

**Performance, rua, fofoca:
criação coletiva de ações estético-políticas**

Júlia Petiz Porto, Pâmela Fogça Lopes, Angela Raffin Pohlmann

Performance, rua, fofoca: criação coletiva de ações estético-políticas

Performance art, public space, gossip: collective creation of aesthetic-politic actions

Júlia Petiz Porto¹,

Pâmela Fogaça Lopes²,

Angela Raffin Pohlmann³

1. Artista visual, pesquisadora e mediadora vinculada aos Programas de Mestrado e Especialização em Artes Visuais da UFPEL e Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. Investiga, através da sua poética, ligações entre arte e cotidiano levantando questões de gênero. Participa dos grupos de pesquisa “Percurso Poéticos: Procedimentos e Grafias na Contemporaneidade” (UFPEL/CNPq) e “Caixa de Pandora: estudos em Gênero, Arte e Memória” (UFPEL/CNPq). E-mail: xxxx. ORCID: 0000-0002-2341-4762.

2. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFPEL (Bolsista CAPES/2020). Licenciada em Teatro (UERGS/2017). Participante do Grupo de Pesquisa “Caixa de Pandora: estudos em Gênero, Arte e Memória” (UFPEL/CNPq), e do Projeto de Pesquisa “Visualidades Tecidas Pelos Corpos Poéticos na Contemporaneidade” (UFPEL/CNPq). Cofundadora e Atuadora do grupo Treta – Teatro e Artes de Intervenção, levantando cenas e processos colaborativos feministas. E-mail: xxxx. ORCID: 0000-0003-2354-6754.

3. Artista plástica, professora e pesquisadora, bolsista de Produtividade (PQ-2) do CNPq. Bacharel em Artes Plásticas: habilitação Desenho (UFRGS); Mestre em Artes Visuais (UFRGS) e Doutora em Educação (UFRGS). Trabalha com desenho e gravura; arte e tecnologia, criação de amplificadores e produção de áudios; processos alternativos não-tóxicos usados na gravura artística e também estuda a percepção do tempo nos processos de criação. Docente do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, e docente permanente do PPG Artes Visuais da UFPEL. ORCID: 0000-0003-1199-7179.

Resumo

O presente artigo pretende investigar o processo de criação da performance Mamíferas, apresentada no evento A Hora do Mamaço, em Pelotas - Rio Grande do Sul, em 2019. Apresentamos o processo de criação coletiva desse trabalho de arte como parte de uma pesquisa sobre a utilização de ações artísticas e performáticas dentro de movimentos sociais, questionando e subvertendo estereótipos e tabus propagados pelas estruturas de poder. Essa visão acorda com os escritos de Diana Taylor (2012) e Maria Beatriz Medeiros (2012). O percurso poético é apresentado em relação à história do termo fofoca, desvelada pela autora feminista Silvia Federici (2019).

Palavras-chave: Arte da performance. Intervenção urbana. Arte feminista. Fofoca.

Abstract

This article aims to investigate the process of creating a performance named Mamíferas, presented at the event A Hora do Mamaço, in 2019. We present this work of art as part of a research on the use of artistic actions within social movements, questioning and subverting stereotypes and taboos propagated by power structures. This view agrees with the writings of Diana Taylor (2012) and Maria Beatriz Medeiros (2012). The process of creating this artwork is revealed in relation to the history of the term gossip, unveiled by feminist author Silvia Federici (2019).

Keywords: Performance art. Urban intervention. Feminist art. Gossip.

Alinhavo

Silvia Federici (2019) nos conta que era uma vez, há muito tempo atrás, no reino distante da Inglaterra, uma palavra que caracterizava as relações íntimas de amizade entre mulheres. Essa palavra denominava aquelas que se encontravam nas tavernas para beber e conversar; que dividiam suas atividades diárias ou acompanhavam os partos umas das outras (FEDERICI, 2019). A palavra *gossip*, que antes significava amiga, ao longo do tempo, foi adquirindo uma conotação negativa, passando a significar conversa fútil e superficial geradora de discórdia: a *fofoca*, como hoje a conhecemos. A mudança drástica de significado, explica Federici (2019), foi forjada durante o período de caça às bruxas, com a desvalorização da vida das mulheres e de tudo que é feminino do ponto de vista histórico.

Nesse texto, traçamos uma cartografia do processo de criação de uma performance que denominamos *Mamíferas*, realizada por nós, Júlia Petiz Porto e Pâmela Fogaça. Esta ação se constituiu, quanto à sua metodologia, de maneira intrínseca ao seu contexto de apresentação e também da relação entre as nossas poéticas.

Encontramos na linguagem da performance caminhos para a invenção de outros modos de ser que contestam a norma, nos termos de Taylor (2012), uma “[...] maneira de gerar e transmitir conhecimento através do corpo” (TAYLOR, 2012, p.31, Tradução nossa) capaz de contrapor o discurso hegemônico. Essa visão, que partilhamos com os escritos de Diana Taylor (2012), acorda também com a perspectiva de Maria Beatriz Medeiros (2012).

Fofocando

Eu, Julia Petiz Porto, investigo em minha pesquisa e em minha produção artística as práticas de cuidado: com o corpo, com a casa, com o outro. Na performance em quadro e também nessa escrita, como partes dessa pesquisa, volto minha atenção sobre o acolhimento e o estar juntas, e recebo minha amiga Pâmela para tomar um chá, um café, costurar e... fazer fofoca! Assim, dividimos vivências e dores.

Eu, Pâmela Fogaça, sou mãe de uma criança pequena e fui acolhida por Julia em sua casa nestas tardes, para ter um tempo e um espaço onde pudesse criar. Desenvolvo uma pesquisa teórico-prática no mestrado em Artes Visuais da UFPel, que trata de performances, atos e marchas feitos por mulheres e dissidências na América Latina, como impulsos para novas performances e experimentações com o corpo. Vinha de outra cidade, de uma experiência de teatro de grupo e para mim era fundamental ter uma outra pessoa para dividir o processo. No entanto, esses momentos eram entrecortados ou interrompidos por um bebê, que precisava ser amamentado.

Foi então, durante esses encontros, entre uma conversa e outra, que surgiu a ideia de criar em parceria, resgatando a ideia de objeto relacional, proposta pela artista Lygia Clark (Figuras 1 e 2), que convida a uma participação corpó-

rea junto ao objeto. Visto não apenas como obra de arte, o objeto relacional é um disparador de sensibilidades e de significados, e que na experiência de Lygia Clark é ativado de maneira coletiva, rompendo “[...] com modelos dominantes de subjetivação [...]” (MEDEIROS, 2015, p. 47) estabelecidos por uma cultura repressiva, sob o controle biopolítico dos corpos, instituído pelo heterocapitalismo, que garante a supremacia masculina.

A pintora e escultora brasileira começa a desenvolver esses objetos em 1966, a partir do rompimento do limite entre arte e vida; e os coloca em prática a partir de 1975, em uma série de proposições em que convida pessoas a acionarem fisicamente e criativamente esses objetos. Esses objetos, assim, não teriam por si só uma finalidade, a não ser pela utilização dada pelo sujeito; quando despertam memórias, sensações e sentidos, em uma perspectiva terapêutica, que poria em diálogo a restauração do corpo e da mente.



Figuras 1 e 2. Objeto relacional Máscara Abismo, de Lygia Clark. (1968). Fotos do arquivo da artista.
Fonte: <https://universes.art/en/documenta/1997/lygia-clark-3>

Na investigação realizada por Lygia Clark durante as sessões de Estruturação do Self, uma série de materiais foram utilizados nos objetos. No trabalho, realizado de 1976 a 1988, a artista convocava o receptor a experiências corporais que incluíam estes objetos e procedimentos que os acompanhavam. Entre os objetos criados por Lygia Clark, várias séries, como a dos saquinhos plásticos, continham água, areia, conchinhas ou sementes. Havia também a série feita com almofadinhas de tecido de algodão, normalmente de cor neutra, ou feitas com voil de náilon. Estas almofadinhas, por sua vez, podiam conter bolinhas de isopor, areia ou seixos. Às vezes, o mesmo objeto era dividido ao meio através de uma costura, e continha um elemento leve e outro pesado, como por exemplo,

uma metade composta de isopor (leve) e outra metade com areia (pesada). Uma outra série era composta de tubos de papelão pardo, normalmente provenientes de lojas de tecidos, ou tubos de borracha, como aqueles usados para respirar embaixo d'água (ROLNIK, s/d).

Nossa percepção das obras de Lygia Clark influenciou nosso processo criativo. Foi a partir dessas ideias que fizemos pequenas almofadas, em tecido de linho, alguns tingidos com chá e café, que se pareciam com a anatomia de seios, e os juntamos para que formassem um objeto que pudéssemos levar junto ao corpo, pendido em nosso colo, compondo uma vestimenta semelhante a um avental (Figura 3). Na performance *Mamíferas*, nós, as performers, experimentamos sensorialmente essa vestimenta e damos a ver sua experimentação. Em outros momentos, a vestimenta é exposta como objeto para ser usado pelo público, como aconteceu nas exposições *Transgressões de Pandora* (Galeria A SALA, Pelotas – RS) e *Tramoia* (Galeria Corredor 14, Pelotas – RS).



Figura 3. Uma das vestimentas utilizadas na performance *Mamíferas* (2019). Registro de Júlia Petiz Porto. Arquivo pessoal das autoras.

Essas vestimentas foram costuradas por nós duas durante longas tardes, em que dividíamos nossas vivências e dores em meio à fofoca: a fofoca foi, então, o meio utilizado para tramar nossas poéticas visuais e, após isso, articulá-las às reivindicações das mulheres que encabeçavam o *Mamaço em Pelotas* (aproximação que explicaremos adiante).

Em termos da metodologia, nosso processo é marcado pela pesquisa em arte, pois os questionamentos e a própria criação relacionam-se ao colocar-se em ação. Sandra Rey (2002) explica que a pesquisa em arte, diferentemente da

pesquisa sobre arte, acontece interligada a uma produção poética, de maneira que teoria e prática mostram-se inseparáveis. A professora da UFRGS resume:

Em nosso Programa de Pós-Graduação estabelecemos a diferença entre as duas formas de pesquisa, nomeando pesquisa em arte aquela realizada pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho, e pesquisa sobre arte a realizada por teóricos, críticos e historiadores. tomando como objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios de circulação, inserção etc (REY, 2002, p. 123).

A pesquisa em arte que desenvolvemos cartografa problemáticas e questionamentos que motivaram nosso processo criativo. Nesta criação coletiva, debruçamo-nos sobre a prática e, junto dela, surgiram os questionamentos e a busca por referências que impulsionassem nossas ações. Contudo, evitamos hierarquizá-las, pois segundo Lancri (2002), “A parte de prática plástica ou artística, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese a qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável” (LANCRI, 2002, p. 20). Neste texto, a escolha do ponto de vista pessoal também está apoiada no que diz Lancri em defesa de uma escrita em primeira pessoa, apta a pontuar a subjetividade do olhar das pesquisadoras sobre o assunto abordado.

Desejando agenciar os relatos de nossa experiência performativa e reflexões teóricas, buscamos estratégias na metodologia cartográfica que, para Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009), “[...] é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação.” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 17-18). Com a cartografia, buscamos mapear as forças que incidem sobre a criação, nos percursos poéticos que exploramos aqui.

Esses percursos se deram entre nossos encontros e o ato da performance Mamíferas, apresentada na Praça Coronel Pedro Osório no centro da cidade de Pelotas, em 25 de agosto de 2019, durante o evento A Hora do Mamaço. que ocorreu simultaneamente em diversas cidades. O evento, sediado no Brasil e em outros países da América Latina, é organizado por vários coletivos de mães, feministas e profissionais da saúde, como uma ação de conscientização da importância da amamentação, e em protesto aos tabus que existem ao redor desta temática. Está, geralmente, associada à Semana Mundial do Aleitamento Materno, que acontece do dia 1º ao 7 de Agosto, desde 1992, mas se estende durante todo o mês .

Queríamos nos aproximar daquele evento como um encontro entre atos performáticos; à luz dos escritos de Ileana Caballero (2011) e Diana Taylor (2012), para quem manifestações públicas como A Hora do Mamaço são performances. Assim como Taylor (2012), reconhecemos as características políticas e estéticas desses atos, onde o corpo enuncia-se, enfrentando normas sociais e rompendo a repetição mimética (TAYLOR, 2012) do que é esperado socialmente de uma mulher. Ainda, como expõe a autora: “Mover um ato de seu contexto familiar pode ser, em si, uma intervenção” (TAYLOR, 2012, p.19, Tradução nossa); de modo que a ação de amamentar em público de maneira coletiva,

assim como os gestos de deambular e abraçar - que compõem Mamíferas - são também performáticos.

Já Maria Beatriz Medeiros (2007) nos provoca a pensar na performance como ação corporal efêmera, embora não considere toda e qualquer ação como performance; o que - pode-se dizer - vai ao encontro das ideias descritas por Caballero e Taylor. Medeiros (2007) coloca: “O que denominamos performance é arte, isto é, voluntariamente ato que visa revelar o outro do mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de inteligibilidade. [...] A performance quer tocar a percepção e ser guardada como sensação.” (MEDEIROS, 2007, p.1). Os aspectos levantados pela autora conversam com a nossa ação, no que diz respeito aos fluxos de troca que se estabelecem no espaço entre participantes, e que acontecem a partir das sensações⁴.

Estudamos a performance em colaboração com o Mamaço a partir do que fala Ileana Caballero (2011) sobre as características da cena performática Latino-americana. A autora sublinha o estado liminar desses atos, que se afastam de manifestações tradicionais da arte, e se relacionam com uma dimensão política e cotidiana; o que nos possibilita pensar em todo o processo de Mamífera como uma performance duracional. Desde a costura dos objetos até a realização do ato, propomos pensar sobre temas como o corpo em relação ao acolhimento, aos carinhos, às trocas e ao respeito, e os consideramos como necessários para que se possa ressignificar a percepção do corpo nu, afastado de um olhar exclusivamente sexualizado. Nos inspiramos naquela ação e quisemos nos afetar por ela e pelo espaço, levantando, assim como diz Maria Beatriz Medeiros, uma performance que “[...] se quer carinho, respeito à intersubjetividade, descoberta de um mundo feminino.” (MEDEIROS, 2007, p.9).

Pano pra manga

Nas tardes que dividimos na cozinha da casa de X, tomando café e comendo bolo, conversávamos de maneira íntima sobre nossas vidas, pesquisas e relações com o corpo. Percebemos que, como mulheres, partilhávamos muitas experiências, inseguranças e dores; o que nos motivou a projetar uma performance ancorada no corpo feminista. O nome Mamífera foi, então, escolhido com um teor crítico, visto que aponta para uma narrativa cultural biologizante, ou seja, que pressupõe mulheres cisgêneras, empurradas para uma característica de objeto, no desempenho de uma função reprodutora compulsória. Equipara-se, assim, à categoria “mulher” numa tecnologia de gênero binária (masculino e feminino), prescrita em “[...] uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (LAURETIS, 2019, p.126), como conceitua Teresa de Lauretis.

Luana Saturnino Tvardovskas fala sobre a “figuração feminista” nas artes, comentando-a não como representação de um corpo, mas como dimensão de coisas visíveis e invisíveis. Para a autora, a figuração seria capaz de desestabilizar

⁴ Beatriz Medeiros (2007) também se pergunta: como fazer para que a performance esteja mais presente e, em suas palavras, “[...] cada vez mais presente para que mais pessoas possam participar dessa festa?” (MEDEIROS, 2007, p.10).

identidades, levantando “[...] novos imaginários e [...] novos sentidos para o espaço público, assim como os de investir na construção de subjetividades mais libertárias e filóginas.” (TVARDOVSKAS, 2008, p. 12). A utilização dos vários seios em nossa performance, como que “acoplados” ao nosso corpo (mas que também poderiam ser utilizados por outras pessoas), quer recobrir essa figuração feminista, anunciando um corpo ciborgue⁵, que, ao mesmo tempo que tem a consciência de estar relativo ao binarismo de gênero, pode também agenciar desconstruções, autodeterminações e auto representações.

Imaginando as dimensões visíveis e invisíveis que nos ligavam, seguíamos conversando e costurando. Ao final de cada encontro, tingíamos os tecidos com o que sobrava do café ou chá que havíamos bebido. Na tarde seguinte, costurávamos e bordávamos o tecido preparado no dia anterior. Com os tecidos de tonalidades diferentes, formávamos pequenas almofadas, de onde foram aparecendo as formas inspiradas em nossos corpos de mulher, com diferentes tamanhos de mamilos feitos por botões, rendas e pedaços de tecido; seios grandes e pequenos, ou com cicatrizes de remoção. “Assemblando», costurando esses fragmentos, construímos duas vestimentas semelhantes a um avental, que cobriam a parte frontal de nossos torsos (Figura 3).

A escolha pela representação dos seios veio de um emaranhado de ideias e questionamentos que foram surgindo em nossas conversas, sobre o corpo nu no espaço público; assim como da atenção e trabalho sobre nosso próprio corpo, que transpassam nossos fazeres como artistas e mulheres cisgêneras. Também, nos nutrimos dos questionamentos em torno da onda conservadora a respeito do corpo; onda que, na ocasião, mirava exposições de arte e repercutia na imprensa, em notícias sobre mulheres estarem sendo impedidas de amamentar publicamente; censurava fotografias nas redes sociais onde apareciam seios, e criticava a utilização pelas mulheres do próprio corpo (em especial, do dorso feminino nu) em manifestações públicas feministas.

Este objeto-performativo tinha para nós um aspecto divertido e estranho, menos possível de imaginar sobre os seios «reais», sem que isso ganhasse sentido ofensivo e misógeno. O objeto, de outro modo, nos fez encontrar um lugar carinhoso e livre em relação a esta parte de nossos corpos.

A costura e o bordado manual dos tecidos, entremeados por uma conversa animada e íntima que embalava o ritmo das mãos (Figura 4), mostrou-se como mais um caminho no nosso fazer artístico feminista. Assim como a palavra gossip - a fofoca, retomada na análise de Federici (2019) -, as artes têxteis também passaram por um processo histórico de desvalorização: associadas na cultura ocidental ao feminino e ao doméstico, foram taxadas durante o Renascimento como arte “baixa”, diferente das “grandes artes”, a pintura, a escultura e a arquitetura (SIMIONI, 2010).

⁵ Ver mais em: Fontgaland e Cortez (s.d.).

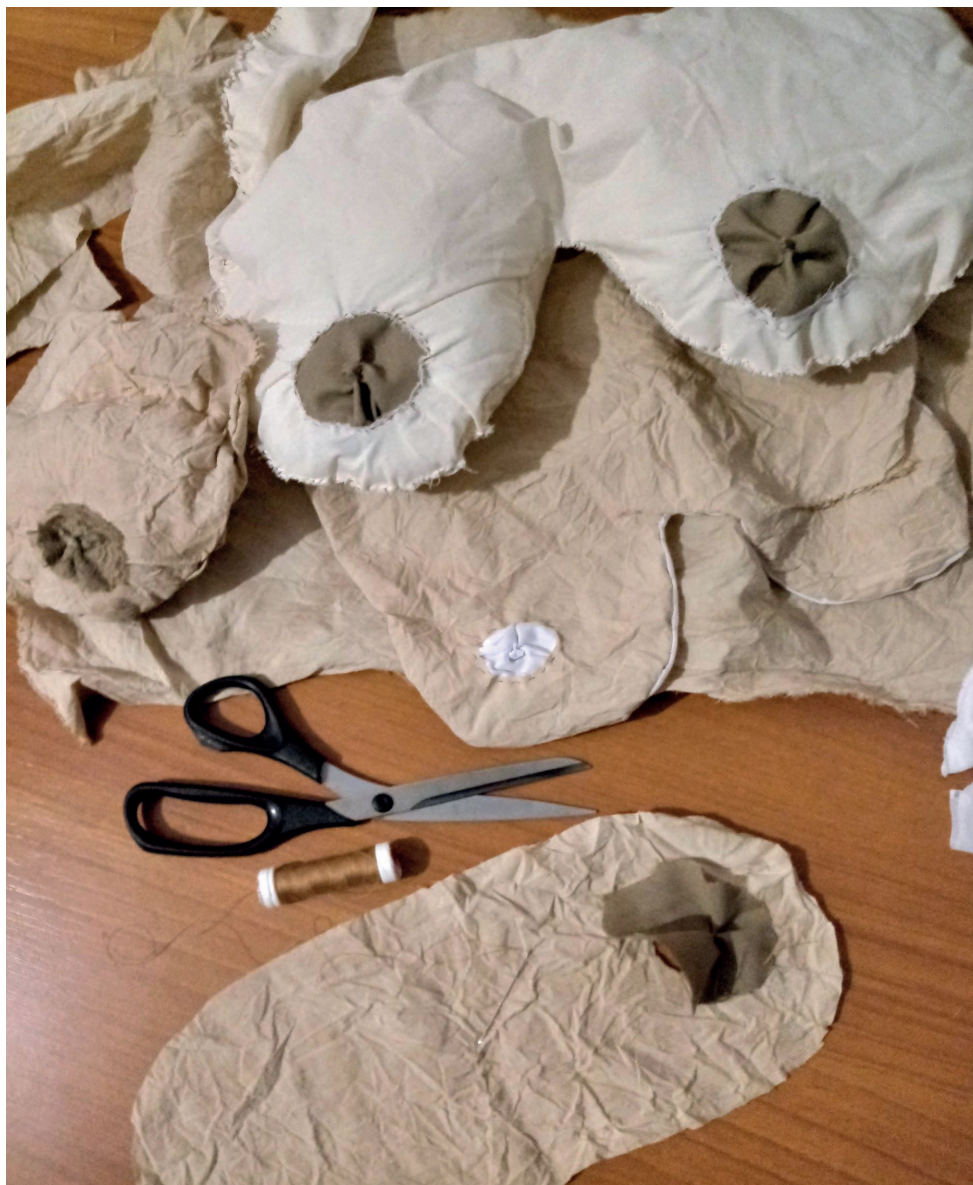


Figura 4. Registro do processo de costura, 2019. Registro de Pâmela Fogaça. Arquivo pessoal das autoras.

As “grandes artes” ou “artes puras” eram vistas como atividades intelectuais, para Simioni (2010), “[...] concebidas no cérebro e executadas pelas mãos, fruto, assim, de uma ação mental” (GOLDSTEIN apud SIMIONI, 2010, p. 4). Já as “artes baixas” ou “artes aplicadas”, eram imaginadas apenas como atividades manuais que não exigiam nenhum pensamento. Por isso, eram vinculadas ao artesanato, palavra de sentido pejorativo. Simioni explica essa cisão:

Tal diferenciação agravou-se com a criação (e desenvolvimento) das Academias de arte, sobretudo a partir do século XVIII. No momento em que elas passaram a deter o monopólio do estudo do modelo vivo – conhecimento central para as pinturas de história e para os retratos, gêneros que ocupavam o cume da hierarquia acadêmica –, destituíram as corporações de ofícios dos meios

adequados para a formação de artistas (PEVSNER, 2005). A partir de então, a imagem do artista aplicado atrelou-se definitivamente à do artesão, visto como o protótipo da ausência de dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a “grande arte”. As artes aplicadas eram ainda associadas ao estigma do trabalho feminino. Em parte isso se explica pelo fato de as artistas terem sido excluídas das Academias. Em nome da pudicícia, vetou-se às mulheres o acesso aos estudos de modelo vivo, que eram monopólio de tais instituições (SIMIONI, 2010, p. 4).

No período entre 1960 e 1970, com a emergência da chamada segunda onda do feminismo, mulheres artistas passam a reivindicar o lugar da arte têxtil na história da arte⁶, subvertendo o cânone ao utilizar essa prática para denunciar e criticar o discurso de poder que negligencia o trabalho feminino (SOUSA, 2019). É também nesse contexto que a nossa performance se insere, dialogando com a memória das mulheres que tiveram o seu trabalho desprezado e com a história das artistas e pesquisadoras que trabalharam para que as artes têxteis fossem reconhecidas como expressão válida.

A performance *Mamíferas* (2019) começou pela ação de caminhar, usando a vestimenta pelo espaço público, partindo da casa de X até a praça Coronel Pedro Osório, no centro de Pelotas. Começamos a caminhada em silêncio, tentando ativar nossos corpos para a atenção ao momento presente; experimentando o corpo da vestimenta e nos mantendo abertas para a interação com as mães, crianças e transeuntes que se encontravam na praça.

Deslocamo-nos lentamente pela praça de pés descalços, parando para acariciar uma folha de uma árvore, ou para deitar sobre a grama. A deambulação colocou em cena uma relação íntima com o espaço, assim como descreve Maria Beatriz Medeiros (2012) sobre suas experiências de performance, quando pontua: “Arte que vai para a rua, se distrai e caminha como os errantes. Não tem percurso nem roteiro. Se o tiver, perde [...]” (MEDEIROS, 2012, p. 76). Nos deslocamos de maneira labiríntica, experimentando o espaço e dando tempo aos encontros.

6 xxxx



Figura 5. Registro da ação, 2019. Registro de Gabriel Amaral. Arquivo pessoal das autoras.

Quando nós, as performers, nos encontrávamos durante as caminhadas, compartilhávamos longos abraços. Depois disso, trocamos nossas vestes e voltamos a caminhar, até o próximo encontro. Através desses gestos de troca, queríamos dar a ver o afeto e a aliança entre mulheres, que podem ser a base de uma estratégia estético-política feminista.

Apesar de terem ocorrido algumas interações também com as pessoas que também estavam na praça, na maioria dos momentos sentíamos-nos sozinhas e éramos evitadas pelos olhares das pessoas, como se não existíssemos naquele espaço. Acreditamos que essa reação tenha sido causada por nossas figuras expostas, pois escolhemos roupas de náilon, para destacar o objeto-performativo. Questionamo-nos sobre a construção de uma cultura machista e da subalternidade feminina em Pelotas, uma cidade que, apesar de sua história de escravidão e charqueadas, orgulha-se de suas raízes portuguesas. Esquecendo-se de um olhar crítico sobre essa herança de opressão e genocídio, e também de que, como colônia de Portugal, herdamos a legislação das Ordenações Filipinas, que dava o direito ao marido a bater na esposa e a matá-la em caso de adultério (CHAVES; GILL, 2019, p.1). Além disso, vemos ainda hoje, nos jornais da cidade, notícias de manifestações machistas na câmara de vereadores, que acompanham números alarmantes de casos de violência contra as mulheres e de feminicídio.

A vestimenta (Figura 5) impunha um certo peso a ser sustentado pelo pescoço, que muitas vezes modificava nossa postura, encurvando o tronco. Também experimentamos certo desconforto com a exposição ao olhar alheio - talvez, por este motivo o objeto pesasse tanto! - em um jogo de sensações, entre vergonha e o desejo de compartilhar algo, nas tentativas de contato com as pessoas

pelo olhar. Havia também a sensação de estarmos sendo julgadas, e também um certo receio ou perigo, diante da apreensão ou medo de alguma reação agressiva. Tudo isso, contudo, nos aproximou e nos fez recobrar nossas forças, nos pequenos encontros afetivos surgidos entre nós duas.

O espaço público proporciona encontros com o espectador que não é o público específico da arte, e a ação foi encarada com surpresa, curiosidade e espanto por aqueles e aquelas que habitavam a praça naquele dia: famílias passeando, grupos de amigas e amigos tomando chimarrão, um pequeno grupo de capoeiristas e comerciantes de rua, que nos entregavam no olhar e no gesto de não olhar suas reações. Além disso, naquele domingo de sol transitavam pela praça muitas pessoas que desconheciam o evento A Hora do Mamaço, e por isso o trabalho se deu de maneira efêmera, como uma inserção aleatória no fluxo da cidade, uma passagem.

Na rua, porém, tivemos a oportunidade de transbordar para fora das galerias e dos museus os debates políticos levantados pela arte contemporânea, em consonância com os movimentos sociais. A arte qualifica-se de maneira singular, quando carregar em si essa possibilidade de ruptura, segundo Ferreira (2009):

A arte contemporânea que não consegue ser conceituada por teóricos, críticos, historiadores da arte, aquela que é heterogênea, múltipla, diversa, dispersa, que foge das regras, normas e bordas pode ser fidelidade às tendências, às instituições legitimadoras, fidelidade ao mercado, enfim, uma fidelidade capitalista. Pode também ser traição. É esta arte que nos interessa, isto é, a arte contemporânea como traição. Tragam suas traíras! (FERREIRA et al., 2009, p. 898).

Arremate

Nossa performance foi realizada como uma traição ao discurso tradicional e machista sobre o corpo feminino, que prega a sexualização, a competitividade entre mulheres, a padronização e o “sexy sem ser vulgar”. A fofoca foi o tear que tramou o trabalho artístico, através do qual pudemos identificar as questões que nos afetavam mutuamente para a criação da performance e, assim, tecer relação com o grupo de mulheres que organizou e integrou evento A Hora do Mamaço.

A ação artística Mamíferas propôs investigar, numa perspectiva ampliada sobre as artes performativas, as possibilidades de utilização da performance em processos estético-políticos e, igualmente, refletir sobre o apoio mútuo entre mulheres como força de resistência à violência e aos estereótipos de gênero. A articulação íntima entre mulheres vai na contramão de uma sociedade que incentiva a rivalidade feminina. Essa nova maneira de articulação conduz a outra figuração e a um novo modo de ressignificar o feminino; o que pode ajudar as mulheres a se reconhecerem enquanto minoria social que enfrenta problemas parecidos. Federici argumenta:

Em muitas partes do mundo, as mulheres têm sido vistas historicamente como tecelãs da memória – aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações e que, ao

fazer isso, criam uma identidade coletiva e um profundo senso de coesão. Elas também são aquelas que passam adiante os conhecimentos adquiridos e os saberes – relativos às curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano [...] (FEDERICI, 2019, p.12-13).

A maneira de perceber e de se relacionar com o mundo descoberta na performance Mamíferas joga com as inutilidades, com aquilo que não é considerado produtivo. A relação com o(a) outro(a) e com o tempo difere da que é pregada no capitalismo, em que tempo é dinheiro e cada segundo deve ser otimizado. Nos deslocamos, na sua execução, de maneira labiríntica, experimentando o espaço e dando tempo aos encontros.

No entanto, o desconforto, estranhamento ou até indiferença que pudemos perceber nas pessoas ao nosso redor nos fizeram pensar sobre a invisibilização das mulheres e a questão da proibição de seus corpos no espaço público; o que impacta no modo como estamos (des)acostumadas a nos enxergar. O peso do objeto-performativo que criamos acabou por apontar para esse pesar, que desvelamos já em nossas conversas, durante a costura da vestimenta, acerca do ser mulher e de como nosso corpo é usado como forma de controle, opressão e violência. A partilha e a tecitura de redes de apoio mútuo, contudo, tornou esse peso mais suportável.

Referências

CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários liminares: teatralidade, performance e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

CHAVES, Elisiane Medeiros; GILL, Lorena Almeida. Vidas femininas importam: Um estudo sobre feminicídios ocorridos em Pelotas (2014-2019). Anais da 5ª Semana Integrada UFPel 2019 e XXI Encontro de Pós-Graduação: UFPel, 2019. Disponível em: http://www.repositorio.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/5943/1/VIDAS_FEMININAS_IMPORTAM.pdf. Acesso em: 22 jun. 2021.

FEDERICI, Silvia. Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais. Trad. Heci Regina Candiani, São Paulo: Boitempo, 2019.

FERREIRA, Larissa ; LEÃO, Maicyra; MEDEIROS, Maria Beatriz ; MENCARINI, Marta. A arte contemporânea como traição. Ou tragam suas traíras! In: Anais do 18º Congresso da ANPAP. Salvador, 2009. Disponível em: www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/maria_beatriz_de_medeiros.pdf. Acesso em: 23 fev. 2021.

FONTGALAND, Arthur; CORTEZ, Renata. 2015. «Manifesto ciborgue». In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Verbete de Enciclopédia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue>. Acesso em: 23 fev. 2021.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs). O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. 15-33.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-156.

MEDEIROS, Ana Beatriz de. Arte, performance e rua. ARTEFILOSOFIA. Ouro Preto, v. 7 n. 12 (2012): Teatro e espaço urbano, p. 73-84. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/580>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MEDEIROS, Ana Beatriz de. Performance artística e espaços de fogo cruzado. p. 1-11, 2007. Disponível em: <http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textosespacoperformance/medeiros.pdf> . Acesso em: 08 nov. 2018.

MEDEIROS, Izabella. A Relação entre Corpo e Subjetividade na Obra de Lygia Clark. Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, vol.1, n.26. p. 36-58, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20097>. Acesso em: 06 mai. 2019.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. Pista 1 - A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana de (orgs.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-31.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs). O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140.

ROLNIK, Suely. Breve descrição dos objetos relacionais. Núcleo de Subjetividades - Textos, p. 1-6, s.d. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf> Acesso em: 28 fev. 2021.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov., p. 1-20, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/download/2375/1777> . Acesso em: 10/03/2021.

SOUSA, Juliana Padilha. Tramas invisíveis: bordado e a memória do feminino no processo criativo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

TAYLOR, Diana. Performance. Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2012.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278878>. Acesso em: 20 mar. 2021.

Submetido em: 10/04/2021.

Aceito em: 21/06/2021.