

REPERTÓRIO  
LIVRE

# DES/ATENÇÃO, NARCISISMO E A TRANSMUTAÇÃO DO ESPAÇO DOMÉSTICO EM BORN TO BE NA LIVE! – SELFISHCAMERA

*Dis/ATTENTION, NARCISSISM AND THE  
TRANSMUTATION OF THE DOMESTIC SPACE IN  
BORN TO BE NA LIVE! – SELFISHCAMERA*

*Des/ATENCIÓN, NARCISISMO E LA  
TRANSMUTACIÓN DEL ESPACIO DOMESTICO EN  
BORN TO BE NA LIVE! – SELFISHCAMERA*

**ALESSANDRA MONTAGNER**

MONTAGNER, Alessandra.  
Des/atenção, narcisismo e a transmutação do espaço doméstico em BORN  
TO BE NA LIVE! – selfishcamera  
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **235-255**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

## RESUMO

Este ensaio conduz uma reflexão autoetnográfica sobre os modos de interação e relação virtuais instaurados pela *live*, enquanto recurso performativo, durante a pandemia da covid-19. Dessa forma, busca construir intersecções entre uma economia da des/atenção e o narcisismo do ciberespaço, com o objetivo de instituir uma base de análise do evento performativo ao vivo no contexto virtual. Para tanto, reporta-se à performance *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021), de Estela Lapponi, como caso de estudo. A partir da investigação da experiência *espectatorial* da autora são tecidas inter-relações entre os impactos da cibercultura na produção e na *espectação* da cena pandêmica. Estratégias de escrita performativas são igualmente implementadas como instrumento que possibilite estabelecer aspectos fenomênicos da experiência estética em questão. A cena *on-line* tem levado à transmutação da casa em um território de performance e, neste caso específico, à reapropriação do espaço doméstico pelo ato performativo enquanto um exercício de insubmissão do corpo feminino.

## PALAVRAS-CHAVE:

arte da performance;  
 performance feminista;  
 pandemia da covid-19;  
 performance no virtual;  
 evento performativo.

## ABSTRACT

This essay develops an autoethnographic reflection on the virtual modes of interaction and relationships instituted by live streaming performances during the covid-19 pandemic. Accordingly, it creates intersections between an economy of dis/attention and the narcissism of the cyberspace, with the intention of instituting a basis for the analysis of the live performative event in the virtual context. For that purpose, it reports to the performance *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021), by Estela Lapponi, as a case study. Interrelationships between the impact of cyberculture in the production and in the spectatorship of performance in the pandemic context are interwoven via the investigation of the author's *espectatorial* experience in this specific event. Performative writing strategies are implemented as a tool to approach the phenomenic aspects of the aesthetic experience in question. Online performance has led to the transmutation of the house into a territory of performance and, in this specific case, it resulted in the reappropriation of the domestic space as an exercise for the insubmission of the female body.

## KEYWORDS:

performance art; feminist  
 performance; covid-19  
 pandemic; performance in  
 the virtual; performative  
 event.

## RESUMEN

Este ensayo maneja una reflexión auto-etnográfica sobre los modos de interacción y relación virtuales establecidos por la *live*, como recurso performativo, durante la pandemia covid-19. De esta forma, busca construir intersecciones entre una economía de la des/atención y el narcisismo del ciberespacio, con el objetivo de instituir una base de análisis del evento performativo en vivo en el contexto virtual. Para tanto, si reporta a la performance *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021), de Estela Lapponi, como un estudio de caso. A partir de la investigación de la experiencia *espectatorial* de la autora se tejen interrelaciones entre los impactos de la cibercultura en la producción y en la expectación de la escena pandémica. Estrategias de escritura performativas son implementadas como instrumentos para establecer los aspectos fenomênicos de la experiencia estética en cuestión. La escena online ha llevado a la transmutación de la casa en un territorio de performance y, en este caso concreto, a la reapropiación del espacio doméstico por medio del acto performativo como un ejercicio de insumisión del cuerpo femenino.

## PALABRAS CLAVE:

arte del performance,  
 performance feminista,  
 pandemia covid-19;  
 performance en el virtual;  
 evento performativo.



## *O ESPETACULO VA ICOME CAR*

**TOME SEU LUGAR;** desligue o celular; performe os rituais do evento cênico (ao qual compareceu); volte sua atenção para o que/quem diante de si performa. Mantenha-se presente.

Essas eram, com frequência, as diretrizes-padrão de muitos eventos (da cena) ao vivo aos quais comparecíamos no contexto da normalidade anteriormente vigente: orientavam nossa presença em peças de teatro, espetáculos de dança e performances que ocorriam em espaços designados de *re/a/presentação* ou *performance* – salvo, sempre, as especificidades de cada formato e poética proposta. Como afirmar que tais diretrizes continuarão guiando nosso comparecimento a eventos da cena ao final do momento que agora vivemos? Na conjuntura (dita) presencial, eventos performativos ao vivo contam com as contaminações, as afecções e as relações estabelecidas pela convivência temporária de seus corpos constituintes. Contudo, essa forma de encontro e presencialidade demanda o deslocamento para um lugar designado, de modo a testemunhar o evento: um teatro, um museu, uma instituição cultural, um endereço diferente daquele que habito; uma esquina da cidade lotada. Implica deixar um mundo particular e privado, o território das atividades cotidianas e das atribuições do dia a dia, para então encontramo-nos com um outro tempo-espaço – não, necessariamente, separado da vida – que se estabelece por construções que o propõem enquanto

ação/cena/espetáculo. Essa demanda foi, em grande parte, suspensa neste momento, que ainda parcialmente vivemos, no segundo semestre de 2021, no Brasil.

A pandemia do novo coronavírus – que tem assolado o mundo desde março de 2020 – trouxe consigo um “novo normal”. Uma nova ideia de normalidade constituída pela exceção e antecipadora de processos referentes à conectividade, que viabiliza o trabalho e a interação remotos: questões que implicam na restrição da convivência e do ato de congregarmos-nos. No contexto pandêmico, pelos já não mais se tocam nas poltronas dos teatros, corpos não se encontram na materialidade da sua carne, e ar não se compartilha mais em auditórios, ou espaços institucionalizados de re/a/presentação. A orgia de corpos não é viável. A pandemia efetivou esses processos no desdobramento da nossa história civilizatória precisamente pela necessidade de implementação do isolamento social, e parece ter se inspirado numa distopia científica – que habitamos em/ com parcialidade. Hoje, de quando escrevo, a possibilidade de encontrarmos-nos já existe e alguns protocolos de distanciamento já estão sendo abandonados. Mas ainda é aconselhável que nos protejamos, cobrindo nossas faces parcialmente, e que, sempre que possível, não aglomeremos. A vacinação avança muito bem, mas esses cuidados ainda orientam as interações que se fazem agora possíveis. Durante o período de pandemia, restrições foram justapostas pela (i) ameaça à vida e (ii) pela precarização de existências (impressas justamente pelas restrições do momento). Logo, as Artes da Cena – pensadas de modo expandido – têm sofrido enormemente, por terem sua condição de presença compartilhada impossibilitada e pelo desamparo econômico que assola seus criadores e trabalhadores.

Contudo, com novos formatos de inter-relação virtuais também se fundaram outras formas de criação e práticas. O audiovisual, seus meios e possibilidades, sua bidimensionalidade que simula a in/completude possível para a cena do momento, assume papel de grande importância ao constituir-se como o formato mais utilizado, durante grande parte da pandemia da covid-19, para a viabilização e criação de eventos cênicos. Plataformas como o Zoom, o Youtube, e as mídias sociais são implementadas como espaços de veiculação e constituição da cena: ciberespaços. Dessa forma, o ao vivo tem se estabelecido pela *live*: suas intercorrências, possibilidades e, como não poderia deixar de ser, precariedades. Assim, a não mediação tornou-se mediada. O ao vivo também tem se proposto através da

reprodução de material previamente gravado e/ou articulado, mas apresentado aos moldes de um evento efêmero. Foco-me, contudo, na *live*, que constitui-se pelas instabilidades das nossas conexões – de internet ou outras.

A *live*, que é tão intangível, pela sua virtualidade, quanto concreta, pela conexão que possibilita ou não possibilita seu acontecimento – trava, congela, falha, cai. No antigo normal a falha da conexão entre aquilo que constituía o evento, performer-ação-espectador, não era tão declarada, não podia ser tão facilmente apontada: embora fosse perceptível no campo fenomênico. No novo normal, tecnologias e abordagens de tradução, entre o que foi criado para ser performado pela presença compartilhada de espectadores-ação-performers, precisaram ser forçadas. Assim, dentre as estratégias possíveis, alguns resquícios dos rituais que antes orientavam nosso comparecimento a eventos da cena foram mantidos. Ainda entramos em *salas*, só que agora por meio de *hiperlinks*. Esperamos pelo início do espetáculo e/ou da performance, em salas de espera designadas, pelo marco do que seria a abertura das cortinas, e que foi agora transmutado na espera (solitária) diante da tela preta que, num dado momento, faz revelar uma primeira imagem. De onde vivencio os eventos virtuais aos quais tenho comparecido, nesse novo normal, essa revelação nunca se constitui em esplendor, é sempre susto; e por vezes medo: do meu áudio ou câmera estarem ligados, por algum descuido qualquer. Ainda não nos encontramos na bilheteria, na fila ou no bar, ou no saguão antes do início do evento, mas construímos os nossos bares e saguões particulares – habitados apenas pelo nosso núcleo doméstico; bebês, gatos e cachorros, entre outros, tornam-se espectadores companheiros. Tornamo-nos presentes e performamos nosso comparecimento pela incompletude da nossa presença, pela sua virtualidade despossuidora de fisicalidade. Ainda, possivelmente, corremos para chegar a tempo para o início do evento; talvez não pelas ruas e becos da cidade, mas pela sala, banheiro e cozinha. Contudo, no novo normal, num potencial atraso não vivenciarmos a severidade de adentrar um local de re/a/presentação já ocupado por espectadores e corpos que performam; geralmente resguardamo-nos nas configurações do microfone mudo e da câmera desligada; no conforto do pijama que traz o aconchego perdido de outros rituais. Nos fazemos presentes mas não visíveis ou audíveis, somos sem suor ou cheiro, sem respiração ofegante. No novo normal, o espetáculo também começa, mas o que o determina?

*#oespetaculovaicomecar*: Pegue e ligue o celular ou o computador; encontre algum lugar da casa para instalar-se – talvez no escritório, talvez na cama, no sofá, provisoriamente no banheiro ou à mesa da cozinha; clique no link adequado; espere ser aceito; mantenha o microfone e a câmera desligados, se for o caso, para não competir com a imagem que realmente importa; tente focar-se naquilo que pela tela performa.

Como manter-se presente?



## DESATENCAO

Estamos imersos num pélago de informações configurado pela internet e pelo ciberespaço, formado pela contínua conectividade e por corpos imateriais – visíveis e não táteis. Nos nossos encontros pandêmicos nos reunimos pelas configurações do formato da tela, de dentro do nosso pequeno quadrado na plataforma que viabiliza muitas das nossas reuniões pelas intersecções de uma rede de interação e conexão virtuais. Somos visíveis na tela pelo modo da galeria ou do *speaker view* (e suas variações) na grade de participantes, com quem virtualmente tecemos um evento. Estamos, ambos, aprisionados e libertos, juntos e separados: pelo enquadramento da tela, pelo ambiente virtual e pela rede que agora compomos. Nos fazemos existir por meio de um espaço não concreto, no qual não cabem nossos corpos físicos, feitos de esqueleto e de pele, mas que propõe-se prenhes de possibilidades pelas conexões que articula. Assim, articulamo-nos na nuvem, tecnologia da existência que se perpetua pelo intangível conectado; *somos em rede*, num circuito operacional que agora determina o que podemos vivenciar enquanto evento, cênico ou não.

Pierre Levy (1999) equiva o ciberespaço à rede, que configura a comunicação viabilizada pela trama virtual entre os dispositivos que utilizamos para nos conectarmos à internet, ao mundo e aos outros. Logo, o ciberespaço que habitamos em eventos *on-line* equiva a uma trama que ajudamos a tecer – e que compomos

na medida que ela nos compõe –, pela efetividade ou colapso da nossa conexão digital. Nessa conjuntura, a internet configura a galáxia nesse nosso novo normal; numa textura tecida de gente, nuvem, comunicação digital e dispositivos eletrônicos. Ou, ainda, seria talvez Deus: onipresente e silenciosa. Veja que a internet enquanto Deus atende pelo artigo feminino – talvez essa seja a oportunidade de, finalmente, viabilizarmos Deus enquanto mulher. Assim, a internet (deusa) viabiliza uma rede de comunicação e produção, enquanto um espaço sem território ou um território imaterial, que constitui o nosso espaço de co/existência nos nossos atuais eventos e encontros *on-line*. Mas, assim como o evento cênico (espaço-temporal), o ciberespaço é também tempo: consumido pela densidade da tela, pelo vício do clique, pela busca que não encontra fim, e pela insatisfação que se perpetua a cada novo acesso – pela compulsividade esvaziada do “navegar a web”.

Em rede nos estabelecemos, através da nossa conectividade e da tecnologia que a possibilita, mas agora vivenciamos as afecções que nos tomam de modos diversos: ainda e igualmente pela embriaguez de atravessamentos que nos afetam, mas igualmente pelas constituições de nossos corpos ciborgue (HARRAWAY, 2009): braço construído de carne e aparelho celular, olhos de íris e luz azul. Se sou na tela, pelo meu quadrado constituinte na galeria de participantes que compõem um dado evento, *sou* porque existo no ciberespaço por meio de um dispositivo que me permite existir. Um dispositivo prostético que me constitui em presença para além da estrutura física do meu corpo. Sou corpo e presença em virtualidade: projetada e existente para além dos meus próprios confins. Nessas intersecções entre corpo material e virtual, prolongamentos prostéticos e aparecimento constituinte – órgão/membro e dispositivo – imprime-se uma vivência embriagada.

A tela não enquadra apenas a mim, mas também enquadra o mundo: que já não é mais redondo, como o sabemos, nem mesmo plano, como os terraplanistas o afirmam: é, agora, do formato que a tela o define, possui suas dimensões. Por meio dessa tela-mundo nos relacionamos, conversamos, vivenciamos experiências estéticas etc. Seria essa, parcialmente, uma trajetória de mão única? Somos inebriados pelas características da tela e pela overdose de estímulos que o rápido processamento de informações da rede nos proporciona. Logo, deambulamos em uma deriva accidental, pelas várias informações e experiências que não cessam

e que constituem nossas existências pandêmicas. E não existe porto para descanso, pois a casa tornou-se fábrica operacional; o doméstico transmutou-se no território do trabalho.

Nessa economia da atenção (DAVENPORT; BECK, 1988), que nos mantém compulsivamente informados e conectados para monetizar sobre nosso engajamento, fazemo-nos constantemente conectados e participantes das redes: seja para sustentarmos relações, seja para mantermo-nos informados, seja para nos instruímos ou, especialmente neste ensaio, vivenciarmos experiências estéticas. Contudo, descobrimo-nos desatentos pela atenção direcionada concomitantemente a várias intersecções desse ciberespaço que habitamos e, consequentemente, indisponíveis para sustentarmos nossa atenção por longos períodos. Nesse mergulho pelas diversas tramas que compõem a rede tornamo-nos distraídos. Como manter-me presente? Surfar a rede, pulando de um *hiperlink* para outro, de uma *hashtag* para outra, ou de um perfil para outro, *scrolling up and down*: assim nos movemos com o frenesi da des/atenção. Clica aqui, clica ali, posta isso, comenta aquilo. Se não posta, não existe. Para não deixar de existir asseguramos nossa participação em movimentos/protestos virtuais, nosso engajamento com temas do momento e com produtos, audiência dada a empresas, ideias e outras moedas de troca que circulam nessa cultura da *viralização*. Logo, alimentamos um tipo de economia que é sustentada pela nossa atenção não remunerada. Na economia da atenção nosso engajamento 'dá palco', faz circular informações e gera lucro pela exploração do nosso des/engajamento. Assim, como estabelecer experiências estéticas nesse contexto de des/atenção? Como manter-me presente no evento cênico ao vivo, no reinado do ciberespaço?



## TELATELAMINHA

Ligo o dispositivo; deparo-me com a tela, vejo a minha face; entro na sala virtual que pude acessar por um *hiperlink* específico. Com frequência, uma vez mais, vejo a mim: tela, tela minha.

Nessa nossa interação em rede, na nossa habitação do ciberespaço por meio dos dispositivos que permitem conectarmo-nos uns aos outros – para além das limitações físicas e da impossibilidade de deslocamento e de aglomeração – além de enquadrar o mundo a tela também se estabelece enquanto espelho. Estamos constantemente vendo a nós mesmos, testemunhando a si, repetindo e reproduzindo a própria imagem. Se encontrar-te (leitor) na *live*, será difícil manter minha atenção sobre a tua face, porque minha própria imagem torna-se irresistível – dança diante dos meus olhos sua coreografia mais encantadora, o seu samba mais arrebatador. Veja: sou Narciso. Devoro a mim mesma num ato de compulsão pela imagem que reconheço como minha: consumo-me num movimento endógeno de ver-me vendo-me e no enamoramento por mim. Logo, contemplo e degluto a minha própria imagem que nunca (me) satisfaz. A falta de todo o resto que antes era possível, agora parece ser compensada pelo excesso dessa face reproduzida e reiterada pela tela. Existo porque me vejo nesse espelho, e porque através dele me faço ver: imagem de uma face desprovida de membros inferiores, pernas ou barriga. Meu quadril não dança nesse pequeno quadrado que habito na galeria de participantes da *live*, senta-se disciplinado pelo cerceamento do espaço que posso habitar. Sou Narciso tolhido. O mundo foi reduzido, as conexões foram alteradas/atualizadas e mesmo em rede e pelas conexões que ela possibilita vejo, repetida e continuamente, a mim. Sou organismo desorganizado pela sua hibridez: feito de pele, rugas, olhos, alumínio, orifícios, plástico e tela. Face achatada, humano braquicefálico, existência bidimensional habilitada pelo recorte da imagem que me cabe.

Somos Narciso(s) em rede: fascinados pela própria imagem e execrados pela in/satisfação que o consumo de si nos condena. Logo, engajamo-nos com os meios de reprodução e perpetuação da própria imagem, nosso corpo virtual, e sua condição de ciborgue; que afirma-se pela justaposição do escópico, do material e do virtual – híbrido de matéria orgânica e inorgânica, tátil e fugaz. E nesse ciber-mundo as nossas delimitações na galeria de participantes da *live* – na *polis* virtual – enquadram as nossas faces repetidamente nas suas possibilidades, nas suas mais variadas poses. Todavia, se sou corpo feito imagem no ciberespaço, sou especialmente *selfie*: possibilidade limitada do que posso ser, enfoque dado a apenas uma parte desse meu corpo. O enquadramento da *selfie* me imprime nessa engrenagem virtual ao mesmo tempo que me constitui, afirmando-se como

uma estratégia de instituição da identidade no ciberespaço. Contudo, como colocam Nerea Ayerbe e Jaime Cuenca (2019), essa é uma identidade provisional: temporária pela efemeridade do tempo da sua duração, pela impossibilidade de materialização da sua ocorrência, e pela sua falta tátil. Mas quando (mesmo) que identidades foram definitivas? No campo das mídias sociais, Ayerbe e Cuenca (2019) colocam que a *selfie* funciona como uma espécie de “marca d’água”, que valida e rotula os conteúdos produzidos e os compartilhamentos operados, atestando sua autoria. Logo, a *selfie*, enquanto gesto, performa a mim por meio dos meus próprios instrumentos. No ato de fotografar-me torno-me criadora e criatura, engajo-me na tarefa de construir o meu autorretrato que é agora re/produzido pelas teias do virtual. Assim, quando imersa na superestimulação do ciberespaço talvez a repetida afirmação da *selfie* seja uma forma de prevenir meu despedaçamento: meu desmantelamento nos *pixies* que formam essa imagem que exerço. Contudo, essa preservação parece constituir-se enquanto uma outra possibilidade de criação de si.

Se vejo-me constantemente, vejo-me pelo formato da selfie que toma o recorte que me cabe na tela. Vejo-me por essa tela-espelho e pelas performances que emprego para constituir-me no ciberespaço. Vejo a mim ou a outro? Sou corpo físico ou imagem? Habito a fisicalidade da casa que me acolhe ou a virtualidade da rede? Neste processo de ver a minha própria imagem coloco-me como matéria do visto e tema do próprio desejo: é essa recorrência quiasmática que me constitui no ciberespaço e que me faz existir pela/em rede, conectada pela potência dos próprios fragmentos iminentes da imagem que está prestes a se despedaçar ou congelar – pelas desconfigurações da imagem, pela falha da conexão. Sou Narciso prestes a ruir.



## SELFISHCAMERA

*SELFISHcamera* (setembro de 2020)<sup>1</sup> é o nome de um videoarte produzido e performado pela performer e videoartista paulistana Estela Laponi em colaboração

**1** Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=SWhtn2IH5Fk>.

com Lirinha Morini – músico e professor de música. O trabalho compôs o ConVIDA SESC: uma seleção de trabalhos que se propuseram a explorar as condições e restrições da produção artístico-cultural durante a quarentena de 2020 no contexto da pandemia da covid-19. Igualmente, surgiu de explorações e experimentações da performer, conduzidas no domínio doméstico, através das circunstâncias e ferramentas de comunicação e trabalho que a quarentena a impôs. *SELFISHcamera* é uma das materializações de um projeto maior que também inclui as performances *SELFISHcamera – Born to be na LIVE!* (junho de 2020) e *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* (2021) – performance da qual este artigo se ocupa. Lapponi (2021) explicitou, em entrevista concedida a esta autora,<sup>2</sup> que a motivação para as articulações exploradas nesse projeto – que engloba a investigação de uma linguagem performativa para a *live* – foi o luto por aquilo que já não mais é: pelo velho normal que possibilitava nossos encontros na constituição de eventos performativos, pelas nossas aglutinações de corpos e pela atual falência do compartilhamento de espaços e da (im)possibilidade de fazermo-nos presentes fisicamente; lado a lado. Portanto, tanto a impossibilidade da convivência física de corpos quanto o aumento do tempo dispendido *on-line* proporcionaram a elaboração de um novo olhar por parte da artista: um olhar voltado para e configurado pelo âmbito da sua casa.

O testemunho e a participação efetivados pela tela não apenas possibilitaram à performer alcançar aquilo/aquele com quem não pôde estar fisicamente; possibilitaram, também, redescobrir o espaço do seu próprio domicílio. As intermináveis reuniões *on-line*, as chamadas de vídeo, as inúmeras *live(s)* não apenas lhe tomaram a vida – invadindo-a na medida que seus pequenos atos cotidianos também se desdobravam concomitantemente ao tempo exercido *on-line* –, mas também transformaram a sua percepção da própria casa, enquanto estrutura e imagem. A portabilidade do dispositivo do celular, que Lapponi entende como constituinte do seu corpo – um de seus prolongamentos prostéticos –, e a agilidade literal da imagem capturada pela tela fizeram com que ela percebesse ângulos novos daquele espaço que há muito habita e que, também, já explorava e implementava na/pela/para sua prática artística. Novas perspectivas e ângulos inaugurais para a construção e viabilização de imagens foram impulsionados pelas formas moventes de capturar sua própria casa, pela câmera do celular, que a tornaram estranha ao (seu) olhar. Mareio da câmera, borrão da percepção: novos modos de

2 Estela Lapponi, em entrevista concedida a Alessandra Montagner, em São Paulo, via Google Meet, no dia 19 de abril 2021.

ver e fazer ver aquilo que há muito estava ali, corriqueiramente consigo. Nessas novas possibilidades, trazidas pelo confinamento e pelo estranhamento daquilo que repetidamente se vê, Lapponi viu surgir uma outra (nova) possibilidade para a investigação daquilo que chama de “corpo intruso” – corpo visível por sua não conformidade; corpo imigrante que não se funde ao contexto pelo qual transita e que, por isso, o revela; corpo abjeto que colide com o que é esperado de si; corpo DEF; estranho, desfigurado.<sup>3</sup> O corpo intruso de Lapponi configura-se pela sua persona Zuleika Brit: corpo fora da norma que, como consequência, revela o sistema de normas que o exclui; corpo vestido de óculos que evidenciam sua estranheza, expressando especialmente sua presença singular.

A perspectiva da *selfie*, sua forma de captura da imagem, foi decisiva para este projeto, pois o espelho configurado pela tela enquadrava aquilo que se estabelecia em imagem para além da própria imagem da performer: como se seu olhar não tivesse sido capturado pelo enamoramento com a própria face – cerceado por Narciso –, mas (pelo contrário) conduzido a novas formas de perceber seus arredores. Nesse sentido, a tela operou para Lapponi aquilo que os óculos de Zuleika Brit proporcionam para quem a testemunha: ressignificou o contexto que a circundava. Dentro da pesquisa de linguagem com a qual Lapponi engaja-se neste projeto, a *selfie* é implementada como recurso que faz com que aquilo que estaria em segundo plano ocupe o protagonismo na imagem apreendida/gerada. O enquadramento *selfie* proposto pela performer não se dá pela imagem estática, mas pelo modo de manuseio da câmera que filma a performance. A *selfie* aqui não é foto, é enquadramento de vídeo produzido por quem é filmado; aqui, Lapponi filma a si própria em performance, numa redundância que engendra uma estética particular.

Na construção do seu endereçamento da noção de *selfie*, a performer lançou mão de um jogo de palavras no qual o narcisismo reiterado pela *selfie* foi proposto através da sua transmutação na palavra *selfish* – egoísta, na língua inglesa. *Selfie* e *selfish* são compostas pelo mesmo prefixo *self*: referente a si. A obsessão pela imagem de si, que povoa nossos dispositivos celulares e compartilhamentos em redes sociais – nossa prática fotográfica cotidiana que afirma, seja nossa beleza, seja nossos feitos ou conquistas – opera nesse projeto uma forma de comentário

3 Ver: <http://estelapponi.blogspot.com/2015/07/corpo-intruso-uma-investigacao-cenica.html>.

sobre a reiteração da própria imagem na nossa existência pandêmica – conectada, prostética, virtual.

Contudo, nas articulações composicionais desse projeto, construídas pelo recurso da *selfish camera* – a câmera egoísta –, a face da performer não assume a centralidade das imagens produzidas: é, precisamente, a casa que insurge enquanto protagonista. A tela-mundo propiciou, portanto, um reenquadramento da casa enquanto materialidade exploratória e performativa, transmutando-a em lócus de geração de potência de vida e agenciamento de insurgências concebidas por um corpo de mulher – tradicionalmente cerceado pelo domínio doméstico; domesticado. Desta forma, a câmera *selfie* enquanto recurso de produção e captura de imagem constituiu-se também numa forma de manifestação autocentrada (*selfish*), mas que, no caso, utiliza-se do narcisismo de modo expandido, a fim de focar a casa própria – não a si própria – como materialidade em evidência.



## **BORNTOBENALIVE**

São 20h de uma quarta-feira do mês de abril do ano de 2021, data e hora marcadas para uma das apresentações de *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera*. Já possuo o *link* do evento e corro por vários dos cômodos da casa – do quarto no qual deixo meu filho dormindo para o escritório, que é também sala de estar – para chegar a tempo do início da performance. Sento-me, tenho comigo tudo que preciso (?), abro o computador, clico no *link* e então percebo que os pequenos minutos de atraso não me roubaram momentos da experiência: a tela de espera ainda está lá, com uma mensagem que anuncia a aproximação do início do evento. Antes que consiga pensar em qualquer outra coisa, e tomar fôlego, a performance realmente começa. O evento principiou; estaria eu contudo pronta para começar? Poderia estar inteira e presente diante daquela tela? Não seriam, de qualquer forma, inteireza e presença (*a priori*) pressupostos falaciosos na experiência do espectador? Não havia sobrado instantes para suspiro, para recompor-me, para descansar entre o momento anterior e esse meu comparecimento ao evento

performativo; não havia separação entre espaço doméstico e estético. Portanto, minha presença podia apenas ser negociada pelas circunstâncias da pandemia, do cansaço e da tela reiterada – tela-mundo, uma vez mais.

A performance começa – como mencionado acima – como um susto, pela revelação das imagens de Morini e de Lapponi, lado a lado na tela: cada um possui o seu recorte da imagem, sua *selfie*, seu espaço de performance. Vemos Morini ajustar algo não visível para a câmera, num cômodo com camisetas verdes penduradas ao fundo, um banco posicionado logo atrás de si e vários outros objetos – máscaras artísticas e sanitárias, outro banco, sua guitarra –, todos iluminados por uma luz verde. O espaço inicialmente apresentado como o de Lapponi, por sua vez, enfoca uma parte do que parece ser sua sala de estar – com um sofá e uma janela-vitral – no qual também vemos camisetas verdes penduradas e reconhecemos a luminosidade da mesma luz verde. As imagens dos dois performers são colocadas lado a lado, e abaixo delas lê-se a *hashtag* #ditaduranuncamais, numa barra que as conecta e enquadra. Eles performam a partir do mesmo espaço, da Casa de Zuleika (Brit), e de Estela Lapponi, mas em cômodos separados, respeitando os protocolos de distanciamento social necessários na pandemia. Morini senta-se no banco, pega sua guitarra e começa a tocar os primeiros acordes. Lapponi – que é corpo e câmera, videomaker e dançarina – performa e filma ao mesmo tempo, fazendo a imagem girar rapidamente e experimentando com a relação detalhe-todo: que mostra a si para revelar o seu entorno-casa. A melodia é inebriante e inebriante também se faz a dança e o movimento da câmera inquieta da performer (em oposição à câmera estática do músico). Uma série de sobreposições configuram-se ao longo do evento, tecendo relações entre dança, música, deficiência, ativismo, quadril, embriaguez sensorial, empreendedorismo artístico – performance de um outro mundo possível, criação de uma galáxia performativa num espaço distante e num tempo que ainda não é; portanto, pode ser melhor que este.

As imagens produzidas pela performance são verdes em sua maioria, aludem a um ambiente futurista e extraterrestre; numa outra galáxia, num outro planeta onde performance, música e dança articulam-se a palavras de protesto e poesia através de *hashtags*. - 64 + 69<sup>4</sup> diz um *stencil* pendurado numa coluna qualquer da Casa de Zuleika: mais prazer e menos autoritarismo. Socorro, #queroseret. Me tirem

4 Esta obra foi produzida pela poeta multimeios e artista de rua Flávia Teodoro, que produz lambe-lambes sob a designação de Lambe, bem! Ver: [https://www.instagram.com/Lambe\\_bem/?hl=en](https://www.instagram.com/Lambe_bem/?hl=en).

do mundo, me levem do Brasil: tudo parou e nada mais move num ritmo viável para que escapemos desse atterramento paralisante nas nossas próprias casas, a tragédia diária das mortes que chegam como enxurrada e o arrebatamento do desamparo da pobreza crescente. Num dado momento, a palavra *#genocida* (acompanhada de sua *hashtag* correspondente, inscrita na tela) é clara e repetidamente articulada por Lapponi numa aproximação da sua boca da câmera – uma demonstração de repúdio ao governo de Jair Bolsonaro e sua necropolítica (MBEMBE, 2018) no enfrentamento da pandemia. Sua boca fala pelas bocas de muitos de nós, mesmo que som não seja proferido ou ouvido; fala como pode falar. Sua boca também fala pelos seus, outros corpos com deficiência que pela sua voz não gritada, também, gritam: “Vocês, bípedes, me cansam”. Venha, *#salvesequemquiser*.<sup>5</sup> Suba na nave de *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera*, dance ao som de Morini com a câmera dançarina de Lapponi percorrendo essa casa-planeta intergaláctica, adentre esse universo performativo da *live* para exercer uma outra prática de existência nesse momento de catástrofe. Como, se mal consigo manter-me aqui diante da performance ou da tela? Como, se não posso fixar-me a muito nessa cultura da desatenção que me faz ausente na habitação do meu corpo próprio? Que presença desatenta é essa que exerço no evento performativo *on-line*, na *live* para a qual Lapponi nasceu (*born to be na live*)?

As *hashtags* e palavras presentes na performance são inscritas na tela, nas camisetas expostas/penduradas pelos cômodos e, igualmente, em *stencils* e lambe-lambes distribuídos pelas partes que vemos da casa. Essas inscrições, que estabelecem-se entre a poesia e o protesto, orientam o percurso de Lapponi na sua dança e, igualmente, na sua condução da câmera *selfish*: fazendo da sua casa uma casa-livro; que também é dança, é vida, é melodia traduzida em imagem – mareada, borrada e precária como a (arte da) performance. Sua performance assemelha-se a uma incursão nossa no seu mundo, estruturado pela sua casa. E essa incursão é igualmente guiada pela guitarra solo de Morini, que acompanha a imagem dessa performer solo, em movimentos circulares que se aceleram para, então, desacelerarem. O corpo todo de Lapponi move-se na/em imagem e contamina o meu, que da cadeira também pensa querer mover-se, mas não o faz. O enfoque inicial na face de Lapponi percorre, ao longo do evento, várias partes do seu corpo até se assentar no seu quadril. Ancas de mulher (cisgênero) que movem a imagem e, também, fazem mover o mundo. Mas que mundo se

5 Esta *hashtag*, presente tanto enquanto inscrição na tela quanto na camiseta usada por Lapponi em alguns eventos da performance, estabelece uma ponte com o coletivo de intervenções artísticas Projeto Matilha. Ver: <http://projetomatilha.blogspot.com/>.

move aqui? O mundo-tela ou o mundo-mundo? Ao longo da obra o quadril da performer assume o protagonismo da *selfie* que, tradicionalmente, enfocaria sua face. Mas esse é um protagonismo que gera escapes, momentos de reclusão do protagonista para breves monólogos por parte da casa ou outras partes corporais. No que tange o quadril, contudo, ele é tão importante quanto a face no que compete o valor atribuído social e culturalmente às mulheres: nos faz visíveis e proporciona leituras da nossa idade, da nossa forma física, da nossa vitalidade sexual e, até mesmo, da nossa capacidade reprodutiva. Logo, dentro dessa abordagem, seu quadril pode qualificá-la enquanto desejável: seja para amante, seja para parir, ou enquanto objeto sexual. Contudo, a exploração que a performer faz dos movimentos do quadril serve, também, um outro projeto, que articula movimento, espiritualidade e cura – pilares da sua prática. Assim, as ancas femininas em *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera* ultrapassam seu papel de servidão – ao patriarcado e ao capitalismo – para adentrarem o campo do desejo e da agência, de mulher-performer que transforma sua casa no seu campo de batalha, seu pelotão de luta. Que nasceu para desejar e por isso performa sua dança de vida e protesto.

Mareio e precariedade similares aos das imagens compostas pela performance parecem replicarem-se na minha experiência espectral da performance. Percebo-me distraída. Os pequenos levantes do corpo, a vontade de querer dançar, não são suficientes para gerarem movimento, motivação. Sou, neste contexto, espectadora doméstica: vivencio e compareço ao evento performativo no contexto da minha casa, pelo aconchego da rotina que ela abriga. A vivência continuada dos mesmos cômodos, a ausência de grandes movimentos e a repetição das mesmas tarefas fazem instituir-se uma corporeidade apática e reclusa. O escape é sempre a rede de pequenos prazeres imediatos que nos mantêm, ainda mais, desatentos: as mídias sociais, a internet. Uma vez mais: como fazer-me presente, sentir-me viva pelos levantes desse corpo sem movimento, no evento performativo *on-line*?

A relação espectral proposta por *BORN TO BE NA LIVE! – selfishcamera!* não demanda uma presença centrada e comprometida. Pelo contrário, enquanto evento performativo, a performance me permite o exercício de um testemunho que assume a impossibilidade de sustentação da atenção. Melhor dizendo, a

performance encoraja uma reação espectral descentralizada e navegante. A implementação das *hashtags*, além de engajar-se com a cultura digital das mídias sociais, que norteia muito das nossas existências na atualidade, me autoriza à deriva virtual; me permite escapes do evento para a checagem, concomitante, de cada uma das *hashtags* implementadas e inscritas na performance. E essa checagem me leva à uma rede de outros artistas, cujos trabalhos estão expostos ou interseccionados com a performance em questão. *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* não tenta replicar ou traduzir os pilares que constituem o evento performático presencial, não se configura enquanto apenas uma solução possível para o momento pandêmico. Constitui-se, me parece, a partir da gramática que orienta nossa navegação e práticas relacionais e existenciais no âmbito da cibercultura e dos modos de (des)atenção implicados nele. Lapponi tomou e propôs a *live* enquanto terreno de investigação de uma poética performática, e o fez de forma a articular uma experiência do evento que não nega a desatenção. Logo, autoriza o meu divagar; as minhas fugas do evento e a impossibilidade de replicar os modos de atenção vivenciados em eventos performativos presenciais, no antigo normal. Seria esse um pressuposto para a experiência espectral da *live* de performance? Seria essa a forma de participação possível, no evento performático *on-line*?



## CASADEFORÇA

Em *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* a câmera egoísta de Lapponi captura uma sobreposição de camadas que constituem e entrelaçam o olhar e o exibicionismo. Ela performa para a câmera que ela mesma opera, logo performa para si: enquanto espectadores somos, em parte, um resultado acidental do seu agenciamento. A performer coloca-se enquanto vista e vidente, criadora e criatura, imagem e ideia, corpo e dispositivo – ciborgue, ET –, nasceu/nascida para estar na *live* (como sugere o título da performance): para performar, fazer-se ver pelo próprio olhar, mediado pela câmera que opera. Logo, esta performance constitui-se num agenciamento audiovisual de uma estratégia de performance

feminista, pois confronta o local atribuído ao corpo feminino: de materialidade exposta apenas à apreciação do outro, geralmente masculino (SCHNEIDER, 1997). O exercício do papel de *videomaker* coloca a performer no comando daquilo que pelo seu manejo da câmera testemunhamos: da sua casa e do seu corpo. É um de seus braços (apenas) que ao dançar concebe e enquadra o direcionamento e os ângulos de imagem que a sua performance nos propõe: vemos o que ela quer que seja visto. Veja que a casa a partir da qual a performance se estabelece é também a casa na qual a performer reside; portanto, é parte integrante de si, do seu universo. Assim, Laponi assume enquanto artista, e pela concepção dessa (sua) performance, o papel da mulher-performer que compõe sua obra através de si, e de seus prolongamentos estruturantes (a casa, a câmera), desmantelando binários estruturais no campo da produção artística que entrelaçam o público e o privado, arte e vida, performatividade e banalidade – Laponi faz performance.

Dessa forma, *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* constitui-se num agenciamento performativo articulado por uma mulher-performer – juntamente de seus colaboradores e convidados –, a partir e através das suas próprias circunstâncias, subjetivas e materiais. Aqui, na verdade, casa e corpo articulam-se enquanto residência: de onde se existe, daquilo que nos abriga. Contudo, também se articulam enquanto campos de geração de potência. O corpo feminino em performance, concebido e exercido pela mesma criadora/criatura, engendra – enquanto ato – estratégias de insubordinação ao patriarcado, que definiu, por meio de uma estrutura de exploração, o domínio doméstico (a casa) como terreno de invisibilidade que é designado às mulheres. Vê-se aqui que tanto a casa quanto o corpo feminino, a partir de uma perspectiva cisgênero, são construções domesticadoras que servem à uma máquina de exploração dos corpos das mulheres para fins de reprodução e para a prática de tarefas de cuidado – trabalhos invisíveis, não remunerados, que fazem gerar uma economia que não as favorece (FEDERICI, 2017). Nesse sentido, a apropriação de Laponi da casa enquanto instrumento de geração de performatividade, articulada entre o protesto e a poesia, institui uma série de transgressões à norma patriarcal que cerceia o corpo feminino à uma perspectiva despotencializadora do domínio doméstico. Transgressões que tangem o tipo de existência exercida por uma mulher-performer, a forma que ela agencia a sua obra e a coloca no mundo e, igualmente, como utiliza-se do espaço doméstico enquanto

estrutura viabilizadora da projeção do seu trabalho e enquanto território de troca e congregação com outros artistas.

A Casa de Zuleika, residência/estúdio de Lapponi e espaço contemporâneo – que fomenta, abriga e viabiliza a produção da performer – foi nomeada a partir da *persona* da performer (Zuleika Brit), mas não deixa de ter sido igualmente nomeada a partir de (Estela) Lapponi – considerando que uma *persona* estabelece-se por entrelaçamentos entre a pessoa do performer e o ato de criação. Zuleika Brit é um recorte amplificado de parte de Lapponi, a materialização do seu “corpo intruso” que não encontra abrigo em muitos cantos que frequenta; faz-se antagonista dos contextos pelos quais transita. Precisa assim, construir abrigo para si, uma casa toda sua. E, nessa empreitada, ressignifica a relação entre casa e corpo feminino. Cabe ressaltar que a implementação que Lapponi faz da sua casa não é recente, existe há muitos anos e não foi forjada para o contexto da pandemia. Ela nasceu da necessidade de criar para si um espaço de performance que pudesse acolher e fomentar a sua obra, impulsionando a construção da sua presença dentro da cena performativa; configurando-se, portanto, numa forma de empreendedorismo cultural: na fundação de um espaço cultural que promove a criação e circulação das artes performativas como um modo de geração de capital – um modo de sobrevivência.

Domicílio, doméstica, domesticada: palavras e variações a partir do mesmo tema. Domesticar é verbo, configura ação, que sugere outros verbos: amansar, domar, civilizar, “submeter (a força da natureza) ao domínio do homem”. (DOMESTICAR, [202-]) Aqui ‘homem’ refere-se às pessoas humanas, à humanidade: construção concebida por meio de uma história escrita pelo masculino, feita de violência e do apaziguamento das forças que escapam ao inteligível. Contudo, embora tenhamos Morini performando sua melodia vigorosa ao lado de Lapponi, em *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!*, é o agenciamento do corpo feminino em performance que aqui prevalece, que faz vida e constitui pujança: pelo seu ato performa/ativo, pela sua condição DEF, pela sua dança, pelas agregações que intersecciona na performance, pelas suas ancas, e, especialmente, pela sua apropriação do domínio doméstico como campo de potência performativa e artista de mulher-performer. Lapponi confronta muitos dos discursos e perspectivas atrelados à sua corporeidade pela sua performance: a) confronta a expectativa pelo testemunho da “superação” exercida por um corpo com deficiência, que dança e performa, e b) desmantela a casa

enquanto terreno de submissão e domesticação das mulheres. Sua casa – a de Zuleika – é sua força, sua fortaleza que a permite performar, o abrigo que propicia seu protesto e constitui sua proposta para um outro mundo possível, feito de poesia e performatividade. Assim, Lapponi exerce seu corpo-casa, sua casa-corpo, seu corpo intruso enquanto “casa de força”, como o pretende The Famous Lauren Barri Holstein<sup>6</sup> (GORMAN, 2017): lócus de potência que vaza dos cerceamentos a si atribuídos, que pratica sua insubmissão diante do contexto e agencia possibilidades de articulação de outros mundos – performativos, intergalácticos – nos quais ela não se cala mesmo quando a ausência de voz é a sua condição.

Não me parece ser por acaso que o título da performance, *Born to be na live*, alude a um jogo de palavras que emprega a proposição de um exercício para a esperança. Quando lido rapidamente: *Born to be nAlive* – aponta para duas possibilidades: nascida<sup>7</sup> para estar ao vivo (*live*) ou nascida para estar viva (*alive*). Desse modo, pelo evento performativo *on-line* configurado no campo do ciberespaço e pelas suas atribuições de câmera *selfish*, que articula *selfie* e narcisismo, *BORN TO BE NA LIVE – selfishcamera!* configura-se numa performance engajada com a gramática da cibercultura, e aspectos da des/atenção e do narcisismo que nela circulam, por meio da reapropriação da casa por parte de um corpo feminino que, pela sua insubordinação, propõe um outro mundo possível: um mundo temporário que serve à potência de vida. E é também da minha casa, enquanto espectadora, pelos entrelaçamentos entre experiência estética e vivência doméstica, que eu, portanto, me inebrio, mesmo que timidamente, com a dança e a música inebriantes de Lapponi e Morini. Vivencio o evento performativo enquanto uma estratégia de (re)existência, uma forma de produção de vida, e um grito que me resgata, por alguns minutos, da apatia da corporeidade *espectatorial* pandêmica.

6 Performer americana radicada no Reino Unido. Ver: <https://www.thefamousomg.com/>.

7 Adjetivo feminino, pois falamos de Lapponi.

## REFERÊNCIAS

AYERBE, N.; CUENCA, J. El *selfie* como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la autoimagen desde el arte de acción. *Papeles del CEIC*, [s. l.], n. 2, p. 1-16,

2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/765/76566980004/html/>. Acesso em: 22 out. 2021.

DAVENPORT, H.; BECK, J. C. *The Attention Economy: understanding the new currency of business*. Boston: Massachusetts: Harvard Business School Pres, 1988.

DOMESTICAR. In: DICIONÁRIO Aulete Digital. [S. l.]: Lexicon Ed. Digital, [202-].

FEDERICI, S. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

GORMAN, S. Interview with Lauren Barri Holstein. *Reading a sawoman*, [s. l.], 9 nov. 2017. Disponível em: <https://readingasawoman.wordpress.com/2017/11/09/interview-with-lauren-barri-holstein>. Acesso em: 22 out. 2021.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do séc. XX. In: TADEU, T. (org.). *Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

LEVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SCHNEIDER, R. *The explicit body in performance*. New York: Routledge, 1997.

**MONTAGNER, ALESSANDRA:** doutora em Artes da Cena (2108) pela UNICAMP. Mestra em Artes (2012) pelo Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Bacharel em Direção (2006) e Interpretação Teatral (2005) pela UFSM. Pesquisadora. E-mail: [alessandramontagner@gmail.com](mailto:alessandramontagner@gmail.com)..