

FÁBRICAS DE TER SIDO – PRODUÇÃO DE PRESENÇA IMPURA

Nathália Martins De Mello^I

Resumo

aquilo que está escondido retorna. o portão emperrado da fábrica é uma das marcas de violência contra o bairro do barreto. propomos, com o trabalho *fábricas de ter sido*, re-mover o que está imobilizado: sentimos a potência vital da sobrevivência de tudo o que não pode ser esquecido.

Palavras-chave: presença impura, lugar de destruição/sobrevivência, feminismo contra-extrativista

Abstract

that what is hidden returns. the factory's stuck gate is one of the hallmarks of violence against the barreto neighbourhood. we propose, with the series *factories of the self*, to re-move what is immobilized: we feel the vital force of the survival of everything that cannot be forgotten.

Keywords: impure presence, place of destruction/survival, counter-extractivist feminism

^I Pesquisadora na área das artes performativas. doutora em artes – processos artísticos contemporâneos (UERJ, 2017), pós-graduada em estudos da dança (2009) e mestre com distinção em artes (2011) e pela trinity laban university (londres) e bacharel em direção de teatro (UFRJ, 2007). é professora do depto de cinema e audiovisual do IACS/UFF (niterói/RJ). atuou como professora de arte especializada em necessidades especiais no impington village college (cambridge/ reino unido) e como professora no depto de cultura visual da universidade de bristol (UK). Rua Lara Vilela, 126 – São Domingos – Niterói/RJ CEP: 24210-590. E-mail: nathali martinsmello@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4749-5031>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4284423404165027>. Cambridge (Reino Unido)



fábricas de si – pesquisa, 2013. nathália mello.

nosso lugar apesar de tudo

sinta-se convidada a fechar os olhos e a ver uma criança correndo esbaforida pelos campos da sua imaginação. a criança foge de um campo de concentração ucraniano e no espaço aberto do seu pensar, com muita fome, encontra uma macieira. a criança cresce, mas durante toda sua vida não conseguirá lembrar como teria encontrado ou chegado àquela floresta, no entanto, nunca esqueceu a árvore coberta de maçãs vermelhas que encontrou nos campos livres da sua imaginação.

atordoada com a aparição, a criança deu passos para trás, recuando, como quando queremos sentir-ver melhor o todo de uma presença ou paisagem impactante.

a partir daquela aparição, cada vez que deu passos para trás, lembrou a árvore apinhada de maçãs. a criança-alter-ego de aharon appelfeld no seu texto *tsili* – nos põe a experimentar o modo pelo qual a imagem remanesce em nós porque sua existência é inseparável do corpo. dar passos para trás na fila para comprar pão e lembrar a macieira.

dar passos pra trás para dar espaço para alguém passar e lembrar a macieira. dar passos para trás e reviver aquele encontro de força.

a macieira era “seu lugar apesar de tudo”. retorna. apenas instantes (mas o que é o tempo?). recua. a goiabeira também é assim para nós. nem a goiabeira ou a macieira omite a violência que testemunhou. a goiabeira já não está lá, está-é arrancada. cimentada. mas ali é lugar apesar de tudo, é lugar de destruição de uma das relações de companheirismo mais importantes: entre a criança e a árvore. esse é o segundo convite para imaginar o que escrevo: deixar correr a ideia de que nosso lugar apesar de tudo é um lugar de sobrevivência, que é o que, comumente, surge da destruição.

foi na busca pela produção artística de miroslaw balka que nos deparamos com a relação entre a destruição e sobrevivência no companheirismo entre a criança e a macieira, em *essayer voir* de georges didi-huberman. nosso primeiro contato com balka, no entanto, aconteceu em forma de caminhada incerta para dentro de uma espécie de container gigantesco com uma entrada acessível ao público. as pessoas eram convidadas a caminhar para dentro de uma escuridão total. o trabalho reverberava o texto *como é* de samuel beckett em que uma figura humana confronta um chão de lama enquanto fala sem parar de certa escuridão impenetrável. o container contendo escuridão de miroslaw balka chamava-se *como é* e a escuridão ali se constituía longa e penetrável.

é impossível remover do corpo a experiência de penetrar uma escuridão que, enquanto dura, é infinda. sem palavras sobre isso que é irremomível, elaboramos uma dança-resposta embaixo do vagão-container de balka. dançar embaixo do container de balka aconteceu como um exercício para tentar falar debaixo de uma espécie de superfície da terra. embaixo daquele chão de container de escuridão imensa encontrava-se uma qualidade de espaço não só disposta a escutar manifestações, reações, mas que propunha modos de estar. o trabalho de balka nos convocou a um terreno de memória histórica e percebemos um contagiante impulso de recuo ao movimentar-mo-nos no espaço *underground* que o container de balka criava com o chão do turbine hall na tate em londres. recuar para despertar acompanhades da sensação de estranheza parecida com sensação de acordar depois de um pesadelo que nos aproxima das verdades.

dançar debaixo daquele embaixo confirmou nosso contínuo gesto de averiguar lugares-materiais-relações que facilitem a existência apesar do contínuo estranhamento. lugares-

materiais-relações que facilitam ou são em si procedimentos de aproximação a locais incompreendidos, processos de aprendizagem. a consciência do chão na metodologia é consciência de ciclo em que tudo que se perdeu ou foi eliminado está também por vir.

dramaturgia composteira

depois uma década de tentar responder a questão *como posso falar debaixo da superfície da terra?* perguntamos: *como pode a terra falar?* como ouvir o que a terra está a dizer contra a percepção muito frequentada de que a matéria existe passiva e inerte? estamos ouvindo o chamado para praticar a própria existência como se compuséssemos dramaturgias-composteira. estamos sendo direcionadas a permanecer com a encrenca, trabalhando para ter voz e escuta na polifonia ensurdecidora da encrenca. por que a terra como matéria artística pode perturbar relações extrativistas? como redistribuir a possibilidade de escuta do sensível na luta participatória? os lugares de destruição são lugares apesar de si mesmos e/ou de sobrevivência?

o paradigma de participação está colocado pelo ato contraditório de reparação que, por exemplo, instituições de artes promovem contra os danos irreparáveis que as relações extrativistas causam. aquilo que foi enterrado retorna. a resistência de tudo que foi considerado resto-sobra-menosimportante-não-funcional, revela a potência vital da sobrevivência de tudo o que existe por/através de sua consciência de ciclo. a composteira não reproduz o visível, mas torna visíveis forças que se unem para trazer a própria terra nutrida à forma. a observação da terra como atuante – como a própria voz daquilo que foi enterrado – é que produz uma presença impura que estamos perceber no campo performativo.

presença impura contra-extrativista

se para a psicanálise tradicional a imagem da morte deve ser removida, no sentido de que deve ser substituída por uma ordem narrativa e cronológica à linguagem, a presença impura **re-move** o que está silenciado, no sentido de que coloca o imobilizado para mover novamente. a presença se assume impura na performance onde faz movimento no presente. a performance é-está onde a presença impura existe, é onde o corpo se aproxima daquele estranho específico. a presença é impura na performance assim como a planta é a partir da sua semente, assim como a linha é a partir de um ponto que foi posto em movimento. a dramaturgia composteira tem consciência de ciclo.

uma sequência de exercícios para falar debaixo da terra trouxe à forma a figura de papagoiaba que somos nós. uma criatura performativa que desperta do chamado da terra para observar que o chão não é superfície coerente. papagoiaba levantou da terra cobrindo seu corpo acima da superfície daquilo que é chamado vagamente de chão. é a figura do nosso lugar de destruição e sobrevivência que existe ao compor com pé na origem, mas também olho no horizonte e, por isso, tanto corpo na horizontal. antes de ser papagoiaba foi uma jovem fêmea de uma região compreendida *nessa língua* como *água que se esconde* (nichteroy-rj) por ali onde tamoios, portugueses, tupinimós e franceses disputaram territórios.

é com força de aceitar nossa encrenca que nos cercamos da construção de presença impura. explodir a represa, facilitar passagens, cuidar das consequências criativas de sobrevivência. a presença impura foi estruturada durante a pesquisa que desejava abrir os portões da fábrica de tecidos fluminense. essa fábrica está localizada no mapa como pertencente ao bairro barreto em niterói, um bairro “arame farpado” entre niterói e são gonçalo.

tentamos abrir esse portão trancado que planeja imobilizar o corpo investigador daquele território e patrimônio cultural e, portanto, coletivo. queríamos investigar dançando as transformações ocorridas naquele território outrora pertencente aos tamoios e sesmaria de portugal a partir de 1579. como colônia, passou a ser caracterizada pela produção em engenhos de açúcar associados a lavoura de milho e criação de gado, e, mais tarde, à tentativa de produção cafeeira que não vingou, mas que trouxe compreensões progressistas à região – materializadas em construções como a de ferrovias. em 1929, passou a ser cidade. durante todo século XIX, são gonçalo recebeu uma grande quantidade de imigrantes – mão-de-obra barata que viria a substituir gradualmente a força do trabalho escravizado – que aportava na antiga hospedaria da ilha das flores, hoje centro de memória da imigração coordenado pelo grupo de pesquisa histórica de são gonçalo - memória e identidade da uerj e também pela marinha do brasil. nas décadas de 40 e 50, fábricas foram instaladas em grande escala na região, que passou a ser parque industrial do rio de janeiro, conhecido como a “manchester fluminense”.

a memória dos arredores da fábrica de tecidos fluminense é alinhavada pela abrupta industrialização da região e sua posterior transformação em dormitório para trabalhadores subempregados pela cidade rio de janeiro, acompanhada pela gradativa destruição da

beleza exuberante da região descrita pelas bandas de 1800 por viajantes como João Luccock:

de praia grande (niterói), uma outra estrada, que sai bordejando o mar e em seguida se mete pela terra a dentro, leva a São Gonçalo. esse caminho é bem cultivado e agradavelmente pontado de pequeninas fazendas. ocorreu ali um pequeno incidente que me levou a duvidar de que o canto dos pássaros seja sempre indicativo de sentimentos prazenteiros. atiramos um pássaro vermelho, chamado sabiá, cujas notas são cheias e melodiosas. conquanto malferido, entoou um canto, prolongando-o quase até seu momento supremo. estava eu levemente comovido com o fato, quando meu companheiro, um moço português, tomou-o e exclamou, rindo: “ah! cantas ao morrer? pois bem, cada qual a seu gosto!” e tratou de lhe abreviar o sofrimento. (Luccock apud Fernandes, 2012: 30)

O desaparecimento das fontes de trabalho que marcavam a identidade fordista expõe o sintoma de abandono retornando nos processos de subjetivação. É interessante observar que tenha ficado caracterizada uma forte atitude saudosista do movimento operário nos arredores da fábrica que sucedeu a decadência da indústria – por volta dos anos 70. Embora o fabrico do tecido tenha sido “reconhecidamente um dos mais exaustivos e insalubres”, a palavra saudade foi a mais repetida pela velha guarda operária nos depoimentos recolhidos por Luciana Pucu Woolman do Amaral. Assim como Maurício Lazzarato, acreditamos que o neoliberalismo não funda nenhuma produção de subjetividade. Na falta de perspectivas, novas saídas, Lazzarato observa, a necessidade sistemática dos indivíduos marcados por uma formação industrial em recorrer às formidáveis subjetivações modernas, tornando marcante o retorno do nacionalismo, racismo e fascismo no contexto neoliberal. Compreendemos que há retorno nessa tentativa de reestabelecimento de um sentimento coletivo, em oposição à subjetividade configurada pela desterritorialização liberal a humanidade endividada e de imediato culpada e responsável por um destino sem chão.

em *djan, ou a alma* de andrei platanov, a personagem tchagataév foi enviado ao deserto pelo comitê central do partido para encontrar um pequeno povo nômade “composto por várias nacionalidades” por pessoas esquecidas de quem são. tchagataév foi enviado ao deserto para descobrir esse povo perdido. fugitivos e orfãos de toda parte, pessoas de idade escravizadas, pessoas que traíam e troçavam pelo mundo cometendo crimes, os djan trabalhavam durante algumas semanas do ano apenas, substituindo burros a empurrar moinhos em troca de comida: um burro tinha que ser alimentado o ano todo enquanto o povo trabalhador comia apenas durante algum tempo e depois ia-se embora para longe”. tchagataév devia expandir o socialismo no deserto onde viviam aqueles fugitivos. o secretário do partido certifica que aquele povo já havia estado no inferno, “que viva agora no paraíso e nós ajudaremos com todas nossas forças”. tchagataév considera, no entanto: para além do corpo nada mais lhes vale.

como pode a terra falar? quem nada tem, quem não tem chão, fala o quê?

fábricas de ter sido – produção de presença impura

durante a série de experimentações performativas que chamamos de *fábricas de ter sido – produção de presença impura*, a sobrevivência mostrou que pode ser fóssil ou fantasma reaparecendo no processo, mas que é sempre um remover que impulsiona o construir da vida. quais são os meios de sobrevivência que não se alinham a um sentimento desesperado por um pertencimento que suprima as diferenças? o desespero e a indiferença imperram os processos de formação de novas subjetividades. uma tendência foi anotada a partir do estranhamento diante da dureza da vida familiar no entorno da fábrica de tecidos fluminense: a de esquecer as injustiças e grandes dificuldades, como também a tendência de idealizar aspectos que regulavam a vida no passado industrial.

a imagem do portão fechado da fábrica inativa bloqueando a reinvenção do nosso estar naquele lugar. como desemperrar esse bloqueio?

a noção de performance foi articulada por peggy phelan nos anos 90 e revisada por rebecca schneider nos anos 11 como “um meio no qual o desaparecimento negocia com, e, talvez, se torna materialidade”. esse entendimento da performance como desaparecimento desafia um modo de história como resíduo do tipo ruína que é só

apropriado aos que se alinham às sociedades ocidentais ou que se articulam miticamente como descendentes da antiguidade grega.

as teorias do trauma e repetição também poderão nos instruir, não é só a presença que aparece em performance, mas precisamente o encontro com o faltoso – as reverberações do negligenciado, o perdido, o reprimido, o aparentemente esquecido. a partir desta perspectiva, a performance não desaparece, ainda que seus resíduos sejam imateriais – o conjunto de atos e significados espectrais assombram o material que está em constante interação, em constelação. (schneider, 2011: 104, nossa tradução)^{II}

o modo de formação composteira que atualiza nossos trabalhos que chamamos “fábricas” de modo nenhum quer atribuir às interações uma qualidade extrativista ou uma relação extrativista com os materiais. é um modo que quer mesmo observar se é possível ressignificar o próprio modo de produção coletiva – que priorize a troca, a intimidade, a proximidade, a crítica, o pertencimento. a formação é composteira porque o negligenciado, perdido, reprimido, aparentemente esquecido, de repente, brota.

em nosso trabalho *fábricas de ter sido*, 2017, o tecido com estampa da pintura *operários* de tarsila do amaral, de 1933, brotou no processo artístico em relação simétrica com a criação de subjetividade. o tecido do tipo *oxford*, qualidade popular e maleável de pano de confecção, foi comprado em uma das lojas do centro comercial do *saara* no rio de janeiro. nele estava estampada em diagonais contínuas sobre um fundo branco, a pintura de tarsila. foi uma aparição ao acaso que trouxe de volta a imagem do rosto operário para o espaço performativo. a princípio, procurávamos desenhar e estampar as partes da goiabeira em tecido – rachel rosadas, que voluntaria no jardim botânico do rio de janeiro fazendo gravuras como forma de resistência e preservação das espécies, colaborou com a nossa pesquisa e partilhou outras espécies sumidas. entretanto, o faltoso nos colocava diante do modernismo brasileiro para refletir sobre a transformação do brasil rural em

^{II} o texto original é: “as theories of trauma and repetition might also instruct us, it is not presence that appears in performance but precisely the missed encounter – the reverberations of the overlooked, the missed, the repressed, the seemingly forgotten. taken from this perspective, performance does not disappear though its remains are immaterial – the set of acts and spectral meanings which haunt material in constant collective interaction, in constellation. (...) performance-as-remains are suited to psychoanalytic analysis of traumatic repetition, to althusserian analyses of the ritual tracks of ideology, and to austinian analyses of enunciation, or citationality: repetitive act”.

industrial também por essa perspectiva. a presença organizava-se impura e vinculada à memória artística do processo de urbanização do país pela indústria. o próprio tecido estava a se organizar por meio de um gesto automático.

as cabeças das operárias foram cortadas como pequenas bandeirinhas de festa junina fazendo mover o corpo papagoiaba em *fábricas de ter sido* e estabelecendo, de alguma forma, uma conexão com o próprio desejo modernista de ruptura com o passado. em residência artística na *nuvem – estação rural de arte e tecnologia* (2013 e 2014) manifestaram-se algumas apropriações para o romance *macunaíma* de Mário de Andrade e para as bandeirinhas de Volpi. o modernismo trouxe uma temporalidade mestiça para a superfície do território performativo de corpo enredado por representações de tempos heterogêneos: rural e industrial. a manifestação formou-se como corpo abandonado ao recuo, lembrando práticas coletivas e artesanais que também estão sumidas nesse lugar nosso de destruição e sobrevivência.



fábricas de ter sido. performance na mostra esforços#3, 2016. fotos de beatriz da matta.

elizabeth brofen (2014) afirma que a histórica “usa seu corpo para representar de modo invertido ou deslocado os traumas que não tenham sido suficientemente abreagidos”. (2014: 45) a histórica performa em excesso a representação do feminino que a cultura lhe atribuiu e performa a disjunção evidente entre ser e aparência. as representações estão para além das inscrições imaginárias e simbólicas, para brofen a histórica performa seus limites. em *fábricas de ter sido*, por meio da memória, deparamos-nos com as amarras subjetivas. alinhamo-nos ao que percebemos como um modo composteira de compor: há encontro com o enterrado que, no seu tempo incerto e surpreendente, brota. “ter sido” sugere uma temporalidade de continuidade, então a presença é feita de contraste com o que se é chamado passado, mas, em performance, é apenas mais um aspecto da presença. fabricar “ter sido” implica considerar a continuidade da vida como processo artístico ou como estética da existência. com essa expressão, michel foucault sugeriu a autoconstrução da subjetividade elaborada através de uma multiplicidade de práticas de cuidado de si (2004: 198-199) e a partir do nosso trabalho buscamos essa referência, entre outras, para observar um conjunto de experiências articuladas como narrativas de ficção que criam ciclos de vida, permitindo o retorno do que foi esquecido – vestígios dos efeitos da industrialização no bairro da fábrica de tecidos fluminense.



como desamarar os nós de traumas que não podendo ser representados tornam-se sintomas na subjetividade? o nó que amarra a fruição subjetiva é uma figura de conexão e negação, segundo elizabeth brofen. as representações amarram a subjetividade numa contração identitária, mas, simultaneamente, podem estar negando a identidade, resistindo às representações. encontrar o tecido estampado com *operárias* de tarsila foi um nó do tipo conexão e negação. cortar as cabeças das operárias e separá-las da massa foi uma outra possibilidade de conexão e negação. para elizabeth brofen a subjetividade é “um movimento via-de-mão-dupla que equilibra a integração e a dissolução, a conexão e a negação, a coerência e a diferença”. *fábricas de ter sido* permitiu que o corpo papagoiaba recortasse cabeças para trazê-las ao varal – uma espécie de exposição do próprio ato de lembrar das operárias da fábrica de tecidos fluminense que conhecemos, como nossa avó dilce. dilce não era empregada da fábrica como meu avô, mas sua vida era servir à produção fabril de modo secundário. dilce foi mãe de 11 filhos, dois morreram no parto. trabalhou também como lavadeira e no varal expunha a roupa pristinamente limpa, lavada à mãos no tanque; morava em frente a fábrica, era coordenada pela organização do trabalho em turnos. em *fábricas de ter sido*, depois de cortadas, as imagens de cada cabeça de mulher subiram ao varal de bandeirinhas, como faz-se para decorar a festa junina. em performance pensávamos em nós mesmas, em goiabas roubadas e na vó a colocar roupa para quarar.

confrontar qualquer coisa que rasgue o tecido do modo cotidiano de consciência e qualquer coisa que nos impulse para um sentido menos literal e mais psíquico da realidade aumenta a consciência e *la facultad*. (anzaldúa, 1987: 38).

o gesto de lembrar é contrário ao projeto de homogeneização das existências de alguns corpos – de seus saberes e possíveis, rituais, características físicas, adornos e de seus modos de existência em geral, como saúde e alimentação, celebrações, crenças. glória anzaldúa nos dá a chance de imaginar a lenda da mulher de branco que aparecia como fantasma para as crianças, especialmente, para as meninas que caminhassem à noite pelos arredores de uma igreja abandonada no vilarejo do seu pequenino povoado no México. para anzaldúa, a figura de *cihuacoatl* é uma força azteca muito antiga, uma mulher-serpente que em outros povoados da região é chamada *la jila* ou *la llorona*. a figura chora e carrega mais ou menos os mesmos objetos nas diferentes aparições. anzaldúa acredita

que somos obrigadas a esquecer as conexões com essas figuras que nos impulsionam para uma percepção da vida de modo menos literal. que somos induzidas a valorizar uma consciência supostamente mais desenvolvida, “a consciência dualista de uma realidade objetiva” (1987: 37). o dia-a-dia está povoado por encontros com outras realidades, mas fomos afastadas da atividade da escuta dos sintomas e do encontro entre culturas. para anzaldúa, as expulsas da tribo” estão vivas para o mundo. todas aquelas que não se sentem fisicamente ou psicologicamente protegidas no mundo, aquelas que se sentem deslocadas, acentuam a sensibilidade da chamada “*la facultad*”, a capacidade de ver, na superfície de um fenômeno, o significado de realidades mais profundas, por meio de uma percepção rápida que chega sem muito raciocínio consciente. “é uma consciência aguda mediada pela parte da *psiquê* que não fala, que se comunica em imagens e símbolos” (1987: 38). esse mecanismo de percepção sutil está envolvido na performance de presença impura.

uma tática feminista nos idos 1970: um mover puro?

foi necessário investigar certa tendência na arte dos anos 1970 de trabalhar a experiência do presente do corpo. robert morris havia indicado em 1966, em seu artigo *notas sobre a escultura* e, mais tarde, reelaborava a noção de experiência como presença imediata, em *o tempo presente no espaço*, de 1978, articulando o corpo no tempo real, presente físico no espaço. morris faz uma diferença dualista entre o presente real e aquilo que chama de espaço mental, o espaço das imagens, onde não há dimensão nem localização. o minimalismo estava construindo oposição à todo modo de ilusionismo, identificando a mimese à imagem, representação, metáfora. o corpo que morris privilegiava era o corpo do aqui-agora, sem imagens, corpo da experiência do presente físico continuamente impermanente. yvonne rainer foi uma das pessoas da dança que se afinou com a ideia da recusa da teatralidade para os trabalhos de corpo. esses artistas afirmavam a literalidade do corpo no espaço, resistindo às manifestações de significados ou metáforas, imagem ou sentido, dimensão metafísica separada do objeto. era um desejo por uma presença pura do corpo, literalidade que havia sido exercitada nos “objetos específicos” de donald judd e, mais tarde, confirmada como prática nas manifestações de presença imediata de robert morris. yvonne rainer, em seu manifesto de 1965, expressa sua crítica ao ilusionismo e ao virtuosismo da geração expressionista que tem martha graham como ícone na dança:

não ao espetáculo.
não ao virtuosismo.
não às transformações e à mágica e ao fazer-de-conta.
não ao glamour e à transcendência da imagem de estrela.
não ao heróico.
não ao anti-heróico
não ao imagético *trash*
não ao envolvimento do performer ou espectador.
não ao estilo.
não ao *queer*.
não à sedução do espectador pela astúcia do performer.
não à excentricidade.
não à mover ou ser movido.

(rainer, 1965)

negar a transcendência ao dançar, para rainer, era uma maneira crítica de repensar modos de produção da dança ligados à representação de uma ordem divina, como no *ballet. no to spectacle* é um manifesto que trata das questões que seus pares simone forti e robert morris também ajudaram a elaborar. nos anos 1960, esses artistas frequentavam as oficinas de ana halprin, onde investigavam práticas criativas com qualidade meditativa para aproximação do corpo ao estado máximo de presença. ramsay burt relaciona o envolvimento de yvonne rainer, lucinda childs e steve paxton com o minimalismo a um movimento táctico que possibilitou participar de um circuito de artes que chamou de “sem drama” (2006: 55).

aprendizes de ana halprin pensavam em uma alternativa ao que era percebido como uma representação do corpo feminino exageradamente emocional na dança de tradição modernista. simone forti lembra que ana halprin trabalhava basicamente com improvisação, seguindo o fluxo da consciência; forti lembra que por volta dos anos 1950, em são francisco, foi iniciada uma atividade em que cada participante deveria escolher um elemento da natureza para observar suas características de movimento. em certa ocasião, robert morris teria escolhido uma pedra: a partir das qualidades percebidas se

deitou no chão e começou a expressando um visível compacto para, em seguida, como a pedra sugeria, ir levantando suas extremidades, sempre reservando um centro de gravidade em contato com o chão. esse tipo de vivência pode ter sido decisivo para que morris pudesse pensar a relação do público com seus cubos e poliedros. assim como donald judd, morris acreditava que um cubo existia no presente imediato do corpo, sem sugestão de imagens ou metáforas consideradas antropomórficas.

em *site*, experiência coreográfica, robert morris convida para participar carolee schneemann, ícone da performance feminista da época.^{III} schneemann não aceitava fazer concessões ao projeto minimalista, levando ao fracasso o projeto de morris. o olhar de schneemann, descrito como “franco” por ramsay burt, não resistia à produção de imagem dos afetos no instante do ato. morris movia painéis de madeira no proscênio. suas ações eram as de levantar, tirar, virar os painéis de madeira pintados de branco. ao mover um desses painéis, morris revelava o corpo nu de schneemann, com rosto excessivamente coberto de pó branco, posando entre travesseiros e lençóis, fazendo a “olympia” da arte do corpo. segundo burt (2006), schneemann deixava transparecer material de cunho pessoal repellido por morris que buscava alcançar a simplicidade de *olympia* na pintura de manet de 1863.

yvonne rainer se opôs ao corpo dramático na dança, à tendência de universalizar a mulher num arquétipo do feminino. rainer mostrou resistência à separação dramática das partes na produção coreográfica, também almejando o tempo continuamente presente no espaço-corpo. dançar também não poderia envolver a expressão dos sentimentos ou mover uma emoção. organizava suas partituras como um contínuo simples, sem pontos altos ou clímax, almejando estar puramente presente, negando a fabricação de imagem. acreditava que a frase da composição coreográfica havia se tornado um elemento

^{III} em *interior scroll* (1966/1975), schneemann pintada com pinceladas aleatórias sobre o corpo sem roupa, desenrola uma longa espiral de papel de dentro de seu canal vaginal, da qual lê um texto que desafia o olhar crítico fetichista e autorreferente. nesse trecho da espiral, na versão de 1975, embora schneemann produza imagens que podem imediatamente ser associadas à um manifesto feminista contra a domesticação do corpo feminino, percebemos uma conexão com o manifesto de rainer, que expressa negação a um certo tipo de submissão à significação: “então você retorna às metáforas e sentidos/metáforas e sentidos/meu trabalho não tem sentido /para além da lógica dos seus próprios sistemas/estou farta de emoção, intuição, inspiração/hábitos grandiosos que separam artistas/das pessoas ordinárias/tendências obscuras /infiligidas sobre observadores” (schneemann, 2003: 159).

desnecessário, resistindo à separação do corpo e do signo. a dança encadeada por frases de movimentos negaria uma presença imediata. recusando “mover ou ser movida”, recusou o espetáculo e a relação com objetos em seu manifesto. mas haveria real possibilidade do corpo existir no espaço como completude imediata, presença pura desconectada da vida afetiva da memória e dos objetos?

rainer compôs *trio a* (1978), uma coreografia que joga explicitamente com as ideias do seu manifesto. não só os movimentos desejam parecer triviais como também explicitam uma limpeza, uma evidência tautológica do corpo que se move fazendo tudo para recusar a própria aura, rejeitando tudo que está inevitavelmente presente como memória (didi-huberman, 1998). frank stella havia formulado para o objeto específico e para suas pinturas objetuais essa evidência, que recusa toda metáfora ou imagem como antropomorfismo, ilusionismo. em sua fórmula célebre diz que “o que você vê é o que você vê” (stella; judd, 2006). a movimentação de rainer produz uma atmosfera asséptica ligada ao espaço vazio. vestindo roupa neutra, produzindo movimentos precisos e equilibrados – aparentemente fáceis de executar, mas, na realidade, exigentes de um tipo de corpo específico, com formação específica para ser capaz de produzir tais traços retilíneos no espaço –, distancia-se da possibilidade de representar, acreditando que toda forma de representação remete a um sentido ausente do corpo imposto pelo sujeito da significação. de outro modo, essa vertente da performance acreditava que o corpo, em sua presença evidente, recusava a manifestação teatral da representação. rainer produzia uma forte oposição às referências dramáticas da dança.

trio a foi muito difundido na cena da dança da américa do norte e europa, como forma de treinamento para um corpo neutro e para a composição de partitura sem frases de movimento. defendia-se a ideia de que a coreografia *trio a* não apresentava qualquer singularidade técnica e que seria, assim, uma ação corporal que poderia ser reproduzida como qualquer outra ação trivial cotidiana. nós mesmas que participamos como performer de múltiplos trabalhos na exposição *move: coreographing you* (iniciada na hayward gallery, londres, 2011) e participamos do teste para “ativar” *trio a* de rainer, podemos testemunhar que o corpo que realiza *trio a* necessita de conhecimento específico, não se organiza como qualquer ação trivial cotidiana. é inevitável constituir imagens na relação entre o corpo de rainer e o chão onde ela se desloca em *trio a*, passando da verticalidade

à horizontalidade. quando seu corpo cria uma atitude de tensão ou uma projeção no espaço, é impossível recusar a temporalidade do presente como continuidade. a dança não-dramática de rainer provoca um fascinante estranhamento diante da contradição do corpo em movimento que busca ser “um volume que não é senão ele mesmo”. (didi-huberman, 1998, p.39)

com intuitos afins aos de rainer, simone forti trabalhou em *hangers* (1961) a qualidade meditativa dos corpos, posicionados verticalmente com os dois pés sobre cordas presas ao teto da galeria. forti desejava produzir uma espécie de jardim de corpos em estado de pura presença contínua, entre os quais o espectador transitaria. ao receber direções de forti na exposição da *hayward*, percebemos a expressão metafórica para associar *hangers* a um “jardim de corpos”. em *huddle* (1961), forti também investe nessa qualidade meditativa, propondo que mais ou menos dez performers se abracem coletivamente e que, cada performer por vez, atravesse a superfície do amontoado, retornando para dentro do abraço novamente. esses trabalhos de corpo da vertente minimalista revelam o desejo da presença imediata no espaço, como um modo de experimentar o máximo de resistência do corpo aos efeitos dramáticos na composição.

anna c. chave (2000) acredita que é possível compreender a característica da impessoalidade, nesses trabalhos de corpo associados ao minimalismo, como um modo tático que artistas mulheres da dança e da performance nos anos 1970 encontraram como possibilidade de participação no jogo. chave questiona a inserção nas artes por parte dessas artistas, que restringiram a arte do corpo a um padrão minimalista, dificultando a inserção institucional de outras singularidades compreendidas como expressivas. artistas como lucy lippard e judy chicago, apesar de hoje serem reconhecidas como pertencentes ao movimento minimalista, na época, optaram por não se submeterem ao padrão de “neutralização” do corpo, que permitiria serem consideradas “artistas sérias” no interior daquela comunidade artística, predominantemente masculina (chave, 2000: 151).

segundo fred moten (2003), filósofa e artista negra adrian piper resistiu ao esquecimento por parte da crítica modernista e pós-modernista. a cegueira crítica foi sintomática nos anos 1970, particularmente quanto à produção de artistas negras. o trabalho de piper assumiu a teatralidade contra a cegueira no território da arte conceitual e minimalista:

evocava personas diferentes que a artista assumia, mudando sua aparência em trabalhos performativos diversos e fazendo sobreviver o aspecto teatral na sua produção (moten, 2003: 233). na performance *the mythic being* (1973), a artista colocou uma peruca afro, um bigode e óculos escuros, e saiu a caminhar pelas ruas enquanto murmurava falas memorizadas do seu diário. a documentação da performance gerou uma série de fotografias, sobre as quais fez intervenções com a escrita. acessamos pelos registros, a personagem criada em *the mythic being* se apresenta como sendo o “*locus da consciência*” de uma crítica aos modelos de gênero e subjetividade racial, mas por meio de uma personagem construída e encenada. na instalação intitulada *art for art world surface pattern* (1976), em que usava um cubo semelhante a uma escultura abstrata, com interior forrado com fotos de eventos calamitosos do terceiro mundo, piper gravava um comentário exasperado, com sua voz repetindo textos como: “– *oh, i get it. o.k. got it. this is social conscience art. right. o.k. you know, i mean, i don't need this when i come to an art show.*” a performance de piper transforma em superfície a própria complexidade da qual seu interior também é feito; traz à superfície relações escondidas por uma realidade ocidentalizada e colonizante que, de modo geral, recalca a angústia de lidar com tudo que está por baixo, escondido, e, portanto, presente no íntimo da sua constituição.



fábricas de ter sido. mostra esforços#3, 2016. foto de francisco costa.

entradas performativas

o portão da fábrica de tecidos fluminense se abriu rapidamente numa das nossas tentativas de entrada. naquele dia, na presença de colaboradores do grupo de pesquisa de pós-graduação da linha de processos artísticos contemporâneos da uerj (jacqueline siano, mariana smith, odinaldo costa), um antigo funcionário entreabriu o portão brevemente e deixou claro que obstruiria o próximo passo na trajetória de investigação do interior da construção que ocupa o quarteirão. não esperávamos um impedimento tão prematuro para a realização do projeto inicial, que previa a ocupação do espaço abandonado e sua progressiva transformação num lugar aberto para o trânsito cultural. trancado, o portão da fábrica criava uma imobilidade para os corpos que desejavam agir e, assim, restava somente articular uma entrada performativa.

segundo robert morris em *o tempo presente no espaço* (1978), a *porta do inferno* de rodin era “uma das mais fundamentadas tentativas de representar o espaço mental” ao qual ele opunha o espaço atual do corpo em presença. morris defende a presença como atualidade sempre em processo – a presentidade –, contrapondo-se à imagem ligada à memória. para morris, o espaço mental de *porta do inferno* não existe no espaço real (*actual*) – a escultura de rodin dá forma apenas à figuras imaginadas e cria uma profundidade

indefinida. o portão fechado da fábrica poderia ser visto como morris percebe a *porta do inferno*, não fosse o nosso recuo diante dele. damos passos para trás, como a personagem de aharon appelfeld faz diante da macieira, e a presença que surge no confronto é sentida no corpo, naquele tempo de lembrar. o portão da fábrica surge na atualidade do mundo, ao contrário da *porta* de rodin, que segundo morris, teria surgido da imaginação.

a ficção constrói novas relações entre o visível e suas significações, produzindo deslocamentos no mundo sensível. no processo criativo de *fábricas de ter sido*, o portão da indústria tem localização no mundo e no nosso corpo. o portão se revela na performance como marca constituinte de uma experiência: a proibição de entrar na fábrica. esta interdição se transforma em imagem e vida.

a violência do portão fechado é o que precisa ser re-movida.

Referências

- ANZALDÚA, Glória. *Borderlands: La Frontera*. São Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BROFEN, E. *The knotted subject: hysteria and its discontents*. Nova Jersey: Pricenton, 1998.
- CHAVE, A. C. “Minimalism and Biography” in *The Art Bulletin* (College Art Association) #82, No. 1, 2000, p. 149-163. Disponível em: <http://annachave.com/wp-content/uploads/2016/09/Minimalism-and-Biography.pdf>. Último acesso: 13 de julho de 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Le lieu malgré soi” in *Essayer Voir*. Paris: Les Éditions de Minut, 2014.
- FERNANDES, Rui A. N. “Notas para uma história ambiental de São Gonçalo: o processo de ocupação do território gonçalense” in *Estudos Ambientais em Regiões Metropolitanas: São Gonçalo* (org.) Marcelo Guerra Santos. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.
- FOUCAULT, Michel. “O cuidado de si”. In: *A História da Sexualidade 3*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

- GOLD, Timothy. "The unhappy performative". In: *Performative and Performance* (orgs.) Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedwick. Londres e Nova York: Routledge, 1995.
- LAZARATTO, M. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc, 2010.
- MORRIS, Robert. "Notes on Sculpture," in *Artforum* 4, no. 6. Nova York: Fevereiro, 1966.
- MORRIS, Robert. "O tempo presente do espaço" in *Escritos de Artista, anos 60/70* (org.) Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MOTEN, F. "Resistance of the Object: Adrian Piper's Theatricality" in *Break Aesthetics Black Radical*. Londres: Minnesota, 2003. p. 233-305.
- PLATÓNOV, Andrei. *Dján ou Alma*. Trad.: Antônio Pescada. Portugal: 2012
- PUCU WOLLMANN DO AMARAL, Luciana. "Quando o apito não tocou: experiência operária e identidade de classe em um bairro operário em declínio (Barreto - Niterói)" in *Anais da ANPUH – XXV – Simpósio Nacional de História*. Fortaleza, 2009.
- SCHNEIDER, Rebecca. "Archives: Performance Remains" in *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. EUA e Canadá: Routledge, 2011.
- SCHNEEMANN, C. *Imaging her erotics*. Londres e Cambridge: The MIT Press, 2003.
- STELLA, Frank; JUDD, Donald. "Questões Para Stella e Judd (1966)" in *Escritos de Artista, anos 60/70* (org.) Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.