



O MALABARISMO COMO PROTOCOLO DE TRANSFORMAÇÃO DO CORPO E DAS COISAS EM *POSITION PARALLÈLE AU PLANCHER* (P.P.P.) DE PHIA MÉNARD

RONILDO JÚNIOR FERREIRA NÓBREGA

Ator e artista multimídia. Bacharel em Artes e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pesquisa arte contemporânea e performance arte como modo de impermanência do corpo.

RESUMO

Este artigo aborda a prática do malabarismo como protocolo de transformação do corpo e das coisas no espetáculo *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), da *Compagnie Non Nova*. Encenada e performada pela francesa Phia Ménard, essa obra implica, literal e metaforicamente, o corpo e o gelo em um programa coprodutora de transformação. Em sua tentativa de manipular uma materialidade que se recusa a aderir a dinâmica de captura, o malabarismo de Ménard dispara um modo relacional de atuação em que corpo e gelo se produzem mutuamente, alterando nessa relação os seus respectivos modos de existir e de se mover em cena. Dada essa constatação, argumenta-se que essa atitude radicaliza uma noção de malabarismo como política da instabilidade, expandindo tanto os códigos quanto as premissas tradicionais dessa prática.

PALAVRAS-CHAVE:

Phia Ménard.

Circo contemporâneo.

Malabarismo

ABSTRACT

This article addresses the practice of juggling as an attitude of transformation of the body and things in Position Parallèle au Plancher (P.P.P.) (2008), by Compagnie Non Nova. Staged and performed by Phia Ménard, this solo implicates, literally and metaphorically, body and ice in a relational transmutation program. In Ménard's attempt to manipulate a materiality that refuses to adhere to the dynamics of capture, juggling triggers a relational mode of action in which both body and ice are produced mutually, changing their ways of existing and moving on the scene. Given this observation, it is argued that this attitude radicalizes a notion of juggling as politics of instability, expanding both the codes and the premises of this traditional practice.

KEYWORD:

Phia Ménard.

Contemporary circus.

Jugglingun



Encenado e performado por Phia Ménard, uma

das artistas de maior destaque do circo francês da atualidade, *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)*¹ (2008) é um solo que traz à cena as sutilezas de um corpo em acelerado processo de transformação. Entre o arremesso de uma bola de gelo e outra, esse corpo experimenta, em meio a uma paisagem glacial que se desfaz aos poucos, a tarefa autoimposta de *tornar-se outro*. É nessa atmosfera de questionamento solitário da identidade que Ménard, ao mobilizar uma matéria como o gelo, expande os limites do malabarismo, desligando-o de certos padrões de reconhecimento e leitura mais tradicionais.

Inspirado na transição de gênero da artista, anteriormente reconhecida por Philippe Ménard, o espetáculo orchestra, dramaturgicamente, um programa de despossessão da masculinidade. Trata-se de um procedimento cênico de modulação e renegociação de gênero em que Ménard se desvencilha dos signos do masculino. O gelo e, mais especificamente, o seu processo de fusão (a passagem de um estado sólido para outro de completa liquidez) aparece no contexto do espetáculo como metáfora para uma identidade que se constrói no tempo como realidade instável, provisória e em constante processo de transformação.

Nesse território glacial de metamorfoses concretas, são os adornos, as próteses e as indumentárias que atualizam e materializam em cena o gênero-em-construção de Phia Ménard. Os usos particulares desses instrumentos, sobrepondo-se uns aos outros como camadas interligadas, reelaboram a arquitetura do corpo, distanciando-o de certos signos e formas reconhecidas da masculinidade. Esses usos demonstram que, mais do que se adaptar, as tecnologias de gênero constroem o corpo, enquadrando-o em regimes de representação.

Não há personagens bem delineados, tampouco uma narrativa que se desdobra linearmente no transcurso do tempo do espetáculo. Em contrapartida, o que se apresenta no palco – e essa lógica de composição irá se replicar noutros espetáculos da *Compagnie Non Nova* dirigidos por Phia Ménard – é um evento disparado a partir das relações estabelecidas entre corpo e matéria. No caso do solo em questão é o peso do corpo transgênero de Ménard, carregado de inscrições e memórias e impelido a agir em uma zona glacial de completa instabilidade que traça uma dramaturgia da impermanência.

¹ Para imagens e outras informações acerca deste e de outros espetáculos da *Compagnie Non Nova* dirigidos e/ou performados por Phia Ménard, acessar o site oficial do coletivo: <http://www.cienonnova.com/>.



Composta por pesadas bolas de gelo que derretem e despençam do teto em padrão aleatório, por refrigeradores ambulantes, por acessórios e peças congeladas – blocos de gelo, roupas, etc. – a paisagem glacial de *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008) se reconfigura ao longo do espetáculo alterando a política cinética do corpo em cena. Nesse território em que tudo é programado para deslizar, tem-se um claro tensionamento dos pressupostos ontológicos do malabarismo.

Primeira de uma série de criações que nascem de um mote de pesquisa chamado I.C.E. (Injonglabilité Complémentaire des Elements), direcionado à experimentação criativa de um malabarismo impermanente, atividade em que a materialidade dos malabares é perspectivada em toda a sua complexidade, *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008) marca uma reviravolta na linguagem cênica da *Compagnie Non Nova*, fundada em 1998 por Ménard, com o intuito de explorar um outro *status* para a arte dos malabares.

Segundo as palavras da própria artista, publicadas em uma entrevista para Katharine Kavanagh, representante da agência Puppet Centre, a ideia que atravessa a investigação do projeto consiste em “manipulating that which is considered ‘unmanipulatable’”². Trata-se de um jogo paradoxal que expande os limites do malabarismo nas criações da companhia, mas também uma reviravolta em relação aos contextos, códigos e premissas que embasaram a feitura desta prática ao longo da história.

Nas criações de Phia Ménard, o malabarismo atua como protocolo radical de impermanência e transformação dos corpos e das coisas, mobilizando ambos em um mover coprodutor na criação da cena. Nesse sentido, se em *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008) o corpo e o gelo “desmancham” a partir de uma série de relações dialógicas, em espetáculos como *L’après-midi d’un foehn* (2011)³ e *Vortex* (2011)⁴ é o ar que, gerenciado em turbinas circularmente dispostas, dispara uma dança instável e imprevisível da matéria (o plástico).

Quando não se concretiza explicitamente diante dos nossos olhos, atualizando um modo de captura e manipulação das coisas típico do malabarismo, Ménard simplesmente desabrocha-o em cena como uma ética, como um programa de instabilidade e de abertura ao risco. Esse é o caso de obras como *Contes immoraux / Partie 1 – Maison Mère* (2017)⁵, performance em que a artista mobiliza o papelão na construção de uma réplica do Partenon, que sucumbe aos poucos pela força de um chuva que cai do teto do palco.

² Malabarizar aquilo que não é considerado malabarizável. Tradução do autor.

³ <https://vimeo.com/84625116>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=hrdffLn9tGw>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=IJB1T4KTJIA>



Mobilizar elementos como a água (em seus mais diversos estados) e o ar reconfigura, de maneira radical, uma política da instabilidade que perpassa a prática do malabarismo. Isso acontece, sobretudo, porque o jogo improvável com essas materialidades acrescenta uma série de outros vetores de risco e vulnerabilidade a essa prática. Por serem instáveis e se encontrarem em constante processo de tomada de forma, essas materialidades sabotam qualquer tentativa definitiva de manipulá-las ao mesmo tempo em que colocam em questão a hierarquia e a qualidade das relações entre corpos e coisas no malabarismo.

Essas matérias, quando tomadas em toda a sua complexidade, instigam uma qualidade deslizante de movimento que dissolve certezas e desregula modos anteriormente previstos de se relacionar com os objetos. O gelo derrete, molha e queima a pele. Já a densidade do ar torna impossível qualquer tentativa definitiva de captura. Diante daquilo que não se pode segurar, o trabalho de Ménard como encenadora e como malabarista consiste em preparar terrenos de experimentação em que lhe cabe apenas prever os efeitos e as velocidades dessas matérias. Sendo assim, mover-se nesse estado deslizante provocado pela materialidade instável das coisas e transformar esse território em circuitos de metamorfose coletiva consiste numa das forças poéticas das criações de Phia Ménard.

Mas é preciso dizer, antes de aprofundar nas questões propostas nesta discussão, que essa poética e esse modo de fazer resulta de um longo percurso de experimentação que começou de maneira formal há mais de 20 anos, quando Ménard decidira fundar, em 1998, a *Compagnie Non Nova*. Agenciando um encontro potente entre circo, dança e performance arte na construção de espetáculos em que o malabarismo, ora de maneira explícita, ora orquestrado como ideia, se apresenta em toda a sua autonomia, a companhia viria a se tornar uma dos grupos mais proeminentes da cena contemporânea do circo na França.

Iniciada na arte dos malabares através da companhia de Jérôme Thomas, um dos pioneiros do novo circo francês, Ménard participaria como malabarista em algumas das criações de seu mestre até empreender o seu próprio projeto, a *Compagnie Non Nova*. Partindo do pressuposto de uma exploração do malabarismo como elemento chave na construção dramaturgica dos espetáculos, a companhia desenvolveu, ainda nos seus primeiros anos de existência, algumas obras de repercussão internacional, dentre elas *Le Grain* (1998) e *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux* (2001).



Em 2008, dez anos após a fundação do grupo, Phia Ménard tensionaria o encontro entre circo e performance arte, representação e realidade, numa pesquisa acerca da impermanência da matéria. É no decorrer desse período que, numa perspectiva pragmática, a encenadora-performer trocaria os tradicionais malabares por materialidades erosivas, estruturas difíceis (ou impossíveis) de serem manipuladas. Esse caminho de pesquisa de linguagem em que explora os limites de uma palpabilidade da matéria está por trás da dramaturgia de inúmeros de seus mais recentes espetáculos.

Na condição de tecnologia de emergência da arte, uma das características mais marcantes da performance está relacionada à produção da ação a partir de um *hic et nunc* que não é, necessariamente, aquele da ficção. Nesse sentido, entende-se que a performance não opera a partir de um cosmos fictício, isto é, focando no caráter de representação da ação, mas se realiza a partir de uma ênfase na própria materialidade daquilo que o corpo empreende no mundo, gerando mais estados e efeitos do que signos a serem lidos e interpretados.

Desde os anos 60, momento em que a performance arte emerge e começa a se consolidar como forma artística, suas estratégias estéticas têm contaminado os fazeres de outras artes, operacionalizando uma diversidade de cruzamentos e tensionamentos. Com o circo não fora diferente e muitos dos seus artistas se apropriaram das aquisições da performance para empreender uma série de experimentações. Por outro lado, algumas terminologias surgiram com o intuito de situar, ler e melhor compreender essas práticas híbridas.

Dentre as ferramentas conceituais que apareceram com o intuito de melhor entender essa realidade, encontra-se a noção de teatro performativo. Tendo em mente uma performatividade cênica que se inscreve numa série de trabalhos distribuídos na maior parte das cenas teatrais do ocidente, Josette Féral (2008) chamou de teatro performativo um modo de existir teatral em que a “noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (FÉRAL, 2008, p. 197). Fazendo dialogar os conceitos de teatro e performance, a autora apresenta esta última como uma pulsão que tensiona, dentre outros aspectos, a estrutura representacional da cena.

Nos espetáculos performativos, observa-se uma apropriação radical das aquisições da performance arte, algo que se desdobra em características como, por exemplo;



[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (FÉRAL, 2008, p. 198).

Essa aproximação entre teatro e performance realizada por Féral (2008) abre todo um horizonte de possibilidades para se pensar o circo e, mais especificamente, uma prática do malabarismo, permeada pelos procedimentos criativos da performance arte. Focada na ação e não tanto em seu caráter de representação, a performance arte dispara relações de pertencimento no mundo a partir de uma temporalidade particular. Pode-se afirmar, portanto, que as criações da *Compagnie Non Nova* são performativas na medida em que se estabelecem a partir de uma ênfase no evento cênico-performativo (em oposição à representação).

Por outro lado, a associação com a performance arte atualiza a questão do risco, principalmente, no que diz respeito à natureza dos malabares. O risco no circo, ligado historicamente a uma qualidade de presença radical, isto é, aquele elemento de perigo que sobrepõe à ação cênica a ação real (MANDELL, 2016), é atualizado nas obras de Ménard a partir de uma contaminação com os modos e procedimentos de criação instituídos pela performance arte. Isso se traduz na obra da artista, por exemplo, na ação autônoma das matérias que, ao existirem em toda a sua complexidade, desdobram o risco para além das ações dos corpos em cena (é o caso do gelo que despenca do teto).

No solo *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), um dos aspectos responsáveis por tensionar o caráter de representação – aquilo que interessa, de fato, nessa discussão – consiste na experimentação em torno do gelo que, ao ser tomado numa lógica da captura e da manipulação, derrete, queima a pele ou simplesmente escapa das mãos de Ménard. Os gestos que se organizam a partir dessa materialidade ao longo do espetáculo parecem sugerir uma dominação dos aspectos fenomenológicos dessa matéria em relação aos atributos semióticos. Em outras palavras, em cena o gelo demanda procedimentos de ação que extrapolam os atributos da ficção e tensionam alguns aspectos fundamentais da prática do malabarismo.



Recorrentemente associado ao universo circense, a arte do malabarismo denomina a atividade de dominar/manusear malabares. Sua prática, pelo menos numa perspectiva histórica, é atravessada por pressupostos como destreza, precisão etc. Nessa perspectiva, os chamados *props*, materiais utilizados pelo malabarista, podem ser diversos (argolas, bolas, claves, facas etc.). Essas materialidades e seus usos, apesar das diferenças em relação a suas formas, guardam um ponto de convergência entre si, que é a condição de objeto.

Essa condição de objeto está por trás de uma manuseabilidade mais ou menos estável das coisas no malabarismo. É ela que, em tese, faz com que os instrumentos utilizados pelo malabarista sejam articulados, isto é, que eles consigam passear de uma região do corpo para outra, traçando imagens no tempo e no espaço. Por outro lado, a experimentação em torno de uma materialidade que se recusa a aderir a condição de objeto problematiza a manuseabilidade como um dos princípios fundamentais do malabarismo.

Frente ao impulso de captura e controle dos objetos, elementos como o gelo acionam uma vulnerabilidade radical a esta prática na medida em que comprometem os seus gestos mais re-conhecidos. Isso acontece porque o gelo renuncia à ordem da instrumentalidade e se anuncia catástrofe, perigo iminente (de ferir o corpo, mas, sobretudo, de desaparecer). Não dá para segurar o gelo sem tolher as consequências de um contato demorado com ele.

O ensaísta brasileiro André Lepecki (2012), ao observar a proliferação e uso de tralhas em diversos trabalhos cênico-performativos experimentais, elaborou uma distinção conceitual entre o *status* de objeto e de coisa que nos auxilia a levar adiante a presente discussão. Para o autor, o objeto guarda um valor de utilidade, demandando em sua própria instrumentalidade as suas possibilidades de uso. Essa ideia de utilidade está associada àquilo que é funcional dentro da lógica do mercado e da acumulação do capital.

Nesse sentido, os objetos (capturados pela instrumentalidade) acabam também por determinar e produzir o corpo, fabricando seus gestos, disposições, intenções etc. Sendo assim, cada um deles demanda uma ação ou uma série de ações possíveis de serem realizadas. Em contrapartida a esse *status* de objeto, o autor coloca a ideia de coisa como aquela matéria que opera fora do signo da submissão e que refuta uma ideia de instrumentabilidade, provocando diferentes



processos de subjetivação. Coisas, portanto, não coincidem com a lógica do consumo, desafiam as leis do mercado ao mesmo tempo em que propõem novos modos de existir no mundo.

É nessa diferenciação que Lepecki (2012) apresenta algumas criações em que os objetos, desligados de seu utilitarismo, aparecem para instaurar situações performativas em que corpos e coisas coabitam territórios numa relação livre de dominação. Ao invés de o corpo comandar e utilizar o objeto (ou o contrário), o corpo simplesmente compartilha com ele um espaço onde ambos se interferem mutuamente. Em outras palavras, o autor aponta uma convivência de igual para igual entre esses elementos numa performance, para dizer que:

Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (LEPECKI, 2012, p. 98).

Em algumas criações artísticas, as coisas encontram espaço para se afirmarem enquanto *coisa*, recusando uma sujeição que opera uma liberação também do corpo na medida em que o coloca em ação para experimentar outros modos de existir e se mover (para além daqueles modos dados previamente). No caso do solo de Phia Ménard, o gelo não é apropriado a partir de sua funcionalidade, isto é, ele não se estrutura como objeto que serve ao corpo. Ao contrário, ele é um dispositivo que cria um ambiente, um estado. Quando se recusa à manipulação, o gelo desdobra junto com o corpo um movimento impessoal e coletivo de interferências mútuas.

Num contexto em que tudo aquilo que não é considerado útil (tudo o que opera fora da lógica da utilidade dominante) é, num certo sentido, desprezado, o malabarismo com as bolas de gelo põe em experimentação a força geradora do “inútil” como procedimento de ascensão de outros modos de diálogo e relação com as coisas. Sendo assim, permitir que as coisas existam em toda a sua complexidade desabrocha modos de existência coletivos que extrapolam padrões determinados de movimento.

Se o malabarismo demanda uma qualidade de presença e de relação entre corpo e malabares, o gelo parece fugir dos princípios dessa demanda. Logo, não se pode dizer que o corpo, somente, é agente do movimento, pois a matéria passa a atuar cineticamente a partir de toda a sua



complexidade (alterando a sua forma e, em paralelo, propondo alterações na mobilidade no corpo). No solo em questão, a materialidade do gelo foge à lógica da manuseabilidade e o resultado dessa recusa à condição de objeto gerencia toda uma lógica de atuação e de movimentação em que ambos os elementos se interferem e sofrem mutações no tempo.

Não há, portanto, no solo e na prática do malabarismo em questão, uma liderança do corpo sobre o gelo. Por outro lado, essa lógica implementa um jogo em que Phia Ménard tem de buscar as estratégias e saídas para conviver com essa materialidade. Sobre esse aspecto em particular, não é à toa que Ménard necessite “hibernar” para concretizar o programa do espetáculo⁶. Os seus gestos em torno do gelo disparam uma série de relações e consequências que não se resumem, simplesmente, a comandá-lo, manuseá-lo etc.

Em outras palavras, o que se apresenta no solo de Ménard é uma relação coprodutora, uma dinâmica de afetação e transformação mútua. Não há um líder, um lugar de dominação – caso a performer não desvie a tempo de uma pesada bola de gelo que cai do teto, ela poderá simplesmente se machucar. Nesse sentido, as soluções inventadas por Ménard para “malabarizar” o gelo são diversas e bastante imprevisíveis. Nenhuma delas, contudo, poderia ser tomada como dada ou definitiva, na medida em que o corpo e a matéria sempre buscam suas maneiras de escapar um do outro.

Isso ocorre em grande medida porque o gelo estabelece uma série de limites ao corpo. O contato com as bolas de gelo em estado de fusão possui uma natureza deslizante, de modo que podem escapar das mãos da artista facilmente. Por outro lado, um contato demorado com essas bolas também poderia ferir Ménard. Essa questão da temporalidade do gelo em cena, entregue a sua natureza, prenuncia o fracasso de qualquer tentativa definitiva de captura da matéria.

Outras nuances dessa política do movimento da matéria se revelam na medida em que o gelo derrete. Quando uma poça de água se forma a partir do derretimento dos inúmeros blocos de gelo que compõe o espaço da performance, o território deslizante inquieta e instiga o corpo a buscar outras maneiras de se mover. A materialidade que transita diante dos nossos olhos impõe uma progressiva qualidade de movimento que compromete uma precisão coreográfica. Em certos momentos, Ménard chega a abdicar da verticalidade e de um estado de movência marcado pelas certezas.

⁶ Rosita Boisseau, em uma crítica do espetáculo para o periódico *Le Monde*, citou o longo processo de hibernação “requerido durante o dia para garantir a luta e o domínio desse material violento e paradoxal que é o gelo”.



Nessa atuação instável em que corpo e coisa coabitam um espaço de contínua transformação, os sentidos do espetáculo emergem e se modificam nos meandros dessa relação coproducente. Dito isso, poder-se-ia arriscar aqui uma compreensão acerca do malabarismo no trabalho de Ménard como um protocolo de transformação do corpo e das coisas. Trata-se de uma ética em que não se pretende a captura do objeto, senão a realização de um programa de instabilidade coletiva, aberto e processual.

Na relação horizontal entre corpo e coisa, o malabarismo instável configura novas imagens, novos movimentos e novas posturas. No trabalho de Ménard, portanto, ele não se limita à ideia de manuseabilidade (atualizando, por conseguinte, uma ideia tradicional de malabarismo). Ele coloca a materialidade das coisas como coprodutora do espetáculo. Em *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), a tarefa de manipular uma matéria que insiste em escapar aos anseios da palpabilidade pressupõe um estado radical de impermanência.

Os contatos do corpo com o gelo aceleram o derretimento dessa matéria, provocam alterações na pele, encharcam e alteram a densidade das roupas que a artista coloca em cena, modificando o equilíbrio através de uma mudança nas dinâmicas de deslocamento no chão etc. Essa ética e política das coisas, portanto, provoca o malabarismo a um existir diferente que faz emergir questões importantes para tal prática na contemporaneidade.

O resultado da convivência horizontal entre o corpo e o gelo desvincula o malabarismo de modelos prévios e coloca toda uma complexa questão acerca da pertinência dos objetos nessa prática. O diálogo experimental com o gelo radicaliza a ideia e prática do malabarismo como política da instabilidade, deslocando-o de compreensões hegemônicas. Em outras palavras, o malabarismo de Phia Ménard administra outras percepções em relação a essa prática. Ele coloca a si mesmo como um protocolo complexo de impermanência, campo coletivo de transformação em que corpo e coisa se investem mutuamente na invenção de acordos coletivos de existência.

Na medida em que estabelecer relações hierárquicas com o gelo não é uma escolha, o malabarismo de Ménard explora outros modos de lidar com a matéria no malabarismo. Enquanto derrete, tensionando um estatismo da forma dos malabares, essa matéria provoca uma série de desequilíbrios, altera padrões de deslocamento e obriga o corpo a reinventar sua mobilidade. Em



outros termos, o gelo recusa um padrão de movimentação ordinário e elabora junto com o corpo estratégias que abarquem suas complexidades.

Pode-se afirmar, então, que o malabarismo de Phia Ménard radicaliza o jogo com os malabares na medida em que estes passam a exigir respostas rápidas para a solução de problemas que não cessam de ser colocados. Na medida em que o risco passa a emergir não só das ações decisivas do corpo, mas das dinâmicas impostas pela própria materialidade com a qual este lida em cena, o trabalho de Ménard expande os limites da prática do malabarismo, desvinculando-o de certos padrões e condições de feitura.

No solo *Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), o *status* fugidio do gelo em processo de fusão se nega a cumprir à função pré-determinada dos malabares e, em contrapartida, coloca uma imagem do malabarismo que considera as coisas em toda a sua complexidade. Quando toma bolas de gelo como malabares, Ménard convida a matéria não para ser dominada, mas para conviver com ela de igual para igual, num processo contínuo de afecção.

O gelo problematiza a ideia de objeto e manuseabilidade no malabarismo, demandando a invenção de outros modos de existir e de se mover. Logo, pode-se dizer que *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), assim como outros espetáculos da *Compagnie Non Nova*, desloca o malabarismo de um projeto de virtuosismo para ser colocado como um protocolo de transformação, um dispositivo disparador de zonas potentes para metamorfoses concretas tanto do corpo quanto das coisas.

REFERÊNCIAS

- » BOISSEAU, Rosita. Fille ou glaçon, Phia Ménard jongle avec le genre. **LeMonde**, 5 mar. 2015. Scènes. Disponível em: < https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/01/20/fille-ou-glacon-phia-menard-jongle-avec-le-genre_4588535_1654999.html > Acesso em: 25 maio 2020.



- » BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- » FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**. São Paulo, v. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 20 maio 2020.
- » LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**. Santa Catarina, v. 2, n. 19, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012095>>. Acesso em: 1 jun. 2020.
- » KAVANAGH, Katharine. **Dancing with the wind: an interview with Phia Ménard**. S. D. Disponível em: <<http://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/features/dancing-with-wind-phia-menard/>>. Acesso em: 23 maio 2020.
- » MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. **Sala Preta**. São Paulo, v. 16, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111123>>. Acesso em: 16 maio 2020.