídeo e a performance, e, portanto, incorporando o vídeo (de maneira mais recorrente nos últimos seis anos) em seus trabalhos. Trata-se, em sua maioria, de uma série de ações performativas realizadas para vídeo – alguns que têm uma relação bastante direta com a própria pesquisa da performance e outros em que trabalha com o vídeo como linguagem própria – que visam não só a produção da imagem para além da ação, como, também, o cuidado em relação ao tipo de registro produzido, que, empreendido por ela mesma, acaba potencializando ainda mais as questões suscitadas em seus trabalhos. Nesse cenário, três dos dez trabalhos que aliam performance e vídeo circularam por oito festivais de videoarte e/ou de cinema, em eventos de países como Chile, Bulgária, México e Itália, além do Brasil; sendo, inclusive, premiado, com a menção honrosa “Fotografia em Diálogo com Experimentação Artística”, durante a realização do “23º Festival de Cinema de Vitória” (Vitória/ES, Brasil, 2016), com o trabalho “Preparação para Exercício Aéreo, o Deserto” (2016).

Todo esse percurso é iniciado ainda quando a artista integrava o “ÉRA Coletivo”¹⁶³ (2006-2009)

¹⁶² Para visualizar os registros de alguns dos trabalhos de Rubiane Maia cujo suporte é vídeo, acesse: <<https://vimeo.com/rubianemaia>>.

¹⁶³ Apesar de sua denominação incluir o termo “coletivo”, o “ÉRA” tratou-se de um duo formado por Rubiane Maia e a artista capixaba Amanda Freitas, que nasce a partir de muitos

e colaborava com os integrantes do coletivo “Entretantos”¹⁶⁴ (2004-2007). Explorando o campo da intervenção urbana e iniciando investidas no campo da performance, os primeiros passos desta multifacetada trajetória artística foram realizados na cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, entre os anos de 2006 e 2009. Através da parceria estabelecida com a artista capixaba Amanda Freitas, o “ÉRA Coletivo”, desenvolveu entre 2006 e 2009 sete ações: “*Pele. Superfície. Mercado*” (página 122)¹⁶⁵, em 2006; “*Traços de Ausência*” (página 124) e “*Memória Sonora*” (página 126), em 2007; “*é/É*” (página 128), “*Calor*” (página 130) e “*Ceci n’est pas um cadeau – Isto não é um presente*” (página 132), em 2008; e “*Morre-se*” (página 134), em 2009. As três ações produzidas nos anos de 2006 e 2007, trataram-se de intervenções urbanas que perscrutam os impactos dos processos de transformação da paisagem em virtude da despropriação das áreas limitrofes ao bairro Goiabeiras, em Vitória/ES, para a ampliação da Avenida Fernando Ferrari. “*Calor*” (2008) é uma ação performática que inquire, ainda que tangencialmente, a condição de obsolescência e abandono de certas estruturas arquitetônicas da cidade, a exemplo, da antiga Fábrica 747, no bairro Jucutuquara, em

interesses comuns de vida e de curiosidades afins de ambas sobre processos artísticos. Embora o “ERA”, inicialmente, tenha se conformado como uma espécie de grupo de estudos, voltado à discussão da arte, com o passar do tempo se transformou, também, em um grupo de experimentação, cujas ações, até então silenciosas, ganharam ressonância e visibilidade através do evento “MultiplIcIDADE: ações e intervenções urbanas”, evento de intervenção urbana, realizado em 2007, em Vitória/ES.

¹⁶⁴ Formado pelos artistas Marcus Vinícius (1985-2012), Renato Marianno (1968-2012) e Rafael Massena, o coletivo foi responsável, entre outras ações, pela realização do projeto de ações e intervenções urbanas “MultiplIcIDADE: ações e intervenções urbanas”. Em duas edições realizadas em Vitória/ES, em 2006 e 2007, o “evento buscou integrar uma nascente e fértil rede composta por diversos artistas e coletivos brasileiros centrados em ações de intervenção urbana, instigando diversos questionamentos acerca de usos e apropriações possíveis dos espaços públicos” (VIEIRA JÚNIOR, 2016, p. 16). Para mais informações, ver: VIEIRA JÚNIOR, Erly. (org.). **Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim**. Vitória: Pedregulho, 2016.

¹⁶⁵ As páginas entre parênteses se referem às páginas onde as imagens dos trabalhos citados podem ser apreciados.

Vitória/ES. “*Ceci n’est pas um cadeau – Isto não é um presente*” (2008), por sua vez, foi uma ação colaborativa no qual a execução do trabalho não estava sob o controle das artistas, uma vez que outras pessoas eram convidadas a realizar intervenções e/ou performances por elas proposta. Por fim, “*é/É*” (2008) e “*Morre-se*” (2009) são ações que evocam a relação do corpo com elementos clássicos como a água e a terra, a partir de uma certa dimensão ritualística e espiritual da performance, sem no entanto pregar qualquer espiritualidade exarcebada¹⁶⁶ ou se conectar a qualquer religião. Ações bastante silenciosas, das quais apenas “*Traços de Ausência*” (2006) e “*é/É*” (2008) tiveram alguma visibilidade no âmbito dos circuitos artísticos local e nacional, alcançando um público mais abrangente, por meio, respectivamente, do “2º MultiplIcIDADE: Ações e Intervenções Urbanas” – organizado pelo Coletivo Entretantos – e da exposição coletiva “Outdoor”, com curadoria de Orlando da Rosa Farya, ambos os eventos realizados no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Esse processo passa a ganhar força, outros contornos e, portanto, novos direcionamentos, a partir de meados de 2011, quando seu corpo, sua arte e sua vida passam a assumir o centro de sua obra – orbitando em torno das artes performáticas. E há de se registrar que tanto o fim do “ERA Coletivo” quanto o ingresso no mestrado em Psicologia Institucional contribuíram com esse caminho. Há de se ressaltar, também, para tonificação de sua produção artística, o importante encontro¹⁶⁷ com outro artista

¹⁶⁶ O que se aproximaria das “cerimônias sem crenças” mencionadas por Jorge Glusberg (2013). Para mais informações, ver: GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 37.

¹⁶⁷ Encontro esse que se deu inicialmente durante sua participação nas edições do evento “MultiplIcIDADE: Ações e Intervenções Urbanas”, cujo vínculo se estendeu via interlocução de Marcus Vinícius nas atividades do “Eleve Coletivo”, ao ponto de se consolidar, em definitivo, através da parceria que levou à organização e realização do festival de performance “TRAMPOLIM_ Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea”. Inseparáveis desde então,

capixaba Marcus Vinícius. Rubiane deveria saber muito bem que “é preciso aprender a avaliar, a escolher com quais forças se irá compor [...]”¹⁶⁸, uma vez que dessa atenção podemos vislumbrar no outro a possibilidade de expansão das nossas próprias potências, e vice-versa. Embora não tenham desenvolvido nenhum trabalho juntos, foi desse encontro que Rubiane decidiu que era no campo da performance que ela transitaria. Assim, foi justamente durante a edição itinerante do “TRAMPOLIM_Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea”, realizado no Rio de Janeiro/RJ, em 2011, que a primeira performance solo da artista “*À flor da pele*” (página 138) veio à público. Ela foi a primeira de nove ações performativas realizadas nesse mesmo ano. Somam-se a ela as performances: “*O livro dos sonhos*” (página 136); “*Delírio*” (página 140); “*Abrigo para ver o céu*” (página 142); “*Apreço*” (página 144); “*Encontro. E então eu disse sim, aceito*” (página 146); “*Boneca de Porcelana*” (página 148); “*Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)*” (página 150); “*Após. Desvelo para nascer cinza*” (página 152).

Destas, “*À flor da pele*”, “*Delírio*”, “*Encontro. E então eu disse sim, aceito*” e “*Boneca de Porcelana*” eram performances que discutiam muito diretamente as instâncias do sensível, do afeto, da medicalização da vida, da memória e da produção de imagens ante os modos de vida no contemporâneo – disparadas e atreladas, não por acaso, ao campo discursivo de sua pesquisa de mestrado. “*À flor da pele*” e “*Delírio*” foram apresentadas, respectivamente, no Rio de Janeiro/RJ e em Fortaleza/CE, no âmbito da edição itinerante do “TRAMPOLIM_Plataforma de Encontro com a Arte Contemporânea” –com a primeira, também apresentada, no “10º SPA DAS ARTES”, em Recife/PE. As outras duas performances, “*Encontro. E então eu disse sim, aceito*” e “*Boneca de Porcelana*”, foram

concebidas durante a primeira residência artística fora do Brasil e apresentadas no contexto do Festival de arte “PorNO PorSI”, em Buenos Aires, na Argentina. “*O livro dos sonhos*”, por sua vez, foi uma ação concebida quando da participação de Rubiane em sua primeira residência artística realizada no Brasil, em Liberdade/MG, “Terra Una: VER Encontro de Arte Viva”. Na ocasião, Rubiane explora o potencial processual e colaborativo da performance, a partir de uma pesquisa focada na investigação dos sonhos das pessoas, e que delicadamente permeia as instâncias do sensível e da memória. “*Após. Desvelo para nascer cinza*” foi uma performance especialmente concebida para o dia da defesa de sua dissertação de mestrado e buscou afirmar o seu próprio corpo como ponto nevrálgico da escritura de sua pesquisa. “*Abrigo para ver o céu*” e “*Apreço*” voltam-se à investigação do tempo, da experiência da lentidão e nela a noção de espera. Trataram-se de suas primeiras experimentações de ações performativas para vídeo, responsáveis por suscitarem os primeiros passos rumo à investigação do corpo na paisagem, bem como uma atenção à produção de imagens sensíveis para além da ação – direção essa que ganha cada vez mais espaço em sua produção artística nos anos que se seguiram. “*Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)*”, por sua vez, foi uma performance realizada em Vitória/ES, no âmbito do “1º BOOM_Global Creative Action” e tinha na leitura de cartas de amor um pretexto para explorar, entre outras questões, as possibilidades de encontro e escuta entre os corpos no espaço público.

O seu desejo de produzir era muito grande – o que torna-se nítido se observado o volume de produções que emergiram a partir de 2012. Após a conclusão do mestrado, a necessidade em dar mais atenção a essa vontade de fazer, de circular por outros lugares, de explorar encontros com novos pares, experimentando e apresentando os resultados de sua poética em construção, só se intensificou. E apesar da precariedade que cerca todo artista em início de

esse vínculo só foi rompido em virtude do precoce falecimento de Marcus Vinícius, em 2012.

¹⁶⁸ DOMINGUES, Leila. *À flor da pele*: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a. p. 65.

carreira e dos desafios decorrentes da histórica invisibilidade de mulheres artistas no campo da arte¹⁶⁹ – no seu caso de uma mulher negra, periférica, do sul global¹⁷⁰ –, com poucos recursos materiais, técnicos e, sobretudo financeiros, Rubiane entre os anos de 2012 e 2014 não hesitou em reivindicar o seu espaço, se afirmando tanto no circuito institucional quanto independente do campo da performance e do vídeo, no Brasil e no exterior. Em 2012, ela foi convidada para integrar a exposição coletiva “Rito Resigno”, no CCBNB, Fortaleza/CE, com curadoria de Ana Cecília Soares & Júnior Pimenta, na qual apresentou na abertura da exposição a performance “*À flor da pele*”. Ademais, nesse mesmo ano, a artista produziu e apresentou quatorze performances. Foram elas: “*Arritmia*” (página 155); “*Incubação*”; “*Transbordamento para copo d’água*” (página 157); “*Observatório*” (página 159); “*Vermelho-bicho (Interlúdio)*” (página 161); “*Caminho do Chá*” (página 163); “*La maison jaune (préparation pour rencontre)*” (página 165); “*Travessia*” (página 167); “*Labirinto*” (página 169); “*A los cuatro vientos (cómo producir una declaración de amor)*” (página 171); “*Entre nós*” (página 173); “*Estigma (siempre hay una promesa)*” (página 175); “*Jardín secreto – porque deseo creer*” (página 177); “*O intangível*” (página 179); e “*Transferência. Talvez o nascimento das águas*” (página 181).

Apesar de suas particularidades intrínsecas, tratam-se de trabalhos cujo elo magnético e invisível comum demarcam um período de produção da artista interessado na investigação

¹⁶⁹ Para uma breve contextualização sobre esta questão, ver: AMARAL, Marcela, AVOLESE, Claudia Mattos, BENEDITO, Vera Lúcia, CARVALHO, Ananda, FALCÃO, Guilherme, FREITAS, Caroline Cotta de Mello, GORSKI, Anna Carolina, MARINGONI, Laura, MORESCHI, Bruno, NOVAES, Mônica, PEREIRA, Gabriel, SANTOS, Amália dos, VADA, Pedro. *A História d_ Arte*. [panfleto com resultados de pesquisa]. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Ainda nesse mesmo contexto de problematização, ver, também: CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A história da _arte: principais resultados e primeiras ações. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 8, p. 23-46, jul. 2019.

¹⁷⁰ ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

do deslocamento como construção poética – fruto do compromisso íntimo com a condição nômade¹⁷¹ intencionalmente requerida e vivida por ela à exaustão, no decorrer desse ano – e que se estendeu até o final de 2013. Dessas, apenas “*Arritmia*” e “*O intangível*” foram produzidas fora do contexto de algum evento, festival ou residência artística. E com exceção da residência realizada em outubro deste ano em Barcelona – primeira residência que participa com formato um pouco mais profissional, no sentido de ter recebido aporte financeiro da instituição promotora para execução do projeto – as demais incursões artísticas empreendidas durante esse período foram viabilizadas por meio de esquemas de produção independente, auto-financiamento e/ou com ocasionais patrocínios de editais públicos de fomento à arte e à cultura.

“*Arritmia*” e “*O intangível*”, realizadas, respectivamente, em Conceição da Barra/ES, Brasil, e em Lyon, na França, são ações que dão continuidade à experimentação do potencial estético das relações entre corpo e ambiente de existência, a partir da ideia de pensar o corpo desenhado na paisagem – questão que será retomada mais à frente, em alguns casos de forma sutil e em outros de forma bastante visceral. Flerte que segue sendo explorado em “*Observatório*”, apresentada durante o “2º Circuito de Performance Bode Arte”, em Natal/RN. Aqui, uma outra camada é acionada: a de uma certa indiscernibilidade entre gestos e ações cotidianas e a ação performativa no espaço público. “*Incubação*”, “*Transbordamento para copo d’água*” (apresentada no “11º Festival de Apartamento”, em Campinas/SP), “*Caminho do Chá*” (no “Festival Olhares sobre o Corpo”, em Uberlândia/MG) e “*Transferência. Talvez o nascimento das águas*” (no “1º Venice International Performance Art Week”, em Veneza, na Itália; e no “2º BOOM_Global

¹⁷¹ Contribuiu para isso o período de intervalo de suas funções como professora, em virtude da licença que conseguiu junto à Prefeitura de Vitória/ES. Tempo sabático em que Rubiane utilizou tanto para circular por diferentes contextos quanto para intensificar sua produção artística.

Creative Action”, no Rio de Janeiro/RJ), são ações envoltas por simbolismos que remetem aos fluxos da vida, aos aspectos sensoriais e radicalmente indiossincráticos do corpo, da intimidade e da memória, tendo como fio condutor a lentidão do tempo das águas.

“*Vermelho-bicho (Interlúdio)*”, por seu turno, apresentada durante o “ATROCIDADE - II Sarau Literário Cronópio”, em Vitória/ES, evoca pela primeira vez a voz, mas não uma voz lógica, e sim sons não racionalizados frutos da reatividade dos esforços do corpo que rompem com o pacto silencioso estabelecido em seus trabalhos até então. Já em “*La maison jaune (préparation pour rencontre)*”, “*Travessia*” e “*Labirinto*”, é a dor, o adormecimento, o estado de luto, que são mobilizados. As duas primeiras foram concebidas durante a residência artística “Le6B – Fabrique à rêves”, em Paris, na França e apresentadas durante o “Espírito Mundo Paris” – ações produzidas sob o luto da morte de seu grande amigo e parceiro de projetos Marcus Vinícius. Ecos da severidade e da visceralidade desse estado de luto podem ser vistos, ainda, em “*Labirinto*”, performance apresentada no contexto do “Espírito Brum Festival”, em Birmingham, no Reino Unido. “*A los cuatro vientos (cómo producir una declaración de amor)*”, “*Entre nós*”, “*Estigma (siempre hay una promesa)*” e “*Jardín secreto – porque deseo creer*”, em contrapartida, falam de cuidado, ou melhor, de autocuidado, conforto, delicadeza e autoconhecimento. Desenvolvidas no âmbito da “Cal Gras – Alberg de Cultura e Residência Artística”, no povoado de Avinyó, em Barcelona, na Espanha, tratam-se de ações que instauram um ponto de virada na produção da artista, conectado ao que ela buscou mobilizar a partir de então, e que se faz presente até hoje: os desdobramentos clínicos¹⁷² de suas ações

¹⁷² Não se trata da clínica concebida segundo o modelo hegemônico, nascido na modernidade, de base biologicista, e que desde então orienta o campo de atuação dos profissionais ligados ao cuidado em saúde. Conforme analisado por Michel Foucault (2003), antes da emergência da medicina como saber científico – que como se sabe, instituiu um saber-soberano pautado em supostos critérios

performativas, isto é, “um trabalho ético sobre si, uma política em si, uma criação de si, que faz as sensações se dobrarem, se redobram, se desdobram em múltiplas afirmações”¹⁷³.

Da reivindicação à afirmação do seu espaço na arte, é inquestionável o quanto que a sua entrega nesses processos de efervescência produtiva corroborou para essa transição – que se torna tanto mais evidente quanto ganha contornos cada vez mais concretos nos anos de 2013 e 2014. E curiosamente essa afirmação acontece em um período marcado menos pela efervescência – como nos anos anteriores – e mais pela incorporação metódica do sentido das palavras “concisão” e “esgotamento” aos seus processos criativos¹⁷⁴. Em 2013, Rubiane Maia foi contemplada nos editais “Bolsa Ateliê de Artes Visuais” e “Publicação de Obras Literárias”, ambos da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo. O primeiro viabilizou, dois anos mais tarde, a produção dos trabalhos que viriam a figurar tanto em exposições coletivas quanto na

de verdade, julgamento sobre o corpo e as práticas de cuidado – o saber de si era de posse de todos e validados coletivamente, caminhando lado a lado com o cuidado. Aí, o sujeito que sofre é ao mesmo tempo sujeito e objeto de cuidado. Em contrapartida, com a emergência da noção de corpo anátomo-clínico, inaugura-se uma clínica do olhar que impossibilita que se enxergue outras dimensões da vida que mobilizam o sujeito que habita o corpo, e que se inscrevem na sua subjetividade. Ou, ainda, quando buscam aferi-las – como no caso do campo psi – reitera-se a ideia de que existe uma natureza *a priori* do sujeito, segundo a qual seria possível controlar, prevenir e guiá-lo em direção a ela. Contrária a essa perspectiva – colocada em xeque por Michel Foucault – os desdobramentos clínicos a que nos referimos, aqui, não acionam o conhecimento de si em busca de uma pretensa verdade sobre a natureza humana; mas como via capaz de acionar outras práticas de cuidado, capazes de operar pelos afetos, pelas multiplicidades, pela criação e pela liberdade – algo próximo ao que Lygia Clark, por exemplo, ao longo de sua trajetória, procurou evocar em suas proposições. Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica**. Forense Universitária, São Paulo, 2003.

¹⁷³ DOMINGUES, op.cit., p. 18.

¹⁷⁴ Trata-se, aqui, de aspectos que passam a mobilizar com bastante intensidade seus processos criativos, cujos desdobramentos levarão Rubiane Maia a um saber-fazer artístico menos interessado na quantidade – no volume de trabalhos produzidos – e mais na potência do mínimo. Essa questão será aprofundada no subcapítulo 2.3 desta dissertação.

sua primeira – e até então única – exposição individual; enquanto, o segundo, a publicação, no ano seguinte, do seu primeiro livro. A artista também integrou as exposições coletivas “O corpo é o meio”, durante a SP-Arte, em São Paulo/SP, com curadoria de Mariana Lorenzi, na qual apresentou a performance “*Observatório*”; e “9th Kaunas Biennial UNITEXT”, em Kaunas, na Lituânia, com curadoria de Virginija Vitkiene, no qual performou os trabalhos “*Encontro. E então eu disse sim, aceito*” e “*À flor da pele*”. Ademais, no decurso do ano, Rubiane criou e performou quatro novos trabalhos: “*Claustro – estudo sobre a permanência, ou nada*” (página 184); “*Esquecimento*” (página 186); “*Decanto, até quando for preciso esquecer*” (página 188); e “*Hasta el infinito*” (página 190).

Estes foram os últimos trabalhos frutos dos agenciamentos de desterritorialização e reterritorialização¹⁷⁵, afeitos às implicações do tornar-se estrangeira em seu próprio país e em tantos outros por onde transitou durante esse período de licença de sala de aula. Os dois primeiros foram concebidos durante o período da residência artística “Articultores: Proyectos Clandestinos”, em Buenos Aires, na Argentina. Enquanto “*Claustro – estudo sobre a permanência, ou nada*”, explora a ideia de isolamento, do isolar-se, e a possibilidade de se estabelecer uma relação de intimidade com um lugar semi-

¹⁷⁵ Em Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008), a noção de território é explorada num sentido mais amplo. Não se desconsidera o sentido relativo ao espaço físico, mas o complexifica, acrescentando a ele outra camada, a do sistema percebido, ou seja, os efeitos psico-culturais que a ele estão implicados. Para eles, a noção de território ultrapassa o prisma do espaço geográfico, constituindo-se a partir de agenciamentos que comportam dentro de si vetores de desterritorialização e reterritorialização. Assim, muito simplificada, indissociáveis, a desterritorialização seria o movimento pelo qual se abandona o território, e a reterritorialização o movimento de construção do território (e é bom lembrar, não necessariamente física). No primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação. Para um aprofundamento sobre esse debate, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 225.

abandonado a ponto de torná-lo receptível; “*Esquecimento*” é um trabalho fotográfico extremamente intimista, vinculado ao interesse da artista pela questão da memória, em especial ao seu fascínio pela incapacidade humana de esquecer. Fascínio e, também, desejo, cujo amadurecimento encontrará maior reverberação e visibilidade em “*Decanto, até quando for preciso esquecer*” – ação que busca forjar táticas e procedimentos através dos quais o esquecimento pudesse emergir como possibilidade. Apresentada pela primeira vez durante o “Festival Espírito Mundo”, em Vila Nova de Gaia, em Portugal, o aprofundamento das questões conceituais e formais iniciais desse trabalho puderam ser desdobradas durante a residência de pesquisa “Seu Vicente”, em Lisboa, Portugal, conduzindo, nesse mesmo ano, à exibição da performance nas ocasiões do “Exchange Dublin”, em Dublin, na Irlanda; “Vênus Terra”, no Rio de Janeiro/RJ; e “Hacklab-LIS”, em Vitória/ES. Em “*Hasta el infinito*”, desenvolvido no Deserto de Almería, em Andalúcia, na Espanha, parte-se da ideia de poema visual para explorar a relação entre visão e não-visão como via de sensibilização dos demais sistemas perceptivos do corpo, levando-o à outros estados de escuta e atenção. Rubiane se propôs, ainda, refazer a performance “*Transferência. Talvez o nascimento das águas*”, concebida e realizada duas vezes no ano anterior. Desta vez, a apresentação aconteceu no âmbito da residência artística “NUVEM: Residência de Verão e ENCONTRADA”, em Visconde de Mauá/RJ, e teve como princípio experimentar uma outra configuração em torno do uso consciente da memória como interlocutor da ação performativa. Cumpre destacar, inclusive, que “*Transferência. Talvez o nascimento das águas*” é o trabalho que deflagra essa sequência de ações onde a questão da memória passa ser um dos operadores centrais para processo de performance em sua produção artística.

Embora os trabalhos apresentados até aqui estejam vinculados às linguagens mais

diretamente relacionadas à performance, isso não significa que Rubiane não estivesse operando investidas silenciosas em outros campos. O que poderia ser perebido – talvez até pela própria artista – como um flerte íntimo e despretensioso com outras linguagens, a partir de 2014 ganha tônus, vindo à tona através de trabalhos prenhes do interesse confesso em expandir sua produção artística em direção à diferentes mídias, tais como a literatura, o vídeo, a fotografia, o desenho e o cinema. Provas dessa expansão e versatilidade podem ser aferidas tanto com a produção dos trabalhos *“Pêndulo”* (página 192), *“Ponto”* (página 194), *“Antes que eu esqueça”* (página 196), *“Esboço de um corpo desconhecido”* (página 200) e *“Uma maçã e duas cadeiras”* (página 202); quanto com o lançamento do livro *“Autorretrato em Notas de Rodapé”* (página 198). E não se encerra aí. Em 2014, Rubiane foi selecionada no edital “Produção de Curta Metragem de Ficção”, da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo – cujo recurso viabilizou a produção de seu primeiro curta-metragem.

“Pêndulo” e *“Ponto”* são trabalhos cujo desenho é acionado, respectivamente, como via de expressão de processos e experimentações artísticas. No primeiro, o protagonismo do desenho é acidental. Trata-se do esboço de um projeto de performance para vídeo, nunca executado, que pretendia explorar a ideia de corpo-pêndulo, corpo em estado de movimentos repetitivos – expansão para o corpo com um todo daquilo que vinha praticando com a voz e a palavra em *“Decanto, até quando for preciso esquecer”*. No segundo, por sua vez, o protagonismo do desenho é intencional, e diz respeito à criação de um mapa que busca representar, de modo abstrato, os afetos partilhados em um encontro entre a artista e outras pessoas que nunca aconteceu presencialmente, mas apenas por telepatia. *“Antes que eu esqueça”* é uma ação de performance para vídeo derivada de sua investigação sobre o funcionamento da memória, e que transforma a primeira parte da

performance *“Decanto, até quando for preciso esquecer”* em uma ação de longa duração. Nela, joga com o binômio lembrança-esquecimento, a fim de estabelecer um outro tipo de tensionamento da memória no corpo. *“Esboço de um corpo desconhecido”* e *“Uma maçã e duas cadeiras”* – realizados via edital “Bolsa Ateliê de Artes Visuais”, de 2013 – dizem respeito, respectivamente, a ações de performance para vídeo e performance para fotografia, que perscrutam a memória afetiva que perpassa a relação entre corpo e alimentos. Se no primeiro, é o seu próprio corpo o dispositivo catalisador dessa implicação afetiva com o alimento; no segundo, sua presença não é suprimida uma vez que é ela quem registra os corpos de outras mulheres performando essa relação. Em *“Autorretrato em Notas de Rodapé”* – publicado via edital “Publicação de Obras Literárias”, do ano anterior – Rubiane faz uma espécie de curadoria de textos autorais em prosa e poesia produzidos entre os anos de 2008 e 2013. Textos que nunca haviam vindo à público até então, e que expõem uma outra faceta dos processos criativos da artista, na qual a escrita é operada como dispositivo de ação, de comunicação e de reflexão sobre os processos e percursos vividos. Ainda em 2014, Rubiane integrou as exposições coletivas: “Cúando tú for mi leva”, na Galeria Espaço Universitário/UFES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins, na qual apresentou a performance *“Caminho do Chá”*; “V Bial Internacional de Performance DEFORMES – 2014”, no Museu de Arte Contemporânea, em Valdivia, no Chile, com curadoria de Gonzalo Rabanal, exibindo as performances *“Decanto, até quando for preciso esquecer”* e *“Travessia”*; e na “Mostra Performatus #1”, na Central Galeria, em São Paulo/SP, com curadoria de Paulo Aureliano da Mata e Tales Frey, performando o trabalho *“Delírio”*.

Os anos de 2015 e 2016, por sua vez, são especialmente marcantes em sua carreira. Isso porque se nos anteriores a artista vinha trilhando, com bastante consistência, a afirmação de sua

produção artística no campo das artes visuais, e, também, em direção a outros campos, nesses anos, Rubiane Maia se consolida, em definitivo, como um dos nomes mais importantes da geração de performers, brasileiros e estrangeiros, à qual pertence – vindo a ser reconhecida por uma série de artistas e curadores com os quais veio a trabalhar, como Marina Abramović, Ayrson Heráclito, Roberto Conduru e Marcelo Campos, só para citar alguns. Em 2015, produziu seu primeiro curta-metragem *“EVO”* (página 207), realizado em parceria com a artista, atriz e cineasta paulista Renata Ferraz – através do edital “Produção de Curta Metragem de Ficção”, de 2014. Rubiane também foi selecionada nos editais “Produção de Curta Metragem de Ficção”, “Setorial de Artes Visuais” e “Setorial de Dança”, todos da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo. O primeiro fomentou a produção do seu segundo projeto no âmbito do cinema, enquanto os outros dois a produção de duas performances para vídeo, que vieram a público no ano seguinte. A artista integrou, ainda, a exposições coletivas “Teatro Estúdio”, na Galeria Homero Massena, em Vitória/ES, com curadoria de Herbert Baioco, na qual apresentou a performance *“Decanto, até quando for preciso esquecer”*; e “Modos de Usar”, no Museu de Arte do Espírito Santo – MAES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins, exibindo os trabalhos *“Esboço de um corpo desconhecido”* e *“Uma maçã e duas cadeiras”*. Este último, cumpre destacar, também foi exibido individualmente, ocasião que se configurou como sua primeira exposição individual intitulada *“À primeira vista: uma maçã e duas cadeiras”*, realizada no SESC Vila Mariana, em São Paulo/SP. Nesse mesmo ano, Rubiane ainda produziu a instalação *“Sim”* (página 205), realizou as performances para vídeo – *“386 passos além”* (página 209) e *“Baile”* (página 213) – bem como idealizou e apresentou as performances *“O Jardim”* (página 211), *“Span”* (página 215), *“Estudos Aéreos”* (página 217), *“Banquete”* (página 219) e *“Anamnese”* (página 221).

Trata-se de trabalhos que, no seu conjunto, parecem encontrar, no entrecruzamento de diferentes suportes e linguagens, um saber-fazer artístico que implica em constantes reelaborações de seu estatuto poético e estético, a fim de dar passagem à multiplicidade de perspectivas e olhares possíveis sobre a sua própria produção. Trabalhos, por exemplo, que por mais que tenham suas ações como ponto de partida, contêm imagens cada vez mais atentas para que o seu corpo não seja o centro gravitacional deles. O que põe em evidência vetores que esticam, tensionam e amplificam a relação entre corpo e performance em outras direções, sobretudo a partir desse momento, em que ela assume a produção da imagem. *“EVO”* – que estreou no 26º Festival Internacional de Curta-Metragens de São Paulo/SP, e no 22º Festival de Cinema de Vitória/ES – explora a sua atenção ao sonhos e o papel que eles desempenham na consolidação de certas memórias que, em repetição, impregnam o corpo, o imaginário e as emoções. *“Sim”* – instalação derivada de *“Uma maçã e duas cadeiras”*, e produzida para a exposição coletiva “Modos de Usar”, em Vitória/ES – expõe a maçã como elemento escultórico e em movimento, cujo olhar sobrepõe a decomposição imagética da matéria à sua decomposição natural. *“386 passos além”*, *“Baile”* (produzido durante a residência artística “Cemitério do Peixe: Morte e Magia nas Artes Visuais”, em Conceição do Mato Dentro/MG) e *“Estudos Aéreos”* (apresentado durante o “Corpo Contínuo”, no SESC Santana, São Paulo/SP) são trabalhos voltados à instauração de um corpo sensível e em permanente estado de movimento. No primeiro, a dissolução do movimento empreendido pelo corpo chama a atenção para o movimento do próprio ambiente. No segundo, os movimentos escapam ao controle, sendo produtos das intensidades que a ambiência ativa no corpo. Já no terceiro, o movimento é operado a partir de exercícios previamente estabelecidos, que vislumbram uma relação entre corpo e espaço aéreo. *“Span”* (apresentado no “Performapa”, no SESC Ipiranga, em São Paulo/SP) e *“Anamnese”*

(exibido durante o “Performance em Encontro”, no SESC Campinas, em São Paulo/SP) evocam, novamente, a questão da memória, mas sob outras perspectivas. Enquanto no primeiro, a artista joga com estratégias de memorização como via de exposição dos dispositivos de objetificação da memória, no contemporâneo; no segundo, por sua vez, demonstra o quão pretensiosa e intangível é a ideia por detrás do dicionário, qual seja: acomodar num único lugar a memorização de uma língua inteira. **“Banquete”** – realizado em parceria com o artista paulistano Tom Nóbrega, e apresentado durante o “p.ARTE #27”, em Curitiba/PR – é uma ação derivada de **“Delfrio”**. Aqui, ao invés da escrita, o que está em questão é a possibilidade de criação de diálogo, quando corpo e consciência são induzidos a um estado de letargia e sonolência via ingestão de ansiolítico¹⁷⁶. **“O Jardim”** – especialmente produzido para integrar a exposição “Terra Comunal - Marina Abramović + MAI”¹⁷⁷, no SESC Pompeia, em São Paulo/SP – é um trabalho derivado de **“Jardín secreto – porque deseo creer”**. Ao cultivar um jardim de feijões, a parir de uma nova e complexa configuração, Rubiane, durante dois meses, alia exercícios de cuidado, aplicados a si e ao outro – singular relação entre performance e clínica de si¹⁷⁸ – que chama atenção, senão, para o ressoar da potência da vida.

¹⁷⁶ Medicação psicotrópica de efeito tranquilizante, do grupo dos benzodiazepínicos. Sua função essencial é inibir certas funções do sistema nervoso central, através de um efeito sedativo que inibe a excitação, agitação, tensão e o estado de alerta, trazendo relaxamento, sonolência e sensação de calma. Embora a medicação seja de uso restrito – dirigido ao tratamento da ansiedade aguda e da insônia transitória – o seu uso tem se alastrado, tomado como forma de minimizar a fadiga crônica que envolve os modos de vida contemporâneos.

¹⁷⁷ Tratou-se de uma das maiores retrospectivas já realizadas sobre a carreira de Marina Abramović. Em paralelo à exibição dos trabalhos da aclamada artista sérvia, Marina, juntamente com suas assistentes Paula Garcia e Lynsey Peisinger, realizaram a curadoria do projeto “Oito performances”, que selecionou oito artistas brasileiros que integraram à mostra, através do qual apresentaram performances autorais, de longa duração.

¹⁷⁸ A clínica de si teria como prerrogativa a ética, e implicaria uma indissolubilidade entre crítica e clínica. Para Suely Rolnik

Já em 2016, a artista colheu os primeiros de muitos dos frutos semeados nesses últimos dois anos de imersão no campo do audiovisual. Teve o curta-metragem **“EVO”** exibido¹⁷⁹ em três festivais de cinema: “XI Mostra Produção Independente/ABD Capixaba”, em Vitória/ES; “Vilnius LGBT Festival ‘Kreives””, em Vilnius, na Lituânia; e “The World Festival of Emerging Cinema”, em Trinidad e Tobago. Teve apresentada, ainda, a performance para vídeo **“Antes que eu esqueça”**¹⁸⁰, respectivamente, nos festivais de Arte Contemporânea e Vídeoarte “TPA Torino Performance Arte”, em Turin, na Itália; e “IV Mostra IP” – mostra nacional de vídeos que itinerou por 27 cidades brasileiras de 15 estados. Ademais, integrou as exposições coletivas “PASSE/IMPASSE”, no Blueproject Foundation, em Barcelona, na Espanha, com curadoria de Aurélien Le Genissel, com a performance para vídeo **“386 passos além”**; “Ongoing - a day of performance art”, na Embaixada do Brasil em Londres, em Londres, no Reino Unido, com curadoria de Clara Rocha e Flavia Gimenes, com a performance para vídeo **“Baile”**¹⁸¹; “PER-FORMA - Biopolíticas: formas de

(1995, p. 5) trata-se de uma prática “que visa desenvolver a escuta do que excede as formas de expressão de que dispomos para que se possa criar novas formas que encarnem estas transformações já havidas”. Ainda sobre essa questão, segundo Liliana da Escóssia & Maurício Manguiera (2005, p. 97), o sujeito aí é concebido como corpo-subjetividade, “composto e atravessado por forças em processos de atualização, isto é, constituindo-se e constituindo outros corpos. [...] Desse modo, os corpos podem atentar para suas zonas de influência préindividuais, para o que se encontra em vias de diferir de si, para afirmar suas infrapercepções, suas ínfimas idéias, seus quase imperceptíveis afetos em direção a uma nova composição”. Para mais informações, acesse: ROLNIK, Suely. Ninguém é deleuziano. [Entrevista cedida a] Lira Neto e Silvio Gadelha. In: **O Povo**, Caderno Sábado: 06, Fortaleza, 18 de out. 1995; e ESCÓSSIA, Liliana da; MANGUEIRA, Maurício. Para uma psicologia clínico-institucional a partir da desnaturalização do sujeito. In: **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, Niterói, v. 17, n. 1, p. 93-101, jan.-jun 2005.

¹⁷⁹ Em 2020, o filme integrou a mostra “Filmes Capixabas”, veiculada pela TV Educativa do Espírito Santo.

¹⁸⁰ Este vídeo, em 2018, fez parte da exposição coletiva “In Loqus: Mostra de Performance”, no SESC Santo Amaro, em São Paulo/SP, com curadoria de Renan Marcondes e Villas.

¹⁸¹ Esse trabalho veio a integrar, ainda, três outras exposições coletivas nos anos seguintes: “Negros Índícios”

(re)existir”, no SESC Bom Retiro, em São Paulo/SP, com curadoria de Melanie Graille, na qual apresentou a performance *“Caminho do Chá”*; e “Marcus Vinicius”, na Galeria Espaço Universitário/UFES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins, na qual foi exibido o registro de vídeo da performance *“Transferência. Talvez o nascimento das águas”*, apresentada em homenagem à Marcus Vinicius na ocasião da “1^o Venice International Performance Art Week” (2012), em Veneza, na Itália. Alcance já absolutamente significativo para alguém cuja produção em audiovisual dava apenas os primeiros passos em direção a uma projeção ainda maior, que teria nesse ano, bem como nos anos subsequentes. Tanto, que, de todos os trabalhos concebidos e executados ao longo de 2016, quase a metade tem como suporte o vídeo – urdidos sob o prisma da sutileza, delicadeza e, sobretudo, sensibilidade no modo de conceber suas imagens. Rubiane, assim, produziu 11 trabalhos: o seu segundo curta-metragem *“Ádito”* (página 243); as performances para vídeo *“Preparação para Exercício Aéreo, o Deserto”* (página 223), *“Preparação para Exercício Aéreo, a Montanha”* (página 225), *“Apanhador de vento”* (página 233) e *“Janela Temporária. À Luz das Sombras”* (página 237); as performances *“Where everyone sees”* (página 229), *“Próximo a uma direção invisível”* (página 231), *“Cartas ao vento”* (página 235) e *“La mesa”* (página 241); a performance para fotografia *“Ponto Cego”* (página 239); e a instalação *“Cais”* (página 227).

Desses, apenas quatro foram desenvolvidos de maneira solo. *“Where everyone sees”* – apresentado durante o “Ongoing - a day of performance art”, na Embaixada do Brasil em Londres, em Londres, no Reino Unido – é uma ação em que a artista convoca o imaginário londrino a fabular outros encontros possíveis com

(2017), na Caixa Cultural São Paulo, em São Paulo/SP, com curadoria de Roberto Conduro; “Mercedes Baptista: o corpo e a dança” (2018-2019), na Galeria Candido Portinari/UERJ, no Rio de Janeiro/RJ, com curadoria de Amanda Bonan, Analu Cunha e Marcelo Campos; e “Videografias do Corpo” (2019), na Galeria Homero Massena, em Vitória/ES, com curadoria de Nicolas Soares.

esse animal que, durante 300 anos, foi alvo de estigma e perseguição da tradição aristocrática inglesa, a raposa. *“Janela Temporária. À Luz das Sombras”*¹⁸² e *“Ponto Cego”* – desenvolvidos durante a residência artística no “Centro de las Artes de San Agustín”, em Oaxaca, no México – são trabalhos que tem como ponto de contato uma pesquisa baseada na observação da luz (solar e artificial). Enquanto o primeiro toma partido da forte incidência solar local para fazer emergir no movimento das sombras o redesenho da paisagem ambiente, no segundo – fruto de sua participação no workshop “Toward a Poetic Image”, desenvolvido nesse mesmo contexto – a artista expõe seus olhos à forte incidência da luz artificial de uma lanterna, de modo que pudesse vagar pelo espaço, acometida por um estado de cegueira iluminada. *“Cais”* – especialmente produzido para a exposição coletiva “Marcus Vinicius”, realizada na Galeria Espaço Universitário/UFES, em Vitória/ES, com curadoria de Júlio Martins – é um trabalho em homenagem ao grande amigo, no qual a artista cria uma instalação baseada em uma performance nunca executada e que teria sido a primeira ação que realizariam juntos, não fosse a morte precoce de Marcus Vinicius.

Os demais contaram com a parceria de outros artistas, convidados a participar não só dos trabalhos, mas a construí-los junto com Rubiane. *“Ádito”*¹⁸³ é o segundo curta-metragem realizado

¹⁸² Em 2017, esse trabalho integrou a exposição coletiva “Mulheres a Caminho”, na AT|AL|609 – lugar de investigações artísticas, em Campinas/SP, com curadoria de Fausto Gracia & Cecília Stelini. Ademais, foi apresentado em diferentes festivais de filme, quais foram: “Expanding Bodies” (2017), em Puebla, no México; “Perfome-se: Fronteiras Borradas/Fronteiras Erguidas” (2017), Vitória/ES; “Cine Rua 7 [Anatomia Mágica]” (2018), em Vitória/ES; “The Quarantine - International Short Film Festival” (2018), em Varna, na Bulgária; e “ARQFILMFEST - Arquitectura Film Festival” (2018), em Santiago, no Chile.

¹⁸³ Embora tenha sido produzido em 2016, o curta só foi lançado no ano seguinte, na ocasião do “24^o Festival de Cinema de Vitória”, em Vitória/ES. Nesse mesmo ano, o filme foi exibido, ainda, no “6^o Cinerama: zonas de correspondências”, no Rio de Janeiro/RJ; e no “21^o Islands International Short Film Fest”, em Nova Iorque, no EUA. Nos anos seguintes o filme figurou, também, na “13^o Mostra Produção Independente ABD ‘Novos Rumos”

em parceria com Renata Ferraz, via edital “Produção de Curta Metragem de Ficção”, de 2015, da Secretaria de Estado de Cultura do Espírito Santo. Aqui, a relação entre fragmentos de memória e narrativas oníricas é evocada mais uma vez. Entretanto, enquanto *“EVO”* explora tal relação como uma espécie de fantasmagoria, desta vez, ela é apresentada como via de compreensão do vivido. *“Preparação para Exercício Aéreo, o Deserto”* (desenvolvido em parceria com Tom Nóbrega) e *“Preparação para Exercício Aéreo, a Montanha”* (feito em conjunto com o artista italiano Manuel Vason) – ambos produzidos com auxílio dos respectivos editais de 2015, da SECULT/ES: “Setorial de Dança” e “Setorial de Artes Visuais” – são desdobramentos de *“O Jardim”* e *“Estudos Aéreos”*. Produzidos em lugares de elevada altitude, exploram a criação de processos corporais que dão passagem ao desejo de maior intimidade com o espaço aéreo, com esse lugar a princípio inalcançável e impossível. *“Apanhador de vento”*¹⁸⁴ e *“Cartas ao vento”* (em colaboração com a artista gaúcha Carla Borba), concebidos no contexto da residência artística promovida pelo “Programa Público de Performance Península (PPPP)”, em Porto Alegre/RS, jogam com a potência do movimento do vento como elemento poético e estético, seja ele, respectivamente, natural ou improvisado através dos movimentos do próprio corpo. Ambos os trabalhos fizeram parte, ao final da residência, da exposição coletiva “Paradigma da Presença”, na Galeria Península, em Porto Alegre/RS, com curadoria de Denis Rodriguez – sendo que o segundo foi executado exclusivamente durante este evento. *“Próximo a uma direção invisível”* (com a artista carioca

(2018), em Vitória/ES; “Representatives - Conference Women in Transition” (2018), em Oxford, no Reino Unido; “VALONGO - Festival Internacional da Imagem” (2018), em Santos/SP; “FECIN - Festival de TV e Cinema do Interior do Espírito Santo” (2018), em Muqui/ES; “1ª Mostra Nacional de Audiovisual: Há um lugar para a arte?” (2019), em Vitória/ES; e “Mostra de Filmes Capixabas - TVE” (2020), em Vitória/ES.

¹⁸⁴ Em 2018, o trabalho integrou a exposição coletiva “Territórios Internos”, na Casa Porto das Artes Plásticas, em Vitória/ES, com curadoria de Natalie Mirêdia.

Marcela Antunes) e *“La mesa”* (em colaboração com os participantes do Workshop “La Mesa: laboratório de telequinesia”, ministrado pela artista também no âmbito da residência artística realizada no “Centro de las Artes de San Agustín”, em Oaxaca, no México) são ações fruto de sua pesquisa sobre a interlocução entre a prática da performance e o conceito de telecinesia. Ambos colocam em prática uma espécie de treinamento que visa ativar a consciência sobre o uso da energia que está presente nos corpos, humanos e não humanos. O primeiro, além de ter sido produzido durante a residência artística do “Museu Bispo do Rosário”, no Rio de Janeiro/RJ, também integrou a exposição coletiva “Das virgens em cardumes e da cor das auras”, realizada nesse mesmo contexto, com curadoria de Daniela Labra.

Em 2016, a artista alcançou dez anos de trajetória artística. Percurso cuja força impressiona. Força esta que, sem receio de incorrer em exageros, se faz presente quando a arte se torna um meio prolífico de catarse, não só para o artista, como, também, para o seu público. Isto é, quando o artista evoca em sua arte um território em que é possível se desarticular do que se acostumou a ser, de modo que se possa “aparecer diante de si mesmo estranho, áspero, alquebrado, ambulante, um balaio de muitos”¹⁸⁵. Por tudo isso, Rubiane Maia é um dos nomes centrais dessa geração de artistas capixabas surgidos no começo do século XXI – e, até o momento, um dos que conseguiu maior inserção no cenário nacional e internacional, participando de diversos eventos importantes no campo das artes performáticas, no Brasil e em outros cantos do mundo – a ponto de se tornar, atualmente, uma das mais reconhecidas performers no cenário brasileiro contemporâneo. Apesar de tal reconhecimento ser notório – como é possível observar via o empreendimento deste rol aproximativo e descritivo do percurso artístico

¹⁸⁵ PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 52.

trilhado por Rubiane entre os anos de 2006 e 2016 – espanta-nos, no entanto, a escassez de publicações da área que ascendam o interesse na pesquisa teórica e no exercício crítico sobre a produção artística de Rubiane Maia – seja orientado ao exame individual dos seus trabalhos, seja sob uma perspectiva mais ampla, direcionada à compressão do escopo de suas obras em seu conjunto. Embora este rol aproximativo e descritivo seja apenas um recorte no universo de trabalhos de Rubiane Maia, acreditamos que ele possa ser o ponta-pé num processo de apresentação e de descoberta de sua obra, não só em âmbito local, mas, também, nacional – contribuindo tanto para a difusão da arte produzida por Rubiane Maia, aqui e no mundo, em especial no campo da performance e do vídeo, quanto para a inserção do seu projeto poético no radar da crítica de arte contemporânea. Buscamos, portanto, colocar em circulação o conjunto da obra de Rubiane produzido nesses primeiros dez anos de carreira, não somente dando visibilidade a sua produção, mas, também, introduzindo a importância e a potência desses trabalhos, sobretudo naquilo que diz respeito à indiscernibilidade entre vida e obra – característica que no âmbito do projeto poético desta artista leva a afirmação da vida como potência de criação – tal qual poderemos perscrutar no subcapítulo a seguir.

“Era preciso dar atenção a este chão que em sua inumana hospitalidade acode essa subjetividade em devir. Um alguém constelado de sensações quase lâmina, que lhe fustigam a alma e o forçam a ir anotando em páginas dispersas relevos existenciais se produzindo.”

(PRECIOSA, 2010, p. 19)

2.2 RUMORES DE UMA VIDA

É preciso dar atenção aos rumores. Escutar os murmúrios, os ruídos fulgurantes que, em toda vida, comparecem em estado de fuga, sempre escapando. Aquilo que quando está a ponto de se cristalizar, desloca-se, levando qualquer possibilidade de figuração das palavras e da narrativa à ruína. Hesitação por excelência. Aquilo que é “livre para deformar e inventar, com a condição de permanecer fiel à sua própria lei”¹⁸⁶. Não ignorá-los. Ao contrário: enredar-se neles, engatar uma “conversa infinita e invisível com o barulho paradoxal da vida se manifestando não em linha reta, mas de viés, trajando seus inacabamentos”¹⁸⁷. Talvez, aí, vislumbrar uma saída ética-estética-política à questão: como se contar uma vida? Ater-se a seus rumores implica, aqui, “romper com a concepção majoritária de biografia”¹⁸⁸. Biografia-destino, cujo compromisso reside na busca pela verdade dos fatos e na fidelidade cronológica dos acontecimentos de uma vida. Estratégia discursiva que ao buscar um sentido lógico, uma razoabilidade retrospectiva e prospectiva a respeito dela, vias de regra, acaba gerando muito mais o sufocamento em seu devir do que, parafraseando José Cirillo, produzindo ficções a mais no encantamento da vida¹⁸⁹.

No contrafluxo dessa estratégia, contrário à essa sede biográfica que insiste em contar uma vida “como destino ou epopéia”¹⁹⁰, Roland Barthes

¹⁸⁶ BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 65.

¹⁸⁷ PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 18.

¹⁸⁸ COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 33.

¹⁸⁹ CIRILLO, José. **Arquivos pessoais de artistas: questões sobre o processo de criação**. Vitória: UFES & Proex, 2019. p. 92.

¹⁹⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 09.

(1977; 1990a; 2012a) nos sugere a noção de 'biografema' – e, com ela, a concepção de biografia assume outro sentido¹⁹¹. Para ele, o biografema toma partido da biografia enquanto criação e não como recuperação e representação de um passado vivido. Fratura, trai e coloca em suspensão a verdade biográfica – estraga “a festa da biografia, celebração do começo e fim”¹⁹². E assim o faz na medida em que o biografema “afirma a ficção e se sustenta na fragmentação, na escrita do detalhe e na afirmação de fatos descontínuos, não buscando um registro verdadeiro e total do que existiu”¹⁹³. Desse contrafluxo, emerge uma biografia descontínua, dispersa, repleta de brechas, forjada a partir de alguns pormenores isolados, detalhes “insignificantes”, anamneses que pertencem ao campo do imaginário afetivo. Inventário constituído por pequenas unidades biográficas, negligenciadas justamente por não afirmar nada de heróico, de conseqüente ou de instrutivo. Trata-se daquilo que Roland Barthes apresenta como ‘plural de encantos’¹⁹⁴, ‘anamneses factícias’¹⁹⁵, ‘traços biografemáticos’¹⁹⁶, índices fragmentários que recolhem com simpatia “ninharias, falhas, contradições, disparates [...] tudo que de residual a vida emana”¹⁹⁷. Junto a elas, Barthes opera uma espécie de escuta pulsional que recusa qualquer estratégia de roteirização didática da vida que se quer contar.

¹⁹¹ Sentido que, de acordo com Haroldo de Campos (2006, p. 280), emerge do “vértice ou do vórtice dessa tensão entre ficção e real, imaginação e história”. Para mais informações, ver: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹⁹² PRECIOSA, op.cit., p. 38.

¹⁹³ ALMEIDA, Laura Paste de. **Sobre contar uma vida: imagens e fragmentos de histórias de 'subjetivações em estado de pause' na contemporaneidade**. 2011. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 36.

¹⁹⁴ BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990a. p. 11.

¹⁹⁵ BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. p. 118.

¹⁹⁶ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a. p. 34.

¹⁹⁷ PRECIOSA, op.cit., p. 24.

Não se trata porém, e é bom lembrar, de distorcer datas, menos ainda de embelezar os feitos da vida que se quer dar a ver, mostrar, fazer aparecer por meio do texto; mas de colocá-la num contexto de uma existência narrável a partir daquilo que é fugidio, da potência do que é rumoroso¹⁹⁸. Abre-se, aí, a possibilidade de o leitor, cada vez que tome para si essa multiplicidade de signos dispersos, isentos de sentido em si mesmos, vislumbrar o avanço dessa vida em direção ao que vem, isto é, em direção aquilo que não havia sido observado nela até então. Prática cujo foco reside menos na busca pela verdade que na ficcionalização dos dados biográficos – instauração da fabulação no cerne biográfico. E se o próprio sabor dos biografemas, lembra Leyla Perrone-Moisés, “depende de uma prévia informação”¹⁹⁹, é porque esses traços rumorosos e biografemas

¹⁹⁸ O termo “rumoroso” é um adjetivo derivado do substantivo masculino “rumor” que significa ruído, som indistinto, burburinho, murmúrio. Rumor significa, também, uma notícia que se propaga rapidamente, ou, ainda, aquilo que possibilita conhecer ou reconhecer alguma coisa. Pegando gancho nesta última acepção, a utilização do termo rumoroso, aqui, se apoia no modo como Roland Barthes (2012) faz uso do termo “rumor”. Em Barthes o termo “rumor” vincula-se à maneira como ele perscruta a escritura. A escritura, para Barthes, não implica apenas o uso da linguagem com o objetivo de comunicar sentidos novos; ela implica, sobretudo, o trabalhar de suas formas com o intuito de libertar a linguagem do que ela tem de estereotipado (PERRONE-MOISÉS, 2012). A escritura “é a prática que melhor permite o autoconhecimento e a autocrítica da linguagem, assim como sua abertura ao ainda não dito” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 16). Assim, residiria no trabalho sobre a linguagem realizado na escritura à percepção do que Barthes chamou de “rumor da língua” (BARTHES, 2012, p. 95). Aí, diz ele: “[...] a língua seria ampliada, eu diria até *desnaturalizada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado [...]” (BARTHES, 2012, p. 95). Nesse sentido, conforme pontua Leyla Perrone-Moisés (2012, p. 17), “esse rumor da língua seria um não-sentido do que permitiria ouvir, ao longe, um novo sentido”, ou seja, “o rumor não é mais que o ruído de uma ausência de ruído, referido à língua, ele seria esse sentido que faz ouvir, uma isenção de sentido [...]” (BARTHES, 2012, p. 96). Para mais informações, ver: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 9-20; e BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012b. p. 93-97.

¹⁹⁹ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 10.

“encontram-se sempre em pressuposição”²⁰⁰. O que leva a crer que a biografia factual e contínua de Rubiane Maia, em si, empreendida no subitem anterior, já convoque à procura e à escuta desses rumores. De modo que ao dar a ver, aqui, sua vida, sejamos justos com o que nela, por ora, insiste e resiste em ser significado. Isto é, justos com tudo aquilo que rumoreja dessa “zona de registro da perambulação de uma subjetividade se constituindo no meio das misturas que vai ativando em sua trajetória torta, sem ponto final visível de desembarque, prosseguindo, sem paradeiro, seu descontínuo destino”²⁰¹.

Trata-se, aqui, de escrituras biografemáticas – fragmentárias – forjadas a partir desses traços rumorosos, amorosamente inventariados e recolhidos em pouco mais de 14 horas de conversas²⁰² com Rubiane Maia. Organizam-se em torno de ideias-palavras, enlaçadas entre si “por um elo de sutil afinidade [...] um buquê de formas que não forjam nem um destino textual, sequer um destino subjetivo”²⁰³. Afinal de contas, tanto para nós quanto para Rubiane, o primeiro passo na tentativa de tornar uma vida narrável parece ser aceitar que não existe um todo super-encaixado e coerente. Aliás, como ela mesma diz: “é necessário demarcar que a própria coerência é um conceito criado por nós para explicar-justificar que aquilo que fazemos possui algum sentido. Seria bom se a gente exercitasse o embaralhar das coisas, até desconstruir as armadilhas da linearidade. Certamente, a vida de

²⁰⁰ FEIL, Gabriel Sausen. Escritura biografemática em Roland Barthes. In: *Pesquisa em Foco*, São Luís, v. 3, n. 3, ano 3, p. 30-39, 2010. p. 32.

²⁰¹ PRECIOSA, op.cit., p. 18.

²⁰² Do ponto de vista metodológico, a fim de fazer emergir o olhar da artista a respeito da sua produção e circulação dos seus trabalhos, foram realizados, entre dezembro de 2018 e maio de 2020, um (1) encontro presencial e onze (11) encontros por videoconferência, com Rubiane Maia. O intuito com esses encontros – que tiveram uma duração média de uma hora e meia – era estabelecer um espaço de diálogo e, sobretudo de escuta sobre as impressões de Rubiane a respeito das principais questões discutidas nesta pesquisa.

²⁰³ PRECIOSA, op.cit., p. 24.

um ponto de vista naturalizado possui uma cronologia. Mas ‘uma vida’, indefinida, não seria uma força bem mais vasta, que potencialmente pode ir além dessa ideia do quando-onde-e-por-quê?”²⁰⁴ Sejam, portanto, muito bem-vindos à essa “doida poligrafia”²⁰⁵ de uma caderneta de apontamentos solta em campo”²⁰⁶. Registros que viajam, portanto, para fora de qualquer destino biográfico. Neles, distinção e mobilidade comparecem à medida que acrescentamos às anamneses de Rubiane, a respeito desta ‘uma vida’, as nossas próprias fabulações a respeito delas. Pequenas ficções comprometidas e prometidas à dispersão evocada pela própria artista. Aqui, alguns pormenores, alguns gostos e algumas inflexões. Espera-se que eles convidem – e mesmo seduzam – o leitor a compor, com esses fragmentos, o desejo de outras escrituras junto a Rubiane Maia.

Ela

Ela, mulher negra num país extremamente misógeno e racista. Sente diariamente a crueldade das ofensivas do sistema patriarcal e do lugar de poder branco. Sabe que, apesar de tudo, alcançou alguns pequenos privilégios. Mas eles, de modo algum, apagam os traumas e tantas outras marcas invisíveis de violência entranhados em seu corpo desde o nascimento, e que seguem vida afora crescendo, latejando, e por vezes se solidificando até alcançar níveis de insuportabilidade.

Infância

Ela não cresceu no campo, embora no interior tenha nascido. Não teve uma experiência de infância na natureza – algo que para tantas pessoas é super comum. São as viagens de trem que constituem suas mais remotas memórias de infância. Ela, filha primeira, e mais uma irmã – seis

²⁰⁴ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 16 de nov. 2018.

²⁰⁵ BARTHES, 1977, p. 158.

²⁰⁶ PRECIOSA, op.cit., p. 24.

anos separam o nascimento das duas. Mãe de Caratinga/MG. Pai de Aimorés/MG. Veio ao mundo na cidade da família da mãe. Nascida, mãe e ela logo retornam à Aimorés/MG. É ali que seus pais vivem desde o casamento. É ali que moram até seus quatro anos de idade. Pai, hoje falecido, trabalhava na área da construção civil – funcionário da Companhia Vale do Rio Doce. E é justamente em virtude do trabalho dele que acabam se mudando para Vitória/ES. Antes, durante e após a mudança ocorrer, perdeu as contas de quantas vezes percorreu com os olhos as paisagens por onde o trem circula. Não viajava muito para outros lugares, mas eram constantes os deslocamentos entre Espírito Santo e Minas Gerais, naquela época. Tem lampejos de imagens dessas viagens. Lembra-se de olhar pela janela do trem e notar que existiam pessoas como muitas vidas diferentes fora dela. Lembra-se de perguntar à mãe: por que a vida deles era de um jeito e não de outro; por que eles viviam em uma casa e não em outra; por que eles tinham que vir para Vitória/ES e não permanecer naquela cidade pequena? Aqueles deslocamentos mobilizaram sua curiosidade. Intensificavam também os 'por quês', que, de tanto comparecerem, uma hora o adulto se cansava e não respondia coisa nenhuma. No seu caso, algo é certo: não tem nenhuma lembrança das respostas que sua mãe lhe dava, mas se lembra perfeitamente do quanto era gostoso perguntar.

Interesses

Ela se interessa pelos pormenores, pelos restos e pelas insignificâncias. Por tudo aquilo que tantas vezes escapa ou mesmo não cabe em uma imagem ou em uma ação. Identifica-se com os átomos. Vê-se como alguém em construção, movendo-se sempre em direção ao roçar do inalcançável. Entende-se como esse corpo disperso, que exercita o permanente relacionamento com o imaginário afetivo. Alimenta-se do lúdico, da mobilidade e das ressonâncias. Linhas de força ou, simplesmente, plural de encanto, que comportam os regozijos

do estar sempre a projetar um corpo por vir. E a obra? Ah, a obra. Pretextos para expor os vestígios provisórios dessa busca.

Biografema

Foi Leila Domingues, orientadora no mestrado, quem apresentou tal noção. E embora não tenha trabalhado com o biografema – pelos menos não de modo consciente – ele circulava pelas discussões coletivas das pesquisas do grupo de orientandos do qual fazia parte. Dentre eles, havia uma colega que se debruçava sobre ele. Trabalhava com arquivos de diagnósticos de saúde mental. Junto a ele, recriava as histórias que são contadas sobre esses pacientes. Urdia textos cujo olhar cuidadoso produzia uma saída à biografia, dando passagem a essa noção, ao seus olhos, muito mais poética e plástica, e que tanto se aproxima de um modo ético de dar a ver uma vida.

Psicologia Institucional

Uma série de circunstâncias foram responsáveis por esse encontro. Um pouco práticas e um pouco mágicas, também. Alimentava certo descontentamento e incômodo com o meio artístico, especialmente na forma como as discussões se encaminhavam e na qual a arte parece só estar interessada em falar de si mesma. À época, apesar de já ter concluído o curso, ainda frequentava a universidade e o Centro de Artes. A cada incursão, a animosidade crescia. Conversas que se eximiam de um debate sobre questões que, para ela, eram mais urgentes: pensar a vida, pensar o corpo. Considerava tudo muito construção de discurso e, embora entendesse a importância em relação a essa construção, tratavam-se, em sua maioria, de discursos apartados das coimplicações entre realidade social e a força do contemporâneo. Em uma dessas incursões à universidade, se deparou com um planfeto da convocatória para inscrição no mestrado em psicologia institucional. Leu com atenção as informações que se apresentavam nele. Achou super interessante. Vinha sentindo

uma necessidade grande de estudar, de se alimentar de coisas, mas não encontrava muito onde. O sorriso que veio ao rosto parecia denunciar que a sua busca tinha haver com aquilo. Coincidentemente ou não – por isso ela evoca a magia para dar contornos a esse encontro – encontra com uma amiga que já cursava o mestrado ali. Conversaram. Nesse diálogo, ao mesmo tempo em que ficava mais convencida de que este poderia ser um caminho, ainda considerava que era um universo muito distante; questionava-se até que ponto eles iriam se interessar por aquilo que ela gostaria de propor. Arriscou-se. Logo que começa a estudar aquela bibliografia teve certeza de que queria ir nessa direção. Tudo muito rápido: estuda, elabora o anteprojeto. Na entrevista, é inquirida por aquela que viria a ser sua orientadora. Esta acha curioso que alguém que é artista – cujos trabalhos, frutos das experimentações desenvolvidas em parceria com Amanda Freitas, levantavam nos alunos de psicologia uma série de questões pertinentes ao campo prático da clínica – tenha elaborado um anteprojeto teórico. Outro sorriso vem ao rosto. Achou aquela questão maravilhosa; afinal, não havia produzido uma proposta prática por considerar que um trabalho artístico não cabia no campo de pesquisa em psicologia, não cabia naquele lugar. Ledo engano. Mal sabia ela que era exatamente o oposto que eles queriam, e que a psicologia institucional vem buscando afirmar. Portas abertas para um bom encontro. Nesse contexto, aporte e suporte não só para mergulhar, pela primeira vez, nas suas próprias questões pessoais de vida, mas, também, para dar vazão às suas inquietações como artista – levando ao crescimento do seu trabalho. Nele, descobertas sobre um aspecto extremamente significativo de seus processos artísticos, mas que ainda não tinha se dado conta. A saber: seu trabalho também é clínico! Algo que nunca mais abandonou desde então.

Clínica

Pode até não parecer, mas, sim, ela queria falar de arte contemporânea. Mas a percorria uma sensação de que, para fazer isso, era necessário experimentar novos ares, “escapar do mesmo e seguir por novas vias: risco de pensar, de sentir e de criar diferentemente”²⁰⁷. Junto a Leila Domingues, e ao bando²⁰⁸ de pesquisadores que se donominam “LIS”, abertura dos poros ao vendaval de possíveis, que circulavam logo ali, ao lado do Centro de Artes. Entrega intensa. Bons encontros. Neles, abertura para falar sobre o sensível que emana da vida, para falar sobre modos de se relacionar no mundo e com o mundo, e, talvez, o mais importante, para falar sobre dores e incômodos – tudo aquilo que roça corpo e alma, perpassa o tempo e se entranha no que é vivido como próprio. Sente-se abraçada para falar sobre os conflitos da arte e da vida, sobre seus anseios em como manejá-los. Afinal, para ela, isso era e continua sendo tudo muito misturado, cuja dinâmica de forças irrompem e se nutrem em enlaces processuais. Nada mais oportuno, e requisitado por ela. Espaço-tempo no qual falar de arte e de vida não evoca qualquer distinção, assim como pensamento e prática não são encarados como instâncias separadas. Aliás, arte, ali, flertava mais com algo que, lembrando Gilles Deleuze, consiste em liberar a vida dos dispositivos que a aprisionam, do que com os discursos tradicionais da arte. Do mesmo modo que criar se aproximava mais da

²⁰⁷ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 23.

²⁰⁸ No pensamento deleuze-guattarineano, bando evoca a discussão do modo como se tem operado as perspectivas do “viver junto” e do “viver só”, e que difere de certas argumentações em torno das noções de grupalidade e coletivo. Assim, a noção de bando tensiona outros modos de experimentação do estar junto. Para os filósofos, o bando daria a ver um tipo de mecanismo complexo que não promove o mais forte; antes, inibe a instauração de poderes estáveis, em favor de um tecido de relações imanentes – as quais operam mais por ‘mundanidade’ do que por ‘sociabilidade’. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 47.

problemática da criação ética e da recriação política – como evocado por Félix Guattari – do que ao processo propriamente ligado à invenção artística. Ali, a intersecção entre arte, vida, pensamento e prática era mobilizada em prol da potência de criação de um mundo sensível comum. E, junto a ele, vislumbra a instauração de um pensamento crítico acerca de modos de vida vigentes e da maneira como cada um vinha conduzindo a sua própria. Espaço para destituição do sensível como sinônimo de fraqueza; onde o sensível é afirmado como um tipo de força, que tomada em sua condição ética, política e estética²⁰⁹, seria capaz de levar a vida para outras direções. Espaço que despoja as identidades e que exorta corpos mais vivos, que respiram e aspiram o encontro com a alteridade. Espaço, também, para constestar o pensamento unívoco sobre a estética e sobre a arte, afinal de contas, como lembra Walter Mignolo, “esta operação cognitiva constituiu, nada mais e nada menos, na colonização da *aesthesis* pela estética; posto que, se a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas com a

²⁰⁹ O amálgama entre ética, estética e política, evoca o que Félix Guattari (1992) denominou de novo paradigma estético. Para ele, estética não diz daquilo que, no Ocidente, se circunscreveu como área da Filosofia que pensa a arte. Em Félix Guattari, ao invés de generalizar, a estética seria justamente aquilo que singulariza as experiências humanas e os modos de percepção e relação com o mundo, em busca de novos projetos de existência. Nesse sentido, ele aciona ética, estética e política como instâncias que juntas, operacionalizam o potencial de criação de práticas e de si. A dimensão ética marca a escuta e a transformação que a realidade provoca, possibilitando outros modos de ser implicados na afirmação da vida como multiplicidade e abertura. A dimensão estética aposta na invenção de modos de percepção e de modos de fazer que instaurem novas formas de subjetivação e realidades, em compromisso com o movimento contínuo, com o fluxo criativo – a partir de modos mais efetivos de produzir saúde. E a dimensão política convoca à luta contra forças que obstruem na vida as possibilidades de devir, tensionando a constituição de um campo de intervenção permanentemente ligado à problematização do que se denomina como real. Para mais informações, ver: GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

beleza”²¹⁰. Encontros com um arsenal conceitual, que lembra a vida, antes de qualquer coisa, como uma obra de arte; assim como apontam que os processos artísticos – para além de sua institucionalização pelo sistema da arte – podem e devem ser operados como poética a serviço da construção de outras subjetividades e do cuidado de si. Recordar-se, com alegria, de Lygia Clark, cujos processos artísticos comportavam, com absoluta desenvoltura, a urgência de um outro modo de pensar e de experimentar a arte, a saúde e a vida. Dali em diante, único protocolo: permitir que a suavidade da vida se faça sentir, e faça sentido!

Docência

Para ela, experiência conflituosa em vários aspectos – principalmente institucionais – mas, ao mesmo tempo, extremamente enriquecedora. No fundo, havia no ingresso no curso de Educação Artística, hoje Licenciatura em Artes Visuais, um interesse pela educação. Logo no segundo semestre, começou a dar aula na periferia de Vitória/ES. Vínculo estabelecido com Prefeitura e Estado. Trabalho duro. As dificuldades excediam a criação de estratégias de interlocução entre arte e educação, nesses contextos. Iam ao encontro daquilo que há de mais duro nas realidades dos jovens e adultos com os quais se relacionou, ao longo de 15 (quinze) anos. Diante delas, trabalho cada vez menos interessado na reprodução dos saberes artísticos, e mais conectado com o encontro com as pessoas, à escuta do outro. Prática interessada na construção de um espaço horizontal e imersivo de compartilhamento do sensível, no qual os processos educativos são assumidos como vivência partilhada que convida à diluição dos contornos junto à potência de criação da vida. *Artistagem docente*²¹¹. Atitude política que

²¹⁰ MIGNOLO, Walter. *Aesthesis Decolonial*. In: **Calle 14**, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan.-jun. 2010. p. 14.

²¹¹ A *artistagem docente*, atitude radicalmente estética, ética e política que implica o inventar-se junto a uma educação que procura o não-sabido, o não-olhado, o não-pensado, o não-sentido, o não-dito. Implica, portanto, o mergulho na diferença para nela se situar e extrair matérias para a criação.

manteve firme até o momento em que alguns impasses institucionais tornaram insustentável compatibilizar suas atuações como educadora e artista. Aí, uma única saída: exoneração do próprio cargo.

Arte

Sempre teve muita clareza sobre o que não faria: Direito, ou qualquer curso da área de exatas. Vinha de uma trajetória de escola pública. Seus pais não tinham condições de lhe pagar curso pré-vestibular. Precisava ser realista dentro das opções que lhe eram oferecidas, em critérios de privilégios sociais. Teria que se fazer caber dentro de alguma coisa que achasse interessante e na qual tivesse condições de passar no vestibular e estudar. Sua família nunca teve muito contato com arte, mas lembra-se de ter recebido críticas por essa escolha. Todas muito relacionadas à dicotomia dos discursos estereotipados que se propagavam à época (e ainda hoje) sobre ser artista, no Brasil: ou ele é aquele que não faz nada, que só reforça o estigma da vagabundagem no país; ou é visto como figura historicamente elitizada, que reforça, por sua vez, a ideia de que arte não é algo para todos e, sim, de alguns poucos privilegiados. As críticas vinculadas à primeira visão, parece ter ignorado. Já as relacionadas à segunda, reverberaram. Sim, pois tinha plena consciência de que estavam (e estão) muito longe de serem apenas falácias. Talvez por isso, naquele momento de escolha, o desejo por trabalhar com a educação – por mais legítimo que fosse – se configurasse menos como alternativa e mais como uma das poucas opções dentro de um quadro de assimetria social. Lembra-se, ainda, que na época, não sabia bem o que era trabalhar como artista. Até porque, em

Segundo Corazza (2009, p. 101), “expressa-se pela exploração de meios, realização de trajetos e de viagens, numa dimensão extensional. Dimensão, para a qual, não são suficientes os traços singulares dos implicados no trajeto, mas, ainda, a singularidade dos meios refletida naquele docente que o percorre: materiais, ruídos, acontecimentos”. Para mais informações, ver: CORAZZA, Sandra Mara. O docente da diferença. In: *Periferia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 91-110, jan.-jun. 2009.

Vitória/ES, há vinte anos, o mundo da arte lhe era muito distante. Mas era curiosa. Lia muito. Achava tudo aquilo interessante. Mesmo antes de entrar na universidade já alimentava e nutria uma compreensão historiográfica da arte. A primeira vez que tentou para valer o vestibular, foi para Artes Plásticas. Por três décimos não passou. Revoltou-se. O vestibular é mesmo injusto – confessa. Na segunda, passou. Desta vez para Licenciatura em Artes Visuais. E assim que começou o curso, logo teve a sensação de que era isso, de que estava no lugar certo. Teve a sorte de integrar uma turma que não fazia distinção entre a Licenciatura e o Bacharelado. Embora houvesse, desde o início do curso, um direcionamento às questões relacionadas ao ensino de arte, ela também cursou as disciplinas de Artes Plásticas. E apesar de, naqueles anos, não passar por sua cabeça se autodenominar artista – pelo simples fato de considerar sua produção experimental, sem uma pesquisa e uma linguagem definida – esse cruzamento só reforçou, para ela, a indiscernibilidade entre ser educadora e ser artista. O que parece estar de acordo com a assertiva camnitzeriana, que “entende a arte como um processo educativo e, por consequência, a educação como uma atividade artística e transformadora”²¹², afinal de contas, para ele, “arte e educação não são coisas diferentes. São especificações diferentes de uma atividade comum”²¹³.

Artista

Certamente ser chamada de artista, para ela, tem sido uma consequência de muitos processos. Embora o desejo, e mesmo a necessidade de criação, já existissem, desde o período da graduação – levando-a, naquele momento, à experimentação de muitas coisas – na verdade, nunca decidiu ser artista. Isso foi e tem sido algo

²¹² CAMNITZER, Luis. A arte como atitude. [entrevista cedida a] Cayo Honorato. In: *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 147-155, nov. 2009b. p. 147.

²¹³ CAMNITZER, Luis. Introdução. In: CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. (org.). *Arte para a educação / educação para a arte*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009a. p. 13-24. p. 19.

que aconteceu – simplesmente, assim – emergindo de maneiras absolutamente acidentais e em outros contextos. Sabe bem que não foi a graduação que a tornou artista. Mas, sim, o devir-autodidata, que se expressa na busca permanente por algum tipo de aprendizado que se relacione com seus interesses. Até porque, como lembra, quando estudou artes, o currículo sequer contemplava Arte Contemporânea, quanto mais performance. Toda busca, para ter contato com esses campos, veio de sua curiosidade, das leituras por conta própria ou das viagens para ver o que estava acontecendo e o que as pessoas estavam fazendo em outros lugares. Sua formação, na melhor das hipóteses, possibilitou a reunião de uma série de elementos, os quais, a partir deles, começa a trabalhar. No seu caso, a constituição do ser artista emerge do entrecruzamento de sua necessidade cotidiana de expressão – indissociada da possibilidade de compreensão da sua relação (física, espiritual, emocional) com o que compunha seu cotidiano – com o desejo de fazer, que ganhará cada vez mais força anos após se graduar em Artes Visuais.

ÉRA

Um duo, uma dupla. Ela e Amanda Freitas. À época, Amanda ainda era estudante de Artes Plásticas. Ela, por outro lado, havia concluído o curso de Artes Visuais, mas toda semana ia à universidade. Estudava francês, no Centro de Línguas da UFES, e estava bem interessada no mestrado. Encontram-se ao sabor do acaso, e logo surgiu uma relação de amizade muito grande. Surpreendem-se com tantos interesses e curiosidades comuns. Começaram a se encontrar com mais regularidade, pelo menos uma vez por semana. Conversavam sobre a vida, sobre a arte, sobre processos artísticos, sobre ser artista. Papos que, ao que parecem, perseguiam, dentre outras coisas, a busca pelo entendimento da ideia barthesiana de que “o artista é, por estatuto, um operador de gestos”²¹⁴, a partir dos quais

²¹⁴ BARTHES, Roland. CY TWOMBLY ou NON MULTA SED MULTUM. In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o*

“acrescenta sempre novas variedades ao mundo”²¹⁵. Chamam, inicialmente, esses encontros de grupo de estudos, cujo foco estava voltado para pensar a prática, algumas práticas artísticas: o vídeo, a fotografia, a performance e a intervenção urbana. Primeiro passo em direção a voltar a estudar e a forjar seus próprios interesses. Aos poucos, entendem que se tratava, também, de um espaço-tempo prolífico para experimentações. Destas, emergiram ações consideradas, por ela, como acidentais, invisíveis e bastante silenciosas. Um pouco impulsionadas pela participação em *workshops* que discutiam as ideias de arte tecnologia e de poéticas do cotidiano; um pouco mobilizadas pelos processos de transformação urbana²¹⁶ da Avenida Fernando Ferrari – que atingia, de forma contundente, e até certo ponto violenta, a própria universidade e o seu cotidiano. Lembra-se de que tinham todo um futuro incerto pela frente, mas estavam bem comprometidas com esses processos. Naquele momento, ambas colocaram esses encontros – todo aquele relacionamento de estudo, pesquisa e experimentação – como um ponto central em suas vidas. E apesar de algumas das ações que nasceram desses processos terem alcançado certa visibilidade, nem por isso se autodenominaram artistas. Denominavam-se como “ÉRA”, um grupo de estudo e experimentação. E enquanto tal, se por um lado, via intervenção urbana, exploraram a rua, o espaço público, a urgência da relação entre arte e cidade; por outro, via performance, exploraram o corpo a partir de uma perspectiva ritualística e espiritual da vida – não necessariamente conectado a uma religiosidade. Tantos interesses

Obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b. p. 143-160. p. 146.

²¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992. p. 227.

²¹⁶ Conjunto de obras de cunho viário que, entre os anos de 2003 e 2013, promoveu a ampliação de duas para três faixas, por sentido, da Avenida Fernando Ferrari, localizada na cidade de Vitória/ES – e que margeia o campus de Goiabeiras, da Universidade Federal do Espírito Santo. Processo de readequação e modernização do sistema viário, que não passou por uma ampla discussão com as populações diretamente impactadas com a reforma.

que, juntos, deram contornos a uma pesquisa interessada na cartografia²¹⁷ de sentidos do vivido, a partir das ritualizações, dos gestos e das sutilezas do cotidiano. Pesquisa cujas ações vislumbravam imersões em experiências estéticas relacionais²¹⁸, a fim de investigar transformações latentes no espaço-tempo das ocupações humanas e de suas redes de agenciamentos²¹⁹. Processos compelidos a tocar um olhar mais poético sobre a vida, de modo que esta, pudesse se tornar mais poética. Período cujos afetos falam da importância para o desenvolvimento artístico de ambas. Junto a Amanda, as coisas começaram a ganhar um pouco mais de materialidade. O ser artista começa a tomar e ganhar corpo.

Marcus Vinicius

²¹⁷ O conceito de cartografia – que, aqui, nos referimos – é desenvolvido por Gilles Deleuze & Félix Guattari (2009). Enquanto a prática cartográfica tradicional é utilizada para representar de forma estática e extensa, uma topologia quantitativa de diferença entre territórios; a cartografia, segundo eles, está interessada na captura das relações, das forças, das intensidades e das transformações que se dão em um dado agenciamento, e no qual está implicado aquele que o cartografa. Cartografia como topologia dinâmica e subjetiva, a arte de construir um mapa sempre inacabado, aberto, composto de diferentes linhas, “conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 22). Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009.

²¹⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

²¹⁹ De acordo o pensamento deleuze-guattarineano, agenciamento diz da conexão entre elementos de naturezas distintas. É sempre um recorte de uma rede de relações de forças entre corpos heterogêneos que se conectam por vizinhança, simpatia, simbiose. Espécie de “unidade mínima” a partir da qual são produzidos os enunciados que darão contornos ao plano de organização de uma determinada formação social. Nesse sentido, trata-se de um operador conceitual de primeira ordem na filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma vez que remete ao diagrama virtual e não formal de relações de forças que trabalham de modo microfísico e micrológico na produção de realidade – e portanto, dos modos de subjetivação, de individuação e de objetivação – em qualquer dimensão, material ou imaterial, e não à uma verdade que representaria o real. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 2018-220; e DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 145-157.

Eles certamente se esbarraram, algumas boas vezes, pelos corredores estreitos do Centro de Artes. Afinal de contas, o ano em que ele ingressou no curso de Artes Visuais foi o último ano dela, na graduação. Contato, mesmo, poucos anos depois e em duas ocasiões consecutivas, nos eventos de intervenção urbana “MultipliCIDADE” organizados por ele, em Vitória/ES. Na primeira ocasião, oportunidade para conhecer, conversar e ter contato com artistas e coletivos de diferentes partes do país. Entre tantos, ele, Marcus Vinicius. Artista capixaba cujo ativismo como articulador cultural e a intensa produção, nesses campos, já o firmavam como uma das principais vozes daquela geração. Não se conhecem, mas ela toma conhecimento da existência dele. Na segunda ocasião, é ele quem toma conhecimento da existência dela. Ela e Amanda inscreveram um trabalho de intervenção urbana que, selecionado, exigiu da organização – e dos demais participantes do evento – um esquema de mobilização especial para sua execução. Nesse processo, o contato: se conhecem. Excede os esbarrões, mas, nem por isso, configura-se propriamente como um encontro. Relacionamento extremamente superficial, e que ficou em suspensão após a conclusão do evento. Encontro, mesmo, ocorreu anos depois. Já no mestrado, ela organizava um curso de extensão universitária, o “Eleve Coletivo”, ligado à performance e intervenção urbana. Desejava promover espaços de fala, com artistas apresentando seus trabalhos e discutindo, junto ao grupo, seus processos artísticos. Foi Amanda quem sugeriu o nome de Marcus. À época, ele morava em Buenos Aires, na Argentina. Vinha pouco à Vitória/ES. Viajava muito, percorria o mundo. Tinha uma trajetória já consolidada. Ela reluta de início. Por mais que o conhecesse, não eram próximos. Tinha a impressão de que ele parecia meio “estrela demais”. Talvez, por isso, não sabia se toparia – confessa. Arrisca: envia um email, apresentando um pouco da proposta e fazendo o convite. Surpresa: ele aceita e responde, super afetuoso, dizendo o quanto ficou feliz ao ser convidado.

Era aula inaugural. Lá estava ele, super preparado, organizado e animado para falar sobre seu trabalho. Pura potência. Agora, sim, um encontro. Um bom encontro. Envolvido, ele passa a frequentar o curso. Com várias idas e vindas, afinal de contas ele viajava muito. Mas se estivesse em Vitória/ES, lá estava ele junto a ela nesse encontro semanal que acontecia todas as segundas. Se complementam. Experimentam uma espécie de simbiose. Ela: na época, embora tivesse explorado diferentes tipos de experimentações poéticas junto ao “ÉRA”, iniciava uma pesquisa artística solo, ainda mais teórica do que prática. Ele: conciliava os dois com desenvoltura, era dono de uma grande bagagem de experiência e tinha sempre muito para dar – e não se eximia disso. Marcus passa a ser uma figura extremamente importante, naquele contexto, para Rubiane. E não só em relação às contribuições que trouxe ao curso, mas, também, em relação às transformações que a presença dele gerou na vida dela. Nunca mais se separaram. Essa conexão fez emergir uma amizade profunda. Foi na intensidade e reciprocidade dessa presença, em sua vida, que um pouco dos seus receios, das inseguranças e dos medos foram sendo gradativamente destituídos. Presença cuja força depositou nela uma confiança que nem ela tinha em si mesma – confessa. Foi, também, no confronto com essa presença que a constituição do ser artista começou a ganhar corpo. Tornaram-se cúmplices de vida, parceiros de projetos, irmãos de coração. Junto a ele, alçaria vôos inimagináveis.

Trampolim

Ao mesmo tempo que um presente, uma escola. Em primeiro lugar, o presente. Tratava-se de um sonho do Marcus. Sonho que parece ter encontrado na relação de proximidade e amizade urdida com ela, a partir dos encontros semanais do “Eleve Coletivo”, um chão para sua realização. Embora estivesse sempre viajando, participando de inúmeros festivais mundo afora, ele já alimentava, há algum tempo, o desejo de promover um festival de performance em

Vitória/ES, na terra dele. No cerne desse desejo, uma espécie de saída traçada tanto para aplacar sua sensação de solidão a respeito da performance em terras capixabas, quanto para oportunizar, a um público mais amplo, o contato e, mesmo, o entendimento a respeito do seu fazer artístico. Não, ele não era o único artista capixaba a trabalhar com a performance. Anteriormente a ele, artistas como David Caetano e Elisa Queiroz, por exemplo, já haviam introduzido – e com muito vigor – na cena artística local, a poética das ações performativas em suas produções artísticas. Mas, ao contrário destes – que circularam com a performance no interior de instituições culturais do Espírito Santo até um determinado período – Marcus, um dos poucos de sua geração a se dedicar e se firmar no campo da performance, sempre esteve à margem dessa institucionalização da performance na cidade de Vitória/ES. Ao final daquele curso, antes de seguir viagem para uma residência artística fora do Brasil, ele abre o coração. Fala sobre esse sonho e sobre algo que o torna ainda mais especial: o seu desejo de dividir esse projeto com ela; sobre sua vontade de que ela se tornasse parceira na realização desse sonho. Um presente. Presente daqueles que a gente aceita com todo carinho e sem pestanejar. Ela assim o fez. Ele parte para a residência, mas seguem se correspondendo intensamente por email, trabalhando no desenvolvimento da ideia do projeto e na organização do festival – que acabou, lembra ela, tornando-se muito mais ambicioso do que os primeiros esboços. De uma proposta inicial de seis, o festival acabou tendo, ao todo, dez edições: seis realizadas em Vitória/ES – terreno extremamente fértil para a realização do projeto – e as demais em outras cidades do país e, até, fora do Brasil. Todas com pouquíssimos recursos e com alguns bons problemas ao longo do caminho. Mas, também, com o apoio de uma rede solidária de amigos, parceiros e colaboradores que compartilharam, junto a eles, essa vontade enorme de fazer a coisa acontecer. E aconteceu. Quantos bons encontros. E não só em relação à articulação dos

cerca de cinquenta (50) artistas – entre artistas locais, nacionais e estrangeiros – reunidos ao longo das edições. Mas entre todas e todos que estiveram direta ou indiretamente envolvidos com o festival – artistas, organizadores, produção, instituições e públicos. Encontros mobilizados por um desejo de troca, por uma construção coletiva e sensível sobre o uso dos corpos e de suas implicações em torno das reciprocidades entre arte e vida. O que era sonho de um, tornou-se filho de ambos, fruto da relação de amizade, cumplicidade e parceria que essa empreitada só ajudou a consolidar. Em segundo lugar, a escola. Sim, uma escola. Experiência intensiva de aprendizagem com tudo aquilo que a universidade não havia lhe ofertado. Pode efetivamente se deslocar de uma posição de alguém que até então acompanhava toda essa efervescência artística, de fora e de longe, para acompanhá-la, de perto e de dentro. Inserção e contato direto com essa rede ativa de artistas que, assim como ela, estavam bastante interessados em um movimento poético, que ao interpelar, por interposição do corpo, a relação entre arte e cidade, encontraram na performance uma via extremamente instigante e profícua à descoberta e à compreensão de si. Sem se dar conta, foi responsável direta pela constituição de um espaço-tempo de aprendizado sobre o qual forjou o seu próprio trampolim. Nesse contexto – e com um empurrãozinho de Marcus – ela tira suas ideias do papel, e faz sua primeira apresentação solo. Nele, salto decisivo e definitivo para algumas afirmações. E se, como lembra Leila Domingues, “afirmar é descarregar o fardo, é tornar leve, é alegria”²²⁰, é junto a ele que ela afirma, através da performance, o ser artista. Assim tudo começou e não mais parou.

Performance

Tem a impressão de que quem trabalha com a performance não se organiza para poder chegar nela. Não todos, evidentemente. Mas para uma

²²⁰ DOMINGUES, Leila. *À flor da pele*: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a. p. 136.

grande parcela dos artistas, incluindo ela, a performance simplesmente cai de paraquedas na cabeça deles, em algum momento de suas trajetórias. Lembra-se de, logo no início do curso de Artes, ter participado da formação de um grupo de experimentação de processos artísticos chamado “TapaUFES”. Era contido por jovens extremamente animados com o ingresso na universidade, mobilizados pela ideia de troca: trocar entre si; trocar entre as disciplinas; estabelecer diálogos entre os departamentos, entre a parte prática e a parte teórica – algo que, naquele momento, não acontecia; não de modo espontâneo. Aí, primeira aproximação à performance – apesar do próprio grupo não atribuir, à época, essa denominação às experimentações realizadas. Embora tenha passado pela universidade sem contato com uma formação que minimamente tangenciasse as questões relacionadas à arte contemporânea e à performance; ela reconhece a importância daquelas experimentações do “TapaUFES”. Sim, é inegável a sua contribuição para o movimento de vazio ao desejo de entendimento sobre os processos de arte contemporânea – que também aconteciam em Vitória/ES – bem como ao processo autodidata, de tatear esse caminho em direção à performance. Um percurso absolutamente acidental – confessa. Os primeiros germes de atração pela performance vêm desse contexto. Naquele momento, enxerga o potencial de indeterminação e transversalidade da performance, algo extremamente fértil em possibilidades de experimentações poéticas e estéticas. Não pertence a um lugar específico²²¹, e isso a instigava. Dentro de outros segmentos, como a dança e o teatro, conforma-se como aquilo que nem sempre as pessoas conseguem explicar direito o que é. Incógnita! Material rico de estudo e experimentação, assumido após sua conclusão no curso de Artes – junto a Amanda Freitas, quando da criação do “ÉRA”. O que inicia

²²¹ De acordo com Richard Schechner (2013) a performance não é alguma coisa, mas quase tudo pode ser entendido como performance. Para mais informações, ver: SCHECHNER, Richard. *Performance studies*: an introduction. London & New York: Routledge, 2013.

como uma investigação voltada à intervenção urbana, logo encontra na performance um caminho para a partilha do modo como ambas pensavam seus próprios corpos e, também, pelo qual dariam passagem à necessidade, cada vez mais proeminente, de colocarem seus corpos como parte dos processos de experimentação. Pensam a performance ainda de uma maneira muito ritualística. Espaço sagrado. Instância capaz de evocar uma discussão sobre uma perspectiva existencial da vida. Perspectiva que, sozinha, ganha outros contornos ao ingressar no mestrado em Psicologia Institucional. Se o corpo, até então, havia sido para ela um lugar de estranhamento; nesse novo contexto, o encara em sua potência de outramento²²². Ao se defrontar com a ideia de clínica da psicologia institucional, encontra um chão firme, com respostas às questões que vinha explorando intuitivamente. A performance assume a dimensão clínica da arte. Terapêutica. Algo com uma inegável capacidade de tensionar o autoconhecimento do corpo e de si mesma. Junto a Marcus Vinicius, e a toda comunidade constituída através do “Trampolim”, a injeção de força necessária para urdir, por meio da performance, novas relações com o outro, com o espaço, com o tempo e com tudo que compunha o seu cotidiano. Força que também a encoraja para falar em primeira pessoa sobre muitas coisas – e que nunca mais abandonou. Depois de tanto tempo, de tantas falas, ela tem se dado conta de que o impulso de fazer performance surgiu de uma conjuntura entre dores profundas e feridas encobertas sob uma

²²² O outramento diz de uma prática atravessada pelo plano ético-estético-político, cujo compromisso é a afirmação da potência poética da vida. Nas palavras de Patrícia Gomes Kirst *et al.* (2003, p. 96), um estado de outramento “[...] consiste em tornar-se estrangeiro de si mesmo, possibilitando-lhe experimentar-se em novos espaços e modos de existência”. Para mais informações, ver: KIRST, P.G.; GIACOMEL, A.E.; RIBEIRO, C.J.S.; COSTA, L.A.; ANDREOLI, G.S. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli & KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-101.

fina camada de pele que precisava de cuidado, de um olhar atento e sensível.

Corpo

Tomar, de fato, o corpo como suporte para o desenvolvimento do seu fazer artístico remonta às limitações impostas pelas questões financeiras colocadas pelas técnicas tradicionais do campo das artes plásticas. Recordar-se do tempo da graduação. Do quanto era complicado, não só para ela, conseguir comprar os materiais para se dedicar à pintura, ao desenho, à escultura, à cerâmica, à gravura, à fotografia. Ante a escassez de alternativas que efetivamente atribuíssem materialidade ao desejo de criar, a performance. Nesta, ela só precisava do corpo, a priori. Não precisava comprar, bastava o dela. É o corpo que carrega, que promoverá todo o seu movimento. Afinal, lembra ela, a própria precariedade de elementos em uma performance faz restar o corpo. Mas não é nada fácil lidar com o corpo. Com todas as questões que ele carrega, inclusive na forma como se apresenta no mundo. Leva tempo para forjar uma relação de intimidade com o próprio corpo, até que, de posse dele, o assuma como principal objeto e meio de sua arte. Ainda assim, não foi, e continua não sendo simples, se despojar, fazer restar seu próprio corpo em suas performances. Não se trata de um tipo de corpo referência para os padrões sociais e estéticos, lembra ela. O corpo de uma mulher negra, periférica, do eixo sul do mundo. Historicamente cerceado, mutilado, violentado e silenciado. E é exatamente na performance que reconhece a imprescindibilidade de fazê-lo constantemente presente em suas dobras poéticas. Hora tensionando formas de reflexão sobre uma política da vida que se afirme na potência de existir e resistir; hora instaurando uma outra relação estética entre arte e vida que, lembrando Leila Domingues, “convoca o corpo a ampliar sentidos em direção ao esgarçar de seus contornos”²²³. Às vezes, é estranho para ela falar

²²³ DOMINGUES, Leila. Performar. In: MARTINS, Júlio (org.). **MODOS DE USAR** – Catálogo. Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo & Funcultura –

que o seu trabalho está relacionado ao corpo. Não. Não porque isso pareça óbvio. Mas, sim, porque para a maioria das pessoas, ela precisa explicar que pensa o corpo de uma maneira muito ampla. Sim, ela pensa corpo para além da matéria. Ou melhor, corpo que se compõe tanto de matérias quanto de afetos. Ponto de vista que parece sintetizar tão bem a atitude característica do “corpo sem órgãos”²²⁴ deleuze-guattarineano, que é o corpo em estado de performance. Nela, corpo é uma instância polifônica que se faz, refaz e perfaz na antropofagia de outros corpos, de outras paisagens psicossociais, de outros modos de subjetivação. Nela, corpo é urdido via forças micropolíticas²²⁵, sempre atravessado por imagens prenes de vida que pulsa, que escapa, que impossibilita qualquer tipo de sobrecodificação burocrática, engessada. Nela, corpo é o corpo da experiência²²⁶, do risco,

Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Espírito Santo, 2015, p. 145-147. p. 145.

²²⁴ Embora seja encarado por muitos como um conceito, para Gilles Deleuze & Félix Guattari (2012), corpo sem órgãos não seria uma noção, tampouco um conceito, mas antes uma prática; um conjunto de práticas que levariam à produção de um corpo mais pleno, mais vivo, mais intenso, um corpo de resistência para o desejo e para a própria vida, o que só é possível se desconstruirmos o corpo criado para servir docilmente aos poderes do campo social. Nesse sentido, criar um corpo sem órgãos para si é já fazer parte de um devir nômade libertário, que é, antes de tudo, criador de novos modos de ser, de existir, de viver. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 9-29.

²²⁵ No pensamento deleuze-guattarineano, micropolítica diz respeito a um conceito-ferramenta capaz de produzir uma crítica social e de si, sob outra perspectiva. Perscruta as relações entre o binômio saber-poder e desejo. Busca evidenciar como o poder conforma a subjetividade, por meio do seu enraizamento e penetração no cotidiano da vida, no intento de desvelar os processos de subjetivação ao qual estamos submetidos, mesmo que imperceptivelmente. Em suma, a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante. Para mais informações, ver: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

²²⁶ De acordo com Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21), “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. Para mais informações, ver: BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a

aquele que afeta e se deixa afetar pelas diversas linhas de fuga desse próprio mundo, que o arrastam no obstinado e constante exercício da invenção e afirmação de si.

Nomadismo

Durante e após “Trampolim”, desejo enorme de fazer, de se arriscar, de se jogar. Impulso para colocar em prática as ideias e as pesquisas que, até então, ainda não tinham propriamente um formato de performance. Dali em diante, descoberta de que tudo é processo. Não ficar mais sob controle, nem se preocupar se a ação daria “certo” ou não. Isso, gradativamente, deixa de ter importância para ela. Afinal de contas, tudo – absolutamente tudo – passa a fazer parte e a colaborar com algo muito mais significativo. Foco: o processo de desenvolvimento do seu saber-fazer artístico. Sorte em ter ao seu lado pessoas que acreditam no seu trabalho, algo absolutamente encorajador e transformador. Sorte, também, de todo esse processo ocorrer em um momento de efervescência dos festivais independentes de performance, no Brasil e no mundo. Desejo de fazer aliado ao desejo de andanças. Corpo em trânsito. Perambulação. Mas é preciso dizer, lembra ela, que não há nada de glamoroso nesse processo. Talvez, quem veja de fora a figura da artista que viaja pelo Brasil e pelo mundo, participando de festivais, identifique esse movimento como algo cercado de glamour. Desconhecem a precariedade e os perrengues que atravessaram e percorreram suas andanças – confessa. Tudo foi muito difícil. Colocar seu corpo no mundo passa antes e, necessariamente, por enfrentar preconceitos, burocracias e processos árduos de trabalho. Circular pelo contexto da cena independente, ao mesmo tempo que impulsiona seu desenvolvimento artístico, exige um sobreesforço de sua parte para poder efetivar sua inserção. Principalmente por se tratar de festivais produzidos, em sua maioria – na cara e na

experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan.-abr. 2002.

coragem, como ela diz – sem nenhum tipo de aporte financeiro aos artistas participantes. Ante os desejos de fazer e de andança, era preciso correr atrás das coisas. Sabia que nada cairia do céu, que nada seria dado de mão beijada. Teria que forjar, por conta própria, as vias que percorreria para colocar seu corpo no mundo. Certamente não estava sozinha nessa jornada. Havia muitos outros artistas performers que, assim como ela, enfrentavam com vigor os mesmos perrengues. Todos em busca da realização dessas urgências de fazer, de experimentar, de circular, de ir para os lugares e de apresentar seus trabalhos. Apesar das dificuldades, viam esse processo, também, como algo mágico. Cada nova situação – cada novo contexto – tinha muito a ofertar. Afinal de contas, como lembra, os perrengues não deixam de ter sua beleza, sua afirmação no mundo. A cada nova camada de precariedade, atualização dos sentidos das palavras comunidade e parceria. Pois, no fundo, ao circular pelos festivais, ela também carregava um outro tipo de conteúdo: a atualização dos afetos. Como era bom fazer o seu trabalho, aquilo que acredita; e ainda reencontrar os amigos, artistas e não artistas, que tantas vezes – nesses contextos, em especial – são grandes colaboradores e produtores de suas produções. Essas andanças permitiram a ela usufruir e encarar o nomadismo como élan vital e pulsante, que tanto retroalimentou o seu desenvolvimento. Do mesmo modo, não restam dúvidas do quanto ser movida pela atualização dos afetos do coração e pela potência política e ética do seu trabalho revelam-se, indiscutivelmente, propulsores de tudo.

Fazer artístico

Ela entende seu fazer artístico como algo processual e indissociável do seu cotidiano, que parece ter iniciado ao tensionar a ideia de autossabotagem. Algo que convoca uma espécie de prática interessada na mobilização e na instauração de situações nas quais pudesse, lembrando Rosane Preciosa, “abandonar o hábito

de ser”²²⁷. Caminhos que possam potencializar o campo de efetuações de uma poética contextual²²⁸ e autoproducente, que ao fazer uso de elementos de seu cotidiano – como gatilhos presentes e simbólicos que levassem à construção de ações, imagens e linguagens diversa da ideia de cotidiano que anestesia – reivindicam, senão, o outro de si mesma. Para ela, autossabotagem implica desejo pelo que lhe é diverso e múltiplo; demarca, antes de tudo, uma relação ética e política da invenção de si e de novos mundos neste mesmo mundo. Assim como outros que lhe são contemporâneos, ela assume os riscos de um fazer que se desmancha na impermanência e na precariedade do “real” e da condição humana. E que pouco tem a pretensão de se fazer caber no “sistema de artes que prima por uma instância institucional”²²⁹. Um fazer que, com o tempo, se tornou cada vez mais afeito às trocas, aos afetos, às intensidades, às experimentações e à dinamicidade do seu corpo em relação aos espaços-tempos do viver. Nunca demonstrou preocupação com as definições sobre o que faz. Alíás, sempre que pôde, traçou linhas de fuga às nomeações, à intelectualização, à pressão de tudo ter que passar por um caminho da argumentação e da leitura crítica autorreferente. É bom que se diga: até uma ideia comparecer ao mundo como ação, há todo um rigor na gestação do seu fazer. Desde o deixar as ideias surgirem, passando pelas pesquisas que conduzem o refinamento dos conceitos e das questões que elas evocam e pelos estudos dos elementos que, juntos ao corpo, darão contornos formais à ação, até à preocupação com a construção do plano imagético que mediará a relação do trabalho com o público. Fala-se de rigor, mas talvez a melhor

²²⁷ PRECIOSA, op.cit., p. 21.

²²⁸ De acordo com Paul Ardenne (2002), a dinâmica de conexão do próprio artista que opera no contexto real é frequentemente da ordem da reivindicação, resultando em uma posição que é menos estética e mais política. Para mais informações, ver: ARDENNE, Paul. **Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.** Murcia: CENDEC & AD LITERAM, 2002.

²²⁹ SILVA, 2011, p. 76.

palavra seja cuidado. Afinal de contas, passa pelo cuidado e pela sensibilidade como ela gesta seu fazer, a capacidade de instaurar situações em que o outro, assim como ela, sinta-se compelido ao compartilhamento da criação de si e de novas relações com o mundo em suas instâncias éticas e políticas. Lembra-se de uma experiência forte que vivenciou em “O Jardim”. Certo dia, próximo do final do trabalho, ela desceu de uma das plataformas em que eram cultivados os feijões e se deparou com uma criança. Uma menina, de mais ou menos seis anos de idade, deitada no cimento, de olhos fechados, na entrada do jardim menor que ficava no térreo. Ela, de imediato, tomou um susto – achou que a menina tivesse passado mal. Ao abaixar e se aproximar, a menina abriu os olhos, olhou para ela e disse: “eu sei que você não pode falar, mas eu vim deitar aqui porque eu queria ficar perto dos feijões; e como eu não posso ficar lá dentro, eu estou deitada aqui fora, aqui na frente”. Aquilo caiu como uma bomba, para ela. A menina estava deitada exatamente como ela – que, depois de um certo tempo, passou a se deitar na terra como forma de aplacar o cansaço daquele período de cultivo dos feijões, durante os dois meses de performance. Ela pegou na mão da menina e fez um sinal com a mão para que a acompanhasse, abriu a passagem para o jardim e deixou que entrasse. A menina ficou tão emocionada que colocava a mão no rosto, como se não estivesse acreditando. Ela fez outro sinal para que tirasse os sapatos e pisasse descalça na terra. Ao invés de tentar conversar com ela, a menina avança pelo jardim. Senta, deita, conversa com os feijões – “ah, eu venho ver vocês todos os dias...”. Depois de algum tempo, o pai chega à procura da menina e a chama para ir embora. A menina calça os sapatos. Antes de ir embora, recebe um vaso com os feijões que ela tinha plantado, de presente. De repente se deu conta de que a menina traja o uniforme de uma das atividades promovidas pelo SESC Pompéia/SP. E, imediatamente, entende que aquela menina devia acompanhar a sua performance todos os dias; e ela a viu, pela primeira vez, nesse dia. Uma das

inúmeras pequenas situações que evocam a potência do seu fazer, cuja beleza reside quase sempre naquilo que escapa. E que só um olhar atento e uma percepção sensível são capazes de ver.

Instituições

Apesar da performance no Brasil, já há alguns anos, vir passando por um processo de institucionalização, os contextos institucionais são sempre muito difíceis de transitar com a performance – confessa. No caso dela, por duas razões. A primeira porque, nesses contextos, não há brecha para a imprevisibilidade, especialmente nas instituições de grande porte. Exige-se do artista performer o mesmo que se exige de um pintor, fotógrafo, ceramista, escultor, gravurista, desenhista, videomaker – algo que dificilmente poderá assegurar, a saber: a garantia de que tudo seguirá conforme o planejado. O que na prática da performance, convenhamos, é algo que beira a impossibilidade. Poderíamos, inclusive, evocar Gilles Deleuze e Félix Guattari. à luz de John Cage, eles vão lembrar que “é próprio do plano que o plano fracasse”²³⁰. Fracasso, aqui, não se trata da não realização daquilo que se propõe. Na verdade, algo que se propõe enquanto plano – especialmente se tormarmos a performance como necessariamente vinculada ao âmbito de sua realização – passará sempre ao largo do que na prática se realizará. A performance evoca uma série de agenciamentos coletivos, que sempre escapam ao plano e que não podem ser previstos. O planejamento na performance, portanto, não passa de um conjunto de intenções iniciais, que crescem e decrescem com as dimensões e intensidades daquilo que o corpo do performer, na sua relação com o espaço e com o público, desenvolve em ato. Lembra-se de “O Jardim”, e de todas as variantes que impossibilitavam que ela desse qualquer certeza ou garantia de que, ao final da performance, existiria de fato um jardim de feijões. A segunda

²³⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 59.

razão, é que nesses contextos institucionais – que, não por acaso, vêm se conformando cada vez mais como espaços de entretenimento – o público está acostumado a ver performance como espetáculo. Circular com performances que não correspondem ao que o público, em busca de entretenimento, espera de uma performance é extremamente difícil e, por vezes, violento. Existe uma recusa desse público a performances que escapam à ideia de teatralidade, da performance tomada como dispositivo que cumpre apenas a função de entreter. Isso porque, lembra ela, na lógica do entretenimento, não há tempo a perder. A pessoa chega, vê a ação, esta traz um impacto muito rápido e, logo em seguida, vai embora, dizendo: “ah, entendi”. No seu caso, tudo se complexifica na medida em que suas performances evocam um outro tipo de experiência comum do sensível – diversa à condição *sine qua non* de existência da arte que entretém. Em suas performances, não é o espetacular que é mobilizado. Do mesmo modo, se você as olhar com pressa, dificilmente conseguirá acessar as múltiplas camadas – quase imperceptíveis – que dão tonos à ação. Ela sabe que se trata de performances que não capturam qualquer pessoa – especialmente as de longa duração. É preciso ter disposição à proximidade e tempo de permanência para estabelecer intimidade com as sutilezas que pululam delas. Aliás, nelas, o tempo é crucial. Porque existe, nas entrelinhas, um convite silencioso: “quero roubar um pouco do seu tempo”. Lembra-se, de novo, de “O Jardim”, e das pequenas violências diárias do público, que exigiam uma resposta imediata do que estava fazendo. Lembra-se, ainda, de “Estudos aéreos”, e das reações fortíssimas das pessoas, sobretudo em relação ao terceiro exercício. Reféns da expectativa de que alguma coisa acontecesse, e incomodados em face daquele seu corpo deitado e estático, jogam objetos, a empurram, tudo para que ela se movesse e saísse daquela situação. Definitivamente não é fácil transitar com a performance em instituições. Entre conquistas e

aprendizados colhidos nesses contextos, o desejo, também, de continuar experimentando a performance em contextos outros.

Simple

Certa vez perguntaram como que ela pega uma coisa tão simples e transforma em uma ação que vai para um lugar que não é o do óbvio. Pergunta desconcertante. Nunca havia pensado sobre isso. Não teve e continua não tendo resposta para ela. Remechendo as memórias, lembra-se de não ter sido sempre que o simples a atraiu. Mas, em algum momento nesse percurso, passou a se sentir atraída pela simplicidade. Quem sabe o fato de ter começado a pensar, um pouco, que tudo é performance, não tenha reforçado nela – ainda que involuntariamente – isso que aqueles nomearam de simples. Quem sabe, ainda, não tenha sido reflexo dos sentidos que as palavras concisão e esgotamento passaram a ter em sua metodologia de trabalho. Mas nem ela sabe ao certo se “simple” é a melhor palavra para isso. Em todo caso, aos seus olhos, qualquer ação é uma performance: o corpo se movendo, o corpo se deslocando. E não apenas o corpo humano, mas todos os corpos que estão no mundo. Recorda-se de duas situações que evocam essa questão. A primeira relacionada ao corpo no urbano, e a segunda relacionada ao seu trabalho. Na primeira, em Londres, antes de viajar para o Brasil, ao acessar o metrô em direção ao aeroporto, ela se deparou com um cartaz na entrada de uma escada rolante que dizia: “proibido fazer *yoga*”. Achou maravilhosa essa ideia das pessoas fazerem *yoga* na escada rolante de um metrô, especialmente por se tratar de algo extremamente simple, mas que recortado e inserido naquele contexto, provoca essa dissolução do ato performativo no próprio cotidiano dos corpos. A segunda, no Brasil, durante a realização de “O Jardim”. Por estar inserido no contexto de circulação cotidiana do SESC Pompéia/SP, e deslocado do fluxo expositivo, muitas pessoas perguntavam se ela era jardineira. Como ela não se comunicava durante a performance, e como não era óbvio

que se tratava de um trabalho artístico, isso instaurou uma certa zona de indiscernibilidade ao ponto de inúmeras pessoas acharem, até o final da exposição, que de fato se tratava de uma jardineira que estava produzindo feijões para o restaurante do Centro Cultural SESC Pompéia/SP. A experiência de se dissolver nesse contexto e, ao mesmo tempo, tensionar um certo estranhamento a partir da simplicidade que o plantar, o cultivar, evoca, só endossou a procura por esse simples que não é simplório – e portanto não é óbvio. Duas entre tantas situações que a ajudaram a repensar muitas coisas. Repensar a ideia de que o fazer tem muitas instâncias, camadas e temporalidades. Repensar a própria ação no sentido dessa dissolução numa vida que qualquer pessoa poderia estar ali realizando. A ação, aí, não é especial porque ela é realizada sob o prisma da performance. O contrário. A ação se torna especial à medida que destitui o caráter de excepcionalidade da performance. Afinal de contas, como lembra, ela ocupa o lugar de um corpo que poderia ser qualquer outro corpo. Tudo isso, junto, aponta para um caminho sem volta, em direção à incorporação dessa ideia da simplicidade com um pouco mais de propriedade, suavidade e delicadeza.

Comunidade artística

As duas edições do “MultiplIcIDADE” representam os primeiros encontros com essa ideia de uma comunidade artística, a que ela se refere com tanto carinho. Comunidade constituída, à época, graças a habilidade de Marcus Vinicius em articular e reunir, na cidade de Vitória/ES, durante dois anos seguidos, um grupo de jovens artistas engajados nos campos da intervenção urbana e da performance, e que vinham produzindo intensamente pelo Brasil afora. Ver tudo aquilo acontecendo, a realização dos trabalhos pela cidade, acompanhar as discussões, conhecer e estar junto com os artistas, criou um desejo muito grande de produção. Lembra-se do quão marcante, significativo e mesmo apaixonante foi notar o

envolvimento dos demais artistas e organizadores na execução da intervenção que o “ÉRA” havia proposto, na segunda edição do evento. Respeito, carinho, cuidado e atenção. Encontro e contato com uma dimensão comunitária. Caso você demandasse qualquer necessidade – seja qual fosse – os outros estavam sempre à disposição, dando o suporte necessário para que as coisas acontecessem; do mesmo modo que, se os outros demandassem ajuda, porque em um evento independente isso sempre vai acontecer, você estava ali à disposição para ajudá-los no que fosse preciso. Apoio mútuo e contínuo. Ali, mais do que pares, os artistas se tornam amigos queridos, pessoas importantes e próximas em sua vida. Depois desse primeiro encontro, a busca por esse senso de comunidade, de cooperação e de colaboração se tornará algo que, de uma forma ou de outra, ela irá perseguir em sua caminhada. Retorna durante o “Trampolim”, na realização de outros projetos, em suas performances, assim como nas residências. Na afirmação dessa ideia de comunidade artística, fortalecimento de uma dimensão comunitária, a partir da qual tantas vezes se viu acolhida, assim como, também, tantas vezes pode acolher o outro. Nesta, circulação intensiva de afetos que foram e continuam sendo absolutamente significativos e frutíferos, tanto à sua formação quanto à formação dos que se permitem ir ao encontro com esse senso de comunidade.

Parcerias

Ela sabe bem da importância e da necessidade da amizade, da comunidade e da cumplicidade em sua vida. Isso porque, por mais que estejamos inseridos em um modelo de sociedade que empurra goela abaixo, a todo instante, a necessidade em termos que dar conta das coisas sozinhos; isso, na prática, revela-se impossível. Sim, precisamos dos nossos aliados, das nossas parcerias, das pessoas que a gente pode acionar para enfrentar as pequenas violências diárias que vêm a reboque dessa ideia de individualismo. Tudo parece levar à crença de que é para ser

assim – de que precisa ser assim – porque, desse modo, o indivíduo se tornará mais forte. Existe aí uma força de opressão – oriundas de instâncias macropolíticas tão cureis, no sentido de estrangulamento das subjetividades de uma forma geral – que se a gente não lida ou não consegue lidar com as coisas sozinhos, seremos o tempo inteiro nocauteados, sem a menor chance de defesa justamente por não sabemos de onde esses golpes invisíveis vêm – confessa. Afirmar a importância e a potência do outro nas nossas vidas é essencial, porque esse modelo é pesado para todo mundo. Mas quando estamos juntos esse peso é compartilhado; o individual, então, se torna possível de ser enfrentado. Para além de um desejo – e, também, de uma escolha – ela tem total consciência da urgência e da relevância em trazer essa questão para o centro da visibilidade de suas ações. Especialmente depois de tantos anos trabalhando (performando, participando de residências e viajando) sozinha. Passa a convidar pessoas para participarem de suas ações, participa das ações de outras pessoas, ou, ainda melhor, faz emergir ações do encontro com elas. Disponibilidade à partilha das inquietações e das descobertas que todo bom encontro é capaz de instaurar. Declínio do controle dos processos. Busca por processos simbióticos que evocam, novamente, aquela sensação gostosa de aprender mais. Junto ao outro, um sem fim de possibilidades que ela jamais poderia imaginar sozinha. Junto ao outro, troca mútua de energia que os empurram para a frente. Trocas que a lembram o quão maravilhoso é trabalhar junto a alguém. Assim como o quão terapêutica e política é a experiência da produção de diferença que a relação com o outro potencializa. Juntos, um modo de fortalecer os encontros e ampliar a potência de agir. No limite, tática de sobrevivência. Afinal de contas, se não nos atermos à necessidade de cuidarmos uns dos outros, dificilmente conseguiremos seguir firmes nos embates cotidianos travados contra as estratégias de padecimento da vida que a ideia de individualismo produz.

Escrita

Ela gosta de escrever. Aliás, a primeira vez que prestou o vestibular foi para Comunicação. Na ocasião, ainda não havia concluído o ensino médio. Foi uma espécie de treinamento que, para sua surpresa, acabou resultando em êxito – passou na primeira fase do processo seletivo. Quando se propôs esse teste, estava mobilizada pelo desejo de escrita. Ao confabular com o que gostaria de trabalhar, logo vinha à cabeça a vontade de que fosse com alguma coisa em que ela pudesse escrever. Se as Artes Visuais acabou fazendo às vezes da Comunicação como curso superior, é bom lembrar que a escrita não deixou de se fazer presente. Não levava a escrita a ferro e fogo, a ponto de nela se aprofundar. A encarava muito mais como instância imediata que sempre lhe proporcionou a vazão de sua contínua necessidade de expressão, de comunicação e de recolhimento das memórias. Com o mestrado, mais do que reencontro: intensificação do contato com a escrita. Incentivo à criação de uma relação que escapasse às vontades de poder, de verdades e de absolutos. Encorajamento à criação de uma relação preñe de exercícios de subjetivação, ou, como nos lembra Rosane Preciosa, “para intervir em si mesmo. [...] Para ser pega em ‘flagrante delito de fabular’”²³¹. Relação que, uma vez forjada, transborda o mestrado; espalha-se e abisma-se em tudo que, de alguma forma tivesse conexão com seus processos de vida. Sonhos, viagens, encontros, situações... Alguns desses escritos agenciaram a própria dissertação, outros deram *corpus* à “Autorretato em notas de rodapé”, outros tantos, ainda, pululam em descrições ou nas memórias de seus trabalhos. Nela, a escrita tornou-se companheira, aliada e principal testemunha dos seus processos de nomadismo e de outramento. Para tanto, nunca deixou de ter à mão um caderno de anotações. Nele, coloca as sensações que se abriram a cada novo encontro estabelecido, a cada nova ação apresentada e a cada novo lugar percorrido. Transcrições não

²³¹ PRECIOSA, op.cit., p. 21.

lineares, soltas, livres, imagéticas, sem começo nem fim, e, em sua maioria, tensionadas por uma espécie de rompante automático e catártico. Dispositivo de ação à serviço da cartografia de si. Cartografia sempre precária, crua, que não poderia assumir a escrita, se não, como laboratório do porvir – como um momento arquitetônico de movimentos possíveis para a vida. E embora, ao longo do tempo, nunca tenha se distanciado da escrita, o compromisso com ela passou a mobilizar outro afeto, o de resgate. Torna-se, gradativamente, uma ferramenta a serviço da atualização das memórias. Cartografia do vivido. Desejo em ampliar seu entendimento, significar e ressignificar certas coisas que aconteceram em sua caminhada. E que não vem desse momento, mas que agora entra num sentido de urgência da afirmação dessa linha de pensamento; da ideia de fazer uso consciente dessas narrativas pessoais no próprio trabalho. Para ela, o pessoal não é individual. Afinal, o que tem procurado dizer através da escrita passa muito mais pela questão da singularidade, da construção permanente de uma subjetividade em transformação, em processo. No olhar de novo para o vivido; um novo olhar para a escrita. Movimento de contínuas revelações e descobertas. Entre tantas, uma a surpreende: a memória é e será sempre uma construção no presente.

Trajetória

Foram dois sustos seguidos, e ambos relacionados aos números. O primeiro veio ao ser mencionado o recorte temporal da pesquisa, dez anos de carreira; o segundo ao perceber que se tratava de sessenta trabalhos. Se para a pesquisa acadêmica em artes esses números parecem evocar uma trajetória consolidada – e, portanto, alguma coerência e consistência em relação ao objeto de investigação – para ela, simplesmente assustam. Parece ter sido a primeira vez em que se viu confrontada por eles. E isso por uma razão muito simples: as vezes tem a sensação de que as coisas começaram ontem, muito mais por intensidade. Aos seus olhos, essas

quantificações não passam de abstrações de caráter fantasmagórico que, quanto maiores, mais impõem uma responsabilidade extra sobre aquilo que se faz – algo que nunca fez questão de requisitar para si. Até porque, essa ideia de trajetória, de carreira, parece ser, para ela, sempre uma espécie de ficção, inventada tanto por nós quanto pelos outros. Tantas vezes parte de um protocolo social, demasiadamente narcísico e autorreferente. Mas, se durante anos, a atenção constante à vontade de fazer refreou qualquer investimento de tempo para pensar nos percursos trilhados, hoje, tem se dado conta do quanto o tempo também lhe convoca a um movimento mais reflexivo, do que propriamente de ação, em sua vida. Depois de tantos anos do fazer figurando sempre no primeiro plano, uma série de questões, incluindo as questões étnico-raciais e a própria maternidade, instauraram um momento de reconfiguração do seu processo criativo e do seu ritmo. Pé no chão para questionar coisas que já vinham passando por sua cabeça. Momento, também, para refletir sobre sua prática de uma maneira mais crítica, tentando entender como tem sido e como passará a ser seu agir dentro de um processo maior, que está para além dela, do circuito artístico, dos encontros com o outro, da relação do seu trabalho no Brasil e fora dele. Voltar os olhos para suas práticas evocam a vida urdida nesses percursos. Movimento duro (mas necessário) que invariavelmente acaba trazendo à tona muitas feridas que estavam guardadas e, até certo ponto, anestesiadas. Ao remexer nelas, latejam novamente. Nunca existiu um tempo em que pudesse olhar com saudade, porque as coisas sempre foram extremamente difíceis. Cresceu na periferia e estudou em escola pública, a vida inteira. Vem de uma família interracial, pai negro e parte da família da mãe não completamente branca – que não se considerava nem se considera negra, até hoje. Lembra que a imagem da criança negra que era fez parte de todo esse projeto estrutural de silenciamento da existência do corpo negro. Silenciamento que é contestado com o ingresso na universidade, e que passa ser

combatido ao sintonizar e posicionar seu agir ao seu lugar de fala. Cada passo empreendido rumo à conquista do seu espaço – não só no campo artístico – envolveu luta, cujas estratégias abriram caminho à foice por onde quer que tenha circulado. Nunca se colocou no lugar de quem sabe lidar com as memórias, muito menos com as feridas, lacunas e monstros que elas evocam. Depois da maternidade, o agir sobre a memória passou a ser compromisso diário. Uma entre tantas urgências dessa relação entre entender o que é ou o que tem sido essa “uma vida”²³². Entendimento que, para ela, não visa a afirmação de uma trajetória ou de uma carreira. Mas, sim, a afirmação política de uma existência que, aos trancos e barrancos, resiste, insiste!

²³² Para Gilles Deleuze (2002), uma vida evoca a vida como instância indefinida, capacidade de variação e de ser pura imanência. Diz ele: “Pode-se dizer da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso. Ela não é imanência à vida, mas o imanente que não existe em nada também é uma vida. [...] Uma vida não contém nada mais que virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Aquilo que chamamos de virtual não é algo ao qual falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria. O acontecimento imanente se atualiza em um estado de coisas e em um estado vivido que fazem com que ele aconteça”. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida.... In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 27, p. 10-18, 2002. p. 12-16.

“Suponhamos, por exemplo, que nós reagrupemos os elementos contemporâneos ao longo de uma espiral e não mais de uma linha. Certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, recombinação, reinterpretado e refeito. Alguns elementos que pareciam estar distantes se seguirmos a espiral podem estar muito próximo quando comparamos os anéis. Inversamente, elementos bastante contemporâneos quando olhamos a linha tornam-se muito distantes se percorremos um raio. Tal temporalidade não força o uso das etiquetas ‘arcaicos’ ou ‘avançados’, já que todo agrupamento de elementos contemporâneos pode juntar elementos pertencentes a todos os tempos. Em um quadro deste tipo, nossas ações são enfim reconhecidas como politemporais.”

(LATOUR, 1994, p. 74)

2.3 ESPIRAL DO TEMPO, ESPIRAL POÉTICA

Embora a epígrafe da página anterior tenha a assinatura de Bruno Latour, sua elaboração encontra eco nas inflexões de Michel Serres sobre o tempo à luz da multiplicidade – ou, para fazer jus à própria formulação serresiana, sobre o “tempo como uma multiplicidade pura”²³³. De pronto, duas questões. O que seria, para Serres, o tempo como uma multiplicidade pura? E, em que medida essa sua síntese enunciativa – que parece aludir para um modo singular de pensar o tempo – teria conduzido Latour à produção e exposição dessa imagem extremamente sofisticada que constitui o *frame*, aqui, compartilhado? Antes, é preciso advertir: longe de tentar responder questões de tamanha complexidade – o que implicaria um aprofundamento que escapa a competência e, também, às próprias intenções desse subcapítulo – o esforço, aqui, é de indiciar certos aspectos que perpassam a problemática do tempo em Serres e Latour que, aos nossos olhos, podem subsidiar algumas reflexões sobre os deslocamentos e desdobramentos poéticos de Rubiane Maia.

Bom, no que concerne à primeira questão, o que Serres põe em jogo com esta formulação é uma compreensão que coloca em xeque a representação linear e progressiva do tempo. Essa seria, portanto, uma das bases para a construção de sua filosofia – “uma filosofia que convém ao seu tempo”²³⁴. Segundo essa perspectiva, seria preciso romper com a pretensa ambição unificadora do real, que predominou em – e ainda predomina – na ciência e no conhecimento em geral, que de tanto reprimir o

²³³ SERRES, Michel. **Genèse**. Paris: Grassei, 1982. p. 21.

²³⁴ FRÉMONT, Christiane. Philosophie pour le temps présent. In: L'Yvonnet, François, Frémont, Christiane (org.). **Cahier de l'Herne N° 94**: Michel Serres. Paris: Éditions de l'Herne, 2010. p. 17-26. p. 17.

diverso e as mudanças – a partir da ordenação no espaço e no tempo – teria auxiliado a tornar o tempo “cada vez mais linear e histórico”²³⁵. Em Michel Serres, importa pensar os saberes muito mais como “rede onde não há nem centro nem percurso privilegiado, porque as relações entre os saberes são múltiplas e ao final tudo se torna conexo”²³⁶. Só assim, a compreensão das coisas e a construção dos nossos próprios conceitos, emergiriam em favor do descontínuo, de uma sequência caótica de emergências que substituiu “a vã questão da origem pela ideia de múltiplos recomeços de fundações”²³⁷, ao invés de uma história legível – refém dessa concepção de tempo linear e cronológico.

Nessa operação, a possibilidade de conciliar singularidade e totalidade, sem suprimir a inteligibilidade de uma narrativa global, tampouco perder o lugar e o valor de cada diferença e sua particularidade (SANTOS, 2016). E é, aí, que parece residir a importância de se propor uma filosofia que convém ao seu tempo.

Especialmente por nossa época ser marcada por uma concepção de humanismo cujo sujeito é “cada vez mais descentrado de uma relação espaço-tempo”²³⁸. Uma filosofia que busca compreender as implicações conjunturais que essa concepção suscita, exige “uma mudança de escala no tempo e no espaço de modo a dar-se conta do que há de novo no conhecimento”²³⁹. E o que haveria de novo no conhecimento sob esse ponto de vista? Seguindo as pistas de Serres, a própria ideia de tempo. Pensar o tempo a partir de uma filosofia que convém ao seu tempo, tal qual ele se propôs, implica colocar em suspensão

a ideia de tempo como a conhecemos: tempo como uma categoria universal e unívoca, vinculado à ideia de progresso, que sustenta o narcísico esquema histórico hegemônico. Para Serres, isso não se trata do tempo. Mas de um jogo de concorrência, jogo dialético entre os que, no presente, reivindicam para si a razão, “o direito de reinventar a história ao seu proveito”²⁴⁰, tornando obsoletas outras temporalidades, ainda que, muitas vezes, “a tradição traga até nós alguns pensamentos vivos”²⁴¹. E, assim, ele nos adverte, é preciso “mudar de tempo e não seguir aquele que a história utiliza”²⁴², sobretudo porque, a razão está “estatisticamente distribuída por toda a parte: ninguém pode reivindicar a sua posse exclusiva”²⁴³.

Desse modo, para Michel Serres, o tempo como multiplicidade pura, como a própria formulação insinua, não correria segundo uma linha tampouco segundo um plano. O tempo, para ele, corre segundo uma “variedade extraordinariamente complexa, como se aparentasse pontos de paragem, rupturas, poços, chaminés de aceleração espantosa, brechas, lacunas, tudo semeado aleatoriamente, pelo menos numa desordem visível”²⁴⁴. Nítida influência de Leibniz sobre o pensamento serresiano, especialmente no que concerne à concepção de progresso para aquele. Conforme aponta Serres, progresso em Leibniz não teria nada a ver com univocidade e linearidade, como se ele fosse global e simples. Tratar-se-ia, sim, de uma noção indefinidamente diferenciável, cujo processo aciona “evoluções regionais, acelerações parciais, regressões temporais, alternâncias, equilíbrios, transformações finas”²⁴⁵. Prolongando a discussão leibniziana acerca da

²³⁵ PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000. p. 184.

²³⁶ FRÉMONT, op.cit., p. 18.

²³⁷ Ibid., p. 23.

²³⁸ SANTOS, Maria Emanuela Esteves dos. **A multiplicidade como teoria da comunicação na filosofia de Michel Serres e suas contribuições para o pensamento em educação**. 2016. 248 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. p. 41.

²³⁹ Ibid., p. 41.

²⁴⁰ SERRES, Michel. **Luzes**: cinco entrevistas com Bruno Latour. São Paulo: Unimarco, 1999. p. 73.

²⁴¹ Ibid., p. 73.

²⁴² Ibid., p. 70.

²⁴³ Ibid., p. 74.

²⁴⁴ Ibid., p. 83.

²⁴⁵ SERRES, Michel. **Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques**. Paris: P.U.F., 1968. p. 284.

noção de progresso, Serres perscruta a ideia de diferenciação em tempos elementares múltiplos – contrária a representação formal do tempo como uma linha, contínua ou entrecortada. É a partir desse prisma que Serres vai sugerir o tempo como turbulento, bifurcado, dobrado, caótico e paradoxal, fluindo sempre de maneira complexa, inesperada e complicada. Um tempo livre de qualquer teleologia, que “dobra-se ou torce-se; [...] uma variedade que seria necessário comparar à dança das chamas de uma fogueira: ora cortadas, ora verticais, móveis e inesperadas”²⁴⁶. Nele, não existiria uma distância medida, geométrica, fixa e mensurável entre as coisas, apenas topologia: “ciência das vizinhanças e dos rasgões”²⁴⁷.

Rompe-se, portanto, com o arbitrado pela geometria métrica das distâncias bem definidas e, abre-se a percepção do tempo à dimensão multitemporal dos acontecimentos da história, onde o que acontece “remete para o passado, o contemporâneo e o futuro *simultaneamente*”²⁴⁸. Aí, objetos e circunstâncias seriam, pois, policrônicos e multitemporais, dando a ver um tempo multiplamente dobrado. Nessas dobras do tempo, acontecimentos ou diferentes épocas que pareciam distantes podem estar mais próximos; com efeito, o contrário também seria possível, ou seja, podem estar distantes o que pareciam estar, a princípio, próximos. Assim, tempo como multiplicidade pura seria, na ótica da filosofia de Serres, “a emergência de uma diferença, ou melhor, acumulação de diferenças marcadas em conjunto indefinido”²⁴⁹ – entendimento partilhado, também, por Deleuze²⁵⁰. Cada repetição de um mesmo operador engendrará mutações, afirmando a diferença via contingenciamentos. De toda sorte que implicaria a revisão da noção de novidade e

²⁴⁶ SERRES, 1999, p. 84.

²⁴⁷ Ibid., p. 87.

²⁴⁸ Ibid., p. 86.

²⁴⁹ FRÉMONT, op.cit., p. 25.

²⁵⁰ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2006.

das noções de resolvido e de passado. A esse respeito, Peter Pál Pelbart à luz de Serres pontua que é necessário “admitir que dificilmente somos co-presentes ao nosso presente, que somos muito mais arcaicos do que nos representamos, que o arcaísmo não é uma deficiência, e que ser contemporâneo de si mesmo já é algo extremamente complexo”²⁵¹ – para não dizer raro, se quisermos lembrar de Agamben²⁵².

Se Michel Serres, como vimos, convoca diferentes imagens para mediar essa sua singular compreensão do tempo, é Bruno Latour, entusiasta confesso das reflexões serresianas, quem irá evocar a metáfora da espiral no intento de atribuir contornos à passagem do tempo, segundo essa perspectiva. Convém destacar que ela é forjada bem no centro da crítica latouriana à ideia de modernidade²⁵³. Sem adentrarmos os meandros dessa crítica, no que concerne à presente discussão, o importante é pontuar que, para Latour, a questão do tempo é central na concepção da própria ideia de moderno, uma vez que esta se constrói a partir das noções de progresso – evolução – que vão conferir ao tempo as feições de uma “seta irreversível”²⁵⁴, que progrediria rumo ao novo. Aí, a relação com o tempo, teria a ver com uma “polaridade duplamente assimétrica: ora o tempo é marcado por uma progressão por saltos (revoluções), ora o tempo é marcado por um volumoso acúmulo de dados (inscrições) sobre os instantes de um passado a ser constantemente reconstruído”²⁵⁵.

²⁵¹ PELBART, op.cit., p. 185.

²⁵² AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 69.

²⁵³ LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

²⁵⁴ Ibid., p. 72.

²⁵⁵ CARDOSO, Tarcísio de Sá. **A epistemologia da mediação em Bruno Latour**. 2015. 284 f. Tese (Doutorado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Faculdade de Ciências Exatas e Tecnologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 129.

No bojo deste “antidrama da revolução louca contra o conservadorismo sensato”²⁵⁶, a irreversibilidade no curso do tempo, que sempre agiu em nome de um pretenso progresso modernizador, é posta em xeque à medida que, segundo Latour, “um período histórico passa a dar a impressão de uma grande montagem”²⁵⁷, que media, que mistura elementos de épocas, ontologias e gêneros distintos. Entendimento, esse, que prolifera e encontra eco na assertiva pós-moderna de que “qualquer agrupamento contemporâneo é politemporal”²⁵⁸. No cerne deste debate, a ideia de dispersão colocará em questão o pelotão bem ordenado e verossímil dos elementos, segundo os agrupamentos modernizadores, dando a ver o turbilhão no fluxo temporal. Sob essa ótica, torna-se cada vez mais complexo, ou mesmo problemático, reconhecer o lugar dos elementos ante a suposta ideia de fluxo regular do tempo, bem como “classificar em um único grupo coerente os atores que fazem parte do ‘mesmo tempo’”²⁵⁹. Rompe-se com a temporalidade moderna. A passagem do tempo deixa de ser um fluxo laminar, contínuo e progressivo, e esta passa a se tornar reversível, dispersivo e turbulento.

Entretanto, o único senão de Latour em relação aos pós-modernos é que, embora estes tenham razão quanto à dispersão, por outro lado, eles ainda parecem conservar a ideia de tempo como panorama geral. Para Latour, “o tempo não é um panorama geral, mas antes o resultado provisório da ligação entre os seres”²⁶⁰. Caminha, portanto, num sentido oposto a um tempo de todos os sistemas, num sentido da história. Diz ele: “o tempo nada tem a ver com a história. É a ligação entre os seres que constitui o tempo”²⁶¹, e não “o calendário ou o fluxo que os modernos

tinham construído para nós”²⁶². Isso porque, segundo ele, “nunca houve nada além de elementos que escapam do sistema, objetos cuja data e duração são incertas”²⁶³. O que ocorre é que todos acabamos misturando os tempos. E nessa operação, ao selecionarmos ativamente elementos pertencentes a tempos diferentes, passamos de uma temporalidade a outra. A esse respeito, ele nos lembra: “em si mesma, uma temporalidade nada tem de temporal. É uma forma de classificação para ligar os elementos. Se mudarmos o princípio de classificação, iremos obter uma outra temporalidade a partir dos mesmos acontecimentos”²⁶⁴. E é nesse ponto que Latour evoca a metáfora da espiral. Com ela, delinea essa mudança na qual é possível se reconectar com a liberdade de movimento do tempo como multiplicidade pura – de que nos fala Michel Serres, e que tanto o modernismo negava – e, a partir da qual, podemos “abandonar as análises sobre o quadro vazio da temporalidade (moderna) e retornar ao tempo que passa, quer dizer, aos seres e a suas relações, às redes construtoras de irreversibilidade e reversibilidade”²⁶⁵. Com a imagem da espiral que figura na epígrafe desse subitem, Latour esboça seu interesse por uma passagem cuja temporalidade não nos força “o uso de etiquetas ‘arcaico’ ou ‘avançado’, já que todo agrupamento de elementos contemporâneos pode juntar elementos pertencentes a todos os tempos”²⁶⁶.

Esclarecidas as duas questões iniciais, imagino que uma terceira possa estar emergindo: por que tudo isso importa à discussão da poética de Rubiane Maia? Afinal, não é disso que se trata esse subcapítulo? Ora, importa por duas razões que se encontram em pressuposição. A primeira é que, embora o percurso artístico de Rubiane – entre os anos de 2006 e 2016 – tenha sido

²⁵⁶ LATOUR, op.cit., p. 72.

²⁵⁷ Ibid., p. 72.

²⁵⁸ Ibid., p. 73.

²⁵⁹ Ibid., p. 73.

²⁶⁰ Ibid., p. 74.

²⁶¹ Ibid., p. 76.

²⁶² Ibid., p. 74.

²⁶³ Ibid., p. 74.

²⁶⁴ Ibid., p. 74.

²⁶⁵ Ibid., p. 76.

²⁶⁶ Ibid., p. 74.

apresentado no subcapítulo 2.1, com uma estrutura cronológica e linear, enquanto forma, como acabamos de ver, essa organização não dá conta de expressar os desdobramentos poéticos desta artista – que, aqui, almejamos introduzir –; acabando por confinar Rubiane e seus trabalhos a um tempo linear, distanciado e apartado do tempo serresiano como multiplicidade pura. A segunda razão, por sua vez, é que se observadas, com atenção, as questões conceituais e formais apresentadas *en passant*, naquela ocasião, perceberemos que a imagem latouriana da espiral é perfeita para pensarmos as diferentes temporalidades inerentes aos deslocamentos dos processos artísticos de Rubiane, posto que esses revelam múltiplos atravessamentos, continuidades, repetições, rupturas e desvios, que escapam a lógica do encadeamento cronológico.

Juntas, tanto as reflexões de Michel Serres quanto as de Bruno Latour, aguçaram nossa percepção para a amplidão e a densidade das tramas poéticas que teciam o conjunto da obra de Rubiane. Afinal, se por um lado, dez anos e sessenta trabalhos parecem cunhar uma trajetória, o fazer artístico de Rubiane, por outro, embaralha e abandona o tempo linear, proliferando para além dele. E isso fica ainda mais evidente em suas próprias palavras: “a contagem do tempo me parece super abstrata [...] o que vejo é que o contexto muda, as questões se ampliam e vão adquirindo maior complexidade, a gente entra e sai de muitos emaranhados, mas não existe isso de começo-meio-fim”²⁶⁷. Assim, ao projetar sua atenção no presente – nesta “estreita nesga entre o passado e o futuro e cuja definição depende das definições de passado e futuro”²⁶⁸ – a artista revisita e desloca o passado da condição de lembrança, atualizando-o.

²⁶⁷ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomerto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 16 de nov. 2018.

²⁶⁸ SANTOS, Milton. Por uma Geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. In: **Boletim Gaúcho de Geografia**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 7-14, ago. 1996. p. 10.

Operação cuja força mobiliza, aproxima, contamina e dobra²⁶⁹ os estudos, as pesquisas, as experimentações que, como pudemos vislumbrar no subcapítulo 2.1, retornam em diferentes registros, acumulados sob camadas de distintos processos artísticos.

A imagem evocada por Latour, parece colocar uma lente de aumento que amplifica e traz para o visível e dizível, aquilo que poderia não emergir por contra própria, a saber: que o fazer artístico de Rubiane Maia seria urdido através de uma espécie de espiral poética. Aposta bastante consciente na importância dos atravessamentos politemporais para que a relação entre sua poética – entendida como urgência diante da precariedade humana (física, mental, emocional, social, existencial) – e a força do contemporâneo seja potencializada em suas ações, “volua”²⁷⁰. A cada volta dessa espiral, seu fazer artístico nada tem a ver com um tempo que prometa a superação ou a revolução, mas sim com o tempo como multiplicidade pura; eterno retorno das questões, dos temas, dos elementos marcados sempre pelo signo da diferença. Retomando o que Latour esclarece a respeito da espiral do tempo, nesse arranjo, “certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra

²⁶⁹ Ao falar sobre o barroco, Gilles Deleuze (1991) pondera que esse estilo não inventou as coisas sobre as quais se apropriou, mas ele as curvou e descurvou, realizando dobras e levando-as ao infinito. Para mais informações sobre a questão da dobra em Deleuze, ver: DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

²⁷⁰ Trata-se de um conceito desenvolvido pelo “Grupo Informáticos”, formado na Universidade de Brasília, em 1992. Para Medeiros (2017, p. 42), é um conceito que “pode sugerir sinais nomadizantes para pensar a arte contemporânea: [...] volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento”. Para mais informações sobre o conceito e sobre o grupo, ver: MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do grupo de pesquisa corpos informáticos. In: **ARJ**, Natal/Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 33-47, jan.-jun. 2017.

ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, re combinado, reinterpretado e refeito. Alguns elementos que pareciam estar distantes se seguirmos a espiral podem estar muito próximos quando comparamos os anéis. Inversamente, elementos bastante contemporâneos quando olhamos a linha tornam-se muito distantes se percorremos um raio²⁷¹.

Pois bem, diversas questões, temas e elementos volem nesse arranjo espiralado poético de Rubiane Maia. E isso porque eles estão permanentemente se cruzando nesse tempo de criação em espiral que parece se expandir em todas as direções. Nele, são trabalhados, retrabalhados, retomados a partir de articulações, composições e intensidades distintas, mas sempre presentes. Se como bem lembra Latour, “é a seleção que faz o tempo, e não o tempo que faz a seleção”²⁷², reside justamente no modo como a artista opera a seleção dessas questões, temas e elementos no presente de seus estudos, pesquisas e experimentações, a constituição do tempo do seu fazer artístico, e não o contrário. Tempo que certamente não responde à revolução contínua do presente exortada pelo modernismo, e cuja noção de trajetória artística parece ser vista como sua reencarnação. Mas, sim, ao tempo como multiplicidade pura, tempo onde necessariamente nem se avança nem se recua. Tempo cujos desdobramentos e deslocamentos poéticos se encontram com a liberdade de movimento de seleção daquilo que faz parte do tempo da criação – fazendo com as questões, os temas e os elementos voluem, se dobrem, se conectem e pertençam, simultaneamente, a tempos diferentes.

Segundo esse arranjo, os trabalhos que Rubiane considera como distantes, só o são para ela, não por estarem distantes segundo a perspectiva linear do tempo cronológico, e, sim, em virtude das distâncias entre as necessidades e os

interesses evocados e selecionados no seio do tempo da criação de seus respectivos processos artísticos. Sendo o contrário, também legítimo, ou seja, tornam-se próximos não por uma questão de proximidade temporal linear e cronológica, mas, sim, em função das aproximações entre as necessidades e os interesses agenciados no seio do tempo de seus respectivos processos de criação. Diz ela: “o passado está sempre em cruzamento com o presente, e a gente não acessa o passado puro, cru, mas sim com uma lente muito diferente, que é a do presente. [...] À medida que você vai fazendo, chega um momento em que você olha para o que está fazendo e começa a perceber que, claro, existem rupturas, mas, que também existem, e isso é muito forte, muitas coisas de tempos diferentes enganchadas umas nas outras. [...] Então, não existe um fim das coisas em si. O que percebo é que elas vão tomando diferentes formas e desenvolvendo uma espécie de diálogo entre o que você está fazendo, entre o espaço vazio, o espaço que você ocupa e as questões que você começa a colocar em termos de conteúdo”²⁷³. Embora a artista não invista tanto tempo para entender isso a que ela se refere como rizoma²⁷⁴ – urdido via cruzamentos entre as questões, temas e elementos que seu tempo da criação convoca – ela sabe muito bem que as

²⁷³ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 09 de abr. 2020.

²⁷⁴ Em contraposição ao modelo convencional de pensamento humano, apoiado na modelo arborescente, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2009) evocam a imagem-rizoma para esboçar modos de pensar que se propagam em vastidão, cujas conexões e intensidades se multiplicam. Trata-se, portanto, de romper com a trajetória histórica, com o fluxo contínuo da história para traçar novas formas de articulações entre os elementos. O rizoma arrasta sobre as linhas tortas que o constituem e que se alastram em diferentes direções, o princípio de conexão, que colocará em jogo não somente regimes sígnicos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Dizem eles: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro ponto e deve sê-lo” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 15). Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009.

²⁷¹ LATOUR, op.cit., p. 72.

²⁷² Ibid., p. 75.

conexões²⁷⁵ entre as tramas dessa rede, que constitui o conjunto de seus trabalhos, existem, e o quanto acabam evocando, sempre que estabelecidas, outros panoramas à sua poética, tonificando ainda mais a maneira como ela enxerga seu próprio fazer artístico, a saber: algo em processo. Nele, ao determinar certas restrições ou diálogos com esses cruzamentos, Rubiane constitui as linhas de força que, naquele momento, atribuirão contornos ao processo de criação relacionado à produção de uma determinada ação. Espécie de procedimento que nos leva a atentar para o fato de que o tempo da criação artística é sempre marcado “por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”²⁷⁶ – remetendo ao argumento de Cecília Salles (2006) sobre a criação como rede em construção²⁷⁷. No limite, a criação responderia, senão, ao tempo como multiplicidade pura.

No limite, o fazer artístico de Rubiane parece estar em constante relação com as intensidades

²⁷⁵ Virgínia Kastrup (2004), seguindo o pensamento deleuze-guattariniano a respeito do conceito de rizoma, lembra que o princípio da conexão das redes implica um tipo de interação que se dá por contato, contágio mútuo ou aliança, crescendo por todos os lados e em todas as direções. Para mais informações, ver: KASTRUP, Virgínia Kastrup. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André. (org.). **Tramas da rede**. Sulina: Porto Alegre, 2004. p. 80-90. p. 81.

²⁷⁶ SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006. p. 12.

²⁷⁷ Ao falar sobre a criação como rede em construção, Cecília Salles (2017, p. 49) destaca que ela envolve “[...] um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a entrada de ideias novas. As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas [...]”. Para mais informações, ver: SALLES, Cecília Almeida. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. In: **Revista SIGNUM**: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 20, n. 02, p. 41-52, ago. 2017.

do tempo como multiplicidade pura; um fazer que, à maneira deleuziana, opera por meio de dobras, da multiplicidade de arranjos, conexões e atravessamentos – dado que “o múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas que é dobrado de muitas maneiras”²⁷⁸. Operações que são mobilizadas pela artista através da conjunção de duas palavras, absolutamente caras ao seu processo criativo: concisão e esgotamento. Diz ela: “eu encaro a concisão como um aspecto que me trouxe mais minimalismo para o meu trabalho. Porque com ela, eu comecei a pensar e a gostar muito da ideia de que esgotar uma ideia. E esgotar uma ideia, um conceito, pode gerar não uma, mas muitas performances. Então todas as vezes que eu tenho uma ideia, para desenvolver um trabalho, eu tento limpar. O que não é essencial? O que não é super importante? Se isso não é super importante, eu corto. Ou, então, se isso é tão importante e está competindo com outro, muito importante, eu divido. Isso virou uma espécie de metodologia de trabalho, que eu aplico até hoje.”²⁷⁹. Nesse sentido, se por um lado, a ideia de concisão, no âmbito de seus processos criativos, revela sua aposta no mínimo, no detalhe, naquilo que, a princípio, parece insignificante – e que, juntas, numa única ação, perderia sua potência por levar para muitas questões diferentes. Por outro, a ideia de esgotamento parece aludir a sua aposta nos múltiplos desdobramentos que uma única ideia pode evocar quando decomposta em *frames*, os quais poderão ser acionados, retomados, refeitos, recombinações em temporalidades distintas e, conseqüentemente, reinterpretados segundo diferentes interesses e necessidades em constante volução.

É o caso, por exemplo, dos processos artísticos vinculados às pesquisas de Rubiane em torno das noções de memória, de paisagem e de autocuidado, presentes desde os seus primeiros trabalhos. Trata-se de noções cuja amplitude e

²⁷⁸ DELEUZE, op.cit., p. 13-14.

²⁷⁹ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 30 de abr. 2020.

complexidade inerentes a cada uma, aliada à aplicação dos princípios da concisão e do esgotamento como parte da sua metodologia de trabalho, foram permitindo à artista, em diferentes momentos e a partir de diferentes perspectivas, trabalhá-las e retrabalhá-las tanto a partir de novas articulações e composições, quanto a partir da repetição de uma dada articulação e/ou composição – marcadas sempre por intensidades distintas. E cada vez que elas vão sendo retomadas, diz Rubiane: “elas me trazem uma percepção diferente do tempo, dos afetos, das simbologias”²⁸⁰. Note-se que neste quadro seus processos artísticos – sejam eles relativos a essas noções ou a outras, tais como, espaço, tempo, gênero, linguagem, ancestralidade, só para citar alguns de inúmeros – estão permanentemente se cruzando. Isso porque cada cruzamento é uma oportunidade, segundo a artista, para “esgotar ou, pelos menos, tentar esgotar algumas possibilidades, [...] continuar experimentando algumas possibilidades dessas relações”²⁸¹ entre trabalhos e processos, assim como entre as questões, os temas e os elementos que eles mobilizam.

Ainda a esse respeito, ela pontua: “eu sempre me apaixono muito mais pelo que eu estou fazendo no momento do que pelo que eu já fiz. O que eu fiz, já fiz. Ao mesmo tempo, algumas coisas permanecem muito vivas e elas voltam na minha cabeça, sempre como *links* de coisas que eu estou fazendo na atualidade. Claro, existem coisas que são impossíveis de não sofrer uma transformação muito grande. Mas é muito interessante perceber como elas aparecem e reaparecem, com diferentes perspectivas na materialidade; como essas coisas vão se transformando”²⁸². Como fica nítido na fala da

²⁸⁰ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 30 de abr. 2020.

²⁸¹ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 09 de mai. 2020.

²⁸² SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 30 de abr. 2020.

artista, ainda que o exercício de reflexão sobre os trabalhos já realizados não seja propriamente uma prioridade no seio de seus processos criativos, isso não significa que Rubiane não perceba as conexões entre eles. Diz ela: “as coisas estão o tempo todo se cruzando, a gente pode fazer vários cruzamentos de um trabalho com o outro, em diferentes tempos, e esses cruzamentos eles vão existir”²⁸³. Assim, por mais que essas conexões não necessariamente sejam explícitas – como seria, por exemplo, via o estabelecimento de séries de trabalhos – elas se revelam em constante volução no tempo da criação à maneira da artista: nas delicadezas e sutilezas dos detalhes que o seu compromisso com a concisão e esgotamento das ideias suscitam. Indo além, arriscamo-nos a dizer que seriam essas conexões, que dariam tônus à nossa leitura não só sobre seus processos artísticos como sendo politemporais – tal qual poderemos aferir no terceiro capítulo desta dissertação – mas, também, sobre como essa mesma leitura implica o reconhecimento da singularidade de sua poética. Em relação a esta última, por ora, importa à continuidade da presente discussão, arrodar algumas pequenas chaves de decifração do universo artístico de Rubiane Maia, em direção ao entendimento de como a sua poética funciona de modo singular nele – que, como vimos, é prene de dobraduras poéticas forjadas nesse seu tempo de criação espiralado, e no qual seus processos artísticos se revelam como politemporais.

Em primeiro lugar, é importante destacar que essa ideia de volução do tempo da criação dos processos artísticos de Rubiane se torna indissociável, desde os trabalhos iniciais, do seu próprio cotidiano. Sobre ele, seu processo criativo, diz ela: “é dinâmico, não é nada fixo, está incorporado no meu modo de tentar me

²⁸³ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 03 de abr. 2020.

entender no mundo”²⁸⁴. Nesses termos, ao assumir o cotidiano ao mesmo tempo como espaço-tempo de e da criação, Rubiane o conjura a “um desejo de arte que diz de um desejo de vida”²⁸⁵. Ora, se partirmos do pressuposto de que o cotidiano pode ser visto como “um terreno fértil para a reflexão, a percepção e a imaginação dos modos e das experiências do real; um terreno repleto de microssaberes que permitem discernir tendências sociais, culturais e políticas”²⁸⁶; é justamente a partir dele que ela passa a recolher as matérias de expressão de seus processos criativos. Matérias implicadas em um compromisso com os deslocamentos do desejo de expressão e recriação de sua própria cotidianidade, na busca por vias de afirmação criativa que permitam que a sua vida siga seu fluxo por caminhos mais potentes. Assim, ao perseguir e extrair de seu cotidiano a alteridade, seus processos não só afirmam a condição de criação de outros mundos e novos modos de vida pela arte. Mas, também, experimenta, explora, processa e projeta saídas “do mesmo para a busca de outro de si, de outro de nós. Instância dos encontros que permitem algum estreitamento com o sensível; subjetividades convocadas a deslocamentos e desvios frente a tanta massificação; diferenças vividas como potência de resistência ou re-existência”²⁸⁷.

Nota-se aí, o quanto o ponto de partida primordial da singularidade poética de Rubiane Maia parece estar vinculado a um movimento que procura mobilizar a convergência de processos de transformações latentes entre arte e vida, via práticas que possuem como fatores

determinantes a escuta e a atenção às paisagens psicossociais²⁸⁸ da contemporaneidade. Práticas que ao travar um confronto com o seu cotidiano, especialmente naquilo que diz respeito aos modos de funcionamento e regulamentação vigentes da vida aí operados, acompanham e instauram “o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros”²⁸⁹. Em outras palavras, práticas que produzem um modo de pensar e de agir favorável às linhas de resistência de um mundo-crise²⁹⁰, capazes de “partilhar o sensível,

²⁸⁸ Para Suely Rolnik (2011), os mundos que habitamos são paisagens fugazes sempre em movimento que ela denomina como paisagens psicossociais, constituídas a partir do encontro entre corpos, agenciamentos e cristalizações de desejo. Elas remetem a estéticas circulantes e formas coletivas de subjetividade, modos históricos de produção de corpo, do desejo e de relação com os outros e consigo mesmo – estetizações e formas históricas de elaboração e produção de si. Delineamento dinâmico não focado nem centrado nos sujeitos, mas em relações e jogos de força onde sua constituição está em questão. Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

²⁸⁹ Ibid., p. 23.

²⁹⁰ Expressão ligada ao debate político que perpassa a noção foucaultina de biopolítica, estabelecendo uma crítica social sobre o modo de viver adequado à forma social capitalista. Michel Foucault (2008) entende biopolítica como um modo de funcionamento político que, desde o século XVIII, passou a operacionalizar a prática governamental sobre conjuntos de viventes. Assim, a biopolítica diz respeito a um conjunto de mecanismos e procedimentos vinculados ao binômio saber-poder cujo intuito é manter e ampliar uma relação de dominação da população. Nesse modo de funcionamento político, a relação de poder com o indivíduo excede a forma de sujeição que permite ao poder tomar dos indivíduos os bens, as riquezas. Caminha em direção a tomada do corpo, da saúde, das ideias, da subjetividade, da vida. Biopolítica: poder sobre a vida; produção e reprodução da vida e da subjetividade que atendam à organização social capitalista. Vale destacar, ainda, as importantes contribuições no cenário atual do filósofo camaronês Achille Mbembe, em torno da atualização da noção de biopolítica. Para Achille Mbembe (2018), haveria um direcionamento da biopolítica para o que ele chama de necropolítica. Ao cruzar a questão da classificação social pautada na raça e no modo de viver neoliberal contemporâneo, o filósofo demonstra que não se trata apenas de um poder sobre a vida, mas uma expulsão da humanidade e necessária mortificação social, corporal e psíquica – eliminação dos considerados inimigos da soberania do Estado – onde o “deixar viver” e o “deixar morrer” são conduzidos à formação de populações direcionadas à homogeneização social. Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008; e MBEMBE,

²⁸⁴ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomerto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 16 de nov. 2018.

²⁸⁵ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 97.

²⁸⁶ VINÍCIUS, Marcus. Cotidiano: reflexões atuais e (in)oportunas. In: **Revista Tatuí**, n. 8, p. 24-26, 2010. p. 24.

²⁸⁷ SILVA, 2011, p. 97.

embaralhar os códigos e afrouxar certas lógicas entre a ética, a política e a estética”²⁹¹.

Movimento que ao tensionar a arte no seio dos jogos de força que atravessam o panorama da vida contemporânea, evoca outros agenciamentos, outras significações, outros afetos, outros desejos, outros territórios, outras identificações, outras linguagens – em suma, outras cotidianidades nas quais a vida possa se afirmar e se realizar como pura potência.

E, se o cotidiano parece se constituir como espaço-tempo por onde o tempo da criação dos processos artísticos de Rubiane volui, é de fundamental importância frisar, em segundo lugar, que é no corpo – no próprio corpo da artista – que ele é agenciado. Algo que é reforçado em seu *statement* – espécie de carta de intenções que sintetiza sua proposta artística – na qual declara o interesse em “[...] fazer uso do corpo para ampliar suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)”²⁹². Perceba que Rubiane parece saber muito bem que qualquer tentativa de alinhamento de seus processos criativos ao entendimento de suas relações com as cotidianidades do mundo – visando, aí, a instauração de outros modos de olhar e de estar na vida, outros modos de olhar para si mesma e para o mundo contemporâneo – passa, necessariamente, pelo corpo, ou melhor, pelos usos que faz do seu corpo. Isso porque são das gestualidades que emanam desse corpo ante as intervenções, as linhas de fuga, as bifurcações, os desvios e as fricções entre ele e o meio que efetivamente se desvelam os “arranjos e rearranjos desse corpo em relação aos espaços-

tempos do viver”²⁹³ – conduzindo-a, portanto, ao encontro “da vida como processo”²⁹⁴.

Assim, em Rubiane, os usos do próprio corpo parecem ser operados como uma espécie de ferramentaria polifônica de processos, a serviço de “experiências táteis, motoras, cinestésicas e, particularmente visuais”²⁹⁵ e afetivas, que engendram, ao mesmo tempo, tanto processos constitutivos de novas corporeidades – evidenciando assim o modo como ele, o corpo, cria e experimenta suas micro-revoluções cotidianas – quanto processos constitutivos de obras, que num sentido plural “interferem de maneira crítica e contundente sobre o funcionamento dos códigos do vivido”²⁹⁶. Em ambos os casos, a noção de processo é imprescindível, afinal de contas, se por um lado, nos processos constitutivos de novas corporeidades a própria noção de processo evoca uma compreensão de corpo que excede o corpo concreto, empírico ou orgânico – tal qual nos trabalhos de Lygia Clark²⁹⁷, por exemplo –;

²⁹³ SILVA, 2011, p. 100.

²⁹⁴ Ibid., p. 96.

²⁹⁵ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 71.

²⁹⁶ SILVA, 2011, p. 98.

²⁹⁷ Conforme pontua Suely Rolnik (2006a, p. 9), “alteridade e corporeidade estão no coração de cada um dos dispositivos criados pela artista. Convém, no entanto, sublinhar que nada nestes trabalhos de Lygia Clark é passível de redução ao corpo concreto, empírico ou orgânico. Nada tampouco que seja identificável ao corpo visado pela maioria das ‘experiências sensoriais’ ou das práticas de ‘expressão corporal’ que se desenvolveram a partir das décadas de 1960 e 70 – este é apenas o contexto em que a questão do corpo é convocada. Mas o trabalho da artista se situa a igual distância das propostas contemporâneas que freqüentemente recorrem ao corpo como suporte de um narcisismo onanista e rançoso, a meio caminho entre um pólo masoquista (entregue ao auto-flagelo culposo) e um pólo exibicionista (que fetichiza o corpo voluptuosamente para melhor oferecê-lo como espetáculo, mas também – e de preferência – como mercadoria). Variantes daquilo que jamais atingirá outro estatuto senão o de *coisa corporal*, tais intervenções fazem o cotidiano da glamurosa *cena* em que se confina boa parte das práticas artísticas na atualidade”. Em outro texto, Suely Rolnik (2006b, p. 13) esboça o que estaria *por trás da coisa corporal* que tanto interessava e perseguia Lygia Clark – esboço que, inclusive, nos ajuda a compreender a própria noção de corporeidade. Algo que falaria de “um corpo que se abre às forças da vida que agita a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de

Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

²⁹¹ SILVA, 2011, p. 71.

²⁹² SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. “Statement”: carta de intenções artísticas. In: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da.

Homepage Rubiane Maia, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/bio>>.

por outro, nos processos constitutivos de obras, “a própria constituição da obra como processo assume a função de uma experiência que possibilita ‘retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo’”²⁹⁸. Assim, em Rubiane Maia, a insistência nos processos acaba evocando e convocando um modo de efetivar a importância do “exercício constante da desnaturalização do que está instaurado e instituído – sejam os tempos, os espaços ou as relações”²⁹⁹.

Nota-se aí, o quanto o segundo ponto de partida primordial da singularidade poética de Rubiane Maia parece se conformar como uma espécie de dobra do primeiro. Nesse, ao operar a busca pelas possibilidades de expansão das próprias potências do corpo – a partir do intercâmbio entre os fluxos e as intensidades mobilizadas à medida que processo e obra são sobrepostos em suas ações – o corpo é acionado como uma entidade processual, na qual o processo se torna crucial não só à constante invenção e reinvenção de suas corporeidades, mas, também, à constituição de suas obras. Os entrelaçamentos entre corpo processo e obra os tornam explicitamente interdependentes. Ou seja, em seus processos artísticos, a incorporação da dinâmica processual que a constituição de novas corporeidades implica, parece levar à construção de obras que se constituem, portanto, como dispositivos igualmente processuais capazes “de

que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de conhecimento onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim”. Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. *Afinal, o que há por trás da coisa corporal?*. In: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006a; e ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. In: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006b.

²⁹⁸ SILVA, 2011, p. 98.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 57.

colocar em análise toda a complexidade dessas redes de relações, e que atuam na criação de uma subjetividade outra”³⁰⁰. Obras que tensionam variações, traçam linhas de fuga aos regimes de enunciação vigentes sobre o corpo, incansavelmente promovidos pela realidade contemporânea do biopoder – do poder sobre a vida. Obras que convocam os corpos não só a partir em retirada dessa espécie de berlinda no qual estão aprisionados e sufocados, mas, também, a roçar tudo aquilo que nele escapa às obviedades, ao controle e às sujeições. Obras que forjam no corpo passagens que conduzem a constituição de corporeidades sensíveis, mais vivas e vibráteis³⁰¹. Corporeidades gestadas em ações que ao provocar o estremecimento e o esgarçamento dos contornos do corpo e do mundo, exortam, com todo vigor, a potência do corpo biopolítico – aquele que toma posse do poder da vida, mobiliza afetos, promove

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

³⁰¹ De acordo com Suely Rolnik (2011) existiria duas formas distintas e inseparáveis de apreensão das matérias do mundo. Uma constitutiva do paradigma comunicacional da vida social – apreensão imediata e semiotizante dos contornos e das formas, cuja percepção corresponde ao deciframento cognitivo que tanto produz uma experiência de “sujeito” apartada do mundo das coisas/objetos, quanto é marcada por códigos e representações associados aos hábitos do imaginário de poder hegemônico da condição sociocultural instituída. A outra, diametralmente oposta à anterior, mas dela indissociável, é aquela constitutiva do que Suely Rolnik evoca como sendo a capacidade de vibratibilidade do corpo – processada pela sensibilidade em seu exercício intensivo. Apreensão que captura os sinais das forças do mundo que afetam, provocam vibrações e efeitos nos nossos corpos – feitos agenciados nos encontros entre “gente, paisagens, ideias, obras de arte, situações políticas ou outras etc.” (ROLNIK, 2018, p. 53) – e que permitem “apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. [...] Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2011, p. 12). Assim, o vibrátil convoca o extracognitivo e o extrapessoal – um saber do corpo, em contínuo processo de diferenciação e singularização, cujos “perceptos” e “afectos” captam as intensidades e ritmos das coisas em devir. Um modo de apreensão que abre passagem para um mundo em contínua transformação e para a criação de novas cartografias corporais, subjetivas e sociais. Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011; e ROLNIK, Suely. **Esféras da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

mutações no mundo, reorienta a consistência sensível da subjetividade, prolifera devires. Em outras palavras, corporeidades que inoculam a alteridade, a heterogeneidade e o outramento.

Por fim, se o corpo – tomado em sua realidade sensível – se constitui como meio pelo qual percola a ideia de volução do tempo da criação dos processos artísticos de Rubiane Maia, faz-se mister observar, em terceiro lugar, que é em direção ao plano dos seus próprios processos de subjetivação³⁰² que a atividade de criação é mobilizada em sua espiral poética. A respeito desta questão, diz ela: “eu acho que quando entrei no mestrado, e comecei a estudar as correntes filosóficas, toda essa bibliografia em torno dessa ideia de clínica da psicologia institucional, desse questionamento dos efeitos da institucionalização na produção de subjetividade, eu encontrei um chão pra mim muito forte que respondia questões que eu pensava de uma maneira muito intuitiva”³⁰³. E continua: “eu acho que minha performance, o meu trabalho, continuam conectados com a clínica. Algo que nasce desse processo de encontro com essa perspectiva da clínica, que nasce desse processo de encontro com o mestrado, e aí isso é uma coisa que eu não

³⁰² De acordo com Leila Domingues (1999, p. 2), “há uma distinção entre modos de subjetivação – processos de subjetivação ou modos de existência – e formas-subjetividade, como aspectos presentes na constituição da subjetividade. A subjetividade nos fala de territórios existenciais que podem tornar-se herméticos às transformações possíveis, como mapas, ou podem tornar-se abertos a outras formas de ser, como nas cartografias. Os modos de subjetivação referem-se à própria força das transformações, ao devir, ao intempestivo, aos processos de dissolução das formas dadas e cristalizadas, uma espécie de movimento instituinte que ao se instituir, ao configurar um território, assumiria uma dada forma-subjetividade. Os modos de subjetivação também, são históricos, contudo, tem para com a história uma relação de processualidade e por isso não cessam de engendrar outras formas”. Para mais informações, ver: DOMINGUES, Leila. Subjetividades contemporâneas. In: BARROS, Maria Elizabeth Barros (org.). *Psicologia: questões contemporâneas*. Vitória: EDUFES, 1999. p.1-22.

³⁰³ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomerto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 03 de abr. 2020.

abandonei”³⁰⁴. A perspectiva clínica a que Rubiane se refere é justamente aquela que vem pautando a possibilidade de reconfiguração do campo *psi*, qual seja, a perspectiva clínico-institucional (ESCÓSSIA & MANGUEIRA, 2005), que “possibilita a emergência de práticas que tomam o caráter histórico, contingente, inacabado e múltiplo do sujeito como potência afirmadora e engendradora de novos modos de existência”³⁰⁵. Perspectiva que encontra nos pensamentos que emulam das obras de Benedictus de Spinoza, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari – entre outros – os princípios motores à instituição de caminhos alternativos e de resistência aos modos hegemônicos de institucionalização dos processos de subjetivação em voga³⁰⁶.

É junto a essa perspectiva clínica que Rubiane Maia mobilizará – de modo bastante consciente – sua atenção ao campo pungente de problematização sobre os processos contínuos de produção de modos de existência, que mais tem nos conduzido ao padecimento do que à

³⁰⁴ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomerto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 03 de abr. 2020.

³⁰⁵ ESCÓSSIA, Liliã da; MANGUEIRA, Maurício. Para uma psicologia clínico-institucional a partir da desnaturalização do sujeito. In: *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*, Niterói, v. 17, n. 1, p. 93-101, jan.-jun 2005. p. 94.

³⁰⁶ Nestes, o sujeito psíquico é concebido como entidade acabada, idêntica a si própria, imutável, a-histórica, tomada pela força de um Eu que deve responder aos modelos e formas pré-existentes individualizantes e, sobretudo, identitárias que definem seus modos de habitar, de se relacionar, de pensar, de imaginar, de agir, de existir. A esse respeito, Suely Rolnik (2000) lembra que os modos de vida constituídos no cerne desses processos perdem as rédeas da “atividade de criação de valor e sentido para as mudanças que se operam em sua existência e passa a se orientar em razão de cartografias gerais, estabelecidas a priori, passivamente consumidas. Constitui-se a figura do ‘indivíduo’, entidade fechada em si mesma, que extrai o sentimento de si, de uma imagem vívida como essência, que se mantém idêntica a si mesma, imune à alteridade e aos seus efeitos de turbulência. É o princípio identitário regendo a construção da subjetividade, sob o regime exclusivo da representação. Esteriliza-se o poder transformador do estranhamento gerado pelos colapsos das cartografias vigentes e das figuras da subjetividade que as acompanham”. Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de abr. de 2000.

potência de agir. É junto a ela, ainda, que sintonizará sua escuta ao aqui e agora do campo invisível de forças e afetos que, em vias de constituição, não cessam de convocar maneiras singulares de viver, as quais afirmam a vida em sua potência criadora, enquanto força de invenção – mais aquém e mais além dos padrões, normas e regras estabelecidas. É junto a ela, também, que afirmará, com maior vigor, que “recriar a si mesmo e a própria vida é um processo infinito de alçar sempre novas composições de si mesmo e do mundo”³⁰⁷. É junto a ela, inclusive, que passará a apostar numa “positividade criadora e inventiva pela construção de práticas artísticas que na sua atuação poética tanto no campo da produção/criação, como no campo da recepção/participação, compõem um feixe de relações capazes de gerar outros modos de partilha e subjetivação que escapam aos modelos”³⁰⁸ de subjetividades vinculados aos modos dominantes de sujeição de si. Resulta do exposto, a aproximação de Rubiane Maia a todo um aparato prático-discursivo que faz tremer os contornos que o atual modo de vida capitalista atribue ao desejo. Isso porque, como nos lembram as reflexões³⁰⁹ de Gilles Deleuze e Félix Guattari, passa pela exploração, dominação e colonização do desejo, a eficiência e a eficácia de uma certa produção hegemônica de subjetividades que não só entorpecem, empobrecem e, no limite, mortificam a vida, como, também, reprimem e/ou impossibilitam a nossa potência de agir em direção à constituição de novos modos de existência. Os modos de

³⁰⁷ SILVA, 2011, p. 68.

³⁰⁸ Ibid., p. 69.

³⁰⁹ As reflexões a que nos referimos diz respeito ao projeto “Capitalismo e Esquizofrenia” – dividido em dois tomos “O Anti-Édipo” e “Mil Platôs” – empreendimento crítico que Gilles Deleuze e Félix Guattari propõem uma análise micropolítica das relações desejanter e de poder que perpassam os fenômenos psico-sociais-históricos-políticos tensionados pelo capitalismo – confrontado aí pelos autores como máquina de produção de subjetividade. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004; e DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia** (5 volumes). São Paulo: Editora 34, 2008-2009.

vida que se proliferam neste sistema, sentem e reproduzem o desejo como falta, e justamente porque os sujeitos, tomados aí pela força de um eu identitário, são apartados de uma produção desejanter³¹⁰ que não deseja outra coisa senão a produção de si mesmo e da realidade. Instância na qual a própria subjetividade é convocada, a todo o momento, a compor-se e recompor-se singularmente, à medida que a existência volta-se à escuta das forças e dos afetos dos mundos que se anunciam ante o desejo que corre livre. Perceba o quanto a nossa potência de agir está intrinsecamente atrelada à liberação do desejo de uma certa organização social que nos faz viver uma vida de baixas intensidades. E Rubiane, rapidamente, se atém a isso. Ou seja, a fazer fugir seu desejo em busca de novos territórios existenciais, operando-os como espécies de usinas nas quais o desejo, além de desejar a si mesmo, aumenta a sua própria potência de agir em direção ao agenciamento de outros afetos, outras cotidianidades, outras corporeidades, outros pensamentos e, portanto, outras subjetividades. Como ela mesma faz questão de frisar, “nesses movimentos de maior vigor rumo às singularidades e à criação de dispositivos, a proposição de novos jogos de resistência e liberdade assumem uma posição de extrema importância”³¹¹, afinal de contas, “nossa força de existir pulsa muito mais pela construção dessas

³¹⁰ A noção de produção desejanter está intimamente vinculada ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004) chamam de esquizoanálise. Se para eles, o que definiria a produção desejanter seria seu poder de desorganização das máquinas desejanter organizadas pelo *socius* – cujas bases de organização e estruturação do desejo respondem à psicanálise freudiana e laciana – e, portanto, seu poder de conexão infinito, em todos os sentidos e em todas as direções; a esquizoanálise, para eles, diria respeito justamente a uma abordagem outra da prática psicanalítica, uma espécie de caixa de ferramentas teóricas à serviço da desedipianização do sujeito e, portanto, da liberação do desejo. A esquizoanálise não implica uma nova receita psicológica ou psicossociológica; mas, sim, uma prática micropolítica de si que conduz a infinitas formas de se compor com a vida, uma vez que o desejo é mobilizado com trampolim para a criação de novas sensibilidades e de novas inteligências de existência. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

³¹¹ Ibid., p. 69.

vias de escape do que de espaços e tempo de confinamentos³¹² do desejo.

Apropriar-se do desejo implica, em Rubiane Maia, a afirmação deste movimento como algo capaz de deflagrar a potência de possíveis, nos quais a vida não cessa de jorrar enquanto força de invenção. Atitude que não só coloca uma espécie de lente de aumento sobre a sua produção ativa de subjetividade, a sua autocriação processual, como, também, dá a vê-la, ao mesmo tempo, como um empreendimento ético, estético e político da criação de si – uma vez que, como ela mesma nos lembra, “a crise da vida é a crise da ética, da política e da estética”³¹³. Empreendimento no qual o amálgama entre seus processos de vida e processos artísticos passa a ser mobilizado em favor da instauração de outros processos de subjetivação de si. Processos que suscitam a cartografia de novas paisagens, novos ares, novas nuances de mundo, novos fluxos de desejos e afetos, possibilitando, assim, que sua vida escolha ou mesmo forje as forças com as quais se irá compor em direção à criação de novos modos de existência. Amálgama que parece atuar no entrecruzamento das proposições de Lygia Clark com os empreendimentos filosóficos de Friedrich Nietzsche e Michel Foucault. Afinal de contas, trata-se de um amálgama no qual o próprio ato de ato de criar se torna obra (ROLNIK, 2000); processo sem fim que toma a vida como experimento, que assume a criação de si como uma obra a ser investida (NIETZSCHE, 1992; 2001) – em suma, que faz da sua própria vida uma obra de arte (FOUCAULT, 1984; 1985). Amálgama visivelmente clínico e, portanto, explicitamente ethopoética³¹⁴. A esse respeito,

³¹² Ibid., p. 69.

³¹³ Ibid., p. 70.

³¹⁴ Para Leila Domingues (2017, p. 183), “o termo ethopoética se faz da conexão entre os termos *êthos*, palavra de origem grega cujo significado seria ética, modos de vida, processo de constituição de si ou governo de si como sujeito moral e político; e poética, que significa criação. Ethopoética, portanto, diz da criação, a constituição, a invenção de si como sujeito, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas”. Para mais informações, ver:

Rubiane nos diz: “Sim, há desdobramentos clínicos nas minhas ações, que agem sobre mim, e sobre o que está ao meu redor porque tudo é interdependente – o nosso modo de agir é uma questão ética”³¹⁵. Neste breve depoimento, a artista parece nos lembrar que a invenção de novas possibilidades de vida – urdidas no seio de suas práticas artísticas – não é apenas estética. Isso porque, ao operar a clínica como clínica de si – terreno prolífico à construção de um *êthos* do cuidado de si – suas ações também são atravessadas por uma prática ética de produção de subjetividade cujo gesto é eminentemente político – posto que nele, o próprio mundo passa a fazer-se e refazer-se junto à subjetividade que aí se anuncia. Assim, é na proximidade criadora entre as dimensões ética, estética e política que Rubiane Maia faz vibrar forças que operam em sua vida movimentos de diferenciação, mobilizando, conseqüentemente, a ética como um exercício de liberdade³¹⁶ que tanto afirma a

DOMINGUES, Leila. Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana et al (org.). **Produção de subjetividade e institucionalismo:** experimentações políticas e estéticas. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.

³¹⁵ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 16 de nov. 2018.

³¹⁶ De acordo com Michel Foucault (2004a, p. 270) “os gregos problematizavam efetivamente sua liberdade e a liberdade do indivíduo, como um problema ético. Mas ético no sentido de que os gregos podiam entendê-lo: o *êthos* era a maneira de ser e a maneira de se conduzir. Era um modo de ser do sujeito e uma certa maneira de fazer, visível para os outros. O *êthos* de alguém se traduz pelos seus hábitos, por seu porte, por sua maneira de caminhar, pela calma com que responde a todos os acontecimentos etc. Esta é para eles a forma concreta da liberdade; assim eles problematizavam sua liberdade. O homem que tem um belo *êthos*, que pode ser admirado e citado como exemplo, é alguém que pratica a liberdade de uma certa maneira. Não acredito que haja necessidade de uma conversão para que a liberdade seja pensada como *êthos*; ela é imediatamente problematizada como *êthos*. Mas, para que essa prática da liberdade tome forma em um *êthos* que seja bom, belo, honroso, respeitável, memorável e que possa servir de exemplo, é preciso todo um trabalho de si sobre si mesmo”. Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política.** Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287.

vida como potência criadora quanto convoca seu saber-fazer artístico a investir e agir junto a ela.

Nota-se aí, o quanto o terceiro ponto de partida primordial da singularidade poética de Rubiane Maia parece se conformar como uma espécie de dobra dos dois anteriores e, ao mesmo tempo, plano sobre o qual todos eles se entrecruzam, se entrelaçam e voluem. Aqui, ao perseguir e forjar para si mesma modos outros de produção de subjetividade – via uma perspectiva expansiva de suas práticas que instauram uma certa zona de indiscernibilidade entre vida e obra, ponto de indistinção entre processos de vida e processos artísticos – é a própria existência de Rubiane que passa a ser alvo de seu saber-fazer artístico. Em outras palavras, é sobre a sua própria vida e o que está a sua volta que seu tempo da criação se debruça e volui. Isso significa que, em Rubiane Maia, cada projeto, cada performance, cada experiência – no sentido mais largo do termo – são mobilizados como espécies de práticas de si. Práticas que, voltadas ao trabalho sobre si mesma, tornam-se capazes de engendrar novos territórios existenciais nos quais sua vida evoque, descubra e extraia o que de singular nela se encontra em vias de devir. Práticas que assumem os processos artísticos, portanto, como laboratório de constantes procedimentos de experimentação de formas-subjetividades que convoquem à criação e à recriação de si mesma e de sua visão de mundo. Espaço-tempo em que sua vida é posta em jogo, e não somente com objeto e meio de sua arte, mas, principalmente, como instância através da qual se é possível tanto vislumbrar novos modos de vida quanto modificar seu próprio ser, sua própria vida.

Aqui, ao dispor vida e obra no mesmo plano de voluções de sua espiral poética, Rubiane acaba suscitando em seus processos artísticos, invariavelmente, a reflexão sobre o poder inquietante e provocador que o ser obra da obra de arte (AGAMBEN, 2013) pode promover ao saber-fazer artístico na contemporaneidade. E podemos entender isso de duas maneiras: uma primeira ligada às potencialidades do saber-fazer

artístico em “distender a criação de novos processos de subjetivação”³¹⁷, nos quais a vida possa se constituir como pura vontade de potência (NIETZSCHE, 2013); e, uma segunda, ligada a ideia de que a criação de si como obra a ser investida – tomada, simultaneamente, como problema ético, estético e político do saber-fazer artístico – constituiria, em si, uma via prolífica de contestação dos próprios regimes de (in)visibilidade das relações sistêmicas da arte. Em ambos os casos, o que estaria em jogo seria tanto a desobstrução da dimensão estética da subjetividade quanto a afirmação da vida como perpétua atividade criadora; vetores que conduzem a instauração da *práxis* vital como nascedouro de novas e potentes dimensões do estético, distintas das exortadas pelos sistemas de valores essencialmente artísticos.

Bom, se no final das contas é a vida, ou melhor, a própria vida de Rubiane Maia, que é o foco de suas dobraduras poéticas – que se fazem, desfazem e refazem em movimentos incessantes, forjados nesse seu tempo de criação espiralado – atribuindo direção e sentidos ao deslocamentos dos seus processos artísticos, torna-se impossível falar deles sem tocar nos seus processos de vida, e vice-versa. Como vimos até aqui, em Rubiane, todo percurso artístico é percurso de vida. E, enquanto tal, parece fazer ainda mais sentido a aproximação estabelecida entre a noção serresiana de tempo como multiplicidade pura e o tempo da criação mobilizado pela artista em seus múltiplos processos artísticos/processos de vida. Se considerarmos que o fazer artístico de Rubiane se realiza em um aqui-agora que agencia passado, presente e futuro simultaneamente, podemos confabular que esse seu fazer tem a ver com o vetor de ativação da criação da vida que afirma o tempo como multiplicidade pura. Isso porque a invenção de novos modos de existência envolve e evoca, por si só, a sincronia de vários tempos em direções diversas, num fluxo que pressupõe aproximações, afastamentos, tangências, atritos e contaminações com as

³¹⁷ SILVA, 2011, p. 113.

matérias de expressão do mundo. Algo que parece nos conduzir ao seguinte entendimento: se não é possível atribuir uma direção unívoca ao tempo – como nos lembram Michel Serres e Bruno Latour – isso se deve, em grande medida, ao caráter criador da vida que arrasta uma gama de processualidades espaciais-temporais que escapam a qualquer tipo de sobrecodificação teleológica.

Nesse sentido, em Rubiane Maia, não são somente os processos artísticos que se revelam como politemporais, mas, também, os próprios processos de vida – como é possível perscrutar no subcapítulo 2.2. Em cada ação, a artista opera a dobra de sua vida, aproximando tempos, espaços, circunstâncias e forças distanciadas; e distanciando tempos, espaços, circunstâncias e forças próximas. Dobras que mobilizam a constituição de formas-subjetividades provisórias que engendram ilimitadas combinações de existências possíveis. Dobras que entrelaçam, misturam e embaralham as matérias de expressão que, em vias de constituição ante a existência que devém em cada ação, atribuem tons e singularidade à sua poética. Apostar nesses atravessamentos politemporais – resultados das dobras que a artista opera em sua própria vida – faz com que sua poética seja permanentemente ativada e reativada, sob o signo da diferença. Cada dobra parece tensionar uma volta a mais nessa espécie de espiral poética que diz respeito, ao mesmo tempo, aos seus percursos artísticos e percursos de vida – uma vez que é por meio dela que o tempo da criação de si e do fazer artístico de Rubiane Maia voluem simultaneamente, tornando-se indiscerníveis. Nessa espiral poética, cotidiano, corpo e processos de subjetivação demarcam presença. Além de comparecerem em articulações, composições e intensidades distintas – nas quais é a vazão do desejo de outrar-se de Rubiane que está em questão – essas presenças nutrem, também, o modo singular como Rubiane Maia toca e agencia, em seu fazer artístico, a tríade arte-vida-obra. A esse respeito, ela mesma nos

diz: “Mais do que misturar arte e vida, o que queremos é apresentar uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida”³¹⁸.

E como a artista apresenta essa perspectiva? Guardadas as devidas nuances poéticas que se produzem e conferem sentidos específicos a cada um dos sessenta trabalhos produzidos por Rubiane Maia entre os anos de 2006 e 2016, parece haver, entre os múltiplos processos criativos que os atravessam, um elo magnético e invisível, uma espécie de resiliência silenciosa que os mantém conectados. Trata-se aí, justamente, das intenções reveladas de um trabalho ético sobre si, uma política de si, uma criação de si, que ao fazer dos processos de arte sensações de vida – e vice-versa – busca dar contornos mais expansivos e intensivos às maneiras de viver, à arte de viver. Trabalhos que, no seu conjunto, não apenas partem do pressuposto da “arte como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades”³¹⁹, como, também, assumem a dimensão da relação arte e vida como “vivência partilhada, em um apelo estético, que convida à diluição dos contornos juntos à potência de criação”³²⁰. Desse modo, atravessa-nos enquanto espectadores a tendência desses trabalhos em estabelecerem um “contato singular e inesgotável com o gesto na experiência estética”³²¹, conduzindo-nos, portanto, à reflexão sobre as possibilidades e as potencialidades que envolvem a formalização da dimensão estética da própria existência como obra de arte. Trabalhos que, ao definir e redefinir constantemente o foco de atenção para formas de criação de si, e em processo – tensionadas via os agenciamentos do universo espaço-temporal e, principalmente, afetivo de Rubiane Maia – produzem determinados registros e resíduos, presentes nos interstícios de suas ações, que permitem identificar a recorrência de alguns dos traços que tendem à constituição da singularidade poética da

³¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

³²⁰ *Ibid.*, p. 76.

³²¹ *Ibid.*, p. 98.

artista. A saber: transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele – linhas de força que poderão ser acessadas no quarto capítulo dessa dissertação, por meio de um exercício teórico que colocará em relação os apontamentos teóricos que emergiram à medida que exercitamos a crítica-escritura biografemática dos trabalhos que fazem parte conjunto da obra de Rubiane Maia, presentes no capítulo a seguir. Essas linhas de força se tornam, como veremos no quarto capítulo, peças e engrenagens umas das outras, com as quais a artista maquina sua perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida.

3 RUBIANE MAIA

**EM EXPOSIÇÃO PORTÁTIL:
À LUZ DE PUNCTUNS
E BIOGRAFEMAS**



3.1 PRÓLOGO À EXPOSIÇÃO

Qualquer pessoa que se dedique à investigação da trajetória artística de Rubiane Maia dificilmente poderá negligenciar a relevância que suas histórias de vida exercem sobre o processo de análise de sua carreira. Isso porque, conforme comparece em “Rumores de uma vida” e “Espiral do tempo, espiral poética” – e que, neste capítulo, é alvo de apreciação – trata-se de uma artista que invariavelmente coloca vida e obra no mesmo plano de contágio. Não queremos dizer com isso que a justificativa dos percursos trilhados por Rubiane Maia, no campo artístico, residiria em suas histórias de vida, e vice-versa – afinal de contas, como nos lembra Nicolas Bourriaud (2011), não se trata “de espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias de sua vida privada”³²². Tal entendimento implicaria a legitimação dos estereótipos biográficos produzidos a partir do método positivista da crítica universitária, que dominou as análises literárias do século XIX até meados do século XX. Contrárias a esse entendimento, as vias abertas pela noção barthesiana de ‘biografema’, desde a segunda metade do século XX, vêm nos lembrar que é possível abordar a relação entre obra e vida sem cair no tom memorialista de causa e efeito – que vê na relação de simetria entre elas um modo de interpretação da obra através da vida do autor; neste nosso caso, da artista. Apontar a importância de uma atenção às histórias de vida de Rubiane Maia, no âmbito da apresentação de sua trajetória artística, não implica, portanto, em buscar encontrar fundamento de suas obras em sua vida, mas tão somente demonstrar que o movimento de uma acaba por movimentar a

³²² BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 126.

outra – numa circularidade permanente de sobreposições e atravessamentos mútuos.

Esta apresentação se dará, portanto, de um ponto de vista ligeiramente distinto das estratégias discursivas que, em face da necessidade de expor o conjunto da obra de uma dada vida, recorrem aos pressupostos metodológicos biográficos – com o intuito de estabelecer um compromisso com a verdade dos fatos e com a fidelidade cronológica dos acontecimentos. Seguindo os mesmos pressupostos adotados em “Rumores de uma vida”, colocaremos, desta vez, o conjunto da obra de Rubiane Maia – produzidas entre os anos de 2006 e 2016 – no contexto de uma existência narrável. É importante pontuar que, de acordo com a perspectiva barthesiana em torno da noção de ‘biografema’ no campo da crítica literária, haveria uma distinção entre texto e obra – e seria justamente desta distinção que os biografemas emergem como potência de escritura (PERRONE-MOISÉS, 1983). Enquanto a obra diria respeito ao conjunto de livros através dos quais é possível seguir a evolução das ideias teóricas e críticas de um autor; o texto, por outro lado, residiria em sua escritura, isto é, nas entrelinhas por onde ecoa um modo de dizer que provém do mais íntimo e único de cada escritor. Faz-se necessário pontuar essa distinção por duas razões: uma por se tratar de prismas analíticos distintos, isto é, a escrita que emerge da análise da obra para Roland Barthes remeteria ao cárcere biográfico, enquanto a que emerge da análise do texto remeteria à ficcionalização biografemática; a outra – e essa é uma aposta nossa – residiria na aproximação entre a leitura que Roland Barthes faz sobre a noção de texto, no campo literário, e a noção de poética, no campo das artes. Na análise do texto, o que interessa é o inventário do que Roland Barthes chamou de traços biografemáticos, pequenos detalhes que são negligenciados e/ou passam despercebidos pelos biógrafos e pesquisadores em geral, justamente por serem vazios de significação. Ora, uma vez que as noções de texto e de poética, para nós, se equivaleriam, ao

transportar a via biografemática para o campo da crítica de arte, ela se torna um importante e potente instrumento por meio do qual seria possível ressaltar, na obra, a poética, mostrando como esta ilumina aquela com seus intermitentes fulgores.

Assim, inspirado nas investigações e experimentações da professora e pesquisadora Regina Melim³²³, em torno da noção de ‘exposição portátil’³²⁴ (MELIM, 2006), pretende-se acionar, operar e explorar este capítulo como um tipo particular de dispositivo expositivo dos sessenta trabalhos produzidos por Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016. Regina Melim vem discutindo e explorando, muito seriamente – a partir de Seth Siegelaub, Hans Ulrich-Obrist, Alexander Alberro, entre outros – a proposição de mostras que são realizadas no espaço de uma publicação, caracterizando-se, como ela diz, “como um espaço portátil, que expande o circuito dos espaços institucionais de museus e galerias, extrapolam o meio físico de uma sala expositiva, bem como, suas fronteiras geográficas”³²⁵. Este capítulo é concebido, portanto, como um modo de exposição – exposição-publicação (MELIM, 2006) – que ajuda, não apenas, a desafiar as regras que geralmente governam a circulação de mostras de arte contemporânea, como, também, a tensionar novas temporalidades e outras formas de fruição da produção artística de Rubiane Maia. Trata-se, aqui, de uma espécie de mostra, em formato de publicação, que ao convidar o leitor a percorrer a visualidade do universo da produção artística de

³²³ Professora e pesquisadora em arte contemporânea do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC). Coordena nesta mesma Universidade o Grupo de Pesquisa “Processos Artísticos Contemporâneos”. Em 2006, criou a plataforma independente “par(ent)esis” para pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações. Para mais informações, ver: <<http://www.plataformaparentesis.com/site/sobre/>>.

³²⁴ MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição-publicação. In: **ARS**, São Paulo, v.4, n. 7, p. 78-83, 2006.

³²⁵ MELIM, Regina. Outros espaços expositivos. In: **DAPesquisa**, Florianópolis, v.2, n. 4, p. 253-262, 2007. p. 253.

Rubiane, promove uma exposição retrospectiva em homenagem aos dez primeiros anos de carreira desta artista. Por pura coincidência, os recortes que havíamos realizado inicialmente, seguindo critérios puramente quantitativos, corresponderam, posteriormente, ao que Rubiane Maia compreende como “fases” que representam as diferentes sequências de sua obra.

Desse modo, tendo como aporte o rol aproximativo e descritivo do percurso artístico trilhado por Rubiane entre os anos de 2006 e 2016 – empreendido no subcapítulo 2.1 – este capítulo é subdividido em quatro tomos, quais sejam: “Tomo I” – trabalhos realizados entre os anos de 2006 e 2011 (que tem como intertexto produções realizadas durante o período caracterizado pelas “experimentações”³²⁶); “Tomo II” – trabalhos realizados no ano de 2012 (que tem como intertexto produções realizadas durante o período caracterizado pela “efervescência”³²⁷); “Tomo III” – trabalhos realizados nos anos de 2013 e 2014 (que tem como intertexto produções realizadas durante o período caracterizado pela “afirmação”³²⁸); e

³²⁶ Trata-se, aqui, de um recorte de produção que se inicia no âmbito do “ÉRA” – em parceria com Amanda Freitas – e que se estende até a primeira fase solo de carreira de Rubiane Maia. Recorte que demarca os seus primeiros passos como artista. Aqui, as experimentações deram contornos à proposições e produções interessadas na cartografia de sentidos do vivido, a partir das ritualizações, dos gestos e das sutilezas do cotidiano. Experimentações cujas ações vislumbravam imersões em experiências estéticas relacionais, a fim de investigar transformações latentes no espaço-tempo das ocupações humanas e de suas redes de agenciamentos. Processos compelidos a tocar um olhar mais poético sobre a vida, de modo que esta, pudesse se tornar mais potente.

³²⁷ Esse período instaura um primeiro ponto de virada na carreira de Rubiane Maia, que não hesitou em reivindicar o seu espaço, tanto no circuito institucional quanto independente do campo da performance e do vídeo, no Brasil e no exterior. Período caracterizado, sobretudo pelo desejo de produção, ou seja, pela necessidade em dar mais atenção a essa vontade de fazer, de circular por outros lugares, de explorar encontros com novos pares, experimentando e apresentando os resultados de sua poética.

³²⁸ É inquestionável o quanto que a sua entrega aos processos de efervescência produtiva presente no recorte temporal anterior corroborou para a instauração desse

“Tomo IV” – trabalhos realizados nos anos de 2015 e 2016 (que tem como intertexto produções realizadas durante o período caracterizado pela “consolidação”³²⁹). Todas as imagens contidas neste capítulo foram selecionadas tomando, como base, outra noção barthesiana, intimamente vinculada à noção de ‘biografema’, a saber: a noção de ‘*punctum*’³³⁰. Para Roland Barthes (2012a), se a imagem – no caso o registro fotográfico – tem com a História a mesma relação que o ‘biografema’ tem com a biografia; o ‘*punctum*’, para além de um detalhe que desperta o afeto do observador na imagem, é precisamente aquilo que conferiria um modo de significação não apriorístico ao registro fotográfico em questão. Desta maneira, acompanham as imagens breves textos críticos forjados ao modo biografemático. Eles compõem à medida que acrescentamos às anamneses de Rubiane – a respeito dos processos de produção dos trabalhos, e que pertencem ao campo do imaginário afetivo, lampejos memoriais da artista – as nossas próprias fabulações a respeito deles, colhidas durante entrevistas realizadas com ela. Vale ressaltar, por fim, que esta retrospectiva, à luz de ‘*punctuns*’ e ‘biografemas’ – empreendida nesse espaço expositivo portátil – é deliberadamente

período que se caracteriza pela afirmação do seu espaço na arte, no cenário artístico contemporâneo. Afirmação que se torna tanto mais evidente quanto ganha contornos cada vez mais concretos nos anos de 2013 e 2014. E curiosamente essa afirmação acontece em um período marcado menos pelo volume e acúmulo de trabalhos desenvolvidos e mais pelo minimalismo de produção.

³²⁹ Esse período, por sua vez, é especialmente marcante na trajetória artística de Rubiane Maia. Isso porque se nos períodos anteriores a artista vinha trilhando, com bastante consistência, a afirmação de sua produção artística no campo das artes visuais – e, também, expandindo sua produção em direção à diferentes mídias, tais como a literatura, o vídeo, a fotografia, o desenho e o cinema – nesses anos, como vimos, a artista se consolida, em definitivo, como um dos nomes importantes da geração de performers, brasileiros e estrangeiros, à qual pertence – vindo a ser reconhecida por uma série de artistas e curadores com os quais veio a trabalhar, como, por exemplo, Marina Abramović, Ayron Heráclito, Roberto Conduru e Marcelo Campos.

³³⁰ BARTHES, Roland. **A câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

frouxa³³¹. Lembrando a bela observação de Rosane Preciosa, “frouxa não porque falte vigor, mas para não tamponar sentidos por vir, outras escrituras, feitos a partir de outras composições, fruto do que será colhido por outros leitores”.

³³¹ Observação feita quando da realização do exame de qualificação desta dissertação.

**3.2 TOMO I
DE TRABALHOS
[2006-2011]**



PELE. SUPERFÍCIE. MERCADO (2006)

Não vem à mente as circunstâncias em que se encontraram pela primeira vez, apenas a certeza de que, de pronto, uma amizade se estabeleceu.

Nasce a parceria: o “ERA Coletivo”. Mas o contexto desse encontro não escapa à lembrança: início da ampliação da Avenida Fernando Ferrari³³². Mudanças produzem estranhamentos. E embora as maneiras encontradas para lidar com eles sejam as mais diversas, parece ser mais fácil emudecer frente ao estranhamento que provocam, aceitando sem questionamentos o que evocam. Nas duas o estranhamento convocava outro modo de lidar com aquelas mudanças. Deram início, então, a uma cartografia discreta: filmando, fotografando e recolhendo relatos dos trabalhadores. Entre tantos impactos, um impressiona pela brutalidade: o corte de todas as árvores da frente da UFES. Face perversa do vale tudo, caro aos processos de urbanização da cidade. Rastro gigantesco de devastação: raízes expostas e troncos mutilados. Uma quantidade enorme de cascas das árvores ao chão: pele. Era preciso explorá-la. Uma tarde inteira recolhendo sacos e mais sacos dessas cascas. E como expor criticamente a relação capital que girava em torno dessas mudanças e os impactos que produziam? Criam saquinhos, vestidos de embalagens de produtos à venda, e os preenchem com essa matéria orgânica. Entram em supermercados e escolhem um lugar para melhor incorporá-los aos demais produtos. Ferida exposta, ação silenciosa: consomam.

Rubiane Maia & Amanda Freitas,
Objeto efêmero/Intervenção Urbana.
Local: Supermercados dos bairros de
Goiabeiras e Jardim da Penha,
Vitória/ES, Brasil.
Fotografias de Amanda Freitas.

³³² Uma das principais vias de circulação de veículos da cidade de Vitória/ES, que interliga a ilha de Vitória ao município de Serra/ES.



TRAÇOS DE AUSÊNCIA (2007)

É nítido o quanto as obras de duplicação da Avenida Fernando Ferrari, no bairro Goiabeiras – que começaram avançando pela frente do campus da UFES – soaram violentas, sobretudo por terem sido promovidas desconectadas de ampla discussão e escuta à comunidade. O contato muito próximo com todo esse processo, junto à ideia de pensar a rua e o espaço público, levaram à elaboração dessa ação. A ideia era a seguinte: pintar, demarcar o espaço ausente da “Passarela da UFES”³³³ – lugar que fazia parte do cotidiano da comunidade universitária, que ao atravessá-la, marcavam o pulsar do campus e a incorporação da paisagem. Foi às 2 da madrugada, e tudo foi pensado para ser muito rápido. Pairava o medo e a insegurança, pois não se tinha autorização para executar a intervenção – o que poderia trazer algum tipo de consequência legal. Sentimentos contrabalanceados com o desejo de fazer, e com o respeito, o cuidado e o acolhimento dos demais participantes do evento que colaboraram para que a ação acontecesse. Uma comunidade se constitui, uma comunidade artística. Os carros na Avenida Fernando Ferrari nunca paravam, e enquanto alguns sinalizavam quando vinham ou não os carros, nos interstícios, e talvez com a mesma velocidade com que a imagem da passarela tenha sido obliterada da paisagem – mas não da memória – demarcava-se a sua ausência. Dessa sutil presença do não-mais, o alento: ela ainda vive!

**Rubiane Maia & Amanda Freitas,
Intervenção Urbana.**

Local: Goiabeiras, Vitória/ES, Brasil.

Imagens Floriana Breyer.

Frames do vídeo.

Link do vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=FhlzA_ucxsc&t=21s>.

³³³ Símbolo do período que compreende as décadas de 1980 e 1990, a “Passarela da Ufes” – ligando as duas margens da Avenida Fernando Ferrari, em frente ao campus de Goiabeiras – é demolida em 2007, a partir do projeto de ampliação e modernização da via.



MEMÓRIA SONORA (2007)

Seus primeiros indícios são frutos de uma documentação silenciosa desse processo que atinja o entorno imediato da UFES. No meio dessa documentação, uma série de vídeos que registram não só o corte e a derrubada das árvores, a demolição da passarela e a reconfiguração da estrutura e da paisagem urbana. Para além da imagem, uma outra camada da paisagem, quase sempre subestimada pelo paradigma dominante da visão: a sonora. Nela, a avenida abandona, temporariamente, suas sonoridades características – que de tão presentes, muitas vezes ignoramos – e adota outra paisagem sonora, constituída do ruído ensurdecedor e agressivo das maquinarias utilizadas nas obras, a pleno vapor. Uma agressividade difícil de abstrair. Registros que parecem incomodar mais pelos efeitos que causam aos nossos tímpanos sensíveis, do que pelas implicações que elas podem ter sobre a nossa memória. Propagar, fazer reverberar, criar ressonância dessa paisagem sonora que invade, sem o mínimo de delicadeza, o cotidiano, se transforma no mote para o desenvolvimento desta ação. Foi em uma tarde. Contratou-se um profissional que realiza trabalho de publicidade em bicicleta, e uma vez conectada essas captações ao equipamento de som, essas memórias sonoras das ausências em curso puderam ecoar pelos bairros limítrofes ao canteiro de obras. Por onde quer que passasse, o som causava estranhamento nas pessoas. Perplexas ante a dureza e mecanicidade que ouviam, o que elas não conseguiam entender é que, ao fundo, existia toda uma paisagem dizendo adeus.

**Rubiane Maia & Amanda Freitas,
Intervenção Urbana.
Local: Goiabeiras e Jardim da Penha,
Vitória/ES, Brasil.
Fotografias de Amanda Freitas.**



é . É (2008)

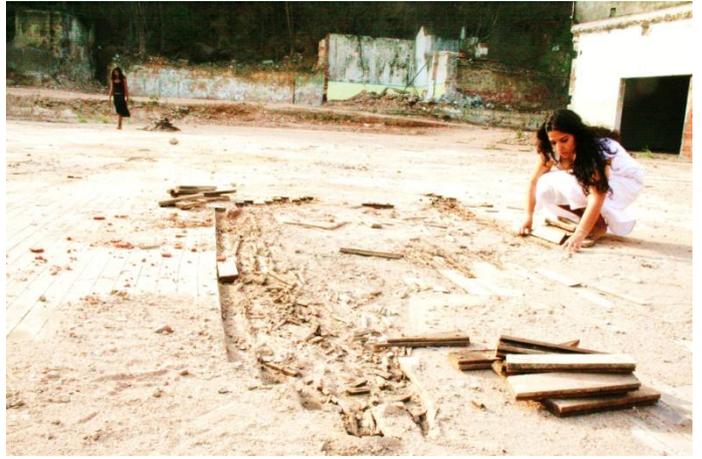
O nascimento de um maior interesse pela performance? Possivelmente. Mas pensando bem, talvez isso já estivesse latente, ainda que intuitivamente, quando da presentidade do corpo em “*Traços de ausência*”. Decerto, não ser só o olho que filma e fotografa, ou o ouvido que escuta; mas fazer emergir o corpo, na sua inteireza e complexidade, como dispositivo catalizador desses processos de experimentação artística. A performance, aqui, ainda é encarada com uma espécie de espaço sagrado e, portanto, atravessada por uma série de agenciamentos ritualísticos, vivenciados como momentos radicalmente íntimos que aferem a perspectiva espiritual da vida. Uma necessidade de dar corpo a esses embates silenciosos, um desejo de adentrar experimentações cujo caráter espiritual instaurasse o corpo como um campo de vibratilidade que dá liga a cada bloco de intensidade vivido. Apesar dessas buscas por uma dimensão espiritual primordial não afirmarem uma religiosidade ou religião específica – empreendendo investidas pelo Xamanismo, pela Umbanda, pelo Candomblé, pela Ayahuasca, pelo Budismo, por Meditações, entre outros – esta ação, em especial, encontra acolhida em signos ritualísticos análogos a rituais da cultura afro-ameríndia. Um dia inteiro e mais a noite. Primeiro, recolher-se ante a imensidão do mar. Entre o branco e a nudez: o tempo de cuidado, uma preparação. Nas ervas, respeito à exuberância das forças da vida. No banho, a firmeza e o reequilíbrio: um afago. Nos patuás, a certeza do silêncio companheiro de não se estar só. Na travessia, a leveza da autoconsciência. E à noite? À noite, a entrega. Nela, nenhuma pompa, apenas o respeito e a gratidão àqueles que as acompanham.

**Rubiane Maia & Amanda Freitas,
Performance.**

**Local: Ponta da Fruta, Vila
Velha/ES, Brasil.**

Duração: 10 horas.

Fotografias de Tete Rocha.



CALOR (2008)

Pensar a cidade implica a necessidade de pensar os modos como corpo e cidade se configuram mutuamente; uma especial atenção aos tipos de registros das cidades nos corpos de seus habitantes, e vice-versa. Uma atenção até certo ponto involuntária, um pouco a reboque dos agenciamentos coletivos tensionados pela comunidade artística local naquele período. Deambular, errar, estabelecer encontros casuais e de furtiva possibilidade de uma aventura poética com a cidade. Escuta dos ritmos e dos gestos que insinuam os modos como a cidade acolhe os corpos e, em contrapartida, como os corpos também encontram brechas para estar em meio a ela. Desses processos, uma questão: a condição de obsolescência dos espaços arquitetônicos abandonados. Não há na memória lembranças de ter entrado na antiga “Fábrica 747”³³⁴, anteriormente. Era um domingo e foi tudo muito intuitivo. Não se tinha um esquema predefinido do que fazer, mas se estava preparado para fazer alguma ação. Antes, era preciso dissipar o impacto inicial para perscrutar os possíveis desse lugar. Alternando delicadeza e severidade, é na lida com os tacos de madeira do chão – testemunhas silenciosas da contemporaneidade desse lugar – que a ação ganha corpo. Uma espécie de coreografia se instaura, acrescentando uma camada a mais aos vestígios que se sedimentam e conformam a memória desse lugar. Abandonada? Talvez por nós. Sem vida? Esses vestígios que se somam aos da população em situação de rua, que ali habitam, respondem: não.

Rubiane Maia & Amanda Freitas,

Performance.

Local: Jucutuquara, Vitória/ES, Brasil.

Duração: 6 horas.

Fotografias de Joana Quiroga.

³³⁴ A antiga Fábrica 747 é um legado material das estruturas produtivas fabris brasileiras, em Vitória/ES. Entre a desativação das atividades, no final da década de 1980, e o início do seu processo de reabilitação, em 2012, foram mais de 20 anos de abandono de suas instalações.

La técnica consistía en citarse vagamente en un
cierta hora. Les gustaba desafiar el peligro de no encontrar
de pasar el día solos, enfurruñados en un café o en un
de plaza, leyendo-un-libro-más. La teoría del libro-más
Oliveira, y la Maga la había aceptado por pura
realidad para ella casi todos los libros eran libro-más.

...impresión... con la alegría del agua. En esos
poco, ocupadísimo en mirar los árboles, los picos y
traba por el suelo, las amarillas películas de la Cine
es del barrio latino. Sus vagas tendencias más
...an en meditaciones sin provecho y cuando la M
...uda, una fecha o una explicación, las propo
... como algo inútil. «Pero es que vos ya lo sabés
Maga, resentida. Entonces él se tomaba el trabajo de se
diferencia entre conocer y saber, y le proponía encue
dagación individual que la Maga no cumplía y que la
raban.

De acuerdo en que en ese terreno no lo estaban m
citaban por ahí y casi siempre se encontraban. Los enc
eran a veces tan increíbles que Oliveira se planteaba a

CECI N'EST PAS UM CADEAU – ISTO NÃO É UM PRESENTE (2008)

Invisível e silenciosa. E não só do ponto de vista do regime de visibilidade das relações sistêmicas das artes, mas também do simples ponto de vista de quem a propunha. Reflexo talvez da hesitação em se autodenominar artistas, ou da ideia ainda presente de que a legitimação de um “trabalho” advém de sua inserção no circuito artístico, especialmente o institucional. Em todo caso, um desejo enorme de fazer, desejo esse que intuitivamente excede a noção de que o fazer, nas artes, implica apenas a ação do artista. Diria que uma íntima sintonia com a posição de Oiticica, sobre ser um “declanchador de estados de invenção”³³⁵, ou um “propositor”³³⁶ – exclamaria Lygia Clark. Curiosamente é junto a René Magritte que ela toma corpo: o corpo do outro. Esta ação durou um período maior, estendendo-se ao fim do “ERA coletivo” – a partir do qual cada uma a realizou, ao seu próprio sabor. À exceção da elaboração das instruções – cuidadosamente envoltas em caixas de presente – e das pessoas a que são endereçadas, tudo o mais foge ao controle. Tudo muda: as instruções, o embrulho, o tamanho, o tempo. Nenhum retorno, apenas envios. E a singularidade? A singularidade, aqui, faz toda a diferença. Afinal de contas é através dela que um encantamento a mais na vida emerge, de fato, como um presente.

**Rubiane Maia, Amanda Freitas,
Aliandra Cunha, Tete Rocha, Debora
Klumb, Chloé Gobira, Naia Gardinalli,
Flavio Januario, Bráulio Bhavamitra,
Clara Luz, Paula Smith, Marcus
Vinícius & Marcio Shimabukuro, Ação
Colaborativa.
Local: Indeterminado.
Duração: Indefinida.
Fotografia de Rubiane Maia.**

³³⁵ OITICICA. Hélio. A arte penetrável de Hélio Oiticica. [Entrevista cedida a] Ivan Cardoso (1979). In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de nov. 1985.

³³⁶ ROLNIK, Suely. Afinal, o que há por trás da coisa corporal?. In: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006a.



MORRE-SE (2009)

É digno de nota que a introspecção seja, não por acaso, um entre tantos elos caros às interlocuções entre práticas ritualísticas e a prática da performance. Tão digno de nota seria, ainda, a capacidade que tem essa espécie de intervalo reflexivo imediato da mente de seus próprios estados enquanto tais, de fazer emergir uma certa autoconsciência sobre a presentidade do corpo no mundo. Corpo num sentido amplo, certamente distinto da noção de corpo criado para servir docilmente aos poderes do campo social. Um corpo da experiência, do risco, que afeta e se deixa afetar pelas linhas de fuga desse próprio mundo, que o atravessam no obstinado e constante desejo exploratório de si. Um corpo que sintetiza uma atitude tão característica do “corpo sem órgãos”³³⁷ deleuze-guattariano, que é o corpo em estado de performance; auscultação diligente do *continuum* de fluxos e de intensidades que se manifestam quando sintonizamos a vibratidade³³⁸ do nosso corpo à imanência da latitude ambiente – atenção plena na realidade circundante. Entre o entardecer e o anoitecer, seguem-se caminhando descalças por local ermo e afastado da cidade. No trajeto, a cumplicidade. Nas mãos, duas enxadas. O silêncio é de súbito rompido pelo compasso das enxadas revirando a terra. Desse esforço, uma cova-rasa. Ao despir-se do luto, uma decisão: o sacrifício. No enterrar-se: talvez um pretexto para roçar o outro nelas mesmas. No mais: apenas o nascimento de novos modos de existir.

Rubiane Maia & Amanda Freitas,
Performance.
Local: Piapitangui, Viana/ES, Brasil.
Duração: 4 horas.
Fotografias de Tete Rocha.

³³⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 24.

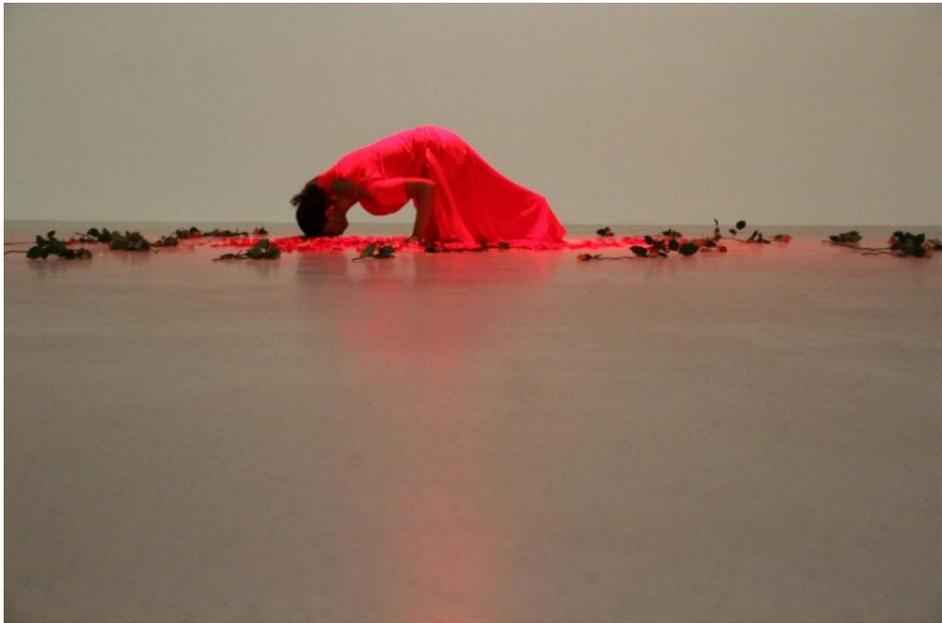
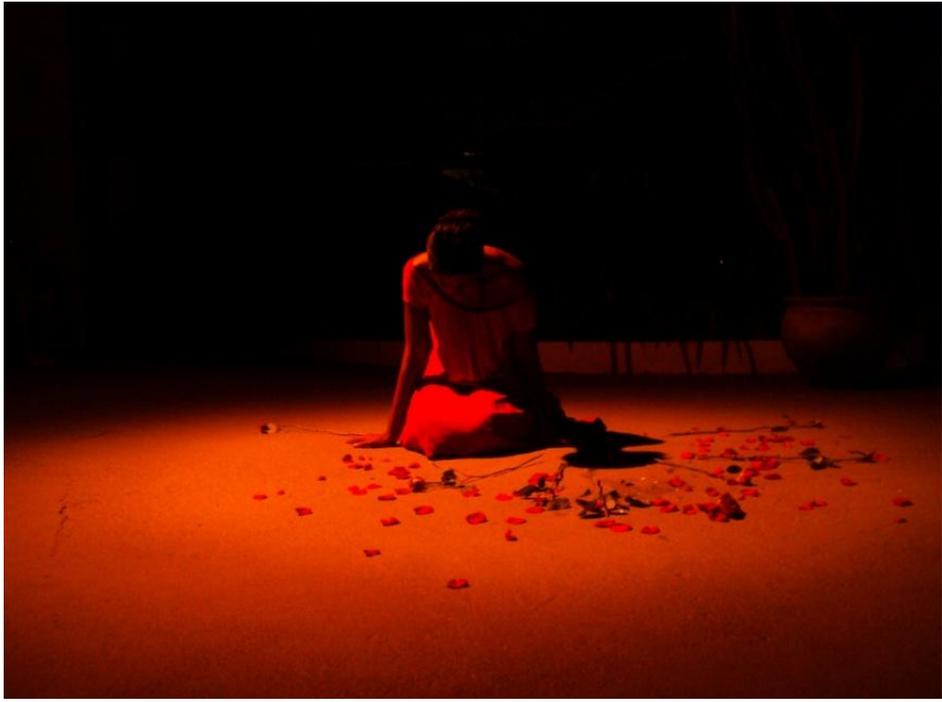
³³⁸ ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 12.



O LIVRO DOS SONHOS (2011)

A eminência do fim foi tacitamente precedida pelo distanciamento e arrefecimento da relação. E como é bom quando não se arrasta sobre as linhas de fuga em que se traça qualquer tipo de tristeza ou ressentimento. Sobre essas linhas, apesar de todo um futuro incerto pela frente, um único compromisso: explorar o mundo à sua volta e nele aferir novas singularidades que brotam da redistribuição dos possíveis a respeito de suas próprias potências de expressão. Surge a possibilidade da primeira residência artística. Uma dessas raras ocasiões em que é possível pôr à prova algumas dessas linhas de fuga – sem necessariamente estar atravessado pela hiperconexão do cotidiano, ou sob controle dos mecanismos do sistema de arte que visam a superaceleração da máquina produtiva. Embora o *boom* de residências artísticas, hoje, não raramente, injete mais elementos dentro dessa lógica produtivista, esse certamente não era o caso daquela convocatória. Foram 12 dias junto a vários artistas de diferentes contextos, em lugar isolado, em meio à natureza. Na contracorrente do “produzir por produzir”, a ação estava mais interessada no seu caráter processual do que propriamente na busca por um resultado final formal. Perseguiu-se a ideia de investigação dos sonhos das pessoas, frutos dos momentos de solidão ou de um suposto estado de inação e inoperância do corpo. Emergi-los como dispositivo de convivência, de compartilhamento de histórias e processos. Para isso, um *kit*, cujos utensílios e dicas convocam todos ao exercício da sua lembrança. Na lembrança, o prazer de outra prosa boa no alvorecer de um novo dia.

Rubiane Maia, Performance.
Local: Liberdade/MG, Brasil.
Duração: 7 dias.
Fotografias de Marcus Vinicius.



À FLOR DA PELE (2011)

Sabe esses “bons encontros”³³⁹, no sentido espinoseano, que de tão bons e por despertarem em nós tanta alegria ativa, a gente quer levar para a vida? É disso que se tratam os encontros com a clínica, quando no ingresso no mestrado em Psicologia Institucional, e com Marcus Vinícius, intensificado no período de organização e realização do “TRAMPOLIM”. No primeiro, todo um chão conceitual para se apoiar ante questões que se pensava de uma maneira muito intuitiva.

No segundo, um porto afetivo-motivacional, inspiração para se desvencilhar das inseguranças e dos medos. Primeira exibição pública solo. Um tanto quanto acidental – confessa. Nela uma discussão latente sobre a construção de um corpo sensível. Não frágil ou fraco. A sensibilidade, aqui, é aferida como um tipo de força que torna inteligível o que está em vias de diferir de si. A ação é precedida por um jejum: preparação de um corpo específico. Tudo é vermelho: as rosas, a roupa, a luz – até a transparência do jarro de vidro. Um vaguear que insua a iminência de algo: o jarro é quebrado. É preciso muita delicadeza para que um outro vermelho não compareça: o do sangue. Uma a uma as rosas perdem a exuberância de sua forma: outra preparação. Dispersas pelo chão, as pétalas camuflam ainda mais seu flerte íntimo com o risco. Como saber onde estão os cacos? Tateando. Uma tensão e uma atenção silenciosa durante todo o processo: mover os cacos de vidro com as mãos, soprar o vidro mais fino sobre as pétalas e, uma a uma, comê-las. E quanto tempo dura? Enquanto resistir à sensação que a rosa provoca na boca: *secura*.

Rubiane Maia, Performance.

Local: realizada no Rio de Janeiro/RJ, Brasil; Recife, Pernambuco/ES, Brasil; Fortaleza/CE, Brasil; e Čiurlionis, Kaunas, Lithuania.

Duração: 2 horas.

Fotografias de Luísa Xavier.

³³⁹ SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.



DELÍRIO (2011)

É difícil entender, que dirá explorar, a vida e o corpo, não no que eles supostamente seriam em sua “essência”, mas sim no que eles são capazes de realizar em suas potências. E por duas razões. Primeiro, por sermos confrontados com políticas de subjetivação que tensionam exatamente o oposto: a crença substancialista do sujeito que leva à naturalização de um *a priori* essencialista, com o qual devemos lidar. Segundo, porque o abalo dessas ideias requer uma astúcia própria que burle qualquer protocolo que eventualmente possa ser reproduzido. O seu abalo, na prática, implica a destituição de todas essas estratégias de assujeitamento que nos envolvem. E isso não é fácil. Quantas vezes, diante de um mal-estar inominável, suprimimos a nossa potência de agir e de existir? Inúmeras, mas não admitimos. E o que fazemos? Nos anestesiemos. E impressiona o quanto os operadores de poder são hábeis na produção de dispositivos de anestesiamento no contemporâneo – não por acaso a escalada da automedicação e do abuso de psicotrópicos, em especial dos ansiolíticos e dos antidepressivos. É, portanto, uma ação atravessada por questões relacionadas ao estado de entorpecimento, do bloquear o sentir, de suavização da memória para suportar os desassossegos cotidianos.

Nunca havia recorrido a esse tipo de medicamento, mas existia profundo respeito àqueles que encontravam nele um pouco de possível. Sedar-se? – única preocupação da instituição. Dosagem total: 10 mg. Ingestões controladas por um despertador: paradoxo.

Escrita: corpo a corpo com as sensações que vão nascendo da ausência de si mesma. Alguma lembrança? Tudo muito etéreo. O que era branco: delírio. O que não era: abismo.

Rubiane Maia, Performance.

Local: realizada em Fortaleza/CE, Brasil; e São Paulo/SP, Brasil.

Duração: 24 horas.

Fotografias de Joani Caroline.



ABRIGO PARA VER O CÉU (2011)

Delicadeza e lentidão. Por que resistimos tanto a elas? Talvez porque sejam contrapontos às manifestações de uma política de subjetivação da vida mais fortemente dominante, como as relacionadas com a rudeza e a celeridade. Aliás, muito mais do que contrapontos. Vistas sob essa ótica, elas se constituiriam como possibilidades de reflexão e de produção da diferença de si – o que parece não ser o caso. Encará-las assim implicaria colocar em xeque o consenso aparente, carregado de violência simbólica, de que é preciso manter uma postura austera ante a vida e de que não há tempo a perder – axiomas que tornam translúcidos os processos de produção do mesmo. E na reificação de sentidos comuns como esses, sem sequer nos dar conta, elas nos são expropriadas. Mas como fazer para que delicadeza e lentidão não se tornem cada vez mais raras? Isso só se aprende vivendo, e, com efeito, só nós sabemos quando é chegado o momento de nos deixarmos escoar por afetos que convocam à sua liberação. Pensava muito no tempo como força criadora. De repente se deu conta de que, por não ter crescido no campo, não teve uma experiência de infância junto à natureza. Depois de adulta, exílios voluntários no interior: atitude política radical de abandono do ritmo voraz do urbano. Disposição para uma relação de maior intimidade com esses lugares, pretexto para uma outra experiência do tempo. Na roupa e na linha, o branco – contraste. Passos lentos, mas, não por isso, menos ofegantes: colina. Um cajado para dissipar o esforço. No topo, a suavidade no desenrolar de um novelo que se faz ninho. Nele, um aconchego: devir-paisagem.

Rubiane Maia, Performance.

Local: Serra do Caparaó, Mundo Novo/ES, Brasil.

Duração: 4 horas e 15 minutos.

Fotografia de Amanda Freitas.

Link do vídeo da performance:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KtvBMyaPN6M>>.



APREÇO (2011)

É definitivamente um período marcado por uma especial atenção ao tempo. Tempo que intencionalmente se arrasta lento. E ocupar-se de si num tempo que se faz de lentidões lança luz sobre a espera. Ah, a espera. “O que fazer nesse interstício temporal, nesse intervalo onde o ‘antes’ se mostra intolerável e o ‘depois’ se mostra imprevisível?”³⁴⁰: O que se apreende do tempo conjugado por lentidões é que parece haver uma linha tênue que distingue o “ter que” do querer esperar. Pois se a experiência compulsória da espera nos coloca diante de um presente sem fim, no qual nos agarramos à instabilidade da esperança para atenuar as incertezas; o desejo de espera nos desvincula dessa esperança flagrante, abrindo-nos à criação de novos modos de se relacionar em imanência com a vida. Em todo caso, a espera nunca é confortável: tempo cujos incessantes embates demarcam o tempo das subjetivações à flor da pele. E para que ela se desdobre em potência de agir não se pode deixar escapar o próprio presente. Interpelando-o, evidenciamos os modos como dialogamos com a construção da existência no agora. Branco: dessa vez no vestido e nas pérolas. Transparência, aqui, cabe apenas às águas e ao fio de *nylon*. À beira d’água um corpo que se entrega ao tempo: tempo das águas. Sobre as águas, as pérolas: leveza e lentidão. Na cadência vacante junto à correnteza: caminhos. E no silêncio manifesto de quem cria para si um colar com as que ficam, a alegria íntima para com aquelas que não hesitaram em seguir seus próprios caminhos.

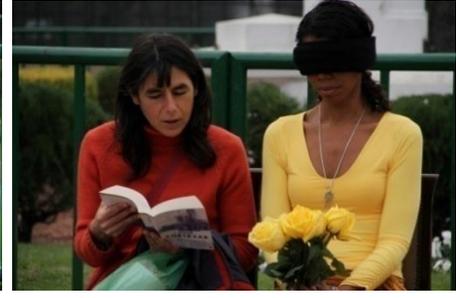
Rubiane Maia, Performance.

Local: Vitória/ES, Brasil.

Duração: sem informação.

Fotografia de Tete Rocha.

³⁴⁰ DOMINGUES, Leila. *À flor da pele*: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a. p. 53.



ENCONTRO. E ENTÃO EU DISSE SIM, ACEITO (2011)

Residência artística. Subterfúgio para embarcar em intrigantes experiências espaço-temporais com a alteridade. Destino: Buenos Aires. Outra cultura, outra língua, outros afetos. Quem sabe, até, tornar-se ainda mais familiar de Julio Cortázar – cujo livro “O jogo da amarelinha” foi tão importante em sua vida. Muito estranhamento e, ao mesmo tempo, tudo muito estimulante. Língua apressada, brechas na comunicação. Perde-se no tempo das coisas ditas, perde-se a piada: ri depois, e até hoje. Ia-se com frequência a um café. Não costumava demorar muito, mas um dia algo não premeditado veio a devir. Uma imagem lhe chama a atenção: um senhor com um buquê de rosas nas mãos. De tempos em tempos ele olhava para o relógio: indício de que aguardava alguém. Ela, a certa distância, resolve esperar com ele. Horas se passam. Quando percebeu que a pessoa aguardada no encontro não viria, ela começa a escrever. Nasce o trabalho. Decidiu que seria na Plaza de Mayo, coração de Buenos Aires. Uma outra cor, o amarelo: nas roupas e no buquê de rosas que tem às mãos. Faz muito frio. Duas cadeiras. Em uma, seu corpo: olhos vedados, mãos e pés atados. Na outra: um livro – *Rayuela* – e um convite. No convite: nenhuma esperança, apenas a possibilidade de que alguém o aceite e ali se sente. Vez ou outra o silêncio é rompido: a narrativa de Cortázar a invade. Aí, um pouco de vida é compartilhada: os corpos se aquecem. Aos olhos da polícia: protesto. Aos olhos das mães da Plaza de Mayo: alguém para cuidar.

Rubiane Maia, Performance.

Local: realizada em Buenos Aires, Argentina; e em Čiurlionis, Kaunas, Lithuania.

Duração: 3 horas.

Fotografias de Fabiola Melca.



BONECA DE PORCELANA (2011)

Uma espécie de despedida desse um mês de busca por novas e intensas composições com a força da vida que emanam de sua condição de estrangeira. Não foi propriamente concebida em Buenos Aires. Mas deve-se à atmosfera do deixar que o outro em si compareça, do contexto portenho, a tonificação das ideias. Nela, as sutilezas de uma crítica contundente à propagação dissimulada de clichês em torno da imagem do feminino, e das opressões e violências que eles perpetraram silenciosamente. Levar e elevá-los à dimensão da esfera pública: compromisso ético. “Na ‘lei’ dos encontros, o verbo em ação é encontrar. Assim, sempre no infinitivo”³⁴¹. Encontrar vias para expor àquilo que a vida não suporta mais: o intolerável. Domingo.

Espaço público. Vagueia nua pelas ruas em direção à outra praça. Para alguns: obscenidade. Para outros: objeto. Para ela: apenas corpo. Em uma das mãos, rosas. Na outra, uma maleta com tudo que dizem precisar: estigmas. 9 da manhã, praça lotada, olhares curiosos. Na maleta, o rosa: no traje, na *necessaire* e na maquiagem. Embonecar-se, tornar-se intocável. Na agitação das crianças que se aglomeram: torna-se atração. No compasso da caixinha de música, despetala as rosas. Ironia? Não. Primícias do horror manifesto: giros de 360°, tombos sucessivos: dor. Gira, cai, se suja, se machuca, se levanta e começa a girar de novo. Esgotamento: quando acabar?

Rubiane Maia, Performance.

Local: realizada em Buenos Aires, Argentina; e em Čiurlionis, Kaunas, Lithuania.

Duração: 1 horas.

Fotografias de Fabiola Melca.

³⁴¹ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 27.



ENSAIO DE CASAMENTO (VERMELHO-MULHER) (2011)

Espaço público: instância relacional através da qual se é possível confrontar com a diferença – conduzindo ao reconhecimento da potência dissensual³⁴² da esfera pública. Engana-se quem pensa se tratar de mero espaço físico, disponível a ocupação dos corpos. Não: um campo de agenciamentos em processo, cujas ações interativas entre corpos, objetos, ideias, lugares e situações dão tonos às singularidades dos modos como nos relacionamos entre si e com os nossos ambientes de existência. Nele a tensão positivamente irremediável entre as habilidades perceptivas e coadaptativas de composição das corporalidades, que se constituem nas interações estabelecidas nesse processo. Arte no espaço público: em alguns casos, intensificação desse campo de efetuações. É a ativação desta situação que interessa aqui, desta vez em Vitória/ES: entregar-se à experiência corporificada do espaço público. Praça Costa Pereira. Vestir-se de noiva: fantasmagoria própria ao centro da cidade. Caminhar pela praça em busca de sua própria ambiência. Nas mãos um convite, grãos de arroz e cartas de amor: mais uma vez, estigmas. Grãos ao chão, ajoelha-se sobre eles: sacrifício. Nas entrelinhas do convite: escuta. Se aceito, no ajoelhar do outro à sua frente, uma carta é lida: cumplicidade. No olhar do outro: flexibilidade. Na cabeça, resta a dúvida: o que há mesmo de romântico por detrás de tudo isso?

Rubiane Maia, Performance.
Local: Praça Costa Pereira,
Vitória/ES, Brasil.
Duração: 1 hora.
Fotografias de Joana Quiroga.

³⁴² MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. In: **Art & Research**, A journal of ideas, contexts and methods, Londres, v. 1, n. 2, 2007.



APÓS. DESVELO PARA NASCER CINZA (2011)

Essa cerimônia das palavras que envolve uma certa retórica para responder às perguntas “O quê?”, “Por quê?”, “Para quê?” e “Como?” – que sustentam uma pesquisa acadêmica – a incomodava. Não que ela não as tivesse respondido. Respostas a essas e outras perguntas aparecem de maneira vigorosa, do título dos agradecimentos à última linha de suas referências.

O mal-estar reside no protocolo que essa cerimônia suscita: defesa. Defender seus pensamentos e suas escolhas, ser arguida, se justificar, argumentar. Mal-estar que se torna tanto maior quanto complexo, quando o ter que defender algo implica, na prática, ter que defender a si própria. Como se defende uma vida? Sim, pois é disso que se trata as 142 páginas que passariam por essa cerimônia: a sua própria vida. Após a cerimônia institucional, ela propôs outra. Uma que respondesse, à sua maneira, a esse processo de finalização do mestrado – que não fosse nem escrito, nem falado – coerente com sua prática artística. Início da noite e a penumbra dos remanescentes da cerimônia anterior. Algumas seringas de sangue lhe são retiradas por uma enfermeira. Velas são acesas, dando a ver apenas a silhueta de seu corpo. À sua frente, um recipiente onde se depositam as cinzas da dissertação que, folha por folha, é queimada por ela. Estranhamento? Apenas por parte dos olhares incomodados de alguns. Cinzas e sangue são misturados. A mistura toma corpo: segunda pele. Pouco a pouco, vai afirmando, sem precisar recorrer a uma só palavra, que sua pesquisa não está no papel e, sim, no seu próprio corpo. Cá entre nós: é assim que se defende um modo de vida!

Rubiane Maia, Performance.

Local: Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, Brasil.

Duração: 2 horas.

Fotografias de Henrik Carpanedo & Sérgio Prucoli.

**3.3 TOMO II
DE TRABALHOS
[2012]**



ARRITMIA (2012)

Não propriamente Deleuze, mas os estoicos, que já diziam que devíamos ser dignos daquilo que nos acontece. Mas é junto a ele que aprendemos que acontecimento não é o que acontece; acontecimento “é o que deve ser querido”³⁴³. E querer alguma coisa no que acontece significa, para ele, “tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento”. Querer e capturar o acontecimento implica a abertura aos processos de singularização de si, que se expressam no instante mesmo em que acontecem. Aí, nada está dado previamente como se fosse destino; pelo contrário, possibilidades diversas de efetivação desses processos se expõem, dando a ver o potencial gerativo da diferença, rupturas de sentido e desvios. E se “há os que se aventuram em produzir desvios”³⁴⁴, ela se aventura como poucos. Paisagem vazia e seca. No meio do caminho, uma pedra: espanto. Em certo ponto, não sabe ao certo se a pedra se parece mesmo com um coração, ou se a influência do livro infantil que lia a fez ver desse modo. Pouco importa. Ali, uma carga poética que merecia ser explorada. Tudo muito desprezioso e intuitivo. Linha vermelha, veia: ligação entre seu coração-pedra e seu coração-corpo. Coreografia intensa: corpo desenhado na paisagem. Quando vagueiam: o peso. Quando distantes e inertes: leveza e desenhos a perder de vista na areia branca. Quando juntos: o ar lhe falta. E quando a ligação é rompida? A certeza de que alguns caminhos têm, mesmo, coração.

Rubiane Maia, Performance.
Local: Conceição da Barra/ES, Brasil.
Duração: 3 horas.
Fotografias de Chloé Gobira.

³⁴³ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p. 152.

³⁴⁴ PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 39.

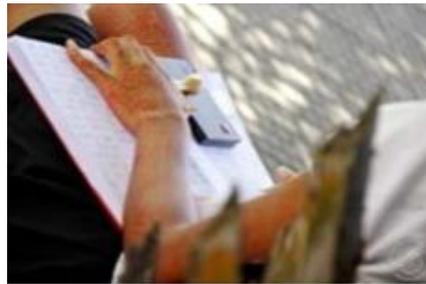


INCUBAÇÃO. TRANSBORDAMENTO PARA COPO D'ÁGUA (2012)

Princípio: ocupar a casa de uma pessoa, normalmente de um artista, e transformá-la em um espaço temporário, autogestado, de apresentação e fruição de ações performativas. Não. Não se trata da descrição de sua ação, mas do contexto em que foi realizada: Festival de Apartamento³⁴⁵. Era uma casa grande. Muita gente. Tudo ao mesmo tempo: apresentações, música, bebida, conversa. Caos: apoteose catártica. Ela escolheu o lugar mais isolado para instaurar seu caos intimista, sua própria catarse: o banheiro do jardim. Espaço-tempo de fluxos: retorno ao tempo das águas. Forra-se o chão com algodão: primeira vez. Senta-se embaixo do chuveiro: inunda-se. Para driblar o frio, fabrica bolhas de sabão. Atrás da porta, um som torrencial de chuva se perde com a intempestividade do que acontece ao largo. Algodão encharca. Sensorialidade: vestígios da paixão por Lygia Clark. No transbordamento do banheiro: descoberta. Invisibilidade exposta. Há os que tentam conter os fluxos. Outros, como ela, deixam-se simplesmente escoar pela sensação de prazer ao andar naquele chão.

Rubiane Maia, Performance.
Local: Campinas/SP, Brasil.
Duração: 3 horas.
Fotografias de Leandro Pena & Thaíse Nardim.

³⁴⁵ Evento organizado por artistas do interior de São Paulo, resgata os *Apartment Festivals* (Festivais de Apartamento) – idealizados pelos neoístas, na década de 1980, em Nova Iorque, EUA. Eram reuniões feitas nas casas desses artistas, entre festas e pequenas mostras de trabalhos, então mal vistos pelos circuitos oficiais. A retomada, em 2008, pelos artistas paulistas, buscou a celebração do encontro e a formação de novas redes de artistas ou não-artistas, ansiosos por espaços para apresentação de performances e intercâmbios de experiências. Mais informações: <<https://festivaldeapartamento.blogspot.com/>>.



OBSERVATÓRIO (2012)

issolver-se no lugar. Adaptar-se de tal modo a ele ou incorporá-lo de tal maneira que sua ação deixa de ter um caráter de excepcionalidade em relação aos demais gestos e ritmos que nele se realizam. Ação entre a performance e o *site-specific*. Talvez o trabalho que tenha permitido acionar, pela primeira vez, essa característica pouco comum no campo da performance, de uma suposta invisibilidade da ação performativa.

Potencial de indiscernibilidade que emerge quando tanto o corpo quanto a ação são totalmente absorvidos pelos devires do próprio contexto. E se o contexto não tem tanta familiaridade com a linguagem da performance, não é constituinte do cotidiano do lugar, tudo se torna mais intenso e interessante. De todos os lugares possíveis, esse em especial parecia lhe convocar. Uma praça no centro da cidade, popularmente conhecida como Praça das Velas.

Lugar considerado milagroso, atravessado por uma atmosfera de fé. Pessoas continuamente circulam por lá, pequenas peregrinações marcadas pelas velas acesas e pelos ex-votos que se depositam. Nenhuma indumentária especial. Leva uma cadeira para se sentar e um caderno para escrever. De diferente apenas um carimbo, que usa para gravar seu corpo com a palavra “reflexo”, toda vez que observada; e a linha vermelha, que conecta um de seus pés à cadeira.

Se inicialmente essas pequenas idiosincrasias geram algum tipo de estranhamento, com o passar das horas elas e ela se diluem no fluxo dos demais. Observa tudo que acontece: escreve.

Escrita que se embaralha. Devaneios? Não, cansaço. E depois de um dia inteiro de escrita daquele lugar ela vai embora: corre à boca pequena que ela também estava pagando promessa. Qual seria?

Rubiane Maia, Performance.

**Local: realizada em Natal/RN, Brasil;
e em São Paulo/SP, Brasil.**

Duração: 11 horas.

Fotografias de Pâmela Guimarães.



VERMELHO-BICHO (INTERLÚDIO) (2012)

Talvez não se trate de romper o silêncio constante em suas ações, mas, sim, lembrando os surrealistas, operar um exercício em que a linguagem não seja discurso inteligível e cujo silêncio possa falar. Nessa operação, a linguagem é desinstrumentalizada, tornando-se sujeito-objeto de criações. E assim o faz via palavra: a palavra literária. Colocada em estado de fuga, ampliando ainda mais a distância entre ela e o que nomeia, ao ponto de ser inalcançável a coisa ou o objeto ao qual se refere. Nesse movimento reside a possibilidade da “palavra autêntica”³⁴⁶, diria Blanchot. A linguagem deixa de expressar um sentido e passa a criá-lo, via suspensão das “obrigações da reflexão”³⁴⁷ quando da escuta do silêncio eloquente do inconsciente. E como explorar essa questão num sarau literário? Desatar o nó preso na garganta: caminho novo.

Corredor estreito e longilíneo. Talvez nem precisasse de microfone: mas como se impor aos que declamam lá fora? Nas mãos um coração de verdade – de um animal. Silêncio e sons sutis denotam o toque suave e a delicadeza da carícia. Ao contrário, gritos e grunhidos correspondem à intensidade da força que exerce sobre ele.

Alterna-os. Alterna-se. Colar que transpassa pescoço e mãos: algo para lembrá-la que tudo volta. Quanto mais o comprime com as mãos, mais ele se rompe. Sangue escorre, pescoço aperta, lamento ecoa. Da boca, nenhuma palavra: e tudo é dito. Inclusive que despedaçar um coração jamais passará incólume.

Rubiane Maia, Performance.

Local: Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, Brasil.

Duração: 2 horas.

Fotografia de Stefânia Masotti.

³⁴⁶ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 65.

³⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 90.



CAMINHO DO CHÁ (2012)

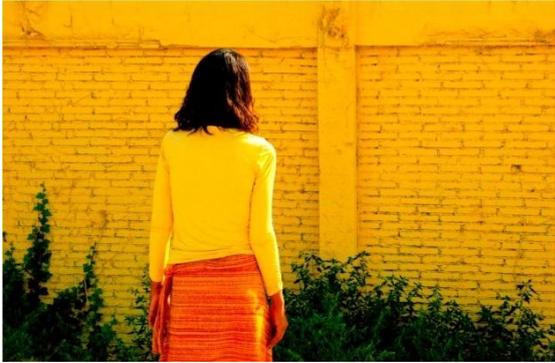
Conta-se que o *Chanoyu* (a cerimônia do chá) era realizado pelos monges zen-budistas para se manterem acordados durante as meditações noturnas. O hábito de beber chá é uma tradição da cultura japonesa desde o século IX – influenciada, também, pelo Taoísmo. Ganhou *status* cerimonial a partir do século XII, quando o *Chado* (caminho do chá) foi transformado no que, hoje, ele representa: uma filosofia de vida, envolta por quatro princípios básicos – harmonia, respeito, pureza e tranquilidade. É mais do que o ato de tomar o chá, é uma arte que envolve conhecimentos tradicionais. Podendo durar até quatro horas, exige concentração nos gestos e na postura, elevando a percepção da paz espiritual da vida cotidiana, como uma espécie de meditação em movimento. A sua cerimônia é diferente e dura um pouco mais. Atenção irrestrita à força motriz por detrás de tudo que existe: água. Estar com o corpo limpo para explorar o caminho das águas dentro e fora dele: jejum. À sua frente, duas barras de gelo. Princípio: aquecê-las com seu corpo. Início duro, mas o corpo sempre se adapta. Toca, abraça, assopra: derretimento, pequenos caminhos em direção à xícara. De vazia para cheia, tempo: tempo-água. Xícara enche: bebe. A cada nova xícara bebida, bexiga se enche: eminência de transbordamento. É preciso dar vazão aos fluxos internos: reposiciona a xícara sobre a roupa, urina e, em seguida, bebe. Alterna sua atenção entre os caminhos externos e internos das águas. Em sua cerimônia, a cada xícara morna bebida, transe: não sabe mais se é o seu corpo que aquece o gelo ou se é o gelo que aquece o seu corpo.

Rubiane Maia, Performance.

Local: realizada em Uberlândia/MG, Brasil; e em Vitória/ES, Brasil.

Duração: 6 horas.

Fotografia de Joana Quiroga.



LA MAISON JAUNE (PRÉPARATION POUR RENCONTRE) (2012)

Tudo é tão vibrante. Amarelo vivo que recobre tanto o corpo quanto as ruínas. Não. Não foi ela quem pintou esses escombros. Travessura de outro artista da residência na qual ela havia acabado de aportar. Não chegou a conhecê-lo, mas assim que se deparou com a façanha poética deste intrépido artista desconhecido, sentiu-se mobilizada a propor alguma ação naquele lugar. O amarelo remetia à Buenos Aires, aos cuidados únicos e valiosos que o trabalho “Encontro. Então eu disse sim, aceito” havia lhe propiciado um ano atrás. Boas lembranças. Apoia-se nelas para aplacar a ansiedade. Afinal, assim como naquela ocasião, encontrava-se outra vez à deriva pelo mundo – dessa vez, um bocado longe de casa. Junto a elas, certa tranquilidade se instaura, e um pouco de conforto volta a percorrer o seu corpo. Em meio à maior ocupação de artistas de Paris, quantas possibilidades! Entre o entender tudo pela metade – quando entende – e o não entender nada, surge uma parceria: ela performaria uma espécie de desdobramento do trabalho realizado em solo portenho, e um fotógrafo faria o registro da ação. Tudo marcado, e de repente, no dia anterior, a notícia da morte do seu grande amigo. Choque: o luto a invade por completo. Adormecimento. Não desmarca, acaba indo. Encontro que se transforma em outra coisa: despedida particular. Veste-se à caráter. Amarelo: cor da folha seca que representa o fim da vida; cor das plantas, quando morrem. Desabamento, e em meio aos escombros: corpo-em-estado-de-ruína.

**Rubiane Maia, Performance
para câmera.**

Local: Paris, França.

Duração: sem informação.

Fotografias de Cyberceb.



TRAVESSIA (2012)

Completo estado de estranhamento. Inadequação. Torpor. Os efeitos dessa perda são múltiplos, e se farão presentes por muito tempo.

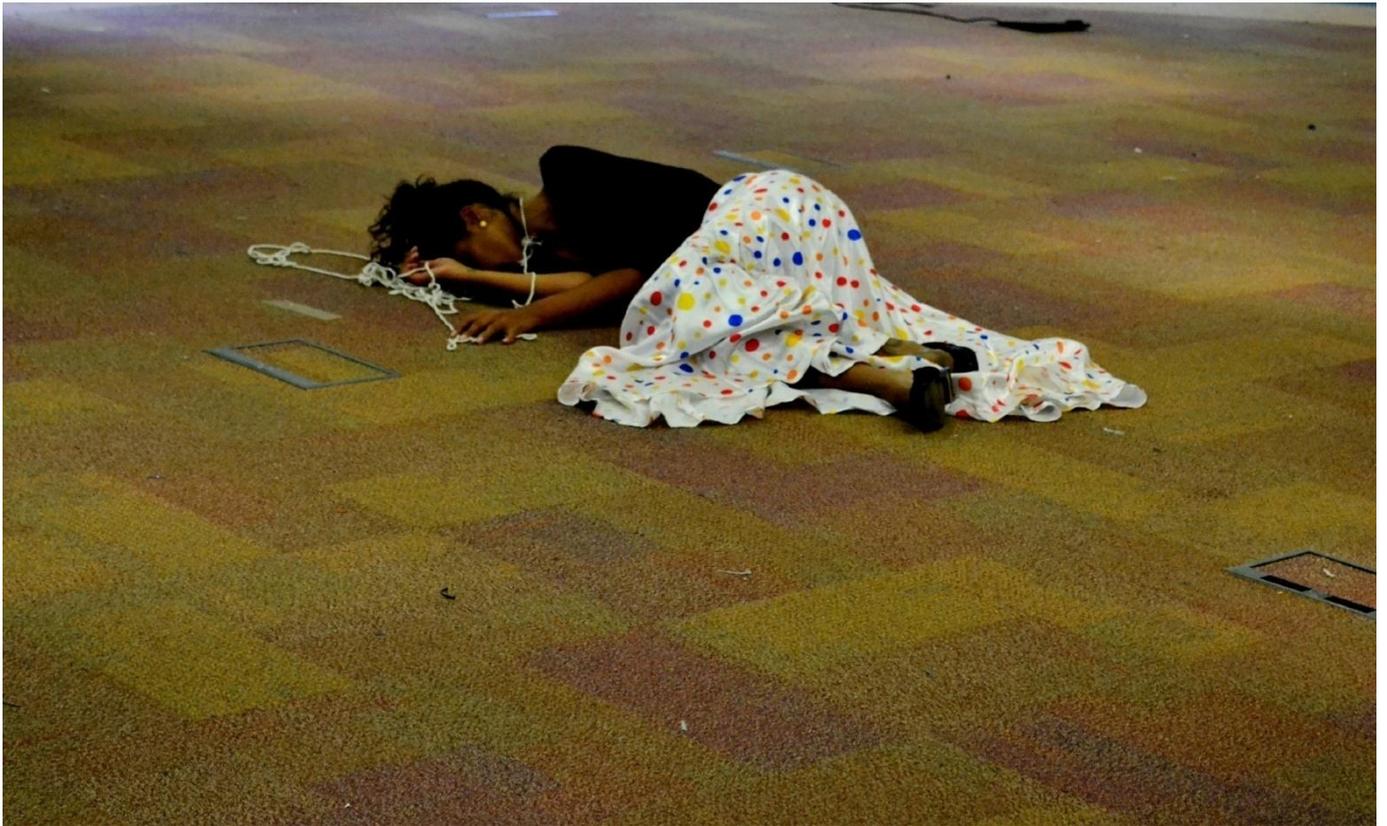
Tornaram-se inseparáveis desde o “Eleve Coletivo”. Foi então sua ex-parceira de “ERA Coletivo” quem proporcionou o encontro entre os dois. Ele tinha sempre tanto para dar, e jamais se eximia disso. Intensidade. Pura vontade de potência. A presença dele a encorajava ir além: transformou sua vida. Com ele, tudo mudou: ela ganhou o mundo. Com o “TRAMPOLIM”, alçaram juntos vôos inimagináveis. E apesar de toda distância física que as demandas de cada um invariavelmente impuseram entre eles durante esse tempo, estavam sempre conectados. Quem sabe até dessa vez pudessem se encontrar? Sim, pois ele, assim como ela, também estava se derivando por lá. Dor. Vazio. Luto reverbera. Que corpo esse tempo convoca? Corpo-em-estado-de-abismo, impossível de ser invisibilizado ou silenciado. É esse o corpo que está ali, transitando de um ponto ao outro de uma passarela. Em cada ponto desse percurso garrafas de vinho: desequilíbrio. Nas mãos, um livro: “A poética do espaço”, de Gaston Bachelard, em francês. Não era um livro referência para ela, mas o era para ele: homenageia-o. À medida que caminha, lê o capítulo “Casa”: saudades. Tempo passa: embriaguez. O público a segura. Caminham juntos. Lê para esses. Leitura alterada: misturas de idiomas. Entre o que Bachelard diz e a partilha do que está sentindo: vulnerabilidade. Um senhor se aproxima. Caminham juntos. Lê para ela. Ao final do capítulo, depois de quilômetros percorridos nesse pequeno trajeto, é ele quem lhe diz: “acho que acabou, não é?!”

Rubiane Maia, Performance.

Local: realizada em Paris, França, e em Santiago, Chile.

Duração: 4 horas.

Fotografia de Cyberceb.



LABIRINTO (2012)

Desconforto em prosseguir. Desistir, voltar: despedir-se. Da família dele vem o afago: ele iria querer que ela continuasse. Mas não é fácil. O corpo que segue, e que desembarca no interior da Inglaterra, é um corpo que evoca a todo instante um pedido de cuidado. Pedido que não encontra rápida correspondência quando se é estrangeiro, inclusive de si mesmo. Não correspondida, a dor que o corpo silencia se acumula: corpo-em-estado-de-sufocamento. Peixe fora d'água. Diferentemente de Paris, em que o taxativo "eu não estou em casa" era rebatido com o cuidadoso "se você está aqui, então agora esta é a sua casa", em solo inglês – nesse contexto em particular – as pessoas não demonstravam disponibilidade ou mesmo aptidão para cuidar umas das outras. E se a dor, nesse tempo, não escolhe hora nem lugar para transbordar, definitivamente este não seria o melhor contexto para que ela escapasse, especialmente através do seu trabalho. Mas como controlar? Talvez inteligibilidade, para saber lidar com ela. Mas, óbvio, nenhuma clareza sobre isso naquele momento. Ali, ápice de uma fragilidade emocional e, também, física. Luto-alucinação: eclosão. Entre duas colunas, com o auxílio de um barbante grosso, desenha com seu corpo o símbolo do infinito. Intercala essa alegoria, a princípio inofensiva, com o enredar frenético do seu corpo ao barbante. A cada nova aparição do símbolo, mais o corpo se ata a ele. Os movimentos parecem exceder o planejado. Agonia: o ar lhe falta, o barbante a enforca. Vida por um fio. Para seguir adiante, escolhe rompê-lo. Desaba. Passa mal. Não recebe ajuda. Cada um por si. Do nada, uma epifania: "por que estou fazendo isso? por que estou fazendo isso comigo mesma?"

Rubiane Maia, Performance.

Local: Birmingham, Reino Unido.

Duração: 2 horas.

Fotografias de Cintia Reis.



LOS CUATRO VENTOS (CÓMO PRODUCIR UNA DECLARACIÓN DE AMOR) (2012)

Somatizações: termo usado para expressar os efeitos físicos que irrompem o corpo em condições de estresse e ansiedade, e que estão normalmente relacionados a algum tipo de trauma ou distúrbio emocional vivido. Cada um reage a essas condições de maneiras diferentes e seus efeitos se somatizam no corpo de formas igualmente distintas. No seu caso: virose, 39º de febre. Trinta dias doente. Precisava de cuidados, mas sabia que não os encontraria em um hospital. Cansaço que se soma ao luto. Muitas pequenas viagens: caos e precariedade. Tempo em Londres: introspecção e silêncio. Em Barcelona, ombros amigos: o cuidado de que precisava. Um lhe questiona sobre o caminho que vem seguindo: “você se vê nele?” E, logo em seguida, como quem bate e depois assopra: “você precisa se tratar com mais delicadeza”. O outro lhe dá de presente um pacote de feijão e diz: “Isso é pra te confortar!” Desembarca em Avinyó. Espaço-tempo de lentidões e suavidades. Algodão: símbolo de um tempo marcado por delicadezas. Processos de autocuidado. Criação de território existencial³⁴⁸. Aqui, experiência imersiva na paisagem: busca de conforto nesse novo lugar. Outramento. Envolve-se. Sente a leveza percorrer todo seu corpo. Fragmenta-o: torna-o livre para seguir em qualquer direção. Juntos, intenso convívio. Cuidam-se. Forjam ninhos. Fazem amor!

Rubiane Maia, Performance.
Local: Avinyó - Barcelona, Espanha.
Duração: 2 horas.
Fotografias de Quin Moya.

³⁴⁸ GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 19.



ENTRE NÓS (2012)

Um daqueles ombros, àquele que a lembrou de que era preciso se tratar com mais delicadeza, também plantou outra semente naquele encontro: “porque não trazer a delicadeza para o seu trabalho?” E isso certamente reverberou de uma maneira muito forte. Desencadeou toda uma circulação de afetos que a ajudaram a repensar a relação entre tudo que estava se passando em sua vida, e o que fazer com o que estava sentindo e vivendo, no caminho artístico. Cada novo dia nesse lugarejo, uma oportunidade a mais para processar tudo isso e “explorar estados inéditos”³⁴⁹ de si mesma. Reabilitação da vida, redirecionamento para o seu trabalho. E como nada é por acaso, não poderia ter vindo em momento mais oportuno esse tão desejado tempo de parada e de tranquilidade. Essa ação, assim como a anterior e as duas outras que viriam em sequência, não fazia parte do projeto original proposto para ser desenvolvido naquele momento, durante a residência. Teria que ficar para depois. O foco, ali, era outro: autocentramento, cuidado consigo e com tudo o que estava ao seu redor. E a deixaram livre para produzir sua clínica de si: outra vez cuidada. Aqui, o princípio era roubar uma rosa da casa de alguém: a rosa que achasse mais bonita. Levá-la consigo. Em seu estúdio, vestir-se de branco: tratava-se de uma ocasião especial. Acomoda a rosa em copo, sem água, sobre a mesa. Senta-se em uma cadeira e não faz nada além de olhar para ela até que morra. Olhar para a morte. Quatro dias de velório. Na rosa, seu grande amigo. Nesse velório, a importância de um ritual de adeus que, de fato, nunca houve.

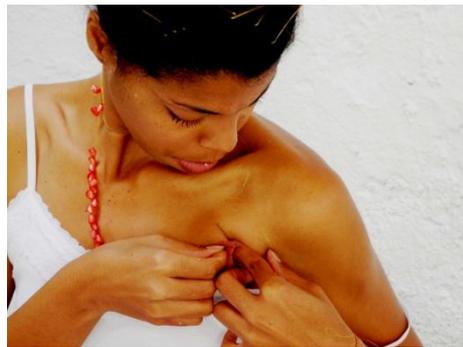
Rubiane Maia, Performance.

**Local: Avinyó – Barcelona,
Espanha.**

Duração: 86 horas.

Fotografia de Quin Moya.

³⁴⁹ PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade:** sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17.



ESTIGMA (SIEMPRE HAY UNA PROMESA) (2012)

Na mitologia grega, Coré, filha de Deméter com Zeus, colhia narcisos quando foi raptada por Hades, deus do submundo subterrâneo. Deméter, tomada pela dor da perda, passa a vagar pelo mundo. Tamanha é a dor que por onde passa a terra seca e o alimento falta. Com medo da destruição, Zeus intercede junto a Hades para que devolva sua filha. Hades recusa devolver Coré, agora Perséfone, e faz com que ela continue com ele: dera-lhe uma romã, fruto do casamento. Ao engolir algumas sementes, não poderia mais deixá-lo. Entretanto, ela engoliu apenas quatro sementes. Faz-se um acordo: um terço do ano fica junto a Hades e o restante do tempo com a mãe. Quando no Olimpo, a natureza brota flores e frutos. Quando no inferno, o inverno reina na terra. Saiu para caminhar, lugar de natureza árida e deserta. Estava sozinha. No meio do caminho, um pé de romã – todo carregado. Lembrou-se de Perséfone. Lembrou-se do livro que lia, cuja romã é símbolo do consciente/inconsciente. Coincidência. Lembrou-se de receber de peito aberto o que a vida lhe dá de bom grado: parte do processo de reestabelecimento. Come. Fruta grande, sementes suculentas. Leva algumas para casa. No estúdio, branco, protagoniza o vermelho vivo das sementes. Come as romãs: sementes se acumulam. Com delicadeza e ajuda de agulha e fio dourado – quase imperceptíveis – constrói um colar. Não se sabe onde começa nem termina. Sabe-se, apenas, que com algumas delas, e repleto de lacunas a serem preenchidas por ficções, o colar transpassa sua pele. Vínculo. Seu amigo tinha uma tatuagem igual a dela: irmãos de coração.

Rubiane Maia, Performance.

**Local: Avinyó – Barcelona,
Espanha.**

Duração: 1 hora e 30 minutos.

Fotografias de Marcela Antunes.



JARDÍN SECRETO – PORQUE DESEO CRER (2012)

O outro daqueles ombros, que a presenteou com feijões, talvez nem saiba o quanto a confortaram. E de uma maneira particular. No antigo Egito e na Grécia, o feijão era cultuado como símbolo da vida. Foi alimento das frentes de batalha. Rico em nutrientes, textura macia, acolhe com maestria os sabores enfiados no preparo. No Brasil: comida de conforto, de resistência, de "sustância". Ela recebeu os feijões com carinho. O que fazer? Não tinha panela de pressão. Certo dia, um lampejo: memórias da infância, experiências de germinação. Algodão: elemento vulnerável e frágil. Com ele, nova conexão com aspectos primários da vida: a germinação e o crescimento do feijão. Ao germiná-los, relaciona-se com a morte e com a vida, ao mesmo tempo. Faz parte do autocuidado olhar para as coisas que crescem, que estão vivendo, que estão nascendo. O estúdio vira um laboratório para experiências de vida. Um mês e meio fazendo-os germinar em caixas, pratos e taças. Vive para isso. Registra o processo com muito gosto. Antes de seguir viagem, o último ritual da residência: partilha seu jardim secreto. Cria uma instalação. Forra com algodão o chão de duas salas do centro cultural comunitário de Avinyó, fixa fotos do processo nas paredes e transfere seu jardim para lá. Nos primeiros 30 minutos: conta-gotas para regá-lo. Cansada, deita-se sobre o algodão e adormece. As pessoas parecem intimidadas em entrar nas salas. Mas, ao se recolher no canto, uma fila se forma, e o que é clínica de si torna-se conforto para todos.

Rubiane Maia,
Performance/Instalação.
Local: Avinyó – Barcelona,
Espanha.
Duração: 33 dias.
Fotografias de Quin Moya.



desejardesaperceberdesi
até sertomadapelo instante
lugar onde inexistequaquer direção
sentire estar ne b l i n a r - s e

desejardescuidardomundo
até conseguirflanarcomasas
lugardeum céuopacocomcordenada
irvoardes f a z e r - s e

desejardesencontraravida
até serenarcomoumagotadeorvalhofria
lugardomistérioedabrumaúmida
gotejareescorrere v a p o r a r - s e

desejardesdesejarodesejo
até integrartudoquehá dentroefora
lugardonãolugar
desaparecerepartirfu n d i r - s e



O INTANGÍVEL (2012)

Início do inverno europeu. Sul da França. Casa de uma amiga: aconchego para o corpo, acolhida para as emoções. Alguns dias de intervalo antes da próxima exibição pública. Vivia o entre. Precioso momento para se recolher, cuja redistribuição dos afetos, quem sabe, não poderia dar contornos a essa “vida viva”³⁵⁰, experienciada em Barcelona. Período caseiro: não é tempo de produção artística. Mas o corpo tem seus caprichos, basta estranhá-lo um pouquinho para que ele logo desentranhe sua “poesia”³⁵¹. Casa no campo, e perto dela uma plantação de dente-de-leão. Faz frio. Não se importa. Sai para caminhar com sua câmera na mão. Ao cruzar a varanda: neblina. Alguns passos: desaparecimento. No rádio, o alerta: não saiam! Dia de neblina forte: as pessoas poderiam se perder, acidentes poderiam acontecer. Ao avançar pela neblina, não é o corpo que desaparece, mas tudo fica para trás. Na impossibilidade da visão como princípio de orientação, conta os passos. Experimenta ir perambulando às cegas, mapeando a cada passo o desconhecido que está adiante. Encanta-se pelas gotículas do orvalho úmido que respinga nos dentes-de-leão. Captura a vivacidade das sutilezas que aquelas condições parecem tornar ainda mais imperceptíveis. Depois de algum tempo, seu corpo, em regresso, aos poucos se materializa na paisagem. Quem sabe não se perdeu? De acidental, mesmo, apenas a imprevisibilidade daquelas imagens.

Rubiane Maia,
Fotografia/Texto.
Local: Rivolet, Rhonê - Alpes.
France.
Fotografias de Rubiane Maia.

³⁵⁰ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 132.

³⁵¹ PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 58.



TRANSFERÊNCIA. TALVEZ O NASCIMENTO DAS ÁGUAS (2012)

Nasceu naquele período em Londres, antes de Barcelona – entreato de introspecção, luto e virose. Não era uma residência artística, mas lembrava, tamanho o grau de imersão. Dias difíceis, emocional fragilizado, corpo febril, dificuldade de comunicação. Fala pouco: cria para si momentos de silêncio. O foco, ali, são as experimentações. Segue os dias desenvolvendo exercícios com um conta-gotas: relógio que funciona no tempo da lentidão. Com ele, o título do workshop “Vida e arte, aqui e agora”, ganha tons. Na transferência de água entre recipientes, entra em estado de auto-hipnose. Não por acaso, memórias do amigo que havia perdido vem à mente, e as lágrimas aparecem. Do sul da França, desembarca em Veneza. Reelaborou toda a ação. Tudo desligado, e o silêncio ecoa pelo prédio. A iluminação vem da sala montada, com sua ajuda, para homenageá-lo. Veste branco. Dois copos nas mãos. Um cheio de água e com um prego dentro, outro cheio de sal e com um conta-gotas. Despeja o sal sobre uma placa de vidro e, com o conta-gotas, inicia a transferência da água para o copo vazio, sujo de sal. As lágrimas aparecem, e as memórias também. Chora. Recolhe as lágrimas com o conta-gotas e deposita no copo. Alterna esse gesto com o recolhimento da água salgada do copo, que deposita também nos olhos. Quanto mais o faz, mais lágrimas. Quanto mais lágrimas, mais saudades. Ao final, tenta quebrar a placa de vidro com o prego. Sem êxito, recolhe os resíduos de tudo e vai embora com a certeza de que ele está presente.

Rubiane Maia, Performance.

Local: realizada em Veneza, Itália; Rio de Janeiro/RJ, Brasil; e em Visconde de Mauá/RJ, Brasil.

Duração: 4 horas; 4 horas; 14 horas.

Fotografias de Daniella Perez

Bacigalupo e Monika Sobczak.

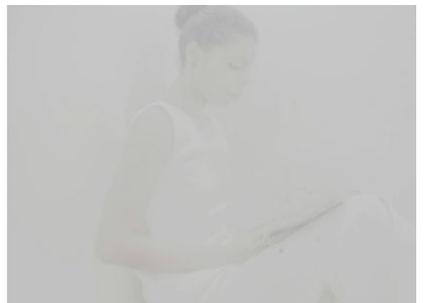
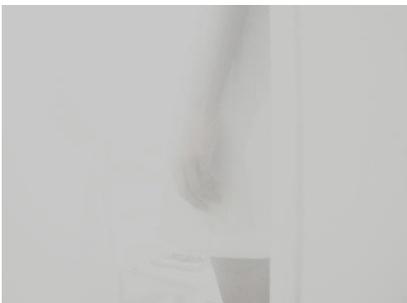
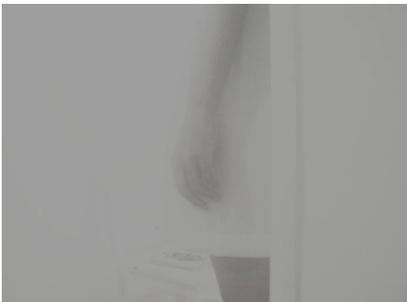
**3.4 TOMO III
DE TRABALHOS
[2013-2014]**



CLAUSTRO – ESTUDO SOBRE A PERMANÊNCIA, OU NADA (2013)

Um mês e meio de residência artística na Argentina. Retorno marcado menos pelo *glamour* do que pelos contratempos. Alíás, os “perrengues” em torno da arte são mais presentes do que se imagina. De cara, arruma um lugar para se abrigar: um apartamento minúsculo e claustrofóbico, sem espaço de trabalho. Nenhum impedimento, queria viver esse tempo de nomadismo e circular mundo a fora. E como os perrengues também têm sua beleza, sua afirmação no mundo, quem sabe não foi assim que tantas ações surgiram? Contexto diferente da primeira vez. Não há muito auxílio. Está sozinha. Inicialmente, desenvolver o trabalho em lugar abandonado era uma das intenções da proposta aplicada. Torna-se apropriado às circunstâncias. Local semi-abandonado, em rua vazia, distante de onde vivia. Duas horas caminhando para ir e para voltar: deriva. Seis dias em isolamento voluntário. Medo. A cada dia, adentra sozinha e em silêncio os cômodos. Um por dia. Ruídos estranhos quase a fazem desistir: crise. Gestos sutis buscam criar uma intimidade com o lugar, não para torná-lo aconchegante, mas receptível. No sétimo dia, permitiu que a assistissem. A cada duas horas do dia permanece em um dos cômodos, em silêncio, desenvolvendo gestos que, até então, eram secretos, da intimidade já estabelecida com o lugar. O dia passa, pessoas vêm e vão. Mas há uma presença quase nula que permanece ali, do início ao fim. Presença fantasmagórica na casa, cujos barulhos dos cliques a lembram, vez ou outra, de que, ali, não está sozinha.

Rubiane Maia, Performance.
Local: Buenos Aires, Argentina.
Duração: 7 dias.
Fotografias de Robert Peyote.

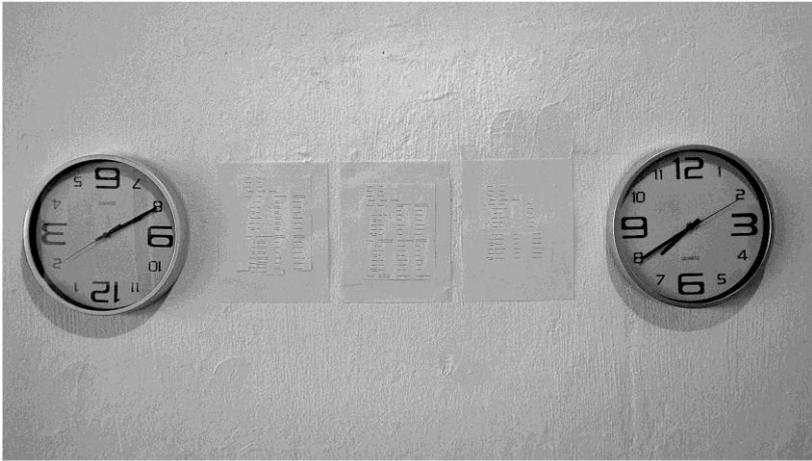


ESQUECIMENTO (2013)

A experiência de germinação dos feijões, em Avinyó, deu a ver “um irreconhecível outro, que trazia consigo uma maneira experimental de pensar, de viver, de ousar”³⁵². E, em Buenos Aires, o que queria mesmo era roçar, mais e mais, a dinâmica constantemente movimentada e efervescente que esse outramento lhe havia produzido. O princípio motor inicial desse período de residência era refazer a ação com os feijões, em um lugar abandonado e com terra, não mais com algodão. Assim que aportou na Argentina, adquiriu um livro que tratava tanto da terra quanto do sol. Ímpeto que precisou ser abandonado, ao menos em parte. Os primeiros dias deixaram claro que seria impossível realizá-la, na dimensão imaginada. Não havia suporte para tal empreitada. No apartamento, tímida e despretensiosamente, instaura sua primeira experiência com terra – que ocorre em paralelo à realização de “Claustro – estudo sobre a permanência, ou nada”. Dada sua inabilidade em plantio, inicia germinando os feijões em algodão. Tempo passa, livro lido, realiza nele um corte. Abre um buraco e o preenche com terra. À medida que os feijões germinados brotam, ela os transfere para o então livro, agora cântaro. Crescem formosos. Tornam-se companheiros nos momentos em que o isolamento é minimamente aconchegante. Registra as sutilezas do crescimento, do nascimento à morte. Outra vez as memórias comparecem: impossível esquecer-las! Diferente de Avinyó, ela não vai embora antes do seu desaparecimento. E se no final das contas eles vivem para desaparecer, aqui, ela experimenta desaparecer junto a eles antes da partida.

Rubiane Maia, Fotografia digital/Objeto Efêmero.
Local: Buenos Aires, Argentina.
Fotografias de Rubiane Maia.

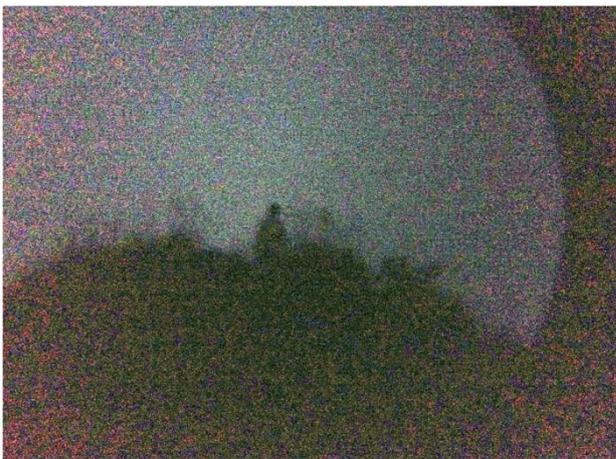
³⁵² PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 20.



DECANTO, ATÉ QUANDO FOR PRECISO ESQUECER (2013)

Do interesse pela memória à imersão nas pesquisas sobre os modos de funcionamento. Nela, o fascínio pela incapacidade humana do esquecimento caminha lado a lado com a dor, com o desejo de suprimir da memória certas lembranças. Vive um período de sucessivos embates: a morte de seu grande amigo, o fim de um relacionamento, o afastamento de seu ambiente estável de trabalho, a saudade de casa. Tudo a estimulava a querer entender por que quanto mais se tenta esquecer algo, mais se lembra daquilo. Ainda em solo portenho, reflete e aprofunda seus estudos sobre o esquecimento. Lembra do filme “Brilho eterno de uma mente sem lembranças”, em que Joel e Clementine se submetem, por razões correlatas, a um tratamento experimental capaz de retirar da memória certas lembranças. Somente em Portugal, ao avançar suas investigações em direção à neurociência e à neurolinguística, descobre que uma memória não pode ser apagada. Ela pode, no máximo, ser substituída, sobretudo quando conectada a um processo físico. Primeiro ato: segura um gravador e lê, sem interrupção, as conjugações do verbo ‘esquecer’. Segundo ato: acomoda-se desconfortavelmente na cadeira caída ao chão. À medida que se concentra em sua voz, ecoada em *loop* pelo gravador, recolhe lentamente, com um contagotas, o vinho que está em um cálice à frente. Goteja-o em sua boca, sem engolir, até que transborde. No esgotamento, forja para si o esquecimento. E enquanto precisa esquecer mais alguma coisa, lá vai ela outra vez.

Rubiane Maia, Performance.
Local: realizada em Vila Nova de Gaia, Portugal; Dublin, Irlanda; Rio de Janeiro/RJ, Brasil; Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES, Brasil; Valdivia, Chile; e em Vitória/ES, Brasil.
Duração: 2 dias.
Fotografias de Gabriel Bolzan.



é preciso ver a noite passar.

é preciso ver passar (preciso)

(a noite) é

é preciso ver (ver)

(passar) é preciso

é preciso (passar)

(ver) é preciso ver

é (a noite)

(preciso) é preciso ver passar

é preciso ver a noite passar.

HASTA EL INFINITO (2013)

Ela também operava furtivamente a escrita como dispositivo de criação. Tinha à mão um caderno para anotações, testemunha dos processos experienciados nas dobras³⁵³ desse nomadismo. Se lidos, nenhum enredo. Apenas fragmentárias cartografias afetivas, “consideradas refugio pela razão”³⁵⁴. No meio delas, um sonoro: “é preciso ver a noite passar”. À primeira vista, poema visual. No sul da Espanha, transborda as anotações. Leva-o às vias de fato. Entre amigos, todos artistas, aproveita esse tempo de brecha nas apresentações para criar experiências com essa frase. A casa que os acolhiam era envolta por uma paisagem desértica. Vigor luminoso chama atenção. Claridade excessiva incomoda, às vezes. Inverter o habitual: ver a noite. É preciso uma preparação: um dia inteiro de olhos vendados. Naquele dia, ao despertar, antes mesmo de abrir os olhos, venda-os. Visão anulada; tato, audição e olfato ganham potência. As texturas, os cheiros e os sons dão a ver um processo de escuta desse lugar, até então inalcançável. Passadas 12 horas, sem o sol, é conduzida ao topo de uma pequena colina. Ao sentar-se em uma cadeira, a venda é retirada. Os amigos ficam em silêncio, mas logo se retiram; afinal, trata-se de um encontro particular. Ela permanece, ali, pelas próximas 12 horas, na companhia da luz da lua, envolta pela noite que graciosamente performa diante dos seus olhos aquilo que não conseguimos ver justamente por (pasmem!) estarmos de olhos fechados.

Rubiane Maia,
Performance/Texto.
Local: Andalucía, Espanha.
Duração: 24 horas.
Fotografias de Mario Paez.

³⁵³ DELEUZE, Gilles. **A dobra:** Leibniz e o barroco. Campinas: Papyrus, 1991. p. 34.

³⁵⁴ PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade:** sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 18.



quando afastamos a massa da posição de repouso e a soltamos, o pêndulo realiza oscilações. ao desconsiderarmos a resistência do ar, as únicas forças que atuam sobre o pêndulo são a tensão com o fio e o peso da massa.

indicativos:

1. afastar o desejo de repouso
2. desconsiderar (temporariamente) os fatores externos de resistência/interferência
3. produzir tensionamentos com possíveis linhas de fuga
4. soltar todo peso

PÊNDULO (2014)

Usado como relógio, em tempos mais remotos, o pêndulo é um dos instrumentos mais antigos para se medir o ritmo do tempo. Sua feição mais simples é aquela que remonta à introdução à mecânica, das aulas de física: um pequeno corpo preso à extremidade de um fio que, por sua vez, tem a extremidade oposta presa em um ponto fixo. Num campo gravitacional uniforme, as oscilações desse corpo ocorrem em direções opostas e se realizam com o mesmo período.

Essas oscilações, que independem da massa desse corpo, estão relacionadas ao comprimento do fio e à força exercida no corpo. Diz-se que foi Galileu quem descobriu que o tempo poderia ser medido por meio das oscilações de um pêndulo.

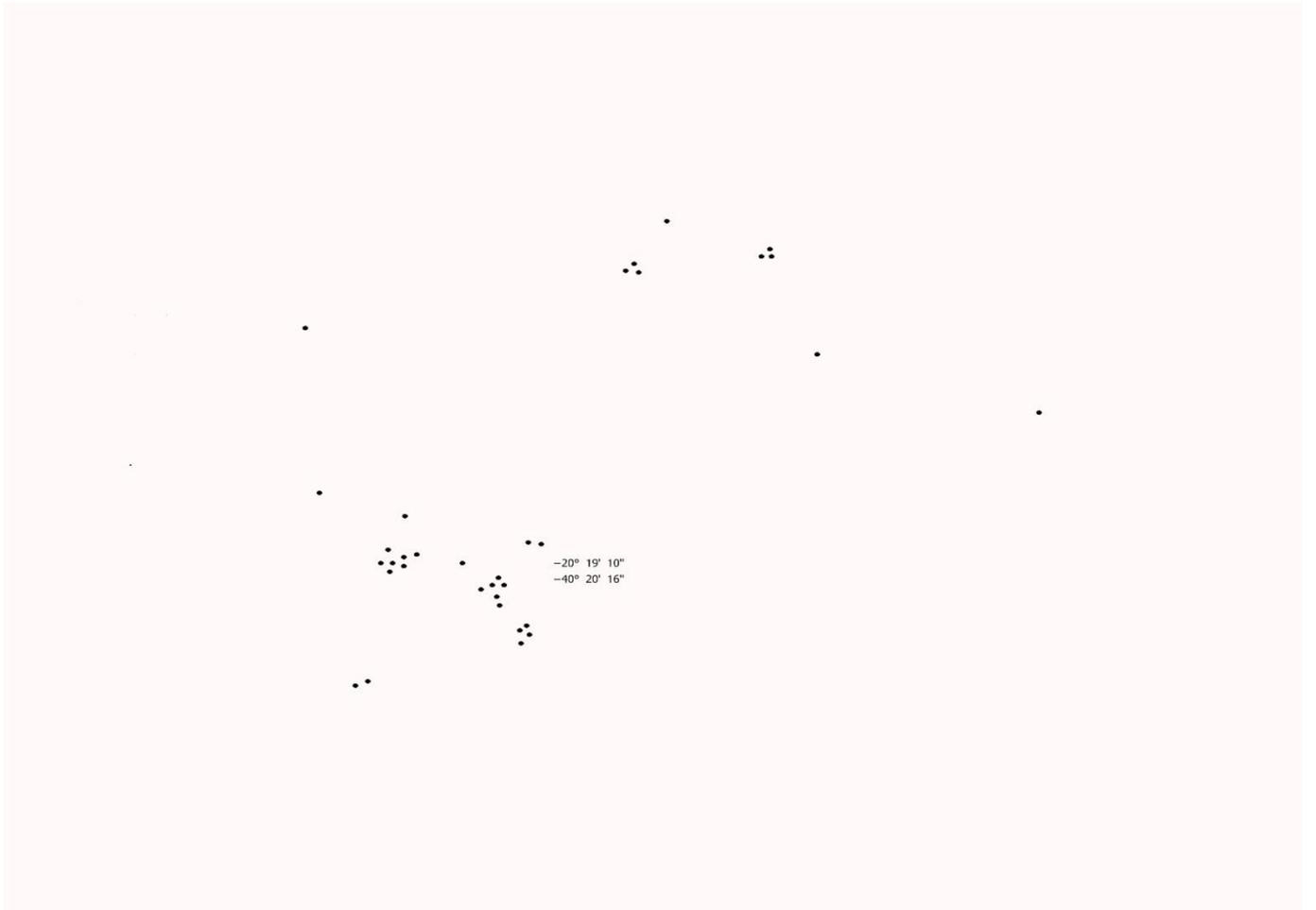
Em uma missa, ao observar as oscilações de um candelabro no teto da igreja, Galileu teria conseguido, com a ajuda dos batimentos cardíacos, aferir os períodos de oscilação e, também, chegar à conclusão de que o período era idêntico em ambas as direções em que o candelabro oscilava. Foi naquele período em Portugal, durante uma visita ao museu de física de Lisboa, que ela se deparou com o pêndulo. Sala enorme, inteiramente dedicada à exposição de desenhos, pesquisas e pêndulos de todos os tipos e formas. De início, o mais óbvio: corpo em movimento. Fuçando um pouco mais: corpo em estado de movimento repetitivo. Intensificação dos processos físicos rumo ao esquecimento? No Brasil, desenha; esboça a imagem que está na cabeça: corpo-pêndulo. Desenho que deseja ser vídeo, no qual ela seria aquele corpo, oscilando tal qual um pêndulo. Ação que em meio a outras demandas e projetos não vai além. Vídeo não executado: desenho-desejo afirma processo como obra.

Rubiane Maia, Desenho

(15 x 21 cm)/Texto.

**Local: Rio de Janeiro/RJ,
Brasil.**

Imagem de Rubiane Maia.



PONTO (2014)

Telepatia: habilidade de transmitir pensamentos ou, mesmo, de se comunicar de modo interpessoal, à distância e extra-sensorialmente.

São poucos, para não dizer raros, os que acreditam. E embora não sejam nada excepcionais os relatos sobre sua existência, por se tratar de uma interação que não passa pelos sentidos físicos conhecidos – escapando, portanto, ao cognoscível – é vista com ceticismo, por muitos, face ao paradigma interacionista previsto pela razão científica. Percepções extra-sensoriais: telepatia, clarividência, premonição, retrocognição, mediunidade, psicometria e telecinesia. De todas, sempre lhe chamou atenção a telepatia. Um tipo de interatividade que não implica, necessariamente, proximidade, contato e sentidos. É preciso ser inventivo, em face dos processos de nomadismo, para ser possível criar modos singulares de estar junto em meio às desterritorializações e reterritorializações. Telepatia em uso: transmite e comunica afetos, invisíveis, etéreos, mas capazes de acionar potências em nossas vidas. É seu aniversário. Cria um convite e o distribui por um pequeno grupo de mulheres. Não são apenas amigas, são pessoas com quem, ao longo de sua existência, em algum momento, ela teve um bom encontro. No convite, um pedido: “eleja um momento, nessas 24 horas, e entre em contato comigo por telepatia”. Permanece em casa, em completo estado de receptividade. Mais como quem psicografa do que quem desenha, mentaliza esse mundão de terra. A cada ponto marcado na folha, um afeto recebido se faz presente. Ao final do dia, mapa abstrato de encontros. Despretensiosa prova daquilo que pode a telepatia.

Rubiane Maia, Amanda Freitas, Chistel Bautz, Paula Smith, Fabíola Melca, Renata Ferraz, Dani D’emilia, Mar Mot, Marcela Antunes, Chloé Gobira, Simone Machado, Mariana Marcassa, Maíra Vaz valente, Ana Luísa Lima, Tom Nóbrega, Laura Paste, Juliana Batista, Rayane Amaral, Debora Klumb, Gisella Hiche, Aline Yasmim, Verónica Meloni, Cinthia Mendonça, Carolina Rosemberg, Elisa Barcellos, Ana Cláudia Menezes, Ade Evaristo, Mariana Mordente, Taís Lobo, Verena Stenke, Tete Rocha, Joana Quiroga, Daniela Cunha, Vanessa Baliana, Denise Alves-Rodrigues, Carla Iyama, Aliandra Cunha, Simara Machado, Gisele Rangel, Cláudia Costa, Martha Gonzaga, Leila Domingues.
Desenho (35 x 50 cm)/Ação colaborativa.
Imagem de Rubiane Maia.



ANTES QUE EU ESQUEÇA (2014)

Com Deleuze, o aprendizado: se há repetição, não pode ser do Mesmo, porque no próprio ato de repetir se introduz a diferença³⁵⁵. É a repetição não como reprodução do Mesmo, mas como processo singular de relacionamento com o que se repete. Ele demonstra que, no instante exato da repetição, a singularidade de cada corpo instaurará, até involuntariamente, a diferença, e não o Mesmo. Para ela, também. Aqui, enxerga o idêntico, aquele colado ao paradigma da representação. Quem se coloca à disposição para perceber o outro, a diferença na ação que se repete, vislumbra vastos protocolos de esquecimentos possíveis. Tantas vezes conjugou o esquecimento, que passou a enxergar com outros olhos o primeiro ato de “Decanto, até quando for preciso esquecer”. A cada repetição, novas camadas vêm e, com elas, o corpo suprime a memória de formas distintas. Edifício semi-abandonado. O que não é ‘semi’ é ruína, em vivo processo de obliteração. Desta vez, recebe e reage ao mantra enquanto o entoa. Longa duração: conjuga o esquecimento, ininterruptamente. Leitura dramática que contorce corpo e estremece entulhos e escombros do que já havia sido palco de tantas apresentações. Perturbação ecoa, propagada pelo vazio do edifício, irrompendo sossegos dos que, ali ao lado, estão em casa ou no trabalho. Sem distinção, eu, tu, ele, nós, vós e eles arrastam-se para sua agonia. Um dos primeiros registros que, de fato, se afirmam como vídeo. Basta dar *play* para que o diferir-se na potência da repetição em ato não seja esquecido.

Rubiane Maia, Performance para vídeo, (8'01").

HD 16:9, Estéreo, Colorido.

Local: Edifício Fundações, Vitória/ES, Brasil.

Duração: 2 horas.

Imagens frames do vídeo.

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/antes-que-eu-esqueca>>.

³⁵⁵ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2006. p. 48-49.



autorretrato em notas de rodapé

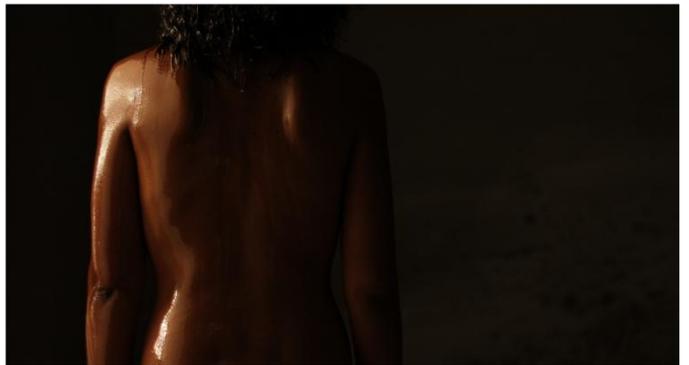
Rubiane Maia

AUTORRETRATO EM NOTAS DE RODAPÉ (2014)

Janela para dar a ver outras coisas: tudo aquilo que pode até não ser essencial, mas, que, indiscutivelmente, tem a sua importância. Olhe se você quiser!³⁵⁶

³⁵⁶ A disposição para a escrita já era presente desde os tempos de vestibulanda. Mas é no mestrado que esse vínculo se torna mais forte. Antes, escrevia. E esse escrever não era algo que levasse tanto a sério assim, a ponto de desenvolver. No mestrado, seu desenvolvimento não poderia ter sido mais potente. Sim, teve a sorte rara de que acontecesse num ambiente aberto à experimentação de uma escrita menos dura, menos acadêmica. E, ali, incentivos não lhe faltaram em direção à criação de uma relação com a escrita que fosse criativa, prazerosa e saborosa, mais literária – como esquecer de Roland Barthes?! No mestrado, escrevia sobre os desvios na arte, esses estimulantes disparadores de linhas de fuga que parecem convocar à experimentação de corpos mais vivos e vibráteis. No mais? Escrevia de tudo um pouco: sobre os processos de viagens, sobre essas idas e vindas constantes de um lugar para o outro, sobre as performances, sobre memórias de trabalhos, sobre encontros, sobre despedidas, sobre sonhos. Em suma: sobre tudo que de alguma forma tivesse conexão com o que estava vivendo, e cuja objetividade poderia até ser duvidosa e obsoleta. Escrevia, mas não escrevia para ninguém. Arremessava palavras para ela mesma. Reunia tudo em um *blog*. Secreto. Nunca aberto. Compartilhou com poucos essa espécie de diário recôndito. Lá, ela gestava o que escrevia, ao ponto que eles pudessem se sustentar. Ali, descrição de sonhos se transformaram em textos, descritivos de performance se tornaram poemas, rascunhos viraram artigos, observações tonificaram a dissertação, e por aí foi. E foi ao ponto de, juntos, quererem ganhar corpo, através de uma publicação. Mas não uma publicação qualquer, uma publicação toda em notas de rodapé. Notas de rodapé? Sim, aquelas do mestrado, cujas letras miúdas roçam o chão e forjam desvios. Elogio ao que pelas bordas escapa, levando-nos a direções outras, infinitas. Autorretrato? Não de um rosto; e, sim, de uma vida.

Rubiane Maia, Livro. 74 f.
Vitória: SECULT, 2014.
Fotografia de Lindomberto Ferreira Alves.



ESBOÇOS DE UM CORPO DESCONHECIDO (2014)

Teria sido em Avinyó, caso a vida, naquele momento, não evocasse outros caminhos. E se assim tivesse sido, teria comparecido como performance. Alguma diferença? Toda.

Especialmente porque o vídeo, que viria à público – caso viesse – seria produzido como documentação, e não como linguagem própria. Teria explorado a relação entre corpo, alimento, afetos e memórias; inspiração que remonta à paixão súbita pelo livro “Como a água para chocolate”. Ideia interessante, essa, de cozinhar-ficção, que Laura Ezequiel traz. Por que não experimentar esse elo subestimado entre o que se come, o preparo dos alimentos e as nossas memórias afetivas? Questão que, posta em suspensão em Barcelona, é retomada durante sua segunda passagem por Buenos Aires. Ali, durante três dias, forjou escapes em seu isolamento e se permitiu vivenciar uma improvável imersão num seminário sobre comida. Nele, alimento expandia o campo da gastronomia. Entusiasmada, viu de tudo um pouco: palestras, filmes, exposição. Com tantos estímulos, elabora a proposta – executada um ano depois, no Brasil. Breves registros-filmes performativos. Interesse manifesto em expandir sua produção: pensar a imagem, além da ação. Performance excede o enquadre e avança para trás da câmera: transbordamento. Quando na frente da lente, arranca de uma só vez a função do alimento e fabula, via multiplicidade afetiva e imagética, outros encontros possíveis entre corpo e alimento. Quando atrás dela, arranca-se do foco, daquele lugar que nem de longe chegou a ser, alguma vez, zona de conforto. Ali, apetite a mais por um desejo maior de riscos.

Rubiane Maia, Vídeo, díptico (27' 41").

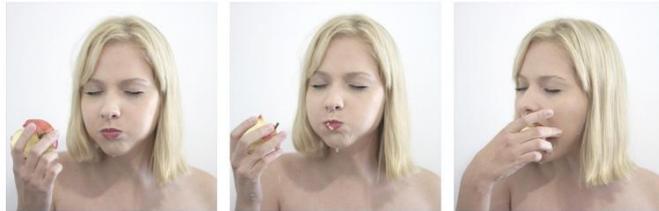
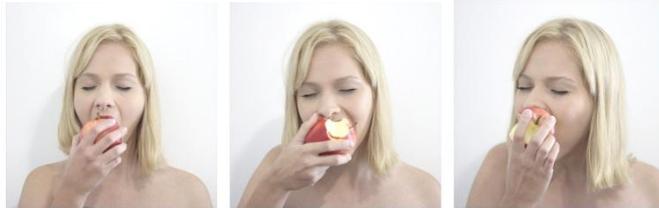
HD 16:9, Estéreo, Colorido.

Exposição Modos de Usar, Museu de Arte do Espírito Santo (MAES), Vitória/ES, Brasil.

Imagens frames do vídeo.

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/esbocos-de-um-corpo-desconhecido>>.

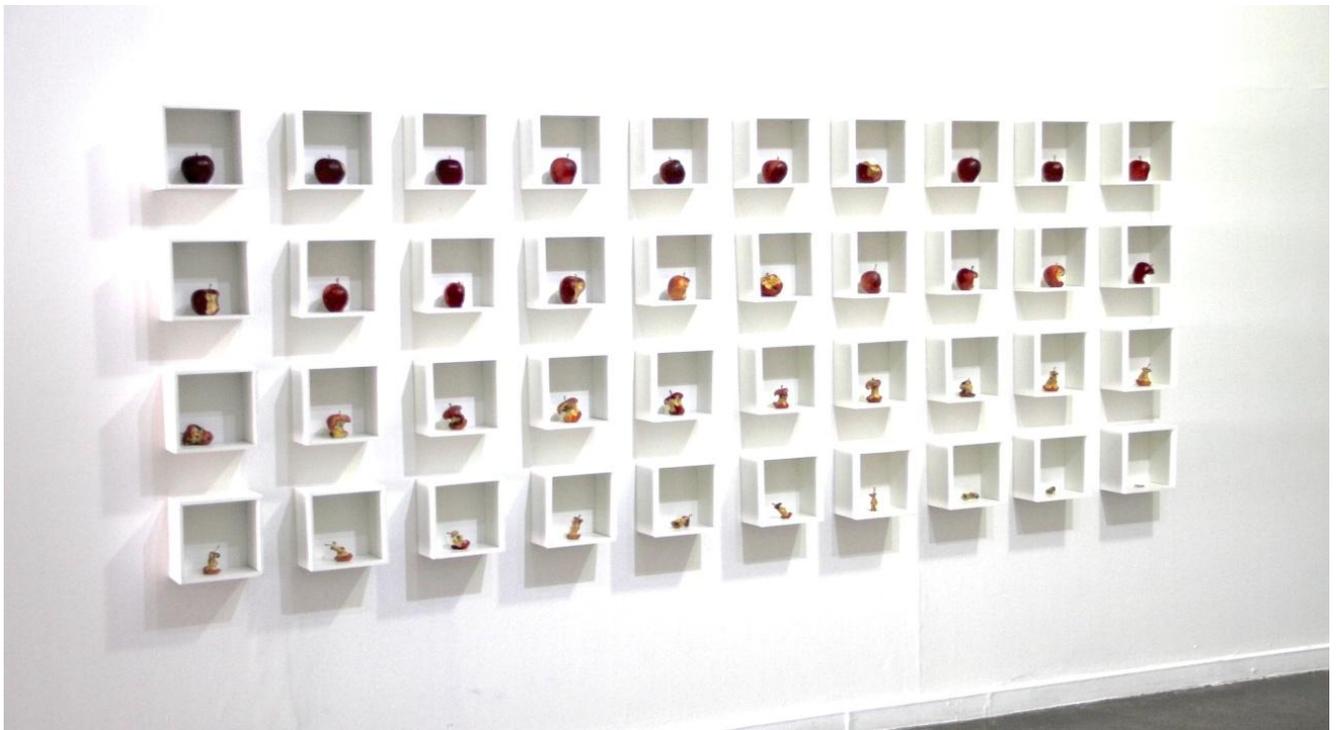


UMA MAÇÃ E DUAS CADEIRAS (2014)

Realizar a ação e ater-se à produção de uma imagem sensível. Preocupação que emerge em 2011, com os primeiros registros de suas exposições. Tudo é muito precário – os equipamentos e, inclusive, a documentação. Questão que não se restringe à qualidade técnica. Estendia-se para a maneira como eles eram feitos (muitas vezes de modo invasivo) e para a própria imagem criada (que em sua maioria, não correspondia à ideia central da ação). Três anos de transição gradual, do questionamento ao diálogo. Conversas que precediam a realização das ações, a fim de aguçar as percepções do sensível registrado de cada trabalho. Tempo passa e, agora, novas decisões: estar atrás da câmera, vislumbrar o que criar na frente e visualizar se o que está criando corresponde ao que mentalizou. Se em “Esboços de um corpo desconhecido” instaura essa corporeidade em duo, que ocupa, ao mesmo tempo, as duas faces da câmera; aqui, seu corpo abandona o primeiro plano. Performar é performar de outro ponto de vista. Primeiras imagens: testes de câmera antes de se encontrar com os alimentos. A amiga come a maçã, e ela verifica enquadramento, luz, foco, contraste, profundidade. Acha interessante, toma gosto. Não havia um conceito por trás, mas algo já se estabelecia ali. Só mulheres, que nesse flerte íntimo com o seu olhar, comem sem culpa, com prazer, as maçãs que oferece. Tempo de provocação à mitologia bíblica. Tempo, também, de imersão no audiovisual. Tempo, ainda, de aprendizado. Afinal, é através dele que descobre que não é nada fácil produzir imagens, que dirá imagens sensíveis.

Rubiane Maia,
Performance/Fotografia. Exposição
Modos de Usar, Museu de Arte do
Espírito Santo (MAES), Vitória/ES,
Brasil; e Exposição À primeira vista:
uma maçã e duas cadeiras, SESC Vila
Mariana, São Paulo/SP, Brasil.
Duração: 8 horas.
Fotografias de Rubiane Maia.

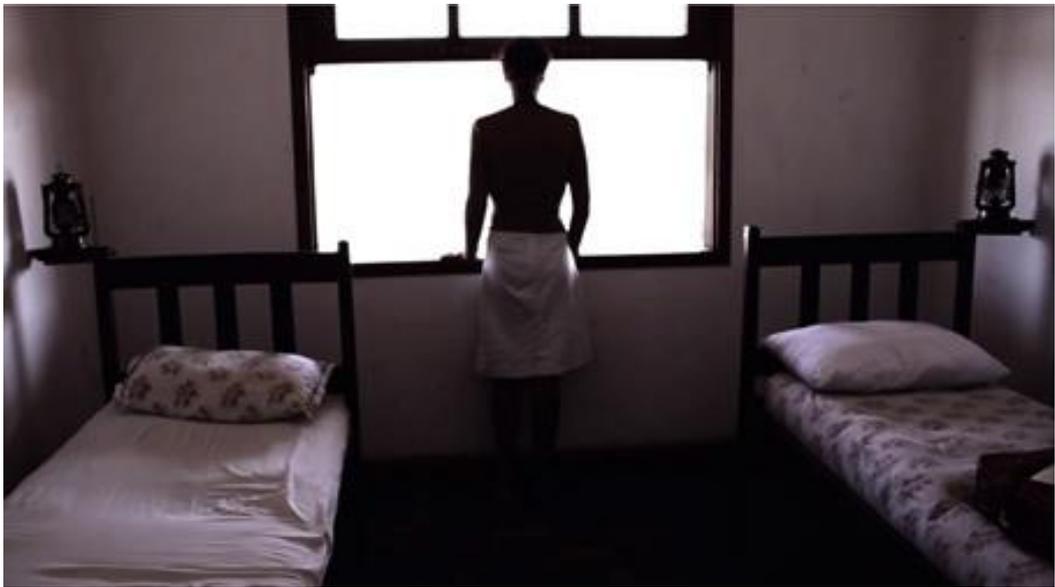
**3.5 TOMO IV
DE TRABALHOS
[2015-2016]**



SIM (2015)

Cada uma a pegava à sua maneira. E o jeito como pegavam dava indícios de como cada uma a esculpiria a mordidas. Umhas começam pelo lado e avançam, linearmente, até completarem 360º; passando, em seguida, às extremidades, até que só reste o miolo. Outras começam de cima ou de baixo; essas parecem não seguir uma lógica, as mordidas avançam em diferentes direções, parecem obstinadas à procura do bojo da fruta. Algumas operam as mordidas como um jogo de xadrez. Observam: antes de cada mordida, percorrem sua extensão com o olhar, calculando meticulosamente a melhor forma para prosseguir rumo à conquista. Em todos os casos, observar pela lente da câmera, a cada clique, as formas que as maçãs ganham através dessas mordidas, tornou-se um aspecto fascinante. Maçã como elemento escultórico: desdobramento possível para “Uma maçã e duas cadeiras”. Primeiros esboços: trazer a maçã para o centro do trabalho, e em movimento. Mas quantos *frames* fazer com uma única maçã até desaparecer? No seu caso: quarenta nichos para quarenta maçãs; e, assim, movimento para sua instalação-animação em *stop-motion*. Aqui, foi ela quem as saboreou, uma a uma. A única não esculpida à mordida foi a primeira – esta teria que passar ileso de sua embocadura. As demais receberam suas dentadas, em sequência, e em maior quantidade, até o seu completo fim. Jogo lúdico com o movimento de decomposição da imagem da maçã, que põe em suspensão suas implicações sígnicas e iconográficas. Faz com que compareça em sua dimensão fundamental e irrevogável: matéria. Cheiros, odores, fungos: apodrecimento. Decomposição da decomposição. Elegia do desaparecimento-aparecimento.

Rubiane Maia, Instalação (1.10 x 2.90 m)/Objeto efêmero. Exposição Modos de Usar, Museu de Arte do Espírito Santo (MAES), Vitória/ES, Brasil.
Fotografia de Rubiane Maia.



EVO (2015)

Sempre teve o hábito de prestar atenção aos seus sonhos. Gosta de escrever sobre eles. Inúmeros, sem se apegar a uma descrição literal, viraram textos. Alguns povoam discretamente “Autorretratos em notas de rodapé”. Outros ficaram pelo caminho, anotações; ou, ainda, se reservaram o direito de não tomar formas na escrita. Mas esse sonho, em especial, ganhará contornos outros. Foi em uma noite de 2013, em Portugal, durante período de residência artística. Sonho enigmático³⁵⁷, tanto quanto os umbrais de sua lembrança. Estudava sobre o esquecimento. É tempo de “Decanto, até quando for preciso esquecer”. Decide desenhá-lo em seu caderno. Dias se passam, e elas se conhecem: paixão à primeira vista. Conversam. Ela lhe mostra os desenhos, conta do sonho. A outra se encanta por ambos, propõe um filme. Juntas, pensam nessa possibilidade: escrevem roteiro, buscam financiamento. Planejam. Produzem. Dois anos depois, lá está ele, alçando contornos inimagináveis, que escapam a fidelidade das lembranças oníricas, ou mesmo da compreensão sobre elas. Na tela do cinema, ela é Rubi Maia. Alguém que, na busca por um abrigo para se esconder de uma tempestade, não pesa as consequências e as implicações de aceitar ficar num lugar cuja vaga é permanente. Ali, Rubi se defronta com o espaço-tempo da eternidade. Nele, é confrontada: o que fazer com o fardo aquilo que não consegue, não deseja ou não pode esquecer, nunca?

Rubiane Maia & Renata Ferraz, Curta-metragem, (15'26").

HD - 16:9, Estéreo,

Colorido, Português, Brasil.

Renata Ferraz e Rubiane Maia

[Direção/Roteiro/Atuação/Produção],

Manuel Vason [Diretor de Fotografia e

Camera], Filipe Ruffato [Assistente de

Direção, de Produção e de Fotografia],

Flá vio Hobo [Design de Som e Efeitos

Visuais], Fernanda Pires Gurgel

[Montagem e Correção de Cor].

Imagens frames do curta-metragem.

Link do teaser do curta-metragem:

<<https://www.rubianemaia.com/evo>

>.

³⁵⁷ Tempestade, procura abrigo. Em uma casa, escura, um senhor a recebe e a conduz pelo corredor. No último dos cômodos, as janelas e o vão da porta revelam o mar azul e um dia ensolarado. É um penhasco. O senhor, então, lhe dá duas opções: ou pula ou volta à tempestade. A noite avança. Na entrada: tempestade impiedosa. Naquele cômodo: dia ensolarado. Ela se vê pulando do penhasco e morrendo. Pega suas coisas e vai embora, na chuva.



386 PASSOS ALÉM (2015)

Sabe aqueles lugares que você, de imediato, percebe que nunca mais vai voltar? Pois bem, foi essa intuição que tomou conta dela assim que se viu ali. Era um dia de folga das filmagens de “EVO”. Caminhava pelo entorno das locações quando se deparou com aquela plantação de eucaliptos. De início, animosidade. Lembra-se da relação extremamente problemática dessa monocultura no Espírito Santo. Em seguida, se dá conta de que nunca havia entrado em um campo desses. Adentra. A escala impressiona. Surpreende-se com tantos caminhos. Ventava muito. Troncos se moviam com desenvoltura particular. Era como um espetáculo de dança. Decide ficar por ali, precisava sentir um pouco mais aquele lugar. O movimento dos troncos reverbera, vibra. Ela se propõe um exercício. Encosta seu corpo em um tronco longilíneo, fecha os olhos e experimenta vibrar junto a ele. Momento único. Força nunca antes sentida. Na cabeça, um desejo: antes de ir embora, voltar ali. Filmagens concluídas, e no dia marcado para retornar a sua casa, ela volta aquele campo. Dessa vez, levava uma câmera. Ventava menos, mas as árvores não deixaram de realizar sua coreografia. No enquadramento: linhas que se movem, troncos que dançam. Por entre as linhas, seu corpo caminha, indo e vindo, repetidas vezes. Caminhada lenta, como aquela que procura entender cada passo. Novo ciclo, número de passos aumenta. Vai além, se alonga em direção ao infinito. Nesse *loop*, quando perto, Rubi Maia. A certa distância, mimetismo, corpo-árvore. Ao se perder de vista, na verticalidade do horizonte, tronco, como qualquer outro ali, em movimento contínuo.

Rubiane Maia, Vídeo, (6' 58").

HD 16:9, Estéreo, Colorido.

Local: Divisa do estado do Espírito Santo com Rio de Janeiro, Brasil.

Imagens frames do vídeo.

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/386-passos-alem>>.



O JARDIM (2015)

Longa gestação, muitas incertezas. Quando sugerido, estava em meio a dois inéditos. Imaginou que tivessem mais chances. Mas como o ineditismo, em arte, não assegura nada, foi esse o escolhido. As circunstâncias eram outras, e, agora, ela criaria uma plantação. Dedicção: quatro meses de planejamento e estudo. Se já é difícil transitar com a performance em contextos institucionais, que dirá com uma proposta cuja imprevisibilidade impossibilita qualquer garantia de que tudo seguirá o planejado. E ainda tinha o tempo: dois meses. Nunca havia realizado ação de tão longa duração. Precisa se preparar. Nos cinco dias que antecedem a super exposição, exercícios que alinham silêncio, concentração e resistência. Dois dias de montagem: sacos de terras, tambores de água e enxada. Relação intensa com o trabalho. Cansaço. Primeiras semanas: ansiedade e conflitos. Ele era o único fora do circuito expositivo. Muitos reclamavam, não entendiam, exigiam satisfação. Ela mantém o silêncio. Enquanto as sementes germinam, deita-se na terra. Exaustão. Troca energética. Potência de transformação. Com o tempo, passam a vê-lo com outros olhos: espaço onde as memórias afloram. O tempo é outro, na medida em que transfere as mudas germinadas à terra. Elas crescem. Aos poucos, um jardim. Reconfiguração espacial e a possibilidade de observar a vida se desenvolvendo. Espaço-tempo contemplativo e de quietude. Com ajuda de hastes, os feijões, exímias trepadeiras que são, coreografam em direção ao abismo aéreo. Borboletas, formigas e esperanças passam a povoá-lo. E ela, junto a eles, experimenta esse estado vegetativo. Estado cujo olhar, atento e sensível, aguça a percepção para o fato de que o trabalho acontece, mesmo quando não está ali.

Rubiane Maia, Performance.
Exposição Terra Comunal - Marina
Abramović + MAI, SESC Pompeia, São
Paulo/SP, Brasil.
Duração: 2 meses.
Fotografia de Tete Rocha.



BAILE (2015)

Contexto distinto do vivido durante a super exposição. Agora, pela frente, um mês de residência artística, em um vilarejo cujo nome desperta diligência: Cemitério do Peixe. Lugar pouco conhecido, e que tinha mais cachorro do que gente. Considerado como cidade fantasma ou vilarejo sagrado, mistérios e superstições adensam o imaginário afetivo da região. O lugar se formou ao redor da igreja e do cemitério. Algumas casas, abandonadas e, a maior parte delas, trancadas. Apenas três pessoas moravam ali. Mas, uma vez por ano, o local se transforma com a romaria: jubileu de agradecimentos e pedidos a São Miguel Arcanjo e às Almas. Espiritualidade viva, e anterior à festa. Durante a colonização, alguns escravos foram enterrados no cemitério, cujas almas podiam fazer milagres. Camada que convoca a atenção dos forasteiros artistas, recém-chegados. Buscam vivenciá-la. A espiritualidade emerge nos comportamentos, e como elemento de trabalho. O rio a chamava. E a cada chamado, mais se encantava. Estabeleceu um protocolo: em 10 dias, uma vez por dia e durante uma hora, iria ao rio com a câmera para explorar, com seu corpo, sua dança-possessão. Ritual que evoca um corpo poroso, antena viva que se moveria ao sabor das intensidades que aquele lugar ativasse no corpo. Um dia, Vitória, líder dos cachorros que adotaram os forasteiros, a acompanha. Inicialmente, medo: resquícios de traumas de infância. Trauma desfeito ao trocar olhares honestos com Vitória. Partilham um segredo: confiança mútua. Simbiose. Fusão. Bailado em duo. Depois de uns dias, descobre que outros tantos escravos foram enterrados na beira do rio. Benção! O que aconteceu naquela manhã, com Vitória, não se tratava de um registro de vídeo, mas de um pequeno milagre.

Rubiane Maia, Vídeo, (8' 08") e (9' 14").

HD 16:9, Estéreo, Colorido.

Local: Conceição do Mato Dentro, MG, Brasil.

Duração: 10 dias.

Imagem frame do vídeo.

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/baile>>



SPAN (2015)

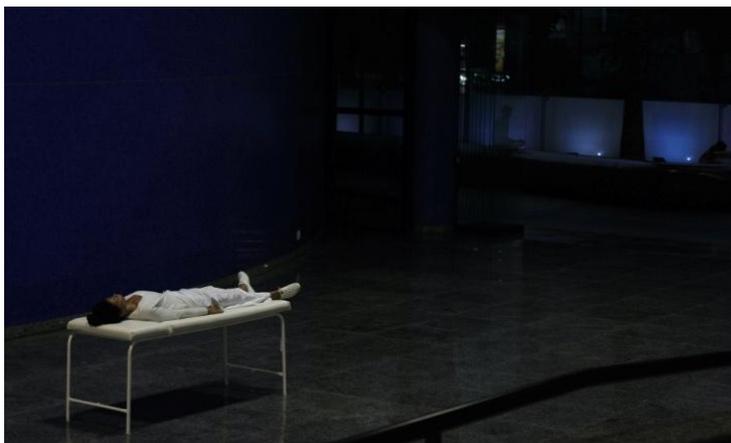
Na mitologia grega, Mnemosine personifica a memória e a lembrança. De sua relação com Zeus, deu luz ao nascimento múltiplo das nove Musas, as Mneae (Recordações) – associadas às inspirações artísticas e científicas. Foi Mnemosine quem nomeou muitos dos objetos e conceitos, facilitando o entendimento e a comunicação entre os mortais. E um dos rios em Hades, que ficava em frente a outro, chamado de Lete (Esquecimento), levava seu nome. As almas dos mortos que bebiam ou tocavam as águas daquele, se esqueciam de suas lembranças de vida. Já as que bebiam ou tocavam as águas deste, poderiam recordar tudo. Aqui, depois de tanto banhar-se nas águas de Lete, são as águas de Mnemosine que a interessa. São tempos de reconciliação com a memória. Tempos que expõem a ambivalência por detrás dos usos que fazem dela, e cujas finalidades parecem bem distintas: ora enlaçam novas possibilidades de existência, ora são operadas como técnica, a serviço de uma maior performance do mesmo. Nesta última, memorizações, testes de memória recente: barragens que parecem reter e objetivar os fluxos de Mnemosine. Ao longo de três semanas, uma vez por semana, experimentou essa operação. A voz que ecoa em duplo, pelo ambiente, dá contorno a um teste que ela se propôs. Primeiro sua voz gravada, que lê uma sequência de dez números ou cores; seguida pela voz de corpo presente, que repete as informações na mesma ordem. Não faz diferença se errou ou acertou. Duas horas de repetição da lembrança, e descobre que não há como evocar Mnemosine sem que as Musas não compareçam. E Junto a elas, dar-se conta do quão abstrato são os números e o quão mais fácil é memorizar as cores.

Rubiane Maia, Performance.

Local: São Paulo/SP, Brasil.

Duração: 2 horas.

Fotografia de Maíra Vaz Valente.



ESTUDOS AÉREOS (2015)

Nasce em “O Jardim”. Prelúdio de um projeto maior por vir. De tanto ficar ali, tem a nítida sensação de ver o movimento do crescimento dos feijões. Desde os primeiros ensaios, revelados ao se projetarem do solo; passando pelas sutilezas como uns se apoiavam nos outros, ou se agarravam às hastes; até os micro movimentos dos caules em direção ao espaço aéreo. No tempo humano: inação. No dos feijões: encontro com a dança, um sentido mais amplo de movimento. Espécie de performance-dança das plantas com as alturas, que naquele momento procura registrar, com desenhos, em seus cadernos e diários. Dá-se conta do quão limitada é a relação do corpo humano com o espaço aéreo; com esse lugar, tido por nós, como inalcançável e impossível. É preciso assumir alguns riscos para exceder os limites. Tal qual as plantas – que mesmo fixando suas raízes, não deixam de flertar com as altitudes – experimenta, aqui, novos arranjos corporais, forjados numa relação de maior intimidade com o espaço aéreo. Para tanto, trilogia. Primeiro, realiza movimentos ininterruptos e desconexos com o corpo e um tecido acrobático. Mas não é a acrobacia do corpo que a interessa, e sim a ativação desse espaço aéreo via tecido, com os pés no chão. Segundo, sobe uma escada, degrau por degrau, sem apoiar com as mãos. Teste de equilíbrio. Flerte com os riscos, diálogo com o medo de altura. Terceiro, mantém-se imóvel, deitada sobre uma maca. Suspensão. Ansiedade, dores, controle da respiração: corpo em meditação. Flutua. Perde a noção do tempo e, sem ele, o desejo danado de experimentar essas sensações além de quatro paredes.

Rubiane Maia, Performance.

Local: São Paulo/SP, Brasil.

Duração: 6 horas – 3 horas – 6 horas.

Fotografias de David Dines.



BANQUETE (2015)

Acompanham-se há muito tempo. Presença incontestável. Suporte mútuo em meio aos processos de vida. Era dele um dos ombros que lhe ofereceu o cuidado, em 2012. Aquele que, sem meias palavras, a alertou às delicadezas; e que, antes de partir, a presenteou com a palavra concisão. Palavra cuja potência experimenta, desde então. Sempre foi referência. É fantástica a maneira como explorava a linguagem e a fala nos trabalhos. Talvez, por isso, o diálogo seja um dos vínculos afetivos que os conectam. Como gostam de conversar. Divagam sobre um pouco de tudo.

Conversas profundas, cuja densidade filosófica não permite que se faça ausente. Nunca trabalharam juntos. Um desejo alimentado e compartilhado por ambos, sobretudo depois dela fazer “Delírio”. Ele nunca havia provado ansiolítico, e tinha interesse sobre os efeitos na linguagem; e ela queria externalizá-los, desta vez, através da fala. Aqui, ingerir o medicamento e conversar. Cada um numa ponta da mesa. À disposição, uma cartela do medicamento com comprimidos de 0,5 mg, água e microfone. Decidem quando tomá-lo, na medida em que percebem os efeitos no corpo. Tomam o primeiro e conversam. Diálogo interessado em entender seus próprios trabalhos. Quanto mais ingerem o ansiolítico e induzem o corpo à letargia, menos a linguagem é fala. Criam outras táticas de comunicação. Grunhidos, gritos: sons que escapam à lógica. Quando esses faltam, o corpo emite seus próprios sons. Esgotadas as possibilidades, abandonam os microfones e a mesa, lançam-se a um contato-improvisação na esperança de que os toques, entre os corpos, os mantenham em diálogo, apesar da avassaladora sonolência. Nocaute. Apagam. Acordam em casa.

**Rubiane Maia & Tom Nóbrega,
Performance.**

Local: Curitiba/PR, Brasil.

Duração: 4 horas

**Imagens acervo do “p.ARTE:
Plataforma Independente de
Performance Art no Brasil”.**



ANAMNESE (2015)

Por que não estabelecer com ele outra relação, já que os encontros são cada vez mais raros e fragmentados? Sim, pois, quando recorremos a ele, não estamos interessados no que tem para nos contar, em sua inteireza. Estamos apenas na expectativa de que em uma de suas páginas contenha o antídoto para nossas anamneses. Decidiu que o tomaria como qualquer outro livro, e o leria. Não conhece ninguém que o tenha feito. Rumoreja-se aqui e acolá que, enquanto tal, conta histórias de línguas inteiras. Soa pretensioso. Duplamente pretensioso. Afinal, a maneira como opera a construção do seu enredo parece impossibilitar que outros sentidos, significados e estórias emerjam. Precisava ser o mais completo – como se isso fosse possível. Sentada em um saguão, inicia sua leitura, em voz alta. Sem microfone. Surpresas a cada linha. São tantos detalhes que não conhecia e que jamais tinha escutado. Sorriso emoldura a boca quando se dá com a presença do que é de origem indígena. Há, aqui, uma potência interessante na maneira como sua leitura se relaciona com o ambiente e com as pessoas. As reações são as mais diversas. Algumas a ouviam e iam embora. Outras paravam, escutavam com atenção. Para estas, as palavras proferidas parecem acionar determinadas lembranças da vida delas. À medida que avança em sua leitura, descobre o quão grande é esse livro de memórias. Torna-se um monstro toda vez que retoma a leitura. Tem a sensação de que é engolida por ele. No último dia, quase não tinha voz. Como é curiosa essa relação com o tempo e a palavra. Estava certa de que se dedicasse seis horas por dia à leitura desse dicionário, em quatro dias iria conseguir ler várias letras. Ledo engano. Mal conseguiu terminar a letra “A”.

Rubiane Maia, Performance.

Local: Campinas/SP, Brasil.

Duração: (6h – 4 dias).

Fotografia de Rodrigo Munhoz.



PREPARAÇÃO PARA EXERCÍCIO AÉREO, O DESERTO (2016)

Junto a Nietzsche encontra o aval para conjugar seu corpo em altitudes inimagináveis. Diz ele: “Aquele que quer aprender a voar um dia, deve desde logo aprender a manter-se de pé, a andar, a correr, a saltar, a subir e a dançar. Não se aprende a voar logo à primeira tentativa!”³⁵⁸ Ela também não se interessa pelo sentido literal de voar – habilidade conferida aos pássaros e a algumas máquinas. Mas, sim, o que evoca em potência: desejo de abismo de si mesma. Aqui, experiência crucial e decisiva que a lançará em condições diferentes da habitual. Explorar seus limites. Desdobrá-los. Reconfigurá-los. Flertar com o outro do seu próprio corpo. Convida-o para compartilhar a experiência. Simbiose de longa data: forjar o que viria a ser. Na Bolívia: 4.000 metros acima do mar. Mal de altitude. Nariz sangra, delírios compõem, oxigênio falta, desidratação avança, cansaço urge: corpos que flertam com pontos de desconfiguração. Dificuldade com o equilíbrio. Esse só vem após o pacto diário com a *yoga*. Primeiras incursões: entrega total às ações, sensação boa de trabalho concluído. Ao descarregar as imagens: todas sem foco. Desespero. Poucos recursos: últimas tentativas. Não há espaço para improvisar. Desta vez, sofisticação em sua construção, que em nada encobre o sensível desses corpos-outros que convocam. Não eram nada leves as circunstâncias. Mas lidar com os canos ao vento acalentava, traziam a leveza de que precisavam. Presenças cujos movimentos por si só são vôo.

Rubiane Maia & Tom Nóbrega, Vídeo, díptico (10' 01").

HD 16:9, Estéreo, Colorido.

Local: Deserto de Uyuni, Bolívia.

Duração: 12 dias.

Imagens frames dos vídeos.

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/preparacao-para-exercicio-aereo-o-d>>.

³⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Escala, 2013. p. 278.



PREPARAÇÃO PARA EXERCÍCIO AÉREO, A MONTANHA (2016)

Dois meses desde aquela intensa relação com as alturas. Agora, Brasil. Montanhas. Contato íntimo com o imaginário que orbita um dos símbolos universais de grandeza. Ícone que excede, em muito, as representações que o sublime romântico lhe confere. Aqui, superar os limites do corpo e da mente buscando ascender ao céu.

Pretexto para forjar sua própria história de ascese, dividida em duas etapas. Primeira: divisa entre Espírito Santo e Minas Gerais. Pico da Bandeira: 2.892 metros acima do mar. Não é o ponto mais alto do país, mas é para esses territórios de tantos afetos. Ele, companheiro, torna-se parceiro desta etapa. Para começar, pedem passagem. Dobram-se na montanha.

Corpos-terra, corpos-água, corpos-pedra, corpos-tronco, corpos-planta. Em seguida, dão passagem. Nas nuvens, são emissores. Corpos-cume, cujos movimentos coreográficos tornam visíveis e propagam os sinais que a montanha comunica com o que a rodeia. Segunda etapa: fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Monte Roraima: 2.810 metros acima do mar. Segue sozinha. Para os pacotes turísticos, maior montanha plana do mundo. Para a população indígena, entidade viva: "*Madre de las Águas*". Lugar sagrado: não se deixa nem se leva nada.

Nem imagens. Peregrinação, recolhimento, silêncio e contemplação. Assume o percurso de deslocamento como ação. Nenhum registro final.

Apenas diários, alguns desenhos e todo o desenvolvimento de um corpo sensível em tempo presente. Neste, múltiplas memórias quase impossíveis sequer de serem narradas.

Rubiane Maia & Manuel Vason, Vídeo, (15' 02") e (16' 40").

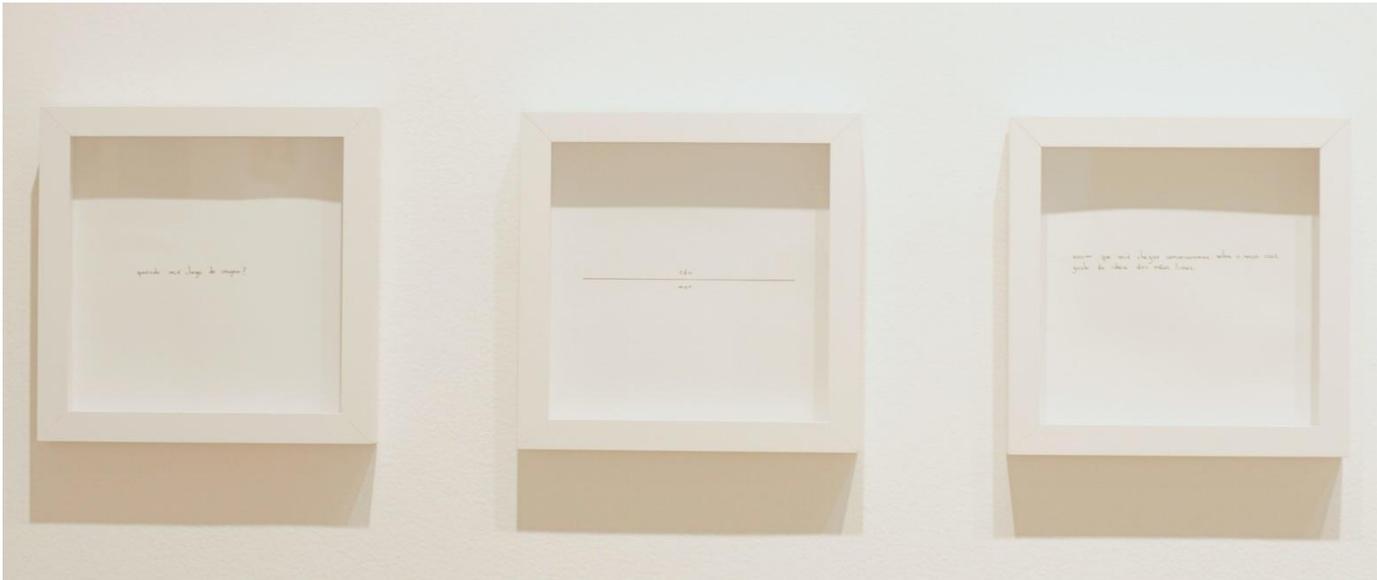
HD 16:9, Estéreo, Colorido.

Local: Serra do Caparaó - Pico da Bandeira, divisa do estado do Espírito Santo com Minas Gerais, Brasil.

Imagens frames dos vídeos e Fotografia de Marcius Cardoso.

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/preparacao-para-exercicio-aereo-a-m>>.



CAIS (2016)

As primeiras trocas de *e-mails* datam de 2012, ano da partida dele. Não morava mais em Vitória/ES, habitava o mundo. Ela, ainda ali, já forjava para si o que ele chamava de “espírito *travelling*”. Entre tantas coisas feitas juntos, nenhuma ação. Paradoxo. Afinal é nesse bom encontro que ela afirma o que queria fazer: performance. Por meio das correspondências, começaram a esboçá-la. Ele lhe enviava algumas ideias. Ela o respondia com outras. Seguiram por algum tempo essa interlocução remota. Divagam, desdobram e planejam os detalhes desta que seria a primeira ação que fariam juntos. Nela, permaneceriam sentados, cada um em uma cadeira, lado a lado, de frente ao mar, com os pés enterrados na areia e mantendo os olhos fixos no horizonte. Parecia nunca haver tempo para realizá-la. As agendas não batiam. Ou ele viajava em turnê, enquanto ela em Vitória/ES; ou ele ali estava, e ela se apresentava mundo afora. Desencontros. Seria preciso largar mão deles para estarem juntos. Um encontro rápido acontece em meio ao fluxo de muitas coisas. Não a realizam. E de tanto deixarem para depois, ele partiu. Aqui, ocasião especial para recuperá-la. Realiza à sua maneira: instalação. Duas cadeiras ao canto, areia por toda galeria: convidados partilham a experiência antes de partirem. Muitos se sentam. À sua frente, horizonte emoldurado. Frames de um diálogo posto em suspensão e que retorna como plural de encantos. Paisagem afetiva que dá contornos ao que continuará sendo, eternamente, uma ação que nunca aconteceu. Lembranças de um desejo que se perdeu no depois. Oportunidade para lembrar que o depois é uma ficção, sempre a nos apartar da potência presente no instante já do agora.

Rubiane Maia, Instalação (dimensões variáveis)/Poesia. Exposição Marcus Vinícius, Galeria Espaço Universitário (GAEU), Vitória/ES, Brasil.
Fotografias de Rubiane Maia.



WHERE EVERYONE SEES (2016)

Desde que iniciou o relacionamento com seu companheiro, começou a ir a Londres para passar períodos. Logo nas primeiras idas, a recorrência de uma situação inesperada e absolutamente intensa rouba sua atenção: encontros com raposas em meio ao ambiente totalmente urbano da noite londrina. Eram sempre muito rápidos e ao sabor do acaso. A cada novo encontro parece que o fôlego lhe falta um pouco mais. Não sabe o que fazer ou como se portar. Apenas deixa ser conduzida por aquela troca enérgica de olhares – que, guardadas as devidas nuances, a remetem à Vitória, em “Baile”. Divide-se. Ao mesmo tempo em que se lembra das recomendações de infância, de não olhar nos olhos dos animais, pois isso representaria uma ameaça; é o olhar que busca nesses encontros furtivos. Via de mão dupla para uma conexão honesta entre elas. Mas descobre que, até bem pouco tempo, esses encontros se davam de forma sombria. Ali são os animais que temem o olhar humano. Especialmente a raposa, estigmatizada no Reino Unido. Alvo, por três séculos, de uma dupla perversão sustentada na tradição aristocrata inglesa: a caça seguida do empalhamento. Aqui, convoca a presença de um olhar que se faz por ausência. Raposa empalhada. Olhar congelado no tempo pela bestialidade humana. Enjaulada, evoca a incompetência da humanidade em se relacionar com um animal. Tal quais as raposas que encontrou, seus movimentos se restringem à respiração. Respiração intensa de um corpo que, ao declinar o lugar do caçador, ajoelha-se, coloca-se noutra lugar. Olhar fixo que convoca outros encontros possíveis com as raposas.

Rubiane Maia, Performance.

Local: Londres, Reino Unido.

Duração: 2 horas.

Fotografias de Marcia Thompson.



PRÓXIMO A UMA DIREÇÃO INVISÍVEL (2016)

Residência artística num lugar cuja força mobiliza uma série de sensações, perceptos e afetos, “seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”³⁵⁹. Antes de ser desativada e ganhar o *status* de Museu, era a Colônia Juliano Moreira. Por mais de um século, cerceou os considerados “anormais” e “irrecuperáveis”. A “cidade dos loucos” chegou a ter 5.000 pessoas, simultaneamente, entre pacientes psiquiátricos, alcoólatras, epiléticos, sífilíticos e criminosos – alguns dos marcadores sociais que a povoaram. Entre tantos, Arthur Bispo do Rosário: homem pobre, negro, nordestino e marcado como esquizofrênico paranoide. Ficou ali por 50 anos, intermitentemente, urdindo e reunindo mais de 800 criações. Trabalhos que falam da força de quem viveu para o ofício de forjar sua própria visão de mundo. Para elas, foi inevitável entrar nesse lugar sem perceber todas as camadas de memória. Aqui, primeiros passos da investigação interessada na telecinesia. Meio de ativação para vivenciarem o sensível do imperceptível e do invisível daquele lugar. Silenciosas, seguem os dias testando e exercitando essa ativação. Manipulam imãs. Alegoria que evoca a potência do magnetismo que as percorreram desde o primeiro contato com a Colônia. Era impossível não imaginar o Bispo dentro do conjunto de celas-fortes do Pavilhão I 0, trabalhando por anos. Gesto que transmuta o tempo e percorre o invisível. Incorporam-no. Dão passagem a todo o élan vital e pulsante que emana dali.

Rubiane Maia & Marcela Antunes,
Performance.
Local: Rio de Janeiro/RJ, Brasil.
Duração: 7 dias (1 hora de
apresentação pública).
Fotografias de Rubiane Maia e
Marcela Antunes.

³⁵⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992. p. 213.



APANHADOR DE VENTO (2016)

Segue rumo à outra residência, no extremo sul do Brasil. A proposta dos organizadores era para os artistas visitantes, assim como ela, produzirem seus trabalhos em parceria com artistas locais. Lembrou-se dela e não tardou em convidá-la. Já se conheciam. Desde o primeiro contato, a parceira propôs construir um trabalho em viagem, em deslocamento. Sugestão irrecusável que, de pronto, aceita. Em meio a algumas possibilidades de roteiros, apaixona-se por aquele que incorpora o Parque Nacional da Lagoa do Peixe³⁶⁰. Imagens que remetem à "Preparação para exercício aéreo, o deserto". Paisagem plana, de horizonte infinito, na qual predominam dunas e vegetação rasteira; mas cujo protagonismo está justamente naquilo que a imagem não consegue capturar: o vento. De origem polar, sopra soberano, por aquelas bandas, o vento 'minuano', cuja intensidade assombra todo e qualquer tipo de verticalidade que por lá ouse se manifestar. Roteiro definido. É com ele que haveriam de lidar. Compram uma série de materiais, ainda sem saber o que fazer, e iniciam a viagem, de Rio Grande/RS para Porto Alegre/RS. Nesse percurso, em algum ponto entre o mar e a Lagoa dos Patos, a ação acontece. Uniformizadas, sacam os materiais. De todos, o que melhor responde ao 'minuano' era aquela tela. Material leve, mas que submetido à intensidade daquele, exige delas esforço físico e jogo de cintura extras. Aqui, único protocolo: capturar o vento. Extrair e atribuir contornos à poética do invisível.

**Rubiane Maia & Carla Borba, Vídeo,
(23' 31").**

HD 16:9, Estéreo, Colorido.

**Local: Parque Nacional da Lagoa do
Peixe, Rio Grande do Sul, Brasil.**

Imagens frames do vídeo,

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/apanhador-de-vento>>.

³⁶⁰ Parque localizado no litoral sul do Estado do Rio Grande do Sul, e que abrange os municípios de Tavares, Mostardas e São José do Norte.

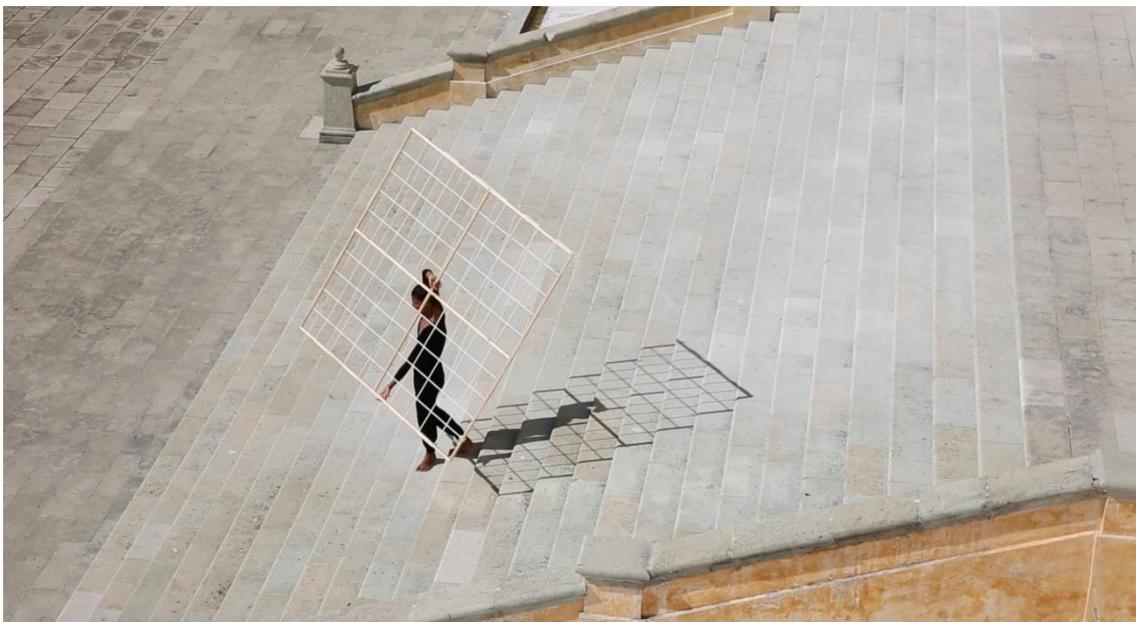
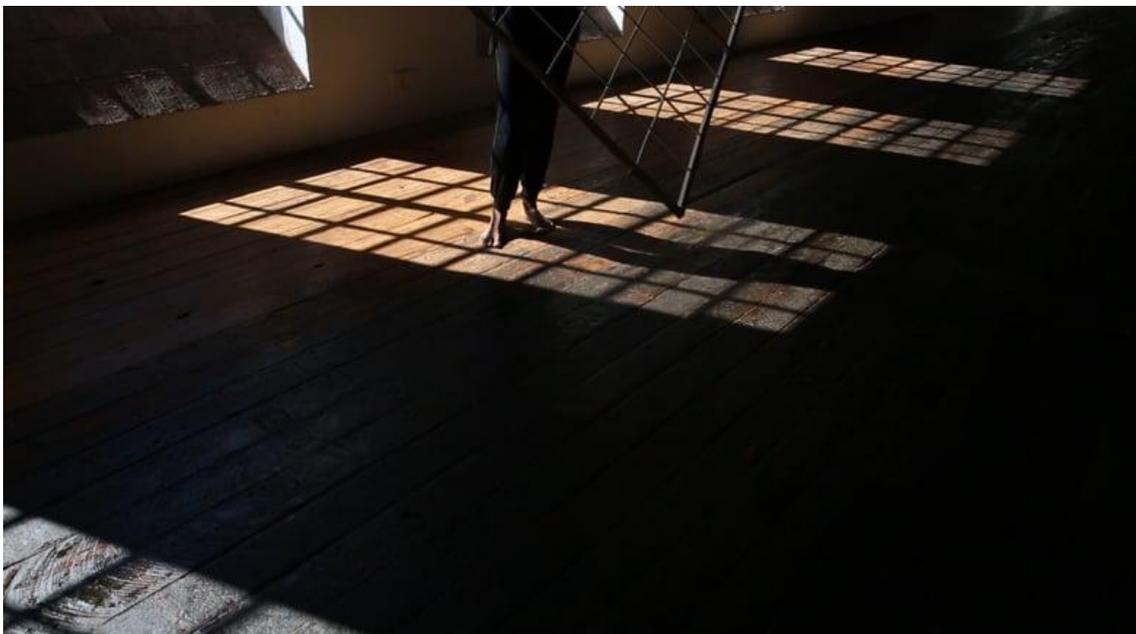


CARTAS AO VENTO (2016)

Após dez dias, regressam a Porto Alegre/RS. São corpos dobrados pelo vento, que retornam da viagem. Ainda sentem a intensidade do sopro do 'minuano'. Era impossível refrear o desejo de saber mais sobre eles, os ventos. Continuam os estudos. Primeiro, aprendem as características dos diferentes ventos e as designações. Depois, conhecem os símbolos de navegação que indicam as direções e intensidades deles. São tantos códigos, e falam de um lugar tão técnico, que parecem mais as distanciam do que, de fato, as aproximarem dos ventos. O oposto do que experimentaram no Parque Nacional da Lagoa do Peixe. Aqui, "fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana"³⁶¹. Desativar códigos e símbolos através da criação de um baralho de cartas. Devolver o saber sobre os ventos ao uso comum, por meio da brincadeira. Trajam laranja: tela que guarda o corpo ganha corpo. No chão, a rosa dos ventos vira tabuleiro. Disperso sobre ele, baralho de cartas e vidros com areia de praia. Uma a uma e, aleatoriamente, as cartas são lidas. Convocam uma ação: posicione-se no ponto cardeal indicado e, ali, estabeleça uma ação improvisada com a areia, que evoque a intensidade do vento que sopra naquela direção. Ora se alternam, ora brincam juntas. Ventos suaves, fortes, brandos. Com o tempo, o revirar da areia pela galeria, ante o vendaval que a brincadeira aciona, faz emergir outra paisagem. Remete àquela das dunas, na qual a tela brincou, jogou com o vento. Nesta, são elas que se entregam à potência poética e política do brincar.

Rubiane Maia & Carla Borba,
Performance.
Local: Porto Alegre/RS, Brasil.
Duração: 2 horas.
Fotografias de Dennis Rodrigues.

³⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 68.



JANELA TEMPORÁRIA . À LUZ DAS SOMBRAS (2016)

Chama-se “El Casa” o abrigo da residência. Se o calor e a luminosidade convocam, de início, sua atenção; o mesmo acontece com a arquitetura.

Espaço incrível, construído em tijolinhos de coloração terrosa, juntos a grandes portas e janelas em madeira, com caixilhos de vidro. A beleza fica mais interessante se contemplada sob o prisma do jogo de luz e sombras, próprio dali. É fascinante ver a transformação da paisagem, ao longo do dia. Espetáculo cotidiano. Evoca “um considerável desejo de ser arquitetura”³⁶². Corpo à luz das sombras. Aqui, desdobra-se: experimenta possibilidades com a luz. Prelúdio de interesse vindouro na criação de dispositivos objetuais, com os quais seu corpo explora novas possibilidades de movimentos. Contrastando com a estaticidade dos elementos espaciais de “El Casa”, um sutil quadrante arquitetônico forjado no entrelaçamento de cordas, em estrutura de madeira. Dispositivo móvel e leve. Conjurado ao corpo, uma nova existência materializada no espaço: corpo-quadrante. Flana, dança, brinca. Redesenha a paisagem ao sabor das sombras que provoca. Parecem recusar os lugares que a luminosidade dali impõe às já presentes. Sombras que exortam a liberdade dos próprios movimentos. Do chão ao céu, flerte intimista com os espaços nos quais se projetam. Um pouco de estudo sobre o movimento e sobre a luz. No fundo, pretextos para uma declaração de amor às sombras.

Rubiane Maia, Vídeo, (7' 36").

HD 16:9, Estéreo, Colorido.

Local: Oaxaca, México.

Imagens frames do vídeo.

Link do vídeo:

<<https://www.rubianemaia.com/janela-temporaria-a-luz-das-sombras>>.

³⁶² VINÍCIUS, Marcus. O corpo – entre a performance e a arquitetura. In: **Reticências...** Crítica de Arte, Fortaleza, n. 3, p. 70-73, nov. 2011. p. 70.



PONTO CEGO (2016)

Desembarca em Oaxaca, no México. Um mês de residência artística. Estada partilhada com ele, seu companheiro – que, ali, desenvolveria um workshop para artistas, voltado à criação de imagens. Primeiras impressões: lugar quente, cuja luminosidade, abundante e generosa, por vezes cega os olhos. Lembra-se do interesse em trabalhar com a luz. Algo alimentado desde as suas primeiras investidas em direção ao espaço aéreo. Já havia, inclusive, feito algumas experiências. Mas nada que ela considerasse como um 'trabalho completo'. Decide se integrar ao grupo do workshop, onde, a partir de exercícios coletivos, cada artista realizaria seu trabalho individualmente. E, ao final, teria uma imagem produzida com ele. Ela vê nessa ocasião a oportunidade para explorar luz, visão e olhos.

De início, propõe uma ação. Em um canto escuro, posiciona uma lanterna pequena próxima ao seu globo ocular, um por vez, por um longo período. Em seguida, tomada por uma cegueira branca, provocada pelo excesso de luz, experimenta passos pausados e inexatos de um corpo cego pela claridade. Cegueira dolorosa, que exige manter os olhos fechados por um par de horas, pós-ação. Dali nascem as imagens. A primeira, o seu olho; imagem complexa de ser produzida. Inúmeras tentativas para conseguir o efeito que queria. Nenhum *Photoshop*. A segunda, o seu corpo atravessado pelo raio de sol; registro menos desafiador. Não foram produzidas no mesmo momento, mas lado a lado, evocam desconfortos. Desconforto com essa associação histórica do negro ao ruim, negativo; e do branco ao bom, positivo. Desconforto com esse excesso de clareza das coisas. Desconforto com esse mundo branco, com essa branquitude tóxica que cega.

**Rubiane Maia, Performance para
câmera.**

Local: Oaxaca, México.

Fotografias de Manuel Vason.



LA MESA (2016)

Desta vez, ela propõe e conduz um workshop. Espaço-tempo voltado ao estudo da telecinesia e, em suas dobras poéticas, ao contato com o invisível. Reverbera em seu corpo, desde “Próximo a uma direção invisível”, aquele estado de consciência sobre a energia pulsante das coisas. E, embora já exercitasse à escuta das forças sutis e invisíveis das energias, é no contato estabelecido na Colônia Juliano Moreira que essa experiência intensiva ganha contornos de uma espécie de treinamento. Se ali, ela o pratica e o sistematiza; aqui, partilha com outros a vivência das sutilezas estéticas dessas forças. Primeiro dia: ações individuais. Todas voltadas à relação com o invisível, com as energias e com a capacidade de acreditar que é possível mover objetos apenas com a mente. Final do dia, uma lição: não importa se eles foram movidos ou não; importa entender-se nas ações – perceber o que estas provocam no corpo e em tudo ao redor. Segundo dia: ação coletiva. Mesa posta. Pratos, colheres, garfos, facas, copos com água, velas e objetos afetivos. Mesa-âncora, núcleo da energia compartilhada. Lentidão e delicadezas marcam a concentração das corporeidades. Tocam e movem, de formas sutis, o aparato objetual sobre a mesa. Com as mãos, criam mapas abstratos dos fluxos e das conexões energéticas entre as coisas. Trocam energia entre si. Reenergizam-se com as plantas, com o fogo das velas e com a água. Ao final, corpos cheios de energia. Corpos sensíveis às forças daquilo que não se vê. Afirmação do invisível como força criadora. Alcance do “estado singular da arte sem arte”³⁶³ – diria Lygia Clark.

**Rubiane Maia, Performance/Ação
Colaborativa.**

Local: Oaxaca, México.

Duração: 3 horas.

**Fotografias acervo do Centro de Las
Artes de San Agustín.**

³⁶³ CLARK, Lygia. 1965: A propósito da magia do objeto. In: **Lygia Clark** - Col. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 28-48. p. 28.



ÁDITO (2016)

Encerramento de ciclo. Último trabalho antes da gravidez. Um mapa indicial em movimento, cujos signos reunidos aludem às transformações que decorreriam dali para frente. Retorno ao sonho enigmático de uma noite de 2013, em Portugal, que levou à produção de “EVO”. Neste retorno, outras camadas, imagens e questões percolam os lampejos memoriais daquele sonho. E se “EVO”, de certa forma, marcaria o olhar da parceira sobre ele; aqui, é a sua compreensão que chega até nós. É assim que ela os enxerga. Não diria, portanto, de uma continuação – confessa. Mas, sim, de um filme visto de perspectivas diferentes.

Naquela, Rubi Maia, ao se confrontar com a tempestuosidade de suas memórias, parece declinar à própria identidade como estratégia de sobrevivência ao espaço-tempo da eternidade. Desta perspectiva, Rubi Maia parece, de alguma forma, pressentir que qualquer tentativa de obliteração de suas memórias a conduzirá para a melancolia e a imobilidade. Parece pressentir, igualmente, que declinar à identidade não é, e jamais será, o mesmo que forjar o seu desaparecimento. Nele, destituição de qualquer “esperança de que algum dia possa reencontrar-se consigo”³⁶⁴ mesma. Tal qual um sonho, que oportuniza tornarmos testemunhas de outras perspectivas de nós mesmos; nesta, somos convidados a testemunhar uma corporeidade em duplo. Duas Rubi Maia. Uma é aquela que declina e permanece estática ante a eternidade – como as esculturas de Antony Gormley, em “Another Place”. A outra é aquela que recusa o declínio e forja o próprio desaparecimento – como Bas Jan Ader, em “Search of the Miraculous”.

Rubiane Maia & Renata Ferraz, Curta-metragem, (14'54").

HD - 16:9, Estéreo, Colorido, Português, Brasil.

Renata Ferraz e Rubiane Maia [Direção/Roteiro/Atuação/Produção], Manuel Vason [Diretor de Fotografia e Camera], Filipe Ruffato [Assistente de Direção, de Produção e de Fotografia], Flávio Hobo [Design de Som e Efeitos Visuais], Fernanda Pires Gurgel [Montagem e Correção de Cor].

Imagens frames do curta-metragem.

Link do teaser do curta-metragem:

<<https://www.rubianemaia.com/adito>>.

³⁶⁴ PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 25.



ARTE E VIDA EM
4 OBRA:
A POÉTICA BIOGRAFEMÁTICA DE
**RUBIANE
MAIA**



“Um corpo não é uma unidade fixa com uma estrutura estável ou estática. Ao contrário, um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças. Aquilo que conhecemos como corpo é simplesmente uma relação temporariamente estável.”

(HARDT, 1996, p. 147)

4.1 TRANSITORIEDADE DO CORPO

De imediato, o termo 'transitoriedade' remete à noção do tempo, e diz respeito à característica do que é momentâneo, temporário, transitório, breve, efêmero, fugaz, passageiro. Características que parecem pressupor que algo, ou alguma coisa, encontra-se em via de composição, mas que, dado o caráter eminentemente provisório e, portanto, perecível dessas composições, destituem toda promessa de certeza, fixidez, estabilidade, permanência e imutabilidade. Bem, não seria nenhum absurdo afirmar, nesse sentido, que a transitoriedade se trata de uma condição intrínseca ao próprio tempo, ao espaço, aos objetos, aos seres, aos pensamentos, às relações, aos afetos, à vida. Tudo que compõe, constitui e institui o mundo da vida é agenciado sob o signo da transitoriedade. A ela, nada escapa e, ao mesmo tempo, nela tudo escapa. Não buscamos, aqui, com essas considerações, nenhum teor melancólico nem niilista. Ao contrário: a transitoriedade nos convoca a um presente de descobertas; espaço-tempo em que nada está definido – em que nada é definitivo – em que o que devém sorri para nós e que, em contrapartida, também podemos sorrir para ele. A transitoriedade parece disparar “uma maneira experimental de pensar, de viver, de ousar”³⁶⁵. Algo que implica uma espécie de estado de movimento errático que, pairando intermitentemente em permeio, dobra, desdobra e redobra o mundo e suas representações. Suscita um complexo e ilimitado processo de montagem-desmontagem-remontagem das variáveis consoantes às matérias e aos materiais de expressão do mundo, dispondo “as próprias

³⁶⁵ PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 20.

variáveis em estado de variação contínua³⁶⁶. Intensifica e tonifica as formações provisórias junto a forças contingenciais que tornam “o próprio tempo visível nos seus deslocamentos, ao desmontar a continuidade histórica”³⁶⁷.

Decerto, poderíamos desdobrar ao infinito a multiplicidade das forças que orbitam o termo ‘transitoriedade’. Afinal de contas, como podemos aludir a partir dessas brevíssimas considerações, essas forças não só lançam luz sobre o estado de permanente transição, transformação, atualização e renovação das variáveis e dos elementos que constituem o mundo da vida, como, também, tensionam a mobilização constante dos perceptos e dos afetos – mobilização essa que leva à criação de bloco de sensações³⁶⁸ que tanto permitem que possamos

apreender a realidade sob formas sempre distintas quanto permitem que possamos inaugurar novos mundos, novos modos de vida e de existência. Considerando, portanto, que tudo é marcado pelo signo da transitoriedade – conforme sugeriram, por exemplo, Sigmund Freud (1916)³⁶⁹ e Humberto Maturana & Ximena Dávila (2009)³⁷⁰ – uma questão convém ser colocada: dentro dessa característica qual seria a especificidade da transitoriedade do corpo, ou melhor, qual seria a especificidade da transitoriedade do corpo em Rubiane Maia?

Bem, em relação à especificidade da transitoriedade do corpo, a associação dos termos ‘transitoriedade’ e ‘corpo’ coloca em evidência aquilo que é próprio ao corpo, a saber:

³⁶⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 36.

³⁶⁷ JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington (orgs.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea** – Tomo IV. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 47-94. p. 79.

³⁶⁸ Pensando a partir da experiência estética, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 213) vão dizer que a obra de arte “é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”. E esclarecem: “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”. Mais a frente, avançam na reflexão: “Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, o acorocado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. [...] E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o

poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. [...] O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 216-217). Para mais informações, ver: ³⁶⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

³⁶⁹ De acordo com Sigmund Freud (1916) a transitoriedade é o destino de tudo. Nesses termos, é precisamente a transitoriedade que acaba atribuindo valor às coisas, isso porque é por meio da constatação da limitação do tempo que se abrem as potencialidades de cada ato em cada instante. A esse respeito, ele mesmo diz: “A limitação da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição” (FREUD, [1916] 2010, p. 247). Para mais informações, ver: FREUD, Sigmund. **A transitoriedade**. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-252.

³⁷⁰ Segundo Humberto Maturana & Ximena Dávila (2009) o viver humano é marcado pela inevitabilidade do efêmero, da transitoriedade, haja vista que “o humano ocorre no efêmero, no trânsito entre um começo e um fim” (MATURANA & DÁVILA, 2009, p. 71). Para ambos, reside na consciência do efêmero, do passageiro, da transitoriedade do humano, a possibilidade de “um viver no presente na conservação consciente do bem estar que se vive quando se vive sem apego nem rejeição à consciência do efêmero que nos faz humanos [...]” (Ibid., p. 71). Para mais informações, ver: MATURANA, Humberto Romesín & DÁVILA, Ximena Yáñez. **Habitar humano em seis ensaios de biocultural**. São Paulo: Palas Athena, 2009.

que ele “transmuta-se, constantemente, pelos meios que habita ou transcorre”³⁷¹. Cumpre frisar, no entanto, que esse permanente estado de transmutação e metamorfose a que o corpo está sujeito não diz respeito apenas à transformação da sua aparência, das formas provisoriamente “estáveis” que o constituem; diz respeito, sobretudo, às mutações subjetivas promovidas por meio desta dinâmica, tendo em vista que “o próprio meio interno se modifica ao (re) criar os meios externos, entendendo que os meios que se habitam também estão em constante construção”³⁷². Isso porque, o meio interno e os meios externos – ou, o “dentro”³⁷³ e o “fora”³⁷⁴, tal qual se refere Suely Rolnik (1997) a esses meios – são “indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro”³⁷⁵. Vejamos, portanto, como Suely Rolnik chega a esse entendimento. Interessada em perscrutar o complexo processo de formação-dissolução das mutações subjetivas que se processam nas regiões fronteiriças entre a ética e a cultura, Rolnik problematiza a premissa de o perfil de um modo de ser – naquilo que diz respeito ao modo “de pensar, de agir, de sonhar, de amar, etc.”³⁷⁶ – recorta o espaço, formando um interior e um exterior. Para ela, “nosso olhar desatento vê na pele que traça este perfil uma superfície compacta e uma certa quietude. Isso nos faz pensar que este perfil é imutável, assim como o

³⁷¹ OLIVEIRA, Andréia Machado; FONSECA, Tania Mara Galli. Corpo, imanência e arte. In: **Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 29-47, 2018. p. 30.

³⁷² *Ibid.*, p. 30.

³⁷³ Para Suely Rolnik (1997, p. 26) “o dentro é uma desintensificação do movimento das forças do fora, cristalizadas temporariamente num determinado diagrama que ganha corpo numa figura com seu microcosmo”. Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34.

³⁷⁴ Ainda de acordo com Suely Rolnik (1997, p. 26), “o fora é uma permanente agitação de forças que acaba desfazendo a dobra e seu dentro, diluindo a figura atual da subjetividade até que outra se perfila”.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 25.

interior e o exterior que ele separa”³⁷⁷.

Desviando desta visada, Rolnik convoca, portanto, outro olhar para essa questão, o qual conduz à percepção de que “a densidade desta pele é ilusória e efêmero é o perfil que ela envolve e delinea”³⁷⁸ – uma vez que, segundo ela, “a pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade”³⁷⁹. No intento de nos fazer “tocar” a potencialidade deste seu ponto de vista, Rolnik propõe o seguinte exercício reflexivo. Se estendêssemos a pele de tal modo que desfizêssemos o perfil que ela desenha – transformando-a em uma superfície plana – vislumbraríamos, aí, uma certa inquietação permanente, decorrente das forças e dos fluxos constantemente em jogo que vão entrando na composição da pele. De acordo com Rolnik, essa inquietação fala da reação da pele à formação de um novo diagrama de relações de força, desencadeado por diferentes combinações de forças que se acumulam sobre a pele. Aí, diz ela, a pele “se dobra, fazendo uma espécie de curvatura. [...] Vemos emergir no interior desta dobra, o cenário de todo um modo de existência. É como se o diagrama que dá à pele sua atual tessitura, tivesse se corporificado num microuniverso. Reencontramos aqui um perfil de subjetividade, porém ele não é o mesmo que víamos no começo”³⁸⁰.

Segundo o exercício reflexivo proposto por Suely Rolnik, podemos observar que esse complexo processo de formação-dissolução das mutações subjetivas não cessa de emergir, de ser engendrado. Pois as forças e os fluxos tensionados pelas linhas de tempo não param de incidir na composição da pele, misturando-se aos já existentes, desencadeando a formação de outros diagramas de relações de força. Nas próprias palavras de Rolnik, “a cada vez que um diagrama se forma, a pele se curva novamente.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

Nesta dinâmica, onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui, enquanto outro se esboça³⁸¹. Note-se, ainda, que o exercício proposto por Suely Rolnik de imaginarmos a pele estendida e transformada em uma superfície plana nos chama a atenção para duas questões importantes que ajudam a pensar a especificidade da transitoriedade do corpo: uma primeira diz respeito ao fato de que “cada modo de existência é uma dobra da pele que delinea o perfil de uma determinada figura da subjetividade”³⁸²; e uma segunda ligada a ideia de que, diferentemente do que estamos acostumados a pensar, “[...] dentro e fora não são meros espaços, separados por uma pele compacta que delinea um perfil de uma vez por todas. [...] O dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro”³⁸³. Ou seja, para Rolnik, o dentro “nada mais é do que o interior de uma dobra da pele. E reciprocamente, a pele, por sua vez, nada mais é do que o fora do dentro”³⁸⁴. É precisamente essa leitura que levou Suely Rolnik ao entendimento da “indissociabilidade inconciliável entre o fora e o dentro”³⁸⁵ – que não teriam nada a ver com meros espaços, mas, sim, com confluências de passagem das “linhas de tempo”³⁸⁶ que vão engendrando na pele o esboço de cada figura da subjetividade. A esse respeito, Rolnik nos diz: “a cada vez que um novo diagrama se compõe na

³⁸¹ Ibid., p. 26.

³⁸² Ibid., p. 26.

³⁸³ Ibid., p. 26.

³⁸⁴ Ibid., p. 26.

³⁸⁵ Ibid., p. 27.

³⁸⁶ Segundo Suely Rolnik (1997, p. 26-27), “o fora é uma nascente de linhas de tempo que se fazem ao sabor do acaso. Cada linha de tempo que se lança é uma dobra que se concretiza e se espacializa num território de existência, seu dentro. No entanto, nenhuma concretização, nenhuma espacialização tem o poder de estancar a nascente; outras linhas de tempo vão se engendrando na pele deste dentro que acabarão por desfazê-lo. Cada figura e seu dentro dura tanto quanto a linha de tempo que a desenhou: diversos são os microuniversos possíveis, tantos quantas são as linhas de tempo. [...] O fora/nascente, este plano das forças, é ilimitado; enquanto que os dentros que se concretizam ou espacializam em territórios de existência são sempre finitos”.

pele, a figura que até então ela circunscrevia é como que puxada para fora de si mesma, a ponto de acabar se formando uma outra figura³⁸⁷. Assim, o que se vislumbra da subjetividade caminha para além do perfil de um modo de ser que recorta o espaço, formando um interior e um exterior, pois esta concepção é extremamente comprometedor se a problematizarmos a partir de um ponto de vista ético³⁸⁸. Alíás, é justamente por ir além que Suely Rolnik falará “num dentro e num fora da subjetividade: o movimento de forças é o fora de todo e qualquer dentro, pois ele faz com que cada figura saia de si mesma e se tome outra”³⁸⁹.

Nesses termos, seguindo a discussão estabelecida por Suely Rolnik, arriscamo-nos a dizer que a especificidade da transitoriedade do corpo residiria precisamente nesta confluência de passagem constante, provocada pela relação entre o plano de forças que o fora/nascente emula e os territórios de existência finitos que os dentros espacializam. Afinal de contas, “somos construídos a partir daquilo que está fora de nós, do mundo que nos cerca, e do mesmo modo construímos nosso fora a partir do que está dentro”³⁹⁰. Note-se que a transitoriedade do

³⁸⁷ Ibid., p. 26.

³⁸⁸ Nas palavras de Suely Rolnik (1997, p. 30), “é da perspectiva de uma subjetividade viciada em identidade, a qual tende a fechar-se em sua dobra, que se reduz fora e dentro a uma visão espacial. [...] Esta concepção toxicômana não permite pensar a produção do novo. Me explico: se a subjetividade é simplesmente um espaço interno, formando com sua exterioridade um par de opostos numa relação de causalidade - na melhor das hipóteses, dialética -, tudo está dado desde sempre e para sempre, e não há como pensar a mudança. Mais impossível ainda pensá-la, se considerarmos que só temos acesso à exterioridade, através da projeção de um mundo interno, espécie de filme rodado com as fantasias de nossa primeira infância, que nunca paráramos de projetar - como reza uma das versões psicanalíticas marcada por esta perspectiva espacial. Tal concepção baseia-se nitidamente numa domesticação dos efeitos das forças do fora na pele: anula-se o estado de estranhamento provocado pela condição de desconhecido de seus diagramas; neutralizam-se assim seus efeitos disruptivos”.

³⁸⁹ Ibid., p. 26.

³⁹⁰ ARANHA, Luise Dolinski. **Corpo-território cambiante e processos híbridos no contexto da arte contemporânea**. 2015. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de

corpo a que nos referimos, aqui, vai além da superficialidade da imagem do corpo como matéria em transformação. Aliás, a própria noção de corpo, a esta altura, distancia-se da abordagem simplista que se atém apenas ao seu caráter empírico e orgânico. A esta altura, a maneira como pensamos corpo³⁹¹ está mais próxima da noção de “corpo sem órgãos”, proposta por Gilles Deleuze & Félix Guattari (2012), que de modo sumário poderia ser compreendida como um modo permanente de experimentação de figuras da subjetividade. Ou seja, corpo como espaço-tempo de batalhas, como um plano afectivo da existência somática “povoado por uma multiplicidade de forças, por diferentes fluxos, por incessantes combates entre linhas de poder e linhas de resistência”³⁹², que fazem com que o fora seja “‘sempre outro do dentro’, seu devir”³⁹³. Assim, persegue-se, aqui, a ideia da transitoriedade do corpo como processo vertiginoso que agencia a indissociabilidade inconciliável entre o fora e o dentro de que nos fala Rolnik, e que leva à criação de territórios de existência nos quais não cessa de emergir alguma nova figura da subjetividade. Isso porque, como nos lembra Rubiane Maia, “o corpo está sempre em vias de relações possíveis, e a forma como o corpo percebe o mundo se materializa na forma como a gente organiza e se organiza no espaço e

Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. p. 34.

³⁹¹ Segundo Gilles Deleuze & Félix Guattari (2008, p. 47), “um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou um sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou as funções que ele exerce. Sobre o plano de consistência, *um corpo define-se somente por uma longitude e uma latitude*: quer dizer o conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); o conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz, sob tal poder ou grau de potencia (latitude). Nada senão afetos e movimentos locais, velocidades diferenciais”. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2008.

³⁹² DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a. p. 55.

³⁹³ ROLNIK, op.cit., p. 26.

no tempo, em nós e em torno de nós”³⁹⁴. É preciso, portanto, um esforço permanente em aguçar o nosso olhar às sutilezas do turbilhão das linhas de tempo e às constelações de diagramas de relações de forças que percorrem a transitoriedade do corpo. Pois, aí, o corpo que se cria pode ir além do corpo da doutrina, pode ser “o próprio corpo daquele que ao ser percorrido pelas sensações se permite sentir”³⁹⁵ todas as variações, intensidades, metamorfoses e devires. Só assim, talvez, seja possível acompanhar ou mesmo captar com maior acuidade “a pele traçando ao vivo o contorno de diferentes figuras da subjetividade”³⁹⁶.

Isto exposto, o que dizer então da especificidade da transitoriedade do corpo em Rubiane Maia? Antes, faz-se importante pontuar que esse complexo processo de formação-dissolução das figuras da subjetividade parece fluir mais em certas subjetividades do que em outras, a exemplo da subjetividade do artista (ROLNIK, 1997). Isso não significa, evidentemente, que esse processo seja exclusivo do artista, tampouco que todo artista necessariamente o dê passagem, ou, ainda, que esse processo flua sempre tão facilmente³⁹⁷. Ao que parece, a arte teria uma

³⁹⁴ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 100.

³⁹⁵ DOMINGUES, op.cit., p. 19.

³⁹⁶ ROLNIK, op.cit., p. 27.

³⁹⁷ Conforme pontua Suely Rolnik (1997, p. 28-29), o mais comum é que esse processo se interrompa “em vários pontos e de várias maneiras. Chamarei de ‘toxicomania de identidade’ a modalidade de interrupção que mais se apresenta a nosso olhar: ela prolifera cada vez mais intensamente e em qualquer ponto do planeta – independentemente de país, classe social, sexo, faixa etária, cor de pele, raça, etnia, religião, ideologia, etc. Aliás o pertencimento a cada uma destas categorias é uma oportunidade para ceder ao vício de reivindicar uma identidade – vício considerado politicamente correto, beneficiando de amplo respaldo social. O viciado em identidade tem horror ao turbilhão das linhas de tempo em sua pele. A vertigem dos efeitos do fora o ameaçam a tal ponto que para sobreviver a seu medo ele tenta anestesiarse: deixa vibrar em sua pele, de todas as intensidades do fora, apenas aquelas que não ponham em risco sua suposta

especial capacidade de tensionar esse processo em sua maior potência (DELEUZE & GUATTARI, 1992), e, assim, os artistas tenderiam a ser “especialmente capazes de suportar a vertigem da desestabilização provocada por uma relação de forças inusitadas”³⁹⁸, bem como “especialmente capazes também de fazer uma dobra impulsionada por este novo diagrama, como se sua pele reagisse mais rapidamente do que as demais ao desassossego que ele provoca”³⁹⁹. Com nítida inspiração artaudiana⁴⁰⁰, Deleuze e Guattari (1992) dirão que o artista exercitaria uma espécie de atletismo “que não é orgânico ou muscular, mas ‘um atletismo afetivo’, que seria o duplo inorgânico do outro, um atletismo do devir que revela apenas forças que não são as suas”⁴⁰¹. É

identidade. Através deste recalçamento da vibratibilidade da pele, ou seja, dos efeitos do fora no corpo, ele tem a ilusão de desacelerar o processo. Mas como é impossível impedir a formação de diagramas de força, o estado de estranhamento que tais diagramas provocam acaba se reinstaurando em sua subjetividade apesar da anestesia. Este homem se vê então obrigado a consumir algum tipo de droga se quiser manter a miragem de uma suposta identidade. Algumas são suas opções. Nos momentos em que ainda lhe resta alguma esperança de permanecer na mesma dobra, ele procura restabelecer sua ilusória identidade que os novos diagramas vieram abalar. Neste caso, apela para fórmulas mágicas de toda espécie: de anjos à cocaína, passando pelos anti-depressivos e outras mais. Já nos momentos em que perde toda e qualquer esperança de permanecer na mesma dobra, para manter assim mesmo sua ilusão, ele toma algumas doses de ‘identidade *prêt-à-porter*’. Trata-se de uma droga disponível em profusão no mercado da mídia, sob todas as formas e para todos os gostos: são as miragens de personagens globalizados, vencedores e invencíveis, envoltos por uma aura de incansável glamour, que habitam as etéreas ondas sonoras e visuais da mídia; personagens que parecem pairar acima das turbulências do vivo e da finitude de suas figuras. Mimetizando um destes personagens imaginários, ele passa a falar uma língua-jargão lotada de clichês, sem ancoragem em sensibilidade alguma, o que soa especialmente *fake* quando se trata de um repertório com uma certa sofisticação intelectual. Obviamente ele nunca chega lá, já que lá é uma miragem. E quanto mais se frustra, mais corre atrás; e quanto mais desorientado, estressado, ansioso, perseguido, culpado, deprimido, em pânico, mais ele se droga. Um círculo vicioso infernal”.

³⁹⁸ Ibid., p. 27.

³⁹⁹ Ibid., p. 27.

⁴⁰⁰ ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁴⁰¹ DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 224.

como se a capacidade da “subjetividade artista”⁴⁰² em lidar com a experiência da desestabilização tensionada por esta “irremediável inconciliabilidade entre o ilimitado movimento de forças formando diagramas e a finitude dos mundos ditados por cada um deles”⁴⁰³, exigisse do artista um “malabarismo perpétuo”⁴⁰⁴ – sendo que o preço a ser pago pelo declínio ou mesmo interrupção desse processo “que nunca pára e que faz da subjetividade ‘um sempre outro’, ‘um si e não si ao mesmo tempo’”⁴⁰⁵ implicaria a obliteração da própria potência criadora da vida. Ainda a respeito desse atletismo – que, segundo Deleuze e Guattari (1992) leva o artista a se instalar na própria diferença – Deleuze dirá que, aí, “uma onda o percorre lhe traçando níveis; a sensação é como o reencontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, ‘atletismo afetivo’, grito-sopro; quando assim se remete ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real”⁴⁰⁶. É precisamente nos malabarismos travados com as sensações que esse complexo processo de formação-dissolução de figuras da subjetividade suscita, que o artista se confronta com “o fato intensivo do corpo”⁴⁰⁷. No instante em que esse confronto é estabelecido, ele “cheira a poeira das virtualidades, roça o Fora e experimenta o sabor da potência para inventar a vida”⁴⁰⁸. Talvez por isso Gilles Deleuze e Félix Guattari dirão, ainda, que o artista “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas da vida”⁴⁰⁹, sempre acrescentando “novas variedades ao mundo”⁴¹⁰. Em outras palavras, para eles, o artista “traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição,

⁴⁰² ROLNIK, op.cit., p. 31.

⁴⁰³ Ibid., p. 29.

⁴⁰⁴ DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 90.

⁴⁰⁵ ROLNIK, op.cit., p. 29.

⁴⁰⁶ DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007. p. 52.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 52.

⁴⁰⁸ DOMINGUES, op.cit., p. 23.

⁴⁰⁹ DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 222.

⁴¹⁰ Ibid., p. 227.

anorgânica, capaz de restituir o infinito⁴¹¹. O que significa dizer, ainda, que os artistas se debatem “menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião⁴¹².

Bem, no caso de Rubiane Maia, tomando por base os biografemas dos trabalhos da artista que dão *corpus* ao capítulo anterior, o que podemos notar é que ela parece empenhar todos os recursos de seu “atletismo afetivo” para ampliar e sintonizar o grau de vibratibilidade da pele aos efeitos do fora no corpo. Uma espécie de compromisso ético com as linhas de tempo e com o “fator intensivo do corpo”, que irrompem na pele passagens à constelação de diagramas das relações de força que não cessam de engendrar novas figuras da subjetividade, isto é, novas possibilidades da vida que pedem para se realizar. Nesses termos, cada trabalho, cada ação performativa empreendida pela artista, parece falar de um uso bastante consciente do fazer artístico como via para um trabalho ético sobre si, que vislumbra a auto-observação do seu fazer, do seu agir com e sobre o seu entorno e da construção de seus modos de existência. Cada ação oportuniza a emergência de uma dobra e, junto com ela, não só o delineio de um perfil subjetivo provisório, mas, também, a criação de microcosmos igualmente temporários nos quais “relações de força inéditas ganham corpo e, junto com um corpo, sentido e valor⁴¹³. Cada dobração que ela faz desfaz uma outra, movimento que volui ao sabor do fluxo da formação de diagramas de forças que agitam a pele, e na contramão do “recalcamento da vibratibilidade da pele⁴¹⁴ – da “domesticação dos efeitos das forças do fora na pele⁴¹⁵ – afinal de contas, como nos lembra Rubiane Maia, “os processos que vamos agregando nas relações entre corpo e cotidiano tendem a rapidamente se institucionalizar em

hábitos, fabricando o risco do sempre mesmo, sempre igual⁴¹⁶. Desse modo, se é na direção do desencadeamento de um devir sensível do corpo que Rubiane Maia caminha entre os anos de 2006 e 2016, a transitoriedade do corpo que a artista corporifica em seus trabalhos parece vislumbrar o “apossar-se das sensações para criar sentidos e por meio desta experiência transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas, sonoridades. A sensação possibilitando encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o ‘outramento’⁴¹⁷. Isso porque, como nos lembram Gilles Deleuze e Félix Guattari, a sensação implica um devir sensível, “ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro⁴¹⁸. Nesses termos, é junto à experiência intensiva das sensações agenciadas na transitoriedade das fricções entre o corpo e o mundo – constantemente mobilizadas por Rubiane em suas ações – que a artista cria “afetos, em relação com os perceptos ou as visões [de mundo] que nos dá⁴¹⁹, incitando-nos a inventar sensações novas, a sentir novos afetos, a encontrar novos mundos, a mergulhar em outras realidades, a dobrar-se e desdobrar-se nessa experiência.

Para o que nos interessa aqui, o fundamental a destacar nesta discussão é que esse devir sensível, capaz de desencadear as constantes mutações subjetivas que se processam nos corpos entre si e destes com os meios que habitam ou transcorrem – também em permanente processo de transformação – seria agenciado, conforme defendem Benedictus de Spinoza (2011) e Gilles Deleuze (1997), por vias de afecção, ou seja, um estado de corpo sob efeito de um outro. Para eles, sendo a afecção um efeito de um corpo sobre o outro, o afeto, por sua vez, diria respeito à ideia de uma afecção, isto é, uma consciência da variação, da transição

⁴¹¹ Ibid., p. 260.

⁴¹² Ibid., p. 262.

⁴¹³ ROLNIK, op.cit., p. 31.

⁴¹⁴ Ibid., p. 28.

⁴¹⁵ Ibid., p. 30.

⁴¹⁶ SILVA, op.cit., p. 100.

⁴¹⁷ DOMINGUES, op.cit., p. 19.

⁴¹⁸ DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 229.

⁴¹⁹ Ibid., p. 227.

entre os estados do corpo. Aí, “um afeto não se reduz nem a uma paixão nem a uma ação da mente. O afeto possui ao mesmo tempo uma realidade física e uma realidade psicológica. Ele implica, portanto, uma dimensão corporal, fundada sobre a associação das imagens no corpo, e uma dimensão mental, fundada sobre o encadeamento das ideias na mente”⁴²⁰. As afecções fariam menção, portanto, às modificações que acontecem no corpo e na mente, à medida que entramos em relação com o plano dos afetos, com os efeitos disruptivos das forças do fora no corpo, ou, como diz Deleuze, com as “passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro”⁴²¹. Disso resulta o entendimento de que, se a afecção expressa e exprime as variações contínuas da força de existir de um corpo, isso se daria em virtude do afeto, em seu caráter não humano, dar continuamente passagem ao “devir não humano do homem”⁴²², levando o corpo as transições de potência entre um estado e outro. Tanto Spinoza quanto Deleuze destacam que, no âmbito do corpo, essa relação ressoa sobre o grau de intensidade maior ou menor para afetar outros corpos e ser afetado por eles; no âmbito da mente essa relação ressoa, por sua vez, sobre nossa força maior ou menor de pensar. Nas próprias palavras de Spinoza, o plano dos afetos engloba as “afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”⁴²³. Ou seja, é nessa esfera que se processam a circularidade entre as mudanças de estados do corpo e o estabelecimento de determinados tipos de relações afetivas com o mundo.

⁴²⁰ PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre o corpo-afeto em Espinosa e Winnicott. In: **EPOS**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-15, dez. 2013. *Ibid.*, p. 6.

⁴²¹ DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três “Éticas”. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 156-170.

⁴²² DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 224.

⁴²³ SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 98.

Note-se que quanto mais complexas, abrangentes e heterogêneas forem essas vias de afecções, maior será a capacidade do corpo em afetar e ser afetado. Maior será, ainda, a capacidade do corpo em lidar com a vertiginosa desestabilização dos diagramas das relações de força que de modo ininterrupto agitam o fora da pele, assim como em reagir ao complexo processo de formação-dissolução das figuras da subjetividade, cujas dobras inoculam a criação de afetos, perceptos e blocos de sensações que vão além daqueles que são afetados por ela. No universo artístico de Rubiane Maia, é possível vislumbrar essa linha de forças percorrendo as diferentes “fases” que representam as diferentes sequências de sua obra. Atentos e sensíveis à essa dinâmica, os trabalhos da artista emergem como que em reação às linhas de tempo e, conseqüentemente, aos efeitos do fora no corpo que essas linhas suscitam. É o caso, por exemplo, dos processos que levam à produção do trabalho **“Pele. Superfície. Mercado”** (2006) (páginas 139 e 140), desenvolvido em parceria com a artista capixaba Amanda Freitas. Neste trabalho, os corpos das artistas não passaram ilesos aos efeitos disruptivos das afecções tensionadas pelos processos de reestruturação viária da Avenida Fernando Ferrari, em Vitória/ES, e a conseqüente transformação do cotidiano e da paisagem das áreas diretamente impactadas por esse processo de urbanização, então em curso à época. E, sobretudo, por esse processo interferir diretamente e, de modo substancial, na cotidianidade dos corpos de Rubiane Maia e Amanda Freitas. É importante frisar, entretanto, que os afetos engendrados nas afecções corporais tensionadas por esse processo de urbanização não levam as artistas somente à execução do trabalho em questão. Os efeitos dessas afecções são significativamente tão impactantes que, por extensão, ressoam sobre os processos que conduzem as artistas à realização dos trabalhos **“Traços de Ausência”** (páginas 141 e 142) e **“Memória Sonora”** (páginas 143 e 144), ambos de 2007. Nesse domínio expandido, diante da desestabilização que as

relações de força emuladas por esse processo nesse contexto provocavam nos corpos delas – a exemplo da demolição da “Passarela da UFES” (que permitia a travessia da avenida e o acesso à universidade de modo seguro), da derrubada das árvores da frente do campus universitário para ampliação do sistema viário (que corroborava na regulação e no conforto térmico do entorno), e dos ruídos agressivos das máquinas utilizadas durante todo o período de execução da obra viária – as artistas são como que forçadas a rapidamente operar certas dobras de si, no intuito de alinhar e sintonizar o fato intensivo de seus corpos aos afetos aí agenciados. Entretanto, observe-se que ao operar essas dobras, o que estaria em questão para Rubiane Maia e Amanda Freitas não seria, apenas, a possibilidade de emergência de um novo perfil subjetivo, que se delinaria via as afecções corporais estabelecidas no bojo desse processo de urbanização que atinge a cotidianidade de seus corpos. Mas, também, a criação e a transmissão de perceptos e de sensações que em alguma medida comunicassem os afetos aí envolvidos, de modo que outros corpos também pudessem entrar em contato com as afecções corporais tensionadas por esse processo – suscitando neles uma mudança de estados do corpo, talvez, o desencadeamento de um devir sensível nesses corpos.

E que afetos seriam esses comunicados pelas artistas através desses três trabalhos? Bem, arriscamo-nos a dizer que esses afetos diriam respeito, de modo especial, à problematização das percepções tão determinadas pelo fluxo institucionalizado das relações entre corpo e cotidiano, que parecem “nos colocar mais em um lugar de surdez, de cegueira, de mudez frente aos acontecimentos”⁴²⁴, do que num lugar de escuta dos seus efeitos disruptivos – meio através do qual vislumbraríamos “a multiplicidade de forças que percorrem uma situação”⁴²⁵. Percepções que, no contexto em questão,

parecem implicar diretamente no recalçamento da vibratibilidade da pele e na domesticação dos efeitos do fora no corpo, tornando os corpos reféns dos signos da novidade, do progresso, do desenvolvimento, da modernização. Signos cujo poder discursivo persuasivo parece eliminar de antemão qualquer possibilidade de criação de perceptos e sensações que excedam as percepções vinculadas aos afetos e às afecções atrelados à produção da cidade na contemporaneidade. No caso específico de *“Pele. Superfície. Mercado”* (2006), nos chama atenção, especialmente, o modo como as artistas comunicam os afetos que emulam do fluxo de afecções corporais que as atravessaram nesse contexto – conduzindo-as à mudança de estados de seus corpos e à emergência do cenário de todo um novo modo de existência. O estranhamento delas frente às primeiras modificações espaciais implementadas por esse processo de urbanização, é seguido por uma especial atenção aos restos das cascas que demarcavam um rastro gigantesco de destruição gerado pela derrubada das árvores da frente do campus universitário. É lançando mão do recolhimento, do manejo e da realocação deste material nesse contexto, que as artistas acabam tensionando a possibilidade de que outros corpos, assim como os delas, entrem em contato com afetos, perceptos e sensações que exponham a outra face do “vale tudo” caro aos processos de urbanização ali em curso. Embalada tal qual qualquer outro produto de consumo cotidiano, e estrategicamente alocadas em supermercados localizados no entorno do extenso canteiro de obras – recém instalado em virtude do corte das árvores que ela revestia – essa matéria orgânica está pronta para “venda”. Com esse gesto, o esforço das artistas parece ser justamente o de incorporar o diagrama das forças que sente vibrar a pele, dando consistência aos afetos que emulam do fluxo de afecções corporais que a atravessam, a fim de acrescentar novas variações ao contexto de execução do trabalho, a partir da criação e da transmissão de perceptos e de sensações que perscrutam

⁴²⁴ DOMINGUES, op.cit., p. 18.

⁴²⁵ Ibid., p. 23.

justamente aquilo que nem sempre se vê, mas se sente. Crítica ácida e contundente a qual aquele que com ela se defronta dificilmente poderá fingir que nada (lhe) aconteceu.

“Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição da cartografia que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago.”

(ROLNIK, 2011, p. 23)

4.2 PERFORMATIVIDADE DAS PAISAGENS PSICOSSOCIAIS

Dado o lugar a partir do qual falamos, qual seja, o campo da performance, a abordagem do termo 'performatividade', remete a dois eixos discursivos que dividem atenção desde os anos de 1980 no que concerne o debate sobre a concepção de 'performance'. Um ligado a uma perspectiva sociológica e antropológica, evocado pelas investigações⁴²⁶ do diretor, professor e pesquisador norte-americano Richard Schechner, que amplia a noção de performance para além do domínio artístico – incluindo, portanto, todos os domínios da cultura⁴²⁷. E outro ligado a uma perspectiva filosófica e estética, traçada pelas reflexões⁴²⁸ do crítico de arte, professor e pesquisador alemão Andreas Huyssen que – apesar de levantar a mesma questão, mas sob um prisma teórico distinto – trata da performance no seu sentido puramente artístico e essencialmente estético. Conforme pondera Josette Féral (2008), se no âmbito deste é a

⁴²⁶ A primeira publicação de Richard Schechner a tratar de um modo mais abrangente a noção de performance foi **'The End of Humanism'**, publicado pelo *Performance Art Journal* (New York), em 1982. A esse primeira, se sucederam outras publicações, das quais podem ser destacadas: **'Performance Theory'**, de 1988; e **'Performance Studies: an introduction'**, de 2002 – ambos publicados pela Routledge (London).

⁴²⁷ De acordo com Josette Féral (2008, p. 199), "por trás dessa redefinição da noção de performance e de sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos 80 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa". Para mais informações, ver: FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.

⁴²⁸ Reflexões oriundas de uma série de artigos produzidos por Andreas Huyssen, entre fins dos anos de 1970 e início de 1980, que foram reunidos no livro **'After the Great Divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism'**, publicado pela Indiana University Press (Indiana), em 1986.

performance como arte que está em questão – ou seja, a noção de performance permanece circunscrita ao domínio das manifestações que remontam as experimentações das vanguardas históricas e que ganham proeminência com a *performance art* – perspectiva que desestabilizou a visão de arte nas décadas de 1970 e 1980, ao recusar separar a arte de sua inscrição no real; no âmbito daquele é a performance como ação, como experiência e competência comum que estaria em disputa – isto é, a noção de performance sugeriria, aí, um sentido de ‘execução’ e ‘desempenho’ – de performatividade – mais abrangente e não restrito à dimensão estética da arte e, portanto, intimamente ligado às dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano. Bom, é precisamente neste contexto de expansão da noção de performance que Richard Schechner evoca e insere o termo ‘performatividade’ no cerne da elaboração de sua teoria da performance⁴²⁹ – que acaba consubstanciando o campo dos estudos da performance e dos estudos culturais, que haviam emergido na década de 1970. Em Schechner, o transbordamento que sua teoria da performance suscita visa o interesse pela investigação do comportamento humano – seja ele ritualístico, artístico, cotidiano, esportivo, dentre outros – e, isso se deve por sua teoria partir da premissa de que “a performance não é alguma coisa, mas quase tudo pode ser entendido *como* performance”⁴³⁰. Desta forma, a performance

⁴²⁹ Teoria que defende a performance como estudo do comportamento, isso porque, conforme destaca Richard Schechner [2002] (2013, p. 28-29) as “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais”. Para mais informações, ver: SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London & New York: Routledge, 2013.

⁴³⁰ VILLEGAS, Estela Vale. *Interfaces performance e jogo*: a partir dos estudos da performance de Richard Schechner.

seria “um modo operante que Schechner chama de performatividade e pode ser tomado como modelo por diversas áreas”⁴³¹, promovendo, assim, uma tendência à complementariedade entre os estudos da arte da performance – até então circunscritos no âmbito do universo artístico – e aqueles das outras áreas do conhecimento.

Cumprir destacar que, na base da abordagem⁴³² de Schechner sobre o termo ‘performatividade’ estão as pesquisas relacionadas ao desenvolvimento da noção de ‘performativo’, cunhada pelo filósofo da linguagem britânico John Langshaw Austin, em meados da década de 1950, a partir da ‘Teoria dos Atos de Fala’⁴³³. A

2018. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018. p. 76.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴³² Para Richard Schechner [2002] (2013, p. 123), “a performatividade está em toda parte – no comportamento diário, nas profissões, na internet e nas mídias, nas artes e na linguagem. Ela e seu termo irmão, ‘performativo’, são muito difíceis de serem definidos. Essas palavras adquiriram uma grande variedade de significados. Às vezes são usadas com precisão, mas geralmente eles são usados livremente para indicar algo que é ‘como uma performance’ sem realmente ser uma performance no senso ortodoxo ou formal”.

⁴³³ A teoria dos atos de fala – proposta por John L. Austin, e posteriormente desenvolvida por John Searle – parte da teoria pragmática de Ludwig Wittgenstein, para o qual o sentido das palavras é determinado no uso destas em diferentes interações linguísticas. A teoria dos atos de fala impulsiona, portanto, a corrente pragmática dos estudos da linguagem, avançando no que concerne à imprescindibilidade de se considerar os contextos individuais e sociais no âmbito do estudo da linguagem, ao definir a linguagem como uma forma de ação. Refletindo sobre os enunciados da expressão falada, Austin (1990) procura demonstrar que ao proferir um dado enunciado os sujeitos estão, na verdade, realizando uma ação. Inicialmente ele classifica essas ações em duas categorias: o performativo e o constativo. O interesse recai, de modo especial, no performativo, pois, para o britânico, diferentemente de uma declaração factual, descritiva ou constativa, a performativa não pode ser atestada a partir das noções tradicionais de “verdadeiro” e “falso” – utilizadas pelos estudos linguísticos clássicos – uma vez que nestas situações os sujeitos não querem simplesmente dizer algo, mas sim querem realizar alguma ação, ou seja, performatizam. Em seguida, no curso do desenvolvimento da sua teoria, Austin percebeu que mesmo os enunciados constativos realizam ações. O que leva a uma nova classificação com três categorias: atos locucionários (querem dizer alguma coisa); atos

visada de John Austin a respeito do termo 'performativo' como conteúdo implícito no enunciado das palavras – tendo em vista que, para ele, “[...] ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação [...]”⁴³⁴, isto é, “[...] o proferimento de certas palavras é uma das ocorrências, senão a principal ocorrência, na realização de um ato [...]”⁴³⁵ – leva Schechner ao entendimento de que alguns enunciados estudados por Austin, a exemplo daqueles identificáveis nas “promessas, apostas, pragas, contratos e julgamentos, não descrevem ou representam ações: são ações”⁴³⁶. Em outras palavras, para Austin a ação constitui o núcleo central da noção de 'performativo' – aspecto imprescindível aos estudos sobre os enunciados/atos de fala (ACÁCIO, 2011), conduzindo-o, inclusive, ao argumento de que a linguagem é em si performativa. Ora, se para Austin a linguagem é performativa, ou seja, tem o poder de agir – assumindo seu caráter autorreferente e constitutivo de realidades sociais – ela assim o é pelo fato do termo 'performativo' ser tomado como “uma abstração dos aspectos gerais e que promove a concentração da atenção

ilocucionários (dizem algo do sujeito e de suas relações com o mundo); atos perlocucionários (geram efeitos e consequências). Aí, todos os atos de fala seriam locucionários. Alguns destes se destacam, tornando-se ilocucionários – dada a força com que proferem o que dizem. Por fim, quando essa força gera algum tipo de efeito significativo no mundo, o ato passa a ser perlocucionário. Entrelaçando essas categorias Austin edifica sua reflexão sobre as ações que as pessoas realizam ao utilizar a fala. Indo além, perscruta o argumento de que a linguagem em si é performativa, faz a realidade. Daí advém todo o debate em torno do termo 'performativo' e de seu correlato 'performatividade'. Convém lembrar, ainda, que ambos os termos passaram por atualizações. Em relação ao primeiro, destaque às contribuições de pesquisadora alemã Erika Fischer-Litche (2008); e, em relação ao segundo, destaque às contribuições da filósofa norte-americana Judith Butler (2003). Para mais informações, ver: AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Artes Médicas: Porto Alegre, 1990; FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. E-book. London & New York: Routledge, 2008; e BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

⁴³⁴ AUSTIN, 1990, p. 25.

⁴³⁵ Ibid., p. 26.

⁴³⁶ SCHECHNER, [2002] 2013, p. 123.

na ação do sujeito, sua força e suas consequências no mundo”⁴³⁷. A esse respeito, note-se que a tese de Austin sobre o caráter performativo da linguagem, implica o entendimento de que a “realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age, é performativamente produzida *in situ* pelo que é dito e feito”⁴³⁸. Assim, seguindo as pistas de Austin no campo linguístico, Schechner encontrou subsídios para pensar e abordar o caráter performativo intrínseco às dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano. Com isso, ele não só alarga a noção de 'performance' – uma vez que, ao transpor as considerações de Austin a respeito do termo 'performativo' para o campo dos estudos da performance, a noção de 'performance' difundida por Schechner passa a considerar que tudo pode ser estudado “como se fosse” performance – mas, também, alude para o quanto que, sob essa distensão, as noções de 'performance' e 'performatividade' se complementam, precisamente por estarem em movimentos de pressuposições.

Para tanto, Schechner explora o conceito de 'comportamento restaurado'⁴³⁹ – ideia central em

⁴³⁷ VILLEGAS, op.cit., p. 48.

⁴³⁸ BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-473, jul.-dez. 2014. p. 448.

⁴³⁹ De acordo com Richard Schechner [2002] (2013, p. 34), “todos fazemos mais performances do que percebemos. Os hábitos, os rituais, e as rotinas da vida são comportamentos restaurados. O comportamento restaurado é comportamento que se vive [...]. O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes”. Mais à frente, ele complementa: “O comportamento restaurado inclui um vasto leque de ações. Na verdade, todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste de porções recombinadas de comportamentos previamente vivenciados. Obviamente, durante a maior parte do tempo as pessoas não estão cientes de que agem assim. As pessoas apenas 'vivem a vida'. Performances são comportamentos marcados, enquadrados ou elevados, à parte do só 'viver a vida' - comportamentos restaurados e restaurados, se assim deseja. Entretanto, para o meu propósito aqui, não é necessário continuar com esta duplicação. Já é o bastante definir comportamento restaurado como algo marcado, enquadrado e elevado. O comportamento restaurado envolve ações marcadas pela convenção estética assim

sua teoria da performance – que elucida o modo como ele vislumbra a compreensão das interrelações entre as diversas escalas de performance nas mais distintas áreas. O conceito de ‘comportamento restaurado’ suscita, em Schechner, o questionamento sobre o complexo processo de como as ações são armazenadas, recuperadas, manipuladas, transformadas, atualizadas e transmitidas através do tempo. De acordo com suas análises, comportamento restaurado diz respeito às gestualidades cotidianas – aparentemente espontâneas, únicas e originais – inseridas em uma rede de citações e repetições atreladas ao universo simbólico e representacional do agir humano. Essas reiterações mobilizam inúmeras formas de recuperação e de trabalho sobre o comportamento; e, portanto, para Schechner, a investigação dos processos envoltos na restauração dos comportamentos – na multiplicidade de modos de representações dos sujeitos no mundo – possibilitaria traçar um caminho capaz de perscrutar a intrincada relação entre performance e performatividade. Sem adentrar nas sinuosidades do debate sobre o conceito de ‘comportamento restaurado’ de Schechner, importa frisar que tal entendimento – intimamente vinculado à discussão sobre o caráter performativo da linguagem – leva-o a pensar no caráter performativo das diferentes escalas de performance que pululam nos comportamentos restaurados, uma vez que ao fixar a atenção nos processos de reiterações que agenciam os acontecimentos em nossas vidas,

como o teatro, a dança e a música. Pode envolver ações concretizadas dentro das ‘regras do jogo’, ‘da “etiqueta”, ou do ‘protocolo’ diplomático – ou qualquer outra das miríades de ações da vida, conhecidas de antemão. Elas variam grandemente de cultura para cultura” (SCHECHNER [2002] 2013, p. 35). Por fim, conclui dizendo: “o comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. [...] Tomar consciência do comportamento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas suas múltiplas formas, são transformados em teatro. Teatro, e não apenas no sentido limitado da encenação de dramas sobre os palcos [...], mas num sentido mais amplo. A performance no comportamento restaurado quer dizer que nunca pela primeira vez, sempre pela segunda e assim até a enésima: comportamento duas vezes vivenciado” (SCHECHNER [2002] 2013, p. 35-36).

Schechner reconhece neles um espaço de aprendizagem e de representação similar ao do universo artístico e, portanto, passível de ser abordado sob o signo da performatividade.

Aliás, segundo Richard Schechner, embora haja distinções⁴⁴⁰ entre as diversas escalas de performance – entre as diversas formas de performance – o fenômeno da performance em si explícita e expõe muito bem os mecanismos performativos da própria vida. Schechner evoca, portanto, a noção de ‘performatividade’⁴⁴¹ “como um conceito operativo de abordagem ao comportamento”⁴⁴² ligado, também, às dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano. Nele, ao mesmo tempo em que a performatividade coloca em evidência as reiterações performativas que atravessam as ações – das mais simples e corriqueiras, passando pelos rituais e pelas artes – chama a atenção, também, “para o caráter irrepitível, transitório e,

⁴⁴⁰ À luz do conceito de ‘comportamento restaurado’, Richard Schechner [2002] (2013, p. 38) pondera: “certos eventos são performance e outros um pouco menos. Existem limites para o que ‘é’ performance. Mas quase tudo que existe pode ser estudado ‘como’ performance. Algo ‘é’ performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que ‘é’ performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico”.

⁴⁴¹ Nas palavras de Richard Schechner [2002] (2013, p. 123), “performatividade’ é um termo ainda mais amplo, cobrindo uma panóplia inteira de possibilidades abertas por um mundo em que as diferenças estão colapsando as separações entre mídia de eventos ao vivo, originais de clones digitais ou biológicos e performances de palco das performances na vida cotidiana. Cada vez mais as realidades sociais, políticas, econômicas, pessoais e artísticas assumem as qualidades de performance. Nesse sentido, a performatividade é semelhante ao que chamei de ‘como’ performance”.

⁴⁴² VILLEGAS, op.cit., p. 31.

por isso, irreprodutível dos acontecimentos”⁴⁴³, uma vez que “a repetição implica uma transformação e a transformação advém de um longo processo de repetições”⁴⁴⁴ que colocam em jogo, também, “formas não previstas de atuação [que] podem vir à tona e *representar*, pela sua simples *aparição*, um questionamento e uma ameaça a certa estrutura estratificada de relações”⁴⁴⁵ do agir humano. Nesses termos, ao contrário do que se pode imaginar, a noção de ‘performance’ e de ‘performatividade’ propostas por Richard Schechner, ao invés de instaurar uma contraposição entre estudos da performance e a *performance art*, possibilitou, na verdade, “uma abertura para maior reciprocidade entre os estudos da arte da performance e aqueles das outras áreas do conhecimento”⁴⁴⁶. Isso porque, apesar do lastro multifacetado de campos de significações em que essas noções estão implicadas, um dos campos que tensiona a confluência entre os estudos da performance e a arte da performance – a partir do modo como Schechner aborda as noções de ‘performance’ e ‘performatividade’ – diz respeito, justamente, à aproximação entre arte e vida. Os próprios exemplos utilizados por Richard Schechner ao longo do desenvolvimento de sua teoria da performance nos dão indícios dessa confluência. Indícios esses que encontram eco e explicitação histórica, por exemplo, nas proposições do artista norte-americano Allan Kaprow – criador dos *happenings*, e considerado como um dos precursores da *performance art* – tendo em vista que este, “em meio à indefinição em que seu trabalho teria sido colocado, como ‘não sendo nenhuma forma de arte’, aproveitou o ensejo

⁴⁴³ CROCHIK, Leonardo; CORTI, Ana Paula. O caráter performativo das ocupações estudantis. In: **Anais Eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade**. Paula Regina Costa Ribeiro; Joanelira Corpes Magalhães; Fernando Seffner; Teresa Vilaça (Orgs.). Rio Grande: FURG, 2018, p. 1-8. p. 2.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁴⁶ VILLEGAS, op.cit., p. 30.

para falar de uma ‘arte-como-vida’, diferentemente de uma ‘arte-como-arte’”⁴⁴⁷.

Note-se aí que os estudos da performance encabeçados por Schechner não perdem de vista o próprio vigor artístico tensionado ao longo do século XX, uma vez que, conforme observado por ele, “a tendência neste século foi de dissolver as ligações que separam [...] a arte da não-arte”⁴⁴⁸. Tendência que envolve um aparente paradoxo, pois um dos efeitos colaterais do esforço envolvido na diluição dos limites entre arte e vida, na tentativa de fazer desaparecer os limites entre o que era performance e o que não era, segundo Schechner, foi deixar “bem claro o que é performance, e o que é uma obra de arte”⁴⁴⁹. Entretanto, pensando especificamente nos *happenings* e na *performance art*, o interesse por aquilo que Allan Kaprow chamou de “arte-como-vida”⁴⁵⁰ – isto é, o “interesse pelas sutilezas das pequenas ritualizações cotidianas, que podem formar, a partir dessas experiências, experiências estéticas”⁴⁵¹ – suscitou a diluição das fronteiras entre vida e arte, fazendo com que a clareza que supostamente distinguiria os limites entre o que é performance e o que é obra de arte fosse, no mínimo, relativizável. Segundo a leitura realizada por Schechner, ao disporem o fazer artístico em relação direta com as ações cotidianas da vida, tanto os artistas vinculados aos *happenings* quanto os atrelados à *performance art*, lançaram luz sobre o próprio caráter performativo da vida – corroborando, assim, seu argumento sobre a ampliação do escopo de análise sobre os estudos da performance. Aí, ao mesmo tempo em que o termo ‘performatividade’ torna-se difícil de ser definido – em virtude da abrangência evocada pela teoria da performance de Richard Schechner

⁴⁴⁷ ACÁCIO. Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. p. 22.

⁴⁴⁸ SCHECHNER, op.cit., p. 40.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵⁰ KAPROW apud SCHECHNER, [2002] 2013, p. 40.

⁴⁵¹ ACÁCIO, op.cit., p. 22.

– essa sua “indefinição”, desencadeada de modo especial pela interpenetração dos limites entre arte e vida, possibilitou que o termo excedesse os desígnios do universo essencialmente artístico. Disso resulta o entendimento, por exemplo, de que não apenas os atos performativos engendrados a partir do campo artístico sejam capazes de tensionar novas realidades sociais – como evocam aqueles que seguem o rigor da “arte-como-arte”⁴⁵² – mas os atos performativos que caracterizam o comportamento humano em geral também emulariam essa potência.

Note-se que a teoria da performance schechneriana – naquilo que nela diz respeito à premissa de que “todos nós temos a capacidade (como *performers*) de transformar nossas ações cotidianas em *performances*”⁴⁵³; ou seja, de que a performatividade perpassa, também, as dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano – não enfraquece os parâmetros de análise da *performance art*. Ao contrário, reverbera e corrobora com as discussões que a aproximação entre arte e vida impõe ao campo de estudos da arte da performance. Afinal de contas, como nos lembra Renato Cohen: “tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte-estabelecida’, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam arte e vida”⁴⁵⁴. De acordo com Cohen, a arte da performance estaria ontologicamente ligada à valorização “de atos comuns da vida”⁴⁵⁵ que “passam a ser encarados como atos [...] artísticos”⁴⁵⁶. Observe que essa tendência de sobreposição entre atos comuns da vida e atos artísticos – implicada na opacidade das

fronteiras entre vida e arte – consubstancia a perspectiva schechneriana de que as performances estão em todos os lugares. Entretanto, conforme ponderam Renato Cohen e Jacó Guinsburg (1992), sendo a performatividade correlata da ideia de um ser agindo no espaço e no tempo, o que diferenciaria a performatividade dos atos comuns da vida, da dos atos artísticos, seria justamente a natureza da intenção deste último. Mas qual seria então essa natureza de intenção dos atos artísticos operados no enredamento entre arte e vida? Bem, ela não diria respeito apenas à incorporação aos processos de criação de “elementos inspirados no cotidiano, que possibilitam um aumento de seus potenciais criativos”⁴⁵⁷. O propósito dessa intenção parece ir além, pois ao “colocar em diálogo fragmentos de sua vida e o processo de criação da obra”⁴⁵⁸, lançando “mão de materiais de seu cotidiano e de sua própria vida”⁴⁵⁹, os artistas fazem de seus territórios de existência, dos seus próprios modos de vida, uma obra de arte continuamente em processo.

Ao que parece, a natureza desta intenção que, a princípio, nos auxiliaria na distinção entre a performatividade dos atos de vida e a performatividade de atos artísticos, acaba reforçando mais uma certa zona de indiscernibilidade em torno da noção de ‘performatividade’ – tal qual nos fala Schechner em sua teoria da performance – do que propriamente contribuindo para aferir diferenciações entre elas. Sobretudo porque, se considerarmos que esta natureza de intenção percorreria as ações de alguns artistas, a exemplo de Rubiane Maia, torna-se extremamente complexo e delicado diferenciá-la da natureza de intenção da performatividade que perpassa a existência de qualquer outro sujeito, que tal qual Rubiane, por exemplo, faria de sua própria vida uma obra de arte a ser investida. Longe de

⁴⁵² KAPROW, op.cit., p. 40.

⁴⁵³ ACÁCIO, op.cit., p. 23.

⁴⁵⁴ COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um espaço-tempo de criação**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989. p. 38.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 38.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 38.

⁴⁵⁷ ACÁCIO, op.cit., p. 24.

⁴⁵⁸ Ibid., p. 25.

⁴⁵⁹ Ibid., p. 25.

resolver essa questão, o que nos interessa, aqui, é precisamente chamar atenção não só para os enredamentos que conduziram à emergência dessa natureza de intenção, mas, sobretudo, dispor uma espécie de lente de aumento sobre a amplitude e a potência da indiscernibilidade que envolve a noção de 'performatividade' – cujas contribuições, tanto no debate sobre a arte quanto sobre as questões que perpassam as dimensões socioculturais e simbólicas da vida no mundo contemporâneo, são, como vimos, das mais valiosas. Nesse âmbito, ao que toda essa recuperação parece indicar, a performatividade que quer unir arte e vida – aquela cujo ato criativo expõe como intenção a instauração de poéticas a partir do cotidiano, dos atos comuns de vida – não diria respeito apenas ao “eu do artista [que] passa ser, simultaneamente, sujeito e matéria-prima de sua obra”⁴⁶⁰. Indo além, diria respeito ao cenário de todo um modo de existência no qual estão implicadas as dimensões socioculturais e simbólicas da vida, a que, aqui, iremos nos referir como “paisagens psicossociais”⁴⁶¹. E isso porque, no âmbito dessa natureza de intenção, “não é apenas um perfil subjetivo que se delinea, mas também e indissociavelmente, um perfil cultural”⁴⁶². Aliás, conforme nos lembra Suely Rolnik, “não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que

⁴⁶⁰ Ibid., p. 25.

⁴⁶¹ Em relação às paisagens psicossociais, elas “remetem a ‘mundos’ ou ‘tempos’, constituídos como experiências históricas, nem exatamente pessoais, muito menos subjetivas no sentido de interiorizadas. [...] Não exatamente experiências de sujeitos, mas experiências coletivas às quais estamos sujeitos, ou, das quais somos sujeitos, à medida que nos constituímos nesse cenário histórico até certo ponto comum aos que vivem em determinado tempo, espaço ou cultura” (FILHO & TETI, 2013, p. 53). Para mais informações, ver: FILHO, Kleber Prado & TETI, Marcela Montalvão. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. In: **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 45-59, jan.-jun. 2013.

⁴⁶² ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34. p. 28.

funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens”⁴⁶³.

Segundo essas considerações, a performatividade que teria por intenção a convergência entre arte e vida, haver-se-ia eticamente com o que estamos chamando de performatividade das paisagens psicossociais, pois ao forjar poéticas a partir dos atos comuns da vida, o *performer*, a cada ato criativo, inauguraria um *ethos* e, junto com ele, mundos possíveis que dariam a ver realidades sociais ainda inexploradas. A performatividade das paisagens psicossociais consistiria, portanto, numa espécie de abertura ao finito ilimitado dos possíveis da existência humana, que nos levaria a circular por desconhecidos territórios de existência, à medida que experimentamos “situar circunstâncias capazes de dispor novas paisagens”⁴⁶⁴. Afinal, como pontua Rubiane Maia, “nessas paisagens múltiplas, variadas, somos desafiados em tantas cores, nuances, enfim, emaranhados de possíveis”⁴⁶⁵. Aí, quanto mais o *performer* investe na produção de obras urdidas a partir de poéticas autorreferentes e coadunadas com a noção de *work in progress* (obra inacabada), maior será a capacidade dele de empreender um mergulho na malha de processos e devires que percorrem os agenciamentos dessas paisagens psicossociais – à disposição não só do *performer*, mas de todo o coletivo afetado por elas. O que equivaleria a dizer que, aí, a performance estaria ligada a “toda uma coordenada semiótica, ética, estética e política da existência humana e inumana”⁴⁶⁶, cujo processo criativo – que tenderia a ser realizado

⁴⁶³ Ibid., p. 28.

⁴⁶⁴ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 25.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 95.

⁴⁶⁶ PERONILIO, Paulo. O signo como performance e performatividade da linguagem. In: **Artefactum**, Rio de Janeiro, ano 7, v. 11, n. 2, p. 1-12, 2015. p. 2.

como uma espécie de cartografia⁴⁶⁷ das paisagens psicossociais – daria a ver a performatividade “como poética que nos desvia do mesmo, e contamina, via forças micropolíticas, na invenção de novos mundos neste mundo”⁴⁶⁸. Equivaleria a dizer, também, que a prática de um *performer*, aí, assemelharia-se ao modo como Suely Rolnik (2011) vê a prática de um cartógrafo⁴⁶⁹, pois deste “se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”⁴⁷⁰. Equivaleria a dizer, ainda, que a performatividade das paisagens psicossociais diria respeito a espaços-tempos em que as referências que cotejam as dimensões socioculturais e simbólicas da vida seriam todas desterritorializadas e embaralhadas, intensificando e potencializando a formação de mundo mais complexos, afeitos à potência poética dos atos performativos em suas instâncias ética, estética e

⁴⁶⁷ Considerando que para Suely Rolnik (2011, p. 23), a cartografia é “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”, sua transposição para a dimensão das paisagens psicossociais implicaria na afirmação desta como instrumento de análise da dinamicidade da formação e dissolução de mundos, dos afetos que os percorrem e dos diagramas de forças e intensidades que agitam o fora do corpo. A esse respeito, ela ainda nos diz que “a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimentos do desejo – que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente” (Ibid., p. 62). Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

⁴⁶⁸ SILVA, op.cit., p. 8.

⁴⁶⁹ De acordo com Suely Rolnik (2011, p. 23), a tarefa do cartógrafo consistiria em “dar língua aos afetos que pedem passagem”. E continua: “a prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias de formações do desejo no campo social” (Ibid., p. 65), cujo critério implica, “fundamentalmente, o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento” (Ibid., p. 68). Disso resulta o entendimento de que, para Suely Rolnik, a análise do desejo dentro da perspectiva da prática do cartógrafo “diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, ao real social. Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política” (Ibid., p. 69).

⁴⁷⁰ Ibid., p. 23.

política. Os signos experimentariam, aí, um pluralismo surpreendente (PERONILIO, 2015), com os quais o *ethos* se dobraria, desdobraria e redobraria, tonificando a abertura de fendas, passagens, brechas, desvios, bifurcações por onde percorreriam ilimitadas formações provisórias de potência de possíveis. Atenta à escuta da força instituinte “que o desejo imprime na condição humana desejante”⁴⁷¹, a performatividade das paisagens psicossociais assumiria, aí, o caráter catártico, transgressor e subversivo da própria vida como “espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo”⁴⁷².

Bem, no caso de Rubiane Maia, se tomarmos como base os biografemas que dão *corpus* ao capítulo anterior, o que podemos observar é que a artista parece dispor os atos performativos como âmbito propício à reflexão “[d]os modos de vida que estão se constituindo, [d]as subjetividades que estão se produzindo”⁴⁷³, em meio aos regimes reguladores e normativos das paisagens psicossociais vigentes, que requisitam a repetição de formas e padrões pré-estabelecidos de comportamento. Parece percorrer as ações performativas de Rubiane uma espécie de compromisso com uma atitude fundamentalmente política e ética, que opera seu fazer artístico em favor da composição de cartografias que dêem passagem à “tensão fecunda entre fluxo e representação”⁴⁷⁴ – motor da criação de sentidos e da produção de realidade. Nesses termos, cada ação performativa empreendida pela artista, parece falar de um uso bastante consciente da performatividade como via para o exercício ativo e constante de um tipo de sensibilidade liminar capaz, não só, de a colocar “na *adjacência das mutações* das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito ilimitado do

⁴⁷¹ Ibid., p. 68.

⁴⁷² Ibid., p. 69.

⁴⁷³ SILVA, op.cit., p. 8.

⁴⁷⁴ ROLNIK, 2011, p. 67.

processo de produção de realidade, que é o desejo”; mas, também, de apreender os movimentos que disparam “novos modos, outros possíveis, intensas relações espaço-temporais, [...] que em sua constituição embaralha[m] os códigos, aciona[m] ritmos e experimentações, que provoca[m] certas aberturas e misturas entre corpos”⁴⁷⁵ e paisagens psicossociais. Ora, se é na direção do acompanhamento desse campo extremamente dinâmico, efêmero e transitório – que é o da produção de realidades psicossociais – que Rubiane Maia caminha entre os anos de 2006 e 2016, a performatividade das paisagens psicossociais que a artista mobiliza em seus trabalhos parece ter como mote a emergência de cartografias, cujas corporeidades e visões de mundo, que aí se insinuam, permitam a “ampliação do alcance do desejo”⁴⁷⁶. E isso por uma razão muito simples, pois como nos lembra Suely Rolnik, o desejo⁴⁷⁷, “em seu caráter de produtor de artifício, ou seja, de produtor de sociedade”⁴⁷⁸, é, precisamente, aquilo que sustentaria “a vida em seu movimento de expansão”⁴⁷⁹.

Desse modo, tal qual salientamos no subcapítulo anterior, no universo artístico de Rubiane Maia, também é possível vislumbrar esta linha de força percorrendo às diferentes “fases” que correspondem às diferentes sequências de sua obra. Envolvidos por esta linha de força, os trabalhos da artista expõem o interesse confesso em perscrutar e dar expressão às intensidades que percorrem seu corpo no encontro com as paisagens psicossociais, cuja formação ela acompanha e flexiona por meio de seus atos performativos. Neles, testemunhamos uma corporeidade em duplo. Ao passo que uma embarca na cartografia dos fluxos de intensidades que escapam, desorientam e desestabilizam as

⁴⁷⁵ SILVA, op.cit., p. 8.

⁴⁷⁶ ROLNIK, 2011, p. 70.

⁴⁷⁷ Para Suely Rolnik (2011, p. 70), o “desejo é artifício; são aglomerados de afeto-e-língua, indissociáveis, formando constelações existenciais singulares. É esta a sua natureza”.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 70.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 70.

representações atreladas às paisagens psicossociais vigentes, a outra expressa a constituição fugaz de territórios de existência e de realidades onde os movimentos do desejo convocam “outros odores, rumores, palavras, imagens, cores, texturas, gestos, danças, cheiros, olhares...”⁴⁸⁰. É o caso, por exemplo, dos processos que levam à produção do trabalho **“Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)”** (2011) (páginas 167 e 168). Neste trabalho, o que definitivamente não passa ileso à performatividade de Rubiane Maia é o campo do imaginário simbólico, cujas práticas perpassam o cenário de todo um modo de existência que agencia a experiência feminina no mundo. Em especial, as problemáticas vividas pelo corpo feminino frente às representações que inoculam a repetição ritualizada de formas particulares de comportamento e que orbitam, por exemplo, o rito do casamento e a mitologia do amor romântico. O que impele e sustenta a performatividade, neste trabalho, parece ser o desafio à percepção do senso comum de que o comportamento implica a expressão de um “eu” essencial. Este, que supostamente deveria se expressar no âmbito do rito do casamento e na mitologia do amor romântico, estaria a serviço dos códigos de significação que subjazem aos processos de regulação e normalização que impõem aos corpos das mulheres toda sorte de constrangimento e de violência simbólica e real. Assim, Rubiane lança mão do uso de elementos que corroboram a naturalização desses códigos de significação – o vestido de noiva, as cartas de amor, os grãos de arroz, a naftalina – operando com eles a composição de uma cartografia via repetição subversiva (BUTLER, 2003) dos atos performativos que eles evocam. Afinal, como nos lembra Judith Butler (2003), se as repetições reiteram as convenções que produzem corpos genéricos, elas, simultaneamente, as desestabilizam, as deslocam e as dissimulam, questionando sua prática reguladora, a fim de fazer emergir uma nova realidade social. Neste trabalho, as aparentes representações

⁴⁸⁰ SILVA, op.cit., p. 8.

naturalizadas que demarcam a posição da mulher, nesse contexto, entram em suspensão e outros sentidos críticos proliferam. Aliás, é a sutileza com que a artista opera essa repetição que evidencia tanto o horror íntimo e silencioso que percorrem os corpos nesse território de existência, quanto as linhas de fuga por onde se desmancham.

“À flor da pele. Subjetivações à flor da pele. Subjetivações no limiar. Certa configuração subjetiva se desfez e não há ainda outra. Tudo estremeceu. Nada permanece no lugar. As certezas ruíram e todo um campo problemático emergiu. Nesse entre-formas, nesse intervalo entre o antes e o depois que os envolve, tudo é claro e nebuloso e irremediavelmente diferente. Sempre mais e menos, ao mesmo tempo, mas nunca igual. Um dinamismo espaço-temporal de espera e esforço. Uma vertigem, um desassossego, que faz a pele porosa e permeável.”

(DOMINGUES, 2010a, p. 22)

4.3 SUBJETIVAÇÕES À FLOR DA PELE

Antes, uma confissão: operamos um roubo. Tomamos de assalto a figura conceitual 'subjetivações à flor da pele'⁴⁸¹, proposta pela psicóloga, professora e pesquisadora Leila Domingues (2010a); apropriamo-nos dela em favor das potências que esta figura conceitual, em particular, evoca à urdidura das reflexões da terceira e derradeira linha de força da poética de Rubiane Maia. Em nossa defesa – ou, talvez, para o nosso reconforto – encoraja-nos a provocação de Gilles Deleuze, para quem “roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como”⁴⁸². A incitação de Deleuze ao roubo, em especial ao roubo de conceitos, implica a assunção de uma via criativa que brota pelo meio, no encontro de ideias que propiciam a matéria da produção conceitual. A esse respeito, Silvio Gallo nos diz: roubar, “retomar um conceito [...] é recriá-lo, é dar-lhe novas e antes insuspeitas – às vezes, até mesmo improváveis – significações. [...] A produção depende de encontros, encontros são roubos e roubos são sempre criativos; roubar um conceito é produzir um conceito novo”⁴⁸³. Entretanto, para que não sejam criadas de antemão quaisquer expectativas, é preciso fazer uma breve advertência: não arriscamo-nos a dizer que, aqui, almeja-se a produção de um conceito novo a partir do roubo, da retomada da figura conceitual

⁴⁸¹ A figura conceitual 'subjetivações à flor da pele' emerge da pesquisa de doutorado de Leila Domingues Machado, intitulada 'À Flor da Pele', realizada entre os anos de 1998 e 2001 junto ao Programa de Psicologia Clínica da PUC-SP, em parceria com Luiz Benedito Lacerda Orlandi. Em 2010, a tese de doutoramento resultado da pesquisa foi publicada pela Editora Sulina. Para mais informações, ver: DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

⁴⁸² DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. p. 15.

⁴⁸³ GALLO, Silvio. O que é filosofia da educação? Anotações a partir de Deleuze e Guattari. In: **Perspectiva**, Florianópolis, v. 18, n. 34, p. 49-68, jul.-dez. 2000. p. 49-50.

'subjetivações à flor da pele'. É bom que se diga que nosso empreendimento é muito mais modesto. Isso porque, o seu roubo, a sua retomada, é mobilizada a serviço do roçar certos aspectos que a constituem, os quais, a nosso ver, parecem ir de encontro aos perceptos e afetos que pululam do bloco de sensações agenciados pelos dinamismos espaço-temporais envolvidos nos trabalhos de Rubiane Maia – à medida que ela, Rubiane, por meio da performatividade das paisagens psicossociais que mobiliza, "inventa uma arte de viver ao inventar a vida como afirmação de possíveis"⁴⁸⁴. A essa altura, uma questão parece se colocar: o que Leila Domingues (2010a) estaria sugerindo ao propor a figura conceitual 'subjetivações à flor da pele'? Bem, longe da audácia de tentar responder a rigor essa questão, optamos, por lançar alguns brevíssimos lampejos sobre o contexto de problematização, a partir do qual a figura conceitual emerge. E por meio desta operação, circunscrever os aspectos que nela nos interessam para pensarmos o que seriam subjetivações à flor da pele em Rubiane Maia.

A pesquisa da qual emerge a figura conceitual 'subjetivações à flor da pele', tem como pano de fundo uma investigação sobre os modos de vida contemporâneos. Pesquisa que toma, de modo especial, a fadiga e o cansaço⁴⁸⁵ como

⁴⁸⁴ DOMINGUES, 2010a, p. 139.

⁴⁸⁵ A esse respeito, Leila Domingues (2010b, p. 68) nos diz: "um campo problemático se configurou, tendo como disparador o ecoar de falas que elegiam o cansaço como tema, como incômodo, como foco de atenção. [...] O cansaço, ao qual se referiam, expressava, ao mesmo tempo, fadiga, descrenças, *insuportabilidades*, desajustes, sensações de não pertencimento, *des-sintonias*. Configurava-se uma espécie de queixa a partir de falas indicadoras de um incômodo. [...] Na maioria das falas o destaque era dado mais a uma idéia de cansaço existencial que se fazia sentir no corpo e na alma. As falas-queixa assumiam mais o sentido de compartilhamento de uma experiência, de um estranhamento com o que se passava, do que demonstrativas do desejo ou da demanda por uma classificação, por pertença a certo grupo. É claro que as experiências narradas eram referidas a algo individual, próprio e íntimo aquele sujeito. Como as falas ecoavam, elas nos impulsionavam a pensar numa sensação grupal, ou melhor, numa experiência que apontava para um processo de produção que se fazia em sintonia com certos modos de vida em curso". Para mais informações, ver: DOMINGUES,

sinalizadores "dos modos de vida que se processam na atualidade, constituindo alertas desnaturalizadores de nossas formas de vida, muitas vezes, produtoras de adoecimentos"⁴⁸⁶. A Leila Domingues não interessava a restrição e/ou a simplificação dessa problemática à constatação de um quadro psicopatológico, mas, sim, "pensar as síndromes mais como conjunto de sinais do que como conjunto de sintomas"⁴⁸⁷. Isso porque, para ela, "mostra-se fundamental estar atento aos indícios que emergem no entrelaçamento de configurações subjetivas e pontos de aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital no contemporâneo"⁴⁸⁸. Sinais que podem ser concebidos "como indicadores, tanto do cansaço quanto de sua reversão"⁴⁸⁹. Sob essa ótica, a discussão psicopatológica se complexifica, escapa à expansão de uma farmacoterapia – e, conseqüentemente, de uma crescente patologização do coletivo – imbuindo-se de uma preocupação ética, ou melhor, daquilo "que é ético no que faz funcionar"⁴⁹⁰. Ao debruçar-se sobre essa sensação grupal que comparecia em vozes que "se compunham de muitas diferenças: idade, gênero, camadas social, profissão"⁴⁹¹, advindas "das salas de aula, dos corredores, dos atendimentos no NPA (Núcleo de Psicologia Aplicada), das conversas com amigos"⁴⁹², Leila perscruta o cansaço como expressão das configurações subjetivas que se engendram em consonância com uma espécie de insuportabilidade quanto a certos modos de vida vigentes⁴⁹³.

Leila. Subjetivações à flor da pele. In: **Informática na educação** – teoria & prática, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 67-79, jul.-dez. 2010b.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁹⁰ DOMINGUES, 2010a, p. 18.

⁴⁹¹ DOMINGUES, 2010b, p. 68.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 68.

⁴⁹³ Nesse âmbito, Leila Domingues (2010a, p. 16-17) pondera que "[...] 'estar cansado' é uma espécie de sinal de fraqueza, de não pertencimento, de exclusão quanto a certo modo de vida. Poderíamos pensar na produção de uma

Cansaço, aí, parece evocar apenas a ponta de um iceberg que arrasta sob a linha d'água uma miríade de outras sensações tais como instabilidade, dor, tristeza, medo, impotência, fraqueza, desassossego, fragilidade, angustia, solidão, ansiedade, culpa, fadiga, ressentimento, adoecimento, mortificação. Nesse contexto, o cansaço parece falar, a princípio, de uma espécie de impotência da vida em suscitar outros modos de existência para si. Para não ficar de “fora”, a desenfreada busca por acompanhar e responder às “urgências” do mundo – ou seja, às configurações subjetivas conclamadas pelos processos, mecanismos e agenciamentos pelos quais se processam a produção de subjetividades dos modos de vida contemporâneos – tem se tornado, via de regra, insuportável. Não à toa, por exemplo, o ápice do uso de psicofármacos⁴⁹⁴ na atualidade, cujo abuso tem se configurado como uma espécie de recurso à “estabilidade” emocional (DOMINGUES, 2010a). Ocorre que ao recorrer ao uso de “sedativos” para aplacar a instabilidade e a insuportabilidade do cansaço e das sensações a ele atrelados, a vida é anestesiada, impedindo que o que nela acontece “seja experimentado na intensidade das sensações que provoca”⁴⁹⁵. Aliás, todo o campo prático-discursivo que captura o cansaço “pela égide de categorias nosográficas da psicopatologia”⁴⁹⁶ tem levado à crença de “que não precisamos sentir, ou melhor, que devemos

‘raça de infatigáveis’ movida por uma ansiedade constante, por uma aceleração constante, por um imaginário de onipotência, por muitos ideais de sucesso e competência. Nos processos de ‘subjetivações infatigáveis’, o cansaço seria percebido como um algoz, como aquilo que indica o limite, a fraqueza, as fragilidades. O cansaço faz o corpo parar ou o torna lento evidenciando, assim, o quanto é frágil sua onipotência. Enfim, para se manter infatigável, é necessário que haja uma negação, a negação da própria possibilidade de cansaço”.

⁴⁹⁴ Substâncias que englobam os ansiolíticos e sedativos-hipnóticos, antidepressivos, psicoestimulantes, antipsicóticos ou neurolépticos e estabilizadores do humor, utilizadas no tratamento psicopatológico em diferentes modalidades de psicoterapia.

⁴⁹⁵ DOMINGUES, 2010a, p. 16.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 16.

controlar nossos sentidos”⁴⁹⁷. Resulta desta crença, ainda, a produção do que Leila Domingues identifica como “subjetividades fatigáveis” e “subjetividades infatigáveis”, ou seja, ao mesmo tempo em que os modos de vida contemporâneos deflagram o cansaço em níveis de insuportabilidades, estes modos de vida impõem, também, a negação da própria possibilidade de cansaço. Vive-se esse paradoxo, faces distintas de uma mesma forma-subjetividade criada para responder, como Leila nos diz, “às redes [de existência] que se tecem em um mesmo momento histórico. Uma espécie de balança desequilibrada que pende de um extremo a outro na tentativa de lidar com o mesmo desassossego”⁴⁹⁸. Se por um lado, esse desassossego incute a pressa em dar passagem ao que sentimos – sem “que o ‘ver’ e o ‘dizer’ sejam sentidos, criem sentidos, componham um corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades”⁴⁹⁹ – por outro, ele não cessa de induzir à produção da “impermeabilidade da pele, a surdez, as palavras desgastadas, as imagens saturadas, a mudez, as falas verborrágicas, a cegueira, o sufocar dos possíveis, a descrença em qualquer tipo de transformação”⁵⁰⁰.

Entretanto, conforme pondera Leila Domingues, o ecoar de que “‘ tudo é vão’, ‘tudo é igual’, ‘não adianta’”⁵⁰¹ – como quer o estatuto de verdade atrelado à produção de sentidos e de conceitos elaborados para os modos de vida do mundo contemporâneo – nos faz esquecer de algo essencial, a saber: “os modos de subjetivação implicam dinamismos espaço-temporais de captura e de fuga”⁵⁰². Em outras palavras, os jogos de força que operam o tear das redes de existência – e não só na atualidade – tanto podem nos aprisionar e nos subordinar às tramas do mesmo quanto podem nos levar a uma

⁴⁹⁷ Ibid., p. 15.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 17.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 17.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 17.

⁵⁰¹ Ibid., p. 17.

⁵⁰² Ibid., p. 17.

“prática da disparidade”⁵⁰³, do outramento. Note-se que o ecoar nada circunstancial de que “tudo é vão” contribui para o distanciamento de uma batalha que, não por acaso, diz respeito à célebre questão foucaultiana⁵⁰⁴, reformulada por Leila da seguinte maneira: o “que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?”⁵⁰⁵. Mas para que essa pergunta seja encarada – e encarada a partir da singularidade de cada existência – é preciso que o desassossego, a insuportabilidade, a instabilidade sejam sentidas em todas suas intensidades, e não bloqueadas. Para Leila Domingues, é sentindo, tornando a pele porosa e permeável à insuportabilidade do cansaço, bem como à instabilidade e o desassossego que ela produz, que nossas certezas são sacudidas, levando-nos à experiência de um espaço-tempo “entre” no qual o “eu” se desmancha e “se é forçado a avaliar com quais forças se irá compor”⁵⁰⁶ de modo que outras composições de si possam ser forçadas. Isso porque, segundo Domingues, “o importante é que possamos considerar o que nos acontece como algo que força o pensar no pensamento, algo que expande e torna complexas as questões, e que, assim, é produtivo em função das circunstâncias em que nos encontramos”⁵⁰⁷. Aí, uma estranheza percorre a pele⁵⁰⁸: não somos

⁵⁰³ Ibid., p. 18.

⁵⁰⁴ Tendo em vista que para Michel Foucault o sujeito é expressão de um tempo, uma possibilidade efetivada, entre múltiplas, na historicidade, ocupar-se do presente, com o *agora*, implica para o filósofo uma prática eminentemente ética que perscruta “o que estamos fazendo de nós mesmos [...] para a constituição de nós mesmos como sujeitos autônomos” (FOUCAULT, 2005, p. 345). Para mais informações, ver: FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

⁵⁰⁵ DOMINGUES, 2010a, p. 19.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 19.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 18.

⁵⁰⁸ Suely Rolnik (1997) aborda a pele como uma superfície na qual se instaura todo um modo de existência, uma espécie de revestimento dos mundos que nos habitam. A esse respeito diz ela: “a pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc. Como estes meios, além de variarem ao longo do tempo,

mais os mesmos e ainda não somos outro. Sensação percorrida por algo que “nos instiga a perscrutar um cadenciar entre mortificação e criação de outras possibilidades de vida, entre estar desapossado do mundo e suscitar acontecimentos, entre desacreditar de tudo e acreditar na invenção de possíveis, entre impotência e potência”⁵⁰⁹. Ora, é precisamente no intento de roçar com palavras os jogos de força que perpassam esse estado impreciso e nebuloso do cansaço, no qual as subjetivações se encontram no limiar, que Leila Domingues recorrerá à expressão ‘à flor da pele’, levando-a à criação da figura conceitual ‘subjetivações à flor da pele’. A esse respeito ela nos diz: “Denominamos à flor da pele aos processos que movem essas configurações subjetivas [...]. Pois as *subjetivações à flor da pele* encontram-se num limiar, num *entre-formas* onde certa configuração subjetiva se desfez sem que outra tenha surgido”⁵¹⁰. Nos termos colocados por Leila, estar ‘à flor da pele’ implica a experiência intensiva de um ‘entre-formas’, “[...] entre antes e depois [...]”. A um só tempo anestesiado e excessivamente poroso. [...] Interstício temporal, [...] onde o ‘antes’ se mostra intolerável e o ‘depois’ se mostra imprevisível”⁵¹¹. O cansaço seria, portanto, um dos sinais do que ela chama de nebulosa ‘subjetivações à flor da pele’, uma vez que, segundo Leila, “o cansaço, ao mesmo tempo em que evidencia sensações de impotência, também pode ser anúncio de potência. Isto é, o cansaço pode ser ao mesmo tempo a ponta extrema do entorpecimento e o

fazem entre si diferentes combinações, outras forças entram constantemente em jogo, que vão misturar-se às já existentes, numa dinâmica incessante de atração e repulsa. Formam-se na pele constelações as mais diversas que vão se acumulando até que um diagrama inusitado de relações de força se configure” (ROLNIK, 1997, p. 25). Para mais informações, ver: ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34.

⁵⁰⁹ DOMINGUES, 2010a, p. 19.

⁵¹⁰ DOMINGUES, 2010b, p. 69.

⁵¹¹ Ibid., p. 53.

ponto zero do desejo de transmutação desse estado de coisa⁵¹².

‘À flor da pele’, “interstício das palavras, das imagens, do amor, do pensamento, da memória, do ‘eu’⁵¹³, intervalo em que as configurações subjetivas se encontram em confluências de passagem, isto é, em que as subjetivações estão em liame com o mundo. Nesse ‘entre-formas’, tanto os “clichês que anestesiam as subjetivações⁵¹⁴ quanto as “linhas de resistência que as fazem escapar do que se mostra intolerável⁵¹⁵ são expostas. Entra-se em contato com aquilo que “transborda no presente⁵¹⁶ e que estremece, rui, faz fugir as certezas, as posições, os lugares. Quando ‘à flor da pele’, os esquemas sensório-motores, que colocam em funcionamento os modelos de vida os quais aderimos, são bloqueados, são temporariamente postos em suspensão. Naquele instante, tornamo-nos permeáveis às ilimitadas possibilidades de potência de encontros com o mundo, as quais podem ser acolhidas e recusadas. A pele, aí, passa ser “percorrida por sensações de apreensão e incerteza⁵¹⁷ e o desassossego toma conta, afinal, segundo Leila, essa porosidade nos defronta, ao mesmo tempo, “com toda a impossibilidade de uma forma de vida e com toda a potência de possibilitar outra vida⁵¹⁸. Não sabemos ao certo “para onde ir ou o que fazer⁵¹⁹, pois “se pode acolher o desassossego ou recusá-lo⁵²⁰. A sua recusa – implicada no medo, na tristeza e na descrença – leva à fadiga⁵²¹, ao suportar de “uma ‘sobrevida’

⁵¹² Ibid., p. 20.

⁵¹³ Ibid., p. 28.

⁵¹⁴ Ibid., p. 20.

⁵¹⁵ Ibid., p. 20.

⁵¹⁶ Ibid., p. 23.

⁵¹⁷ Ibid., p. 27.

⁵¹⁸ Ibid., p. 54.

⁵¹⁹ Ibid., p. 27.

⁵²⁰ Ibid., p. 25.

⁵²¹ De acordo com Leila Domingues (2010a, p. 25), “o fatigado não pode mais realizar, pois ele esgotou toda a realização. Todavia, a realização não esgotou o possível. Ele se cansa de realizar, não há mais nada a ser realizado. Ele

que se restringe ao visível, às percepções, aos sentimentos, à razão, à inteligência⁵²². Aí, temos a sensação de que “o próprio presente escapa⁵²³ e, portanto, experimentamos uma “impotência movida pela concepção de que não há uma solução para o sofrimento; e uma aflição em querer realizar qualquer ação para estancar a dor⁵²⁴. Já a sua acolhida – implicada na potência, na alegria e na crença – leva ao esgotamento⁵²⁵, isso porque, de acordo com Leila, no esgotamento as forças intensivas da vida deixam de ser capturadas e circunscritas pelas “malhas insidiosas da corrupção de nós mesmos⁵²⁶. No esgotamento, diz ela: “há uma ‘intensidade pura’ que exaure, extenua e dissipa as formas, ou seja, as retira do endurecimento em que se encontram, dos planos absolutos em que se fixam⁵²⁷. Aí, a multiplicidade da vida encontra passagem, precisamente pelo esgotamento ter aberto uma “rachadura em nós que promove uma mutação subjetiva⁵²⁸, e nela, “uma redistribuição dos afetos, potência de diferenciação abrindo possíveis. Transmutações que fazem a vida se expandir⁵²⁹. Parece residir na aceitação⁵³⁰ do desassossego que o estar ‘à

apoia o devir no nada e tem medo do devir”. E complementa dizendo que, aí, diante de um acontecimento, “realizar uma possibilidade é um ato de aderência, é reduzir o acontecimento a um sentido existente, jogando-o no plano do Mesmo, do Semelhante, do Idêntico, dos objetivos, dos projetos, das preferências, das finalidades que se processam por disjunções exclusivas” (Ibid., p. 25).

⁵²² Ibid., p. 26.

⁵²³ Ibid., p. 53.

⁵²⁴ Ibid., p. 79.

⁵²⁵ Para Leila Domingues (2010a, p. 25), “o esgotado não pode mais possibilitar, pois esgotou todo o possível. Ele apoia o devir na potência e a expande ao máximo”. E complementa dizendo que, aí, diante do acontecimento, “efetuar o possível é criar, em imanência com o acontecimento, agenciamentos que lhe dêem consistência, afirmando uma outra sensibilidade, enfim, outras possibilidades de vida que se forjam junto ao próprio desejo de mutação em disjunções inclusivas” (Ibid., p. 25).

⁵²⁶ Ibid., p. 20.

⁵²⁷ Ibid., p. 79.

⁵²⁸ Ibid., p. 24.

⁵²⁹ Ibid., p. 27.

⁵³⁰ Leila Domingues (2010a, p. 28) adverte: “o sofrimento pode forçar o pensamento a pensar o impensável, a criar sentidos para a dor. Não em um apaziguamento ou em uma

flor da pele' suscita, a aposta de Leila Domingues na criação de territórios existenciais que se engendram na experimentação das subjetivações em liame⁵³¹ com o mundo – ou melhor, em liame com a invenção de mundos.

Para Leila Domingues, embora as 'subjetivações à flor da pele' acionem um impasse, afinal de contas, ao mesmo tempo em que não é mais tolerável suportar o que antes se suportava – “pois não se trata de tolerar o que se mostra abominável”⁵³² – “não se sabe o que fazer [...] e isso assusta”⁵³³, podendo levar à paralisia, ao padecimento; estar 'à flor da pele' pode, também, impulsionar a abertura de brechas, desvios e bifurcações que tonificam e intensificam um “informe que ainda vê talhar-se suas formas”⁵³⁴, e que nos força “a afirmar a vida como potência de criação, como potência de possíveis”⁵³⁵. Em suma, se as 'subjetivações à flor da pele' atribuem visibilidade ao intolerável, passando a “ser absurdo não só um certo estado de coisas, mas também tolerá-lo”⁵³⁶, isso só ocorre porque o estar 'à flor da pele' nos coloca em uma relação intensiva com aquilo “que faz parte do cotidiano e sempre esteve ali: 'a luta da vida com aquilo que a ameaça’”⁵³⁷. E o que seria exatamente isso com a qual a vida luta justamente por ameaçá-la cotidianamente? Tudo que travestido de “tolerável”, captura as linhas de

tolerância ou em um suportar a dor, e, sim, em sua transmutação em alegria”.

⁵³¹ Segundo Leila Domingues (2010a, p. 27-28), “acreditar no liame com o mundo difere inteiramente de aceitar o mundo, de subjugar ou se ser subjogado por ele. Trata-se de tomar posse do mundo, ou melhor, de inventar mundos. O que implica avaliações e escolhas ético-estético-políticas pela potência e não pelo poder. A invenção de mundos é o caminho que nos leva a fugir do império do intolerável ou de tudo aquilo que tem nos desapossado do mundo. Quando não inventamos mundos, corremos o risco de um mundo ideal vir recobrir o que parece sem sentido, oferecendo esquemas sensório-motores para aliviar a dor”.

⁵³² *Ibid.*, p. 72.

⁵³³ *Ibid.*, p. 72.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

fuga, de fissura e de resistência, isto é, “nossa potência de exploração de possíveis, fazendo dela um ponto de aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital, [...] e de alinhamento mercantil dos desejos”⁵³⁸. Ao que parece, estar 'à flor da pele' evocaria uma potencialidade que Suely Rolnik (1997) qualifica como 'vibrátil', que, segundo ela, faria não só “com que o olho seja tocado pela força do que vê”⁵³⁹, mas, também, com que a pele seja percorrida pelos incômodos que sente. Aí, o que está em jogo – e que Leila, por meio da proposição da figura conceitual 'subjetivações à flor da pele', nos ajuda a vislumbrar – é espaço-tempo das mutações subjetivas; intervalo no qual as metamorfoses agenciadas podem “se desdobrar tanto em mortificações como na criação de outras possibilidades de vida”⁵⁴⁰. De posse da figura conceitual 'subjetivações à flor da pele', confrontamo-nos com os dinamismos espaço-temporais de captura e de fuga; coexistências díspares, mas complementares e indissociáveis aos modos de subjetivação – dimensão fundamental da produção e reprodução dos modos de vida em curso. Ao ater-se a esse intervalo, nos defrontamos, ao mesmo tempo, “com toda a impossibilidade de uma forma de vida e com toda a potência de possibilitar outra vida”⁵⁴¹. Leila Domingues chama nossa atenção, portanto, para o fato de que “a vida jorra por entre grades que procuram sempre capturá-la e nos força a um estranho 'atletismo', pois algo aconteceu que nos deixou 'com os olhos vermelhos e o fôlego curto' e, ao mesmo tempo, nos invadiu de uma força que faz viver”⁵⁴². Assim, residiria no modo como intensivamente nos implicamos na potência de um determinado acontecimento⁵⁴³ – que nos

⁵³⁸ ORLANDI apud DOMINGUES, 2010a, p. 23-24.

⁵³⁹ ROLNIK, op.cit., p. 25.

⁵⁴⁰ DOMINGUES, 2010a, p. 70.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴³ De acordo com Leila Domingues (2010a, p. 91), “o acontecimento é neutro. Ele não é o bem ou o mal em si. Ao contrário, o acontecimento porta uma multiplicidade de

arrasta para esse “limiar tênue [que] separa potência e impotência em vias de serem inventadas”⁵⁴⁴ – a expansão “das transmutações que fazem a vida se expandir”⁵⁴⁵. Expansão essa que mobiliza “a invenção de outros sentidos para o que se vive”⁵⁴⁶, cujo intuito implica a avaliação das forças com as quais se irá compor a fim de que seja possível erigir “uma outra vida, uma outra forma de amar, de perceber, de ouvir, de ver, de desejar, enfim, uma outra forma de estar nos verbos da vida”⁵⁴⁷.

A essa altura, com base nesses aspectos levantados em torno da figura conceitual ‘subjetivações à flor da pele’ – e, levando em consideração, ainda, os biografemas dos trabalhos de Rubiane Maia que dão *corpus* ao capítulo anterior – parece ficar mais nítido porque nos apropriamos desta figura conceitual proposta por Leila Domingues (2010a), não só para pensar, mas, também, para denominar a terceira linha de força da poética desta artista. Isso porque, aos nossos olhos, Rubiane parece lançar mão de suas ações performativas em favor da instauração de acontecimentos nos quais ela deliberadamente se coloca nesse limiar que é estar à flor da pele, e no qual as subjetivações estão em liame com a invenção de mundos. Nesses termos, para nós, as subjetivações à flor da pele, em Rubiane Maia, parecem falar de um compromisso ético, político e estético que traz para o campo da visualidade “um alguém em empenhada transformação”⁵⁴⁸, cuja potência de possível ainda está inventando suas possibilidades (DOMINGUES, 2010a). Alguém que, nesse limiar, escapa aos esquemas sensório-motores que nos capturam, transmutando-os em favor da invenção e da afirmação de outros sentidos para

forças em combate. Por isso instaura uma tensão, embaralha os sentidos, dissipa as certezas”.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 54.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 27.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 86.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 104.

⁵⁴⁸ PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade:** sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 36.

a vida. Em cada ação performativa enlaçada por essa linha de força, é como se pudéssemos presenciar esse alguém se produzindo, “confabulando com o vivo, em permanente conexão com as paisagens do fora, capaz de ser habitado por uma população estranha a si mesmo, um ativador consciente de misturas tais que vai atraindo para si novas montagens de existência”⁵⁴⁹. O que implica dizer que a cada nova ação, o que Rubiane Maia traz para o campo do visível não é só uma “forma-corpo que se desfaz seus contornos atuais para poder assumir outros”⁵⁵⁰. Indo além, elas nos chamam atenção para o próprio espaço-tempo das mutações subjetivas; esse interstício no qual múltiplos podem ser os contornos que, aí, venham a ser delineados – lembrando-nos de que é no campo dos dinamismos espaço-temporais das subjetivações que as avaliações se fazem e, com as quais, a artista compõe e “experimenta uma surpreendente consistência: ‘variar-se de vários’”⁵⁵¹. Consistência essa que quanto mais explorada por Rubiane em suas ações, mais parece conduzi-la à afirmação do seu fazer artístico como laboratório no qual empreende uma espécie de “exercício de gradações de prudência”⁵⁵², e que a “permite discriminar o grau de perigo e de potência, funcionando como alerta nos momentos necessários”⁵⁵³. Assim, o que subjaz a esse exercício de gradações de prudência, acionado a partir de cada ação-acontecimento tensionado pela artista, é a promoção de “escolhas ético-

⁵⁴⁹ Ibid., p. 36.

⁵⁵⁰ DOMINGUES, 2010a, p. 97.

⁵⁵¹ PRECIOSA, op.cit., p. 69.

⁵⁵² DOMINGUES, 2010a, p. 18. Ainda a esse respeito, Luiz Orlandi (1995, apud DOMINGUES, 2010a, p. 95) entende a prudência “como difícil ‘arte’ dos encontros intensivos e saudáveis; a arte de fazer de cada corpo sem órgãos o ‘lugar de uma variação intensiva’, como diz Jean-Clement Martin, alguém do aniquilamento. Prudência como arte das ‘linhas de experimentações’ a serem feitas com ‘preocupação’, a serem construídas ‘fluxo por fluxo e segmento por segmento’, dosando-se pressas e esperas, alianças e desenlaces”.

⁵⁵³ ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 69.

estético-políticas que tenham como critério a vida”⁵⁵⁴. Isso porque, conforme nos lembra Leila Domingues, a escolha⁵⁵⁵ “se faz arte, um exercício ético, estético e político sobre si e sobre o mundo”⁵⁵⁶. Seria, portanto, nas escolhas que Rubiane vai fazendo em função dos desassossegos que experimenta nesse interstício no qual as subjetivações estão à flor da pele, que ela explora o diferir como “experimentação da potência estética de um exercício ético”⁵⁵⁷ – não por acaso, uma das linhas de força que leva a artista a engendrar através de suas ações, uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida.

Bem, se essa é uma das direções em que Rubiane Maia caminha entre os anos de 2006 e 2016, parece ser porque as subjetivações à flor da pele, que a artista parece mobilizar em seus trabalhos, teriam como intuito dispor uma espécie de lente de aumento sobre o espaço-tempo de disputas no qual as configurações subjetivas se encontram em confluências de passagem. Com isso, Rubiane acaba nos chamando atenção justamente para a topologia da experiência intensiva que percorre a vida nesse ‘entre-formas’ – interstício “onde não pensamos ou sentimos como antes e há toda uma ilimitada possibilidade de pensar e sentir, onde os contornos foram desfeitos e uma multiplicidade de formas pode se forjar”⁵⁵⁸. Nesse interstício, âmbito movediço e instável no qual não necessariamente estamos parados, e também não necessariamente estamos em movimento, onde não somos mais os mesmos e ainda não somos outro, a vida se depara com “o

desafio do incerto, o provisório de todas as certezas”⁵⁵⁹. Afinal de contas, como nos lembra Rubiane Maia, a palavra certeza assume, aí, “toda a sua cor de neblina ou ‘cor de burro quando foge’”. Indefinição, que mesmo bem perto de algum ‘acabamento’, se alarga em desassossegos que persistem em se esgueirar pelo corpo, já meio cansado, meio quebrado, meio meio; mas que jamais pára de se tornar outra ‘coisa-troço’”⁵⁶⁰. Sob essa perspectiva, os desassossegos que experimentamos nesse limiar, e que nos viram pelo avesso, podem se desdobrar tanto em potência de agir quanto em potência de padecer. Dependerá, portanto, do “grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento”⁵⁶¹, bem como das escolhas aí realizadas em função do “*feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio corpo”⁵⁶² em relação a esses desassossegos, que será possível perscrutar “os esquemas de ‘organização’ e não mais carregar o fardo ou permanecer fatigado ou perpetuar a dominação”⁵⁶³. As subjetivações à flor da pele em Rubiane Maia, parecem se configurar como uma espécie de convite poético à escuta das transmutações desses desassossegos em perturbações que, destituindo-nos das certezas e desinvestindo-nos do ‘eu’ dominante, não só solicita de nós a criação de outra vida, como, também, afirma esse limiar como lócus privilegiado em que a experiência da “potência política de um exercício ético”⁵⁶⁴ incita e evoca a arte de viver (FOUCAULT, 2004c).

Tal qual as linhas de força apresentadas nos subcapítulos anteriores – respectivamente,

⁵⁵⁴ DOMINGUES, 2010a, p. 133.

⁵⁵⁵ Para Leila Domingues (2010a, p. 129), a escolha dos modos de se estar nos verbos da vida “implica diferir, escapar dos modelos que nos capturam, das práticas fascistas que nos seduzem, dos regimes de dominação que nos entorpecem, dos esquemas que nos anestesiam e cansam. Onde temos colocado nosso paladar, nossos ouvidos, nosso olhar, nossa atenção, nosso esforço, nosso desejo, nossa voz?”.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 129.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 135.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 95.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 65.

⁵⁶⁰ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 126.

⁵⁶¹ ROLNIK, 2011, p. 68.

⁵⁶² Ibid., p. 69.

⁵⁶³ DOMINGUES, 2010a, p. 135.

⁵⁶⁴ Ibid., p. 134.

'transitoriedade do corpo' e 'performatividade das paisagens psicossociais' – no universo artístico de Rubiane Maia, também é possível vislumbrar esta terceira linha de força, 'subjetivações à flor da pele', percorrendo as diferentes "fases" que dizem respeito as diferentes sequências de sua obra. Os trabalhos que assumem como eixo norteador esta linha de força parecem falar do desejo de Rubiane em "acolher a processualidade, e não estacar o processo"⁵⁶⁵. Desejo de "abrir-se às turbulências, [de] deixar-se contaminar por toda a carga de futuro, de imprevisibilidade e com elas criar composições"⁵⁶⁶ de si e de mundos, nas quais a vida vai encontrando canais de efetuação para se afirmar como ilimitada vontade de potência (NIETZSCHE, 2013). É o caso, por exemplo, dos processos que levam à produção do trabalho "*O Jardim*" (páginas 231 e 232). Neste trabalho, é precisamente isso que Rubiane Maia traz para o campo do visível: a "criação e invenção de outros modos de percepção e relação com o vivido, porosidade à flor da pele, passagem de afetos"⁵⁶⁷. Para tanto, a artista lança mão de um simulacro⁵⁶⁸, qual seja, cultivar um jardim a partir de uma pequena plantação de feijões em meio a arquitetura cinza, de puro concreto, da sede do Centro Cultural Sesc Pompeia-SP. Empreitada que exigiu uma série de operações práticas e sensíveis que variaram entre o que há de mais simples (como o cuidado, a observação e as pesquisas diárias) e mais complexas (como a dedicação total e irrestrita da artista ao processo, as interferências externas ao trabalho – uma vez que as funções habituais do espaço foram mantidas – a presença e participação do público, a escolha do espaço mais adequado à realização do plantio, a remoção de uma grande quantidade de solo fértil, o controle da umidade *indoor*, a

instalação apropriada de luminosidade complementar, dentre outros). Nesse contexto, o trabalho é então concebido como uma espécie de laboratório vivo e em constante processo de transformação para experiências de cultivo e plantio, no qual a vida pode ser continuamente manipulada, testada, cuidada e observada – do nascimento à morte – em uma escala tão sutil que exigiu, tanto da artista quanto do público, o desenvolvimento de outro tipo de sensibilidade. Assim, durante dois meses, Rubiane permaneceu oito horas por dia em silêncio, fomentando as condições mínimas para que os feijoeiros pudessem se desenvolver e crescer da melhor maneira possível, bem como acompanhando todo o seu processo de crescimento – desde a preparação da terra, passando pelas diferentes fases do ciclo de desenvolvimento da planta: o brotar, o nascer, o crescer, o viver, o morrer – até que se constituísse o jardim. Com a atenção voltada para esse microcosmo – que inevitavelmente produziu certa desfamiliarização espaço-temporal, em função da sua interferência no espaço arquitetônico – ao mesmo tempo que o público é confrontado com a incapacidade de perceber a olho nu as minúcias, as formas e as transformações contínuas dos dinamismos espaços-temporais que perpassam o desenvolvimento da vida; ele é, também, convidado a acompanhar todo esse processo, que se altera de maneira lenta, quase imperceptível, todos os dias. Experimenta, assim, uma espécie de vínculo, de cumplicidade; afinal de contas, dada a inaptidão do olho de não perceber tudo – nesse caso, o crescimento do feijão, a olho nu, até se tornar jardim – o trabalho tensiona o desejo de retorno, bem como uma maior atenção e curiosidade pela apreciação do processo em si e das questões conceituais e existenciais que são suscitadas.

Aí, o que parece nos atravessar é a própria formalização estética das metamorfoses da vida, manifesta nesse espaço-tempo de cuidado da artista com seu jardim, que silenciosamente também se transmuta junto com ele. O que

⁵⁶⁵ Ibid., p. 129.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 126.

⁵⁶⁷ SILVA, op.cit., p. 8.

⁵⁶⁸ Para Gilles Deleuze (2003), o simulacro permite pensar a diferença em si mesma e isso em função da forma por meio da qual ele possibilita a repetição de uma diferença originária. Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

equivale dizer que, neste trabalho, a performance parece se dar entre ela, a artista, e o jardim, ou seja, é a própria vida se manifestando através do crescimento dos feijões que é objeto de/da performance. Indo além, podemos dizer que são os próprios feijoeiros que performam no trabalho – quando observados, por exemplo, os desenhos contidos nos fragmentos dos seus diários que tentam capturar e registrar o movimento da vida se manifestando. Segundo Rubiane Maia, “plantar, colher, cuidar de um jardim, pode ensinar bastante, não apenas sobre a vida, mas, sobretudo, sobre a morte – no sentido de se estar lidando com a delicadeza da vida”⁵⁶⁹. Em outras palavras, do mesmo modo que os feijões, naquele contexto, tanto poderiam crescer e constituir o jardim quanto poderiam morrer a qualquer momento, o esforço de Rubiane neste trabalho parece ser o de chamar atenção para o fato de que a própria vida tanto pode crescer e se constituir como pura vontade de potência (no sentido nietzscheano da expressão), quanto pode padecer, a qualquer momento, às incansáveis tentativas de empobrecimento das relações que podemos constituir com as nossas próprias existências. Assim, é redefinindo sutilmente o foco de atenção para o ciclo de vida dos feijões – assumindo como matéria de expressão artística a própria natureza instável, efêmera, minuciosa, frágil e misteriosa da existência – que Rubiane compõe um ‘corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades’ com o qual ela aprende a transmutar as frustrações da perda, de modo a lidar, a cada dia, com um processo que nasce, cresce, vive, morre e nasce de novo, dia após dia. Ao fazer isso, ela nos lembra de que a vida precisa de tempo: tempo de observação, tempo de autocentramento, tempo de silêncio e, sobretudo, tempo de cuidado. Aliás, é

tensionando em nós a reflexão sobre a importância da atenção ao estar à flor da pele – espaço-tempo de disputadas e, também, de prudências em relação aos nossos próprios modos de vida – que parece estar incutida a efetividade de um tipo de simbolização e de cognição não alienada entre arte e vida, certamente muito mais diversa e complexa em relação ao atual *status quo* em que a lógica espetacular da arte se confunde com a realidade.

⁵⁶⁹ Trecho do depoimento de Rubiane Maia sobre a performance “*O Jardim*” (2015) para o vídeo promocional da exposição “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI”. Para acessar o vídeo promocional do trabalho na íntegra, ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=pj7iPi05nag&t=16s>>.



NOTAS INCONCLUSIVAS

Talvez o nascimento de escrituras por vir

Empreitada nada simples esta de perscrutar essa zona de indeterminação e de indiscernibilidade, região interseccional inconstante e nebulosa forjada nas adjacências das mutações entre arte, vida e obra na contemporaneidade. Isso porque, qualquer coisa que possa vir a ser dita a partir da incursão neste campo de problematização requer um exercício de prudência reflexiva com o qual ainda não estamos muito bem familiarizados. Aliás, arriscamo-nos a dizer que dificilmente algum dia estaremos, uma vez que o labor da crítica guarda em si uma tendência à confirmação ou negação pela posteridade que contrasta com os dinamismos próprios às poéticas artísticas contemporâneas – especialmente àquelas que encontram no híbrido arte-vida-obra, um campo prolífico de efetuações poéticas e estéticas. É precisamente este o cenário com que esta pesquisa se viu permanentemente confrontada ao longo de todo seu percurso de desenvolvimento. Em face da heterogeneidade e da fugacidade que cararizam a arte de hoje – sobretudo quando esta diz respeito ao problema das relações entre arte, vida e obra – a prudência que mencionamos a pouco parece implicar em relação à abertura do problema em suas múltiplas dimensões, o que, conforme sugere Ricardo Basbaum, parece ser o “único modo de reconhecê-lo enquanto *problema* de fato, de modo a recuperar, no reconhecimento da necessidade de atuar na *fabricação* dessas relações, a possibilidade de intervir, modificar, resistir, propor algo no tensionamento”⁵⁷⁰, na adjacência das mutações entre arte, vida e obra. Não tão bem insuspeitas como quer a cientificidade “positivista” do labor hegemônico da crítica, mas, também, espera-se, não de todo infundadas, as questões abordadas no primeiro capítulo propuseram justamente o movimento de

⁵⁷⁰ BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. In: *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, jan.-jun. 2017. p. 239.

abertura desse campo de problematização de que nos fala Basbaum, por meio da fabricação de três eixos relacionais à reflexão de poéticas artísticas contemporâneas. Ao mesmo tempo em que os nexos erigidos das inflexões discursivas desses três eixos permitiram nos aproximar de alguns dos aspectos nucleares que, engendrados no ceme desse campo de problematização, parecem delinear algum contorno à contemporaneidade da dinâmica entre arte, vida e obra – enfatizando, é claro, esse problema na condição histórica do presente, esses mesmos nexos, por outro lado, parecem nos alertar inapelavelmente para a irrestrita complexidade que envolve o labor crítico em face da compreensão das formulações conceituais e das chaves de leitura que instituem e compõem os saberes-fazeres artísticos contemporâneos. Sobretudo quando o labor crítico focaliza artistas que intencionalmente mobilizam suas produções e práticas artísticas em favor do acionamento da experiência estética como âmbito no qual, não só, se agenda um trabalho ético sobre si, mas, também, no qual a própria prática artística converge para tal proposta ética.

Questão esta que nos coloca diante de uma espécie de dobra no já complexo e histórico problema que é apreender as inflexões discursivas e ativas da experiência artística atrelada às relações entre a arte e a vida, qual seja, aquela que se delinea, em especial, em torno da indissociação entre a vida e a obra, atomizada em grande parte das trajetórias artísticas contemporâneas – como é o caso de Rubiane Maia, objeto de estudo desta pesquisa. Pois bem, se o exercício de prudência reflexiva de que falamos anteriormente, já parecia se apresentar, para nós, com um horizonte com o qual o labor crítico deveria ter todo o interesse em acolher, e dele se nutrir; diante desta dobra, forjada nas adjacências das mutações contemporâneas entre arte, vida e obra, essa prudência se mostra mais do que nunca imprescindível. Nesses termos, seguindo a mesma premissa de raciocínio do primeiro capítulo, isto é, de abertura do

problema, os demais capítulos buscaram acessar o interior desta dobra, submetendo-a à análise a partir de um ponto de vista específico, a saber: da trajetória artística de Rubiane Maia. Avançar no movimento de abertura do problema em direção ao interior desta dobra implicava, entretanto, um exercício de prudência em relação à adoção de um procedimento de pesquisa que melhor estivesse atento à escuta das complexidades que pululam do seu interior, dando passagem às suas intensidades. Cientes disso, o acolhimento do método biografemático (CORAZZA, 2010) – via metodológica que perscruta vida e obra sobrepostas no mesmo campo de problematização – nos possibilitou ir construindo, paulatinamente, um “chão para se pousar o pé”⁵⁷¹, podendo interrogar, com cautela, “fuçando como um bicho faz”⁵⁷², essa zona de indeterminação e de indiscernibilidade entre vida e obra, sob a ótica do universo artístico de Rubiane Maia, mais especificamente no recorte temporal que compreende os primeiros dez anos de sua carreira. Assim, trilhando um percurso que operou o entrecruzamento das linhas de força que instituíram e instituem o cenário de todo um modo de existência desta artista com os múltiplos registros processuais que demarcam os deslocamentos de sua construção poética e da sua postura artística entre os anos de 2006 e 2016, o segundo capítulo perqueriu, não só, a premissa de que a trajetória artística de Rubiane se trata de um caso exemplar para se pensar a centralidade desta dobra no âmbito da produção artística contemporânea, mas também, perqueriu a hipótese de que no âmbito do projeto poético de Rubiane, vida e obra encontram-se em contínuo movimento de contágio, ou seja, o movimento da vida pressupõe o movimento da obra, e vice-versa – sendo a construção de uma a construção da outra – não implicando, e é bom que se diga novamente, que o fundamento de suas obras

⁵⁷¹ PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 90.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 19.

residiria em sua vida (como quer a sede biográfica), mas tão somente evidenciando que o movimento de uma acaba por movimentar a outra – um movimento circular e espiralado que se expande em todas as direções, tensionando, permanentemente, sobreposições e atravessamentos mútuos. Perquiriu, ainda, a aproximação a três chaves de decifração do universo artístico de Rubiane – corpo, cotidiano e processos de subjetivação – cujas inflexões, ao mesmo tempo em que chamam atenção para a especificidade do modo como a artista agencia esta dobra no campo de efetuações de seu saber-fazer artístico; parecem aludir, também, a potenciais chaves de leitura do modo como esta dobra, no contexto da arte contemporânea, viria suscitando uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida, à medida que a prática artística converge para a exploração da formalização estética do diferir como experimentação da potência estética do trabalho ético sobre si (DOMINGUES, 2010a; 2017).

Já no que concerne aos expedientes do terceiro capítulo, estes apostaram na potência contida na observação feita pela escritora, ensaísta e professora Rosane Preciosa, em relação à possibilidade de se exercitar uma 'crítica de arte menor'⁵⁷³, junto aos trabalhos produzidos por Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016. Bem, se a inversão do conceito de "menor"⁵⁷⁴ empreendida por Deleuze e Guattari (2014), já nos traz algumas pistas da força e da potência que

⁵⁷³ Observação feita quando da realização do exame de qualificação desta dissertação.

⁵⁷⁴ Em Gilles Deleuze & Félix Guattari (2014), o termo "menor" não faz menção à quantidade, inferioridade ou desvalorização. A partir da leitura que fazem da obra kafkiana, o termo "menor" qualificaria, para esses autores, práticas que, reconhecendo os processos de dominação simbólica e material a que estão sujeitas, assumem sua posição de marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos que a circunscrevem, a fim de instaurar desvios em relação ao padrão, ao institucionalizado e àquilo que se estabeleceu como sendo "natural", forjando, portanto, "os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade" (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 37). Para mais informações, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*. por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

carregaria o exercício que Preciosa se referiu como 'crítica de arte menor'; as considerações do curador, pesquisador e crítico de arte Moacir dos Anjos (2017), a respeito de uma "arte menor"⁵⁷⁵ – e, também, de uma "curadoria menor"⁵⁷⁶ – só endossaram esta aposta. Aposta fundamentada, portanto, em duas premissas. Uma primeira ligada ao fato de que, dadas às ressonâncias da "consolidação dos protocolos neoliberais"⁵⁷⁷ no âmbito do sistema das artes – que reclamam por "profissionais [tidos como] necessários à globalização e à internacionalização do circuito de arte"⁵⁷⁸ – em favor da "articulação da economia da arte com a economia corporativa"⁵⁷⁹, a produção artística que emerge no cerne da dobra a que estamos nos referindo ao longo dessas notas (in)conclusivas, ou seja, a

⁵⁷⁵ Segundo Moacir dos Anjos (2017, p. 155-157), a arte menor seria um "espaço de confronto com um poder que, embora queira se fazer natural, é fruto de processos violentos de sujeição passados e presentes. [...] No campo da criação em artes visuais, uma arte menor seria aquela, portanto, que se vale do vasto repertório de conhecimentos artísticos produzidos em toda parte [...], para, a partir de um ponto de vista singular, acolher parte deles, descartar outro tanto e articular tudo aquilo de que se apropriou de um modo que lhe é único. A arte menor adiciona, dessa maneira, inflexões e sotaques específicos para a língua internacional da arte, aquela que, forjada e difundida desde as instituições de arte e instâncias de mercado detentoras de maior e mais extenso poder simbólico e material, reproduz seus valores particulares e contingentes como se fossem consensuais e permanentes. A arte menor é, portanto, lugar de disputa constante em torno da historicidade do mundo; de locução crítica frente a manifestações atualizadas de violências cometidas também em outros tempos". Para mais informações, ver: ANJOS, Moacir dos. **Contraditório**: arte, globalização e pertencimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

⁵⁷⁶ Em consonância com seu entendimento sobre arte menor, Moacir dos Anjos (2017, p. 157) sugere que o campo da prática curatorial pode "atuar criticamente nesse mesmo espaço de manifestação de diferenças, fazendo-se de uma curadoria menor [como] estratégia de resistência possível em um mundo globalizado". Desse modo, uma curadoria menor nutriria a dúvida em relação ao poder emancipador da arte e das exposições, "um questionamento que, contraditoriamente, pode se tornar um meio eficaz de atuar em um campo de embate sem bordas e inconcluso; de atuar pela afirmação de pontos de vista ou de sotaques diferentes em um mundo globalizado e desigual como o que aí existe" (ANJOS, 2017, p. 166).

⁵⁷⁷ BASBAUM, op.cit., p. 239.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 239.

⁵⁷⁹ Ibid., p. 240.

indissociação entre a vida e a obra, parece situar em perspectiva seu “caráter simultaneamente subordinado e resistente à vontade de dominação de quem deseja anular ou apaziguar as diferenças, impondo-se como força ativa de um embate em marcha pela afirmação de narrativas simbólicas distintas”⁵⁸⁰. O que equivaleria a conjecturar que essas obras inoculariam o “menor” na arte contemporânea, precisamente por darem a ver uma região “onde frequentemente se confronta aquela subordinação e se reforçam ou se recriam modos de vida diferentes”⁵⁸¹. A segunda premissa que fundamenta esta aposta diz respeito ao fato de que, frente a esse cenário de “economia hegemônica da arte”⁵⁸², a crítica de arte que deseja haver-se com as produções artísticas empreendidas no interior desta obra – consideradas por nós, à luz das reflexões de Moacir dos Anjos, como exemplares de uma arte menor – precisariam, igualmente, “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”⁵⁸³, de modo a assumir o seu labor como uma prática menor e, assim, poder “exercer o direito de narrar a vida que talvez seja própria de quem é, mas não o deseja ser, subalterno de mais alguém”⁵⁸⁴. O que implica dizer que o exercício de uma ‘crítica de arte menor’ se valeria do reconhecimento de sua posição de subordinação diante de uma ‘crítica de arte maior’ “para criar, em meio e a partir dessa circunstância, a potência transformadora de sua formulação”⁵⁸⁵.

Não por acaso, neste capítulo, operamos o manejo da noção barthesiana de “biografema”, em favor do que, aos nossos olhos, tratar-se-ia da possibilidade de se exercitar uma ‘crítica de arte menor’ junto aos trabalhos produzidos por

⁵⁸⁰ ANJOS, op.cit., p. 155.

⁵⁸¹ Ibid., p. 155.

⁵⁸² BASBAUM, op.cit., p. 240.

⁵⁸³ DELEUZE & GUATTARI, op.cit., p. 39.

⁵⁸⁴ ANJOS, op.cit., p. 166.

⁵⁸⁵ Ibid., p. 156.

Rubiane Maia. Bem, se o labor hegemônico da crítica de arte – ‘crítica de arte maior’ – visa organizar, designar e classificar os elementos significativos do trabalho ou do conjunto da obra de determinado artista, a fim de construir imagens totalizantes que permitam elaborações de afirmações generalizáveis; o que subjaz à ‘crítica de arte menor’ exercitada neste contexto específico – via o que chamamos de crítica-escritura biografemática – é justamente o oposto, a saber: a construção de imagens fragmentárias, forjadas a partir de resíduos, de rumores, de pormenores “insignificantes”, de “sujeiras” (DELEUZE & GUATTARI, 2008), em geral desconsideradas e/ou eliminadas pela ‘crítica de arte maior’ justamente por não atuarem em favor da construção de uma pretensa verdade discursiva totalizante. Neste terceiro capítulo, ao convidar o leitor a adentrar no universo de produção artística de Rubiane Maia, apresentamos um inventário escritural de signos parciais e dispersos – presentes nos interstícios das ações da artista – prolíficos em significações, com o intuito de “fazer vibrar sequências, abrir a palavra sobre intensidades interiores inauditas, em suma, um uso intensivo assignificante da língua”⁵⁸⁶, impossível de ser capturado se seguíssemos o estereótipo de uma totalidade requerida pela ‘crítica de arte maior’. Lembrando Moacir dos Anjos, buscamos operar “um modo distinto e crítico – *menor*, portanto – de posicionar-se em relação ao outro no espaço e no tempo que tocam a cada um viver; um modo no qual não cabem exatidões ou plenas certezas”⁵⁸⁷. Esforço esse que, ao se comprometer em não fixar uma narrativa supostamente coerente, verdadeira e plena de significação aos trabalhos de Rubiane Maia – desinvestindo, assim, suas proposições de qualquer vínculo que buscasse afirmar uma poética encerrada – parece dar a ver umas das tarefas políticas envolvidas no exercício de uma ‘crítica de arte menor’, qual seja, a de tensionar “o máximo de diferença como diferença de

⁵⁸⁶ DELEUZE & GUATTARI, op.cit., p. 45.

⁵⁸⁷ ANJOS, op.cit., p. 166.

intensidade"⁵⁸⁸, acendendo, assim, o interesse – ou, mesmo, seduzindo – o leitor a compor, com esses fragmentos, o desejo de suas próprias escrituras.

Encerrando a pesquisa, o quarto capítulo, aventurou-se, por sua vez, em um exercício teórico. Este intencionou o cotejamento de três traços biografemáticos – transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele – inventariados no terceiro capítulo e que parecem se fazer presentes nos interstícios dos processos criativos de Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016. Embora a circularidade e recorrência desses traços – ou, como diria Cecília Almeida Salles (1998), dessas tendências⁵⁸⁹ – nos processos de criação da artista já estivessem no nosso radar desde o início desta pesquisa; foi mais precisamente durante o exercício dessa ‘crítica de arte menor’ junto aos processos que levaram aos sessenta trabalhos produzidos por Rubiane, que esses traços efetivamente conduziram o nosso olhar para o modo singular como a artista – no decurso dos seus primeiros dez anos de carreira – teria mobilizado a indissociação entre a vida e a obra em favor da construção de uma “poética biografemática”⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ DELEUZE & GUATTARI, op.cit., p. 45.

⁵⁸⁹ Para Cecília Almeida Salles (1998, p. 29), “o artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. [...] A tendência mostrar-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador”. Para mais informações, ver: SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artístico. São Paulo: FAPESP, 1998.

⁵⁹⁰ Derick Davidson Santos Teixeira (2017, p. 59) chama de poética biografemática “a prática escritural que, no segundo espaço aberto pela escritura, como sugere Foucault, evidencia o lugar do autor, evanescente, a partir de biografemas. Em paridade, uma leitura biografemática será aquela que, seguindo o pormenor, permite abordar obra e vida sem o determinismo redutor que vê a obra como mero reflexo da vida”. Para mais informações, ver: TEIXEIRA, Derick Davidson Santos. **Uma cerimônia de palavras**: a poética biografemática de Sylvia Plath. 2017. 136

Aí, embora o fazer artístico emerja a partir de fragmentos de vida, “isso não é feito visando à composição de um discurso autorreferencial”⁵⁹¹, mas, tão somente, visando a exploração e a experimentação dos contínuos deslocamentos e atravessamentos mútuos entre realidade e ficção, entre vida e obra. Desse modo, levando em consideração a prévia de informações levantadas nos capítulos anteriores, à medida que fomos urdindo a nossa crítica-escritura biografemática do terceiro capítulo – buscando sentir como na artista esta dobra funciona de modo singular – uma série de apontamentos teóricos foi emergindo, auxiliando-nos na promoção de uma fundamentação teórica, evidentemente provisória, em torno desses três traços, ou, como preferimos chamar, dessas três linhas de força. Neste sentido, esse exercício teórico colocou em diálogo questões, termos e noções, oriundas de áreas do conhecimento distintas, a fim de se construir um chão conceitual múltiplo que desse conta de acompanhar o caráter multifacetado do saber-fazer artístico de Rubiane Maia em seu devir, permitindo-nos, inclusive, refletir como essas linhas de força teriam sido transformadas pela artista em signos de construção desta poética biografemática, entre os anos de 2006 e 2016. Apesar dessas três linhas de forças terem sido abordadas em separado e, perscrutadas de modo pontual, o que podemos observar é que elas não só se tornam, para nós, peças e engrenagens umas das outras, à serviço da maquinação de processos criativos que apresentam uma perspectiva mais expansiva entre a arte e a vida, mas também, combinadas umas com as outras, essas três linhas de força produzem, ainda, determinados registros e resíduos que permitem situar, em perspectiva, as intenções reveladas de um trabalho ético sobre si, uma política de si e uma criação de si, que ao fazer dos processos de arte sensações de vida –

f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

⁵⁹¹ Ibid., p. 9.

lidando com as maneiras de viver, com a arte de viver – teriam conduzido Rubiane Maia à formalização da própria vida e do próprio corpo como obra em processo, isto é, para a instauração do próprio exercício ético como obra de arte.

Bem, se hoje vemo-nos confrontados com essa zona de indeterminação e de indiscernibilidade forjada nas adjacências das mutações entre arte, vida e obra – na qual “[...] a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte”⁵⁹² – longe de qualquer pretensão totalizante, o nosso esforço com esta pesquisa caminhou no sentido de fomentar um debate a respeito do modo como este campo de problematização estaria inserido no contexto da arte contemporânea, em especial, a partir do universo da produção artística de Rubiane Maia. Apresentamos, assim, algumas possíveis chaves de leitura sobre os processos pelos quais a prática artística, em Rubiane, convergiram para o exercício permanente de um *ethos*, através do qual os leitores desta pesquisa poderão acessar, nos expedientes que orbitam o campo de efetuações poéticas desta artista, tanto os diferentes modos pelos quais ela aciona em suas proposições e produções o híbrido arte-vida-obra; quanto aferir, através deles, alguns dos eixos engendrados pela contemporaneidade da arte na condição histórica do presente. Estamos certos de que as posições, aqui expostas, são evidentemente passíveis de discussão e, portanto, de que os argumentos tensionados nesse encontro/confronto são discutíveis. No entanto, estamos seguros de que ninguém teria maior interesse, do que os próprios artistas, historiadores, curadores, críticos e pesquisadores afeitos à interrogação da atualidade e da

pertinência da proposta de aproximação entre arte e vida na contemporaneidade, em averiguar estas colocações e torná-las produtivas, mesmo que para serem eventualmente colocadas em xeque.

⁵⁹² AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: *Princípios*, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. p. 352.



REFERÊNCIAS: PLURAL DE ENCANTOS

- ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8PAPRT/1/disserta__o_leandro_ac_cio.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2020.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. Arqueologia da obra de arte. In: **Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- ALELUIA, Catarina Casca. **A poética do site-specific**: de Bachelard às artes visuais. 2012. 230 f. Dissertação (Mestrado em Pintura) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8868/2/ULFBA_TES616.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2019.
- ALMEIDA, Laura Paste de. **Sobre contar uma vida**: imagens e fragmentos de histórias de 'subjettivações em estado de pause' na contemporaneidade. 2011. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5265_Dissertacao%20Laura.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2019.
- AMARAL, Marcela et al. (orgs.). **A História d_ Arte** [panfleto com resultados de pesquisa]. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.
- ANJOS, Moacir dos. **Contraditório**: arte, globalização e pertencimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ARANHA, Luise Dolinski. **Corpo-território cambiante e processos híbridos no contexto da arte contemporânea**. 2015. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/5230/ARANHA%2C%20LUISE%20DOLINSKI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 16 mai. 2020.
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEC & AD LITERAM, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Artes Médicas: Porto Alegre, 1990.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990a.

_____. CY TWOMBLY ou NON MULTA SED MULTUM. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b. p. 143-160.

_____. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

_____. O rumor da língua. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012b. p. 93-97.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013a.

_____. Escritores e escreventes. In: BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013b, p. 31-39.

BASBAUM, Ricardo. Cica & sede crítica. In: BASBAUM, Ricardo. (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. p. 15-27.

_____. Artes/vidas. In: **Poiésis**, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/1981>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BASTOS, Fernando. **Panorama das ideias estéticas no ocidente**: de Platão a Kant. Brasília: EUB, 1987.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. In: **Tatuí**, Recife, n.12, p. 109-132, out. 2011. Disponível em: <<http://www.revistatatui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan.-abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-473, jul.-dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332014000200441>. Acesso em: 16 mai. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

_____. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo – o novo e o outro novo. In: BASBAUM, Ricardo. (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. p. 202-2015.

BUENO, Maria Lucia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. In: **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 41, p. 27-47, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMNITZER, Luis. Introdução. In: CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. (orgs.). **Arte para a educação / educação para a arte**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009a. p. 13-24.

CAMNITZER, Luis. A arte como atitude. [entrevista cedida a] Cayo Honorato. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 147-155, nov. 2009b. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18194>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2012.

CARDOSO, Tarcísio de Sá. **A epistemologia da mediação em Bruno Latour**. 2015. 284 f. Tese (Doutorado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Faculdade de Ciências Exatas e Tecnologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/18191/1/Tarcisio%20de%20Sa%20Cardoso.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A história da _arte: principais resultados e primeiras ações. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 8, p. 23-46, jul. 2019. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/0038f9f7/3e81/4dd2/8d83/d73d820abe5f.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

CATALANI, Felipe. Arte e conhecimento: autonomização da obra de arte e verdade estética. In: **Humanidades em diálogo**, v. 7, p. 171-181, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/113346>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: I. as artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012.

CIRILLO, Aparecido José. **Arquivos pessoais de artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória: UFES/ProEx, 2019.

CLARK, Lygia. 1965: A propósito da magia do objeto. In: **Lygia Clark** - Col. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 28-48.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, R. (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. p. 377-381.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um espaço-tempo de criação. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacó. Do Teatro à performance: aspectos da significação da cena. In: GUINSBURG, Jacó; SILVA Armando Sérgio da Silva. **Diálogos de teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 227-236.

CORAZZA, Sandra Mara. O docente da diferença. In: **Periferia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 91-110, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/viewFile/3422/2348>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

_____. Introdução ao método biografemático. In: Fonseca, Tania M. G.; COSTA, Luciano B. (org.). **Vidas do fora**: habitantes do silêncio. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 85-107.

_____. **Memorial de vidarbo**: escreitura biografemática. 2014. 506 f. Memorial acadêmico (Memorial apresentado à Promoção à Classe E de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior) – Faculdade de Educação, Departamento de Ensino e Currículo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/35673930/Memorial_Completo_CONCURSO_PROFESSOR_TITULAR_2014_v.2.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2019.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias biográficas**: o biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011.

CROCHIK, Leonardo; CORTI, Ana Paula. O caráter performativo das ocupações estudantis. In: **Anais Eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade**. Paula Regina Costa Ribeiro; Joanalira Corpes Magalhães; Fernando Seffner; Teresa Vilaça (Orgs.). Rio Grande: FURG, 2018, p. 1-8. Disponível em: <<https://7seminario.furg.br/images/arquivo/299.pdf>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. **Arte e realidade**: aproximação, diluição e simbiose no século XX. 2014. 560 f. Tese (Doutorado em Belas Artes) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/15799>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

DANTO, Arthur. Arte sem paradigma. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 7, n. 7, p. 198-202, 2000. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/344999135/Arthur-c-Danto-Arte-Sem-Paradigma-1>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. Spinoza e as três “Éticas”. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 156-170.

_____. A imanência: uma vida.... In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 27, p. 10-18, 2002. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **O Anti-Édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins, 2010.

DOMINGUES, Leila. Subjetividades contemporâneas. In: BARROS, Maria Elizabeth Barros (org.). **Psicologia**: questões contemporâneas. Vitória: EDUFES, 1999. p.1-22.

_____. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

_____. Subjetivações à flor da pele. In: **Informática na educação** – teoria & prática, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 67-79, jul.-dez. 2010b. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/viewFile/12364/13439>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

_____. Performar. In: MARTINS, Júlio (org.). **MODOS DE USAR** – Catálogo. Vitória: Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo & Funcultura – Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Espírito Santo, 2015, p. 145-147.

_____. Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana et al (orgs.). **Produção de subjetividade e institucionalismo**: experimentações políticas e estéticas. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.

DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. Arte e modernidade. In: **Psicologia - Ciência & Profissão**, Brasília, v. 14, p. 10-13, jun. 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98931994000100003&script=sci_arttext>. Acesso em: 29 jan. 2019.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

DUVE, Thierry De. Quando a forma se transformou em atitude – e além. In: **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 93-105, 2003. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/Quando-a-forma-se-transformou-em-atitude-%E2%80%93-e-al%C3%A9m-De-Duve.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

_____. La Nouvelle donne: Remarques sur quelques qualifications du mot “art”. In: **Revue d'etudes esthétiques**, PUP, p. 83-95, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ESCÓSSIA, Lílana da; MANGUEIRA, Maurício. Para uma psicologia clínico-institucional a partir da desnaturalização do sujeito. In: **Revista do Departamento de Psicologia**, Niterói, v. 17, n. 1, p. 93-101, jan.-jun 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v17n1/v17n1a07.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: **IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia**: Fronteiras e Rupturas. São Paulo: Fapesp/ECA – USP, 2012a, p. 31-47. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/51>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. A altermodernidade de Nicolas Bourriaud. In: **Tran/Form/Ação**, Marília, n. 3, v. 35, p. 259-266, set.-dez. 2012b. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000300014>. Acesso em: 07 abr. 2019.

_____. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. In: **Poliética**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/PoliEtica/article/view/15213>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. Fronteiras entre arte e vida. In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 17, p. 41-60, dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/506>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/%20view/52788>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FEIL, Gabriel Sausen. Escritura biografemática em Roland Barthes. In: **Pesquisa em Foco**, São Luís, v. 3, n. 3, ano 3, p. 30-39, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/40459278/Escritura_biografem%C3%A1tica_em_Roland_Barthes>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

FILHO, Kleber Prado & TETI, Marcela Montalvão. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. In: **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 45-59, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782013000100004>. Acesso em: 16 mai. 2020.

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

FOSTER, Hal. O artista como Etnógrafo. In: FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Ubu, 2017. p. 159-186.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **História da sexualidade, vol. III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, P. & DREYFUS, H. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 253-278.

_____. **O Nascimento da Clínica**. Forense Universitária, São Paulo, 2003.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287.

_____. A escrita de si. In: **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b, p. 144-162.

_____. Uma estética da existência. In: **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c, p. 288-293.

_____. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

_____. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Coleção Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras & MAC-USP, 1999.

FRÉMONT, Christiane. Philosophie pour le temps présent. In: L'Yvonnet, François, Frémont, Christiane (org.). **Cahier de l'Herne N° 94: Michel Serres**. Paris: Éditions de l'Herne, 2010. p. 17-26.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-252.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 130-147, 2002. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Arte-e-objetividade-Michael-Fried.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003.

_____. **La Beauté a outrance: réflexions sur l'abus esthétique**. Paris: Actes Sud, 2004.

_____. Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas. (Palestra proferida em 25/03/2005.). In: **Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade**. São Paulo: SESC-SP/Mimeo, 2005. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Gemas_da_terra.html?id=OHroCwAAQBAJ&redir_esc=y>. Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. Ao lado da política: poderes e impoderes da arte. In: PESSOA, Fernando e CANTON, Katia. **Sentidos e arte contemporânea – Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce**. Vila Velha: Museu Vale, 2007. p. 46-55.

GALLO, Silvio. O que é filosofia da educação? Anotações a partir de Deleuze e Guattari. In: **Perspectiva**, Florianópolis, v. 18, n. 34, p. 49-68, jul.-dez. 2000. p. 49-50. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/10418>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Da superfície profunda à cadeia fantasmática de imagens: a arte na fronteira entre pintura e fotografia. In: **Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Entre Territórios**. Maria Virginia Gordilho Martins; Maria Herminia Olivera Hernández (Orgs.). Cachoeira: ANPAP & EDUFBA, 2010, p. 860-875. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/15799>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

GRANDO, Angela. Quebra de paradigmas e transitar etnográfico na arte brasileira na virada dos anos 60. In: **XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Vitória: UFES, 2009, p. 178-186. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_grando_angela_art.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2019.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze** – um aprendizado em filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.
- HAY, Louis. **Essais de critique génétique**. Paris: Flammarion, 1979.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HUCHET, Stéphane. Elaborar uma primeira abordagem crítica da arte dita “ativista”. In: CONDURU, R.; KLABIN, V.; SIQUEIRA, V. B. (org.). **Encontros com a arte contemporânea**. Vila Velha: Museu Vale, 2017.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque. (org.). **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.
- _____. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio (MAR), 2014.
- KANT, Immanuel. **Análítica do belo**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dutra; DRUMMOND, Washington (orgs.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea** – Tomo IV. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 47-94.
- JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- KASTRUP, Virgínia Kastrup. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André. (org.). **Tramas da rede**. Sulina: Porto Alegre, 2004. p. 80-90.
- KIRST, Patrícia Gomes et al. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, Tania Mara Galli & KIRST, Patrícia Gomes (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-101.
- KOSSOVITCH, Leon. Rancière e a Labor. In: **Textura: Revista de Psicanálise**, São Paulo, ano 5, n. 5, p. 16-19, 2005.
- KRAUBE, Anna Carola. **História da pintura do renascimento aos nossos dias**. Porto: Könemann, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- LACOSTE, Jean. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LATOURETTE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MATURANA, Humberto Romesín & DÁVILA, Ximena Yáñez. **Habitar humano em seis ensaios de biologicultural**. São Paulo: Palas Athena, 2009.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MCDONALD, Ronan. **The death of the critic**. London/New York: Continuum, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do grupo de pesquisa corpos informáticos. In: **ARJ**, Natal/Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 33-47, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808/8698>>. Acesso em: 10 de mar. de 2020.

MELIM, Regina. Espaço portátil: exposição-publicação. In: **ARS**, São Paulo, v.4, n. 7, p. 78-83, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100007>. Acesso em: 20 dez. 2019.

_____. Outros espaços expositivos. In: **DAPesquisa**, Florianópolis, v.2, n. 4, p. 253-262, 2007. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16590>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis Decolonial. In: **Calle 14**, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan.-jun. 2010. Disponível em: <<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. In: **Art & Research**, A journal of ideas, contexts and methods, Londres, v. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Escala, 2013.

NORONHA, Luzia M. R. **Entre retratos de Florbela Espanca**: uma leitura biografemática. São Paulo: Annablume & Fapesp, 2001.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2006.

OBRIST, Hans-Ulrich. **Arte agora**: entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006.

OITICICA, Hélio. A criação plástica em questão: respostas. In: **Programa HO**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, PHO 159/68, 1968a. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4486&cod=120&tipo=2>. Acesso em: 17 mar. 2019.

_____. Objeto – Instâncias do problema do objeto. In: **Revista GAM**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 26-27, 1968b. Disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=149&tipo=2>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. A arte penetrável de Hélio Oiticica. [Entrevista cedida a] Ivan Cardoso (1979). In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 de nov. 1985.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. A interação na arte contemporânea. In: **Galáxia**, São Paulo, n. 04, p. 33-66, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1290>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

OLIVEIRA, Andréia Machado; FONSECA, Tania Mara Galli. Corpo, imanência e arte. In: **Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 29-47, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40288>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cutrix, 1974.

O JARDIM | Rubiane Maia | 8 performances | Terra Comunal - Marina Abramović + MAI. Direção: Felipe Lima. São Paulo: Mão Direita, 2015. 1 vídeo (3 min 31 s). **Casa Redonda**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dD8pLAbfX30&t=32s>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre o corpo-afeto em Espinosa e Winnicott. In: **EPOS**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-15, dez. 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2013000200003>. Acesso em: 16 mai. 2020.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Prefácio. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 9-20.

PERONILIO, Paulo. O signo como performance e performatividade da linguagem. In: **Artefactum**, Rio de Janeiro, ano 7, v. 11, n. 2, p. 1-12, 2015. Disponível em: <<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/782/457>>. Acesso em: 16 mai. 2020.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: **ARS**, São Paulo, v. 1, n. 02, p. 09-29, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

PRADO, Marcela. Debate crítico alrededor de la Estética Relacional. In: **Disturbis**, Barcelona, n. 10, out. 2011. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2011n10/disturbis_a2011n10a2/Prado.html>. Acesso em: 07 abr. 2019.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RAMME, Noéli. A arte e a vida: interseções. In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 17, p. 04-12, dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/502>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005a.

_____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b. p. 53.

ROGER, Alain. **Nus et paysages: Essai sur la fonction de l'art**. Paris: Aubier, 2001.

ROLNIK, Suely. Ninguém é deleuziano. [Entrevista cedida a] Lira Neto e Silvio Gadelha. In: **O Povo**, Caderno Sábado: 06, Fortaleza, 18 de out. 1995. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

_____. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papyrus, 1997. p. 25-34.

_____. O corpo vibrátil de Lygia Clark. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 de abr. de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

_____. Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, Giovanna. (org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 365-382.

_____. Afinal, o que há por trás da coisa corporal?. In: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006a.

_____. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006b.

_____. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

_____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artístico. São Paulo: FAPESP, 1998.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

_____. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. In: **Revista SIGNUM**: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 20, n. 02, p. 41-52, ago. 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/27384/21315>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SAMPAIO, Valzeli. **Arte e vida** - desatando os nós: estudos e levantamentos de relações nas mídias locativas. 2012. 101 f. Relatório do Estágio Pós-Doutoral (Pós-Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/VSF.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

SANTOS, Maria Emanuela Esteves dos. **A multiplicidade como teoria da comunicação na filosofia de Michel Serres e suas contribuições para o pensamento em educação**. 2016. 248 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/319153/1/Santos_MariaEmanuelaEstevesdos_D.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SANTOS, Milton. Por uma Geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. In: **Boletim Gaúcho de Geografia**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 7-14, ago. 1996. p. 10. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/38613>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London & New York: Routledge, 2013.

SERRES, Michel. **Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques**. Paris: P.U.F., 1968.

_____. **Genèse**. Paris: Grassei, 1982.

_____. **Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour**. São Paulo: Unimarco, 1999.

SILVA, Nayse Ribeiro Ferreira. **Fabricações em Andy Warhol: vida, arte e linhas de fuga**. 2016. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.uff.br/jspui/bitstream/ufff/6587/1/nayserberibeiroferreirasilva.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6730/1/Rubiane%20Vanessa%20Maia%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

_____. **Homepage Rubiane Maia**, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

_____. "Statement": carta de intenções artísticas. In: SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Homepage Rubiane Maia**, [S.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/bio>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

_____. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 16 de nov. 2018.

_____. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 03 de abr. 2020.

_____. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 09 de abr. 2020.

_____. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 30 de abr. 2020.

_____. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 09 de mai. 2020.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Gilberto (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 11-25.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

TADDEI, Fernanda Amaral; ARAÚJO, Ana Paula Batista. Imagens da Modernidade na Arte do Século XIX. In: **História em Revista**, Pelotas, v. 17, n.18 p. 141-151, dez. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/12352>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

TEIXEIRA, Derick Davidson Santos. **Uma cerimônia de palavras**: a poética biografemática de Sylvia Plath. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AMHGER/1/uma_cerim_nia_de_palavras._derick_davidson_santos_teixeira.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2018.

VALÉRY, Paul. Notion générale de l'art. In: **Oeuvres, Tome I, Collection "La Pléiade"**, Paris: Gallimard, 1957. p. 1404-1412. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/notion_generale_art/notion_art.html>. Acesso em: 29 jan. 2019.

VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. In: **Prometeus**, Aracaju, ano 3, n. 6, p. 91-106, jul.-dez. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/759>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent**: héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2006.

VIEIRA JÚNIOR, Eryl. (org.). **Marcus Vinícius**: a presença do mundo em mim. Vitória: Pedregulho, 2016.

_____. **Exercícios do olhar, exercícios do sentir**: ensaios e críticas sobre artes visuais. Vitória: Cousa, 2019.

VILLEGAS, Estela Vale. **Interfaces performance e jogo**: a partir dos estudos das performance de Richard Schechner. 2018. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/10004/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_InterfacesPerformanceJogo.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2020.

VINÍCIUS, Marcus. Cotidiano: reflexões atuais e (in)oportunas. In: **Revista Tatuí**, n. 8, p. 24-26, 2010. Disponível em: <<http://www.revistatatui.com.br/colaboradores/marcus-vinicius/>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

_____. O corpo – entre a performance e a arquitetura. In: **Reticências...** Crítica de Arte, Fortaleza, n. 3, p. 70-73, nov. 2011.