



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Torções do visível em *A emparedada da Rua Nova* da E Cia de Teatro e Dança e *Este é meu corpo* de Janet Toro

Renan Marcondes

Para citar este artigo:

MARCONDES, Renan. Torções do visível em *A emparedada da Rua Nova* da E Cia de Teatro e Dança e *Este é meu corpo* de Janet Toro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0106

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Torções do visível¹ em *A emparedada da Rua Nova* da E² Cia de Teatro e Dança e *Este é meu corpo* de Janet Toro²

Renan Marcondes³

Resumo

O artigo investiga os desacordos temporais e espaciais entre o ato de exibição imediato e compartilhado da performance e o ato de observação mais comum à teoria. Para isso, analisa as obras *A emparedada da Rua Nova* (2017) da E² Cia de Teatro e Dança e *Este é meu corpo* (2019) de Janet Toro, que optam por inverter relações usuais de visibilidade na performance. Demonstra-se como ambas lidam com a violência não como mero tema, tornando-a constituinte da obra por meio de torções do que se faz visível para o público, e que seria justamente o que ultrapassa uma relação afirmativa da demonstração performativa. Assim, as obras convocam o público a uma experiência reflexiva de ordem teórica.

Palavras-chave: Violência. Performance. Teoria.

Twists of the Visible in "A emparedada da Rua Nova" by E Theater and Dance Company and "This is my Body" by Janet Toro

Abstract

This article investigates the temporal and spatial disagreements between the immediate and shared act of performance exhibition and observation, more common in theory. To do so, it analyzes the works "A emparedada da Rua Nova" (2017) by E² Theater and Dance Company and "This is my Body" (2019) by Janet Toro, which choose to invert the usual visibility relationships in performance. Through them, it is demonstrated how both deal with violence not merely as a theme, but as a constituent of the work through twists of what is made visible to the audience, which precisely surpasses an affirmative relationship of performative demonstration and calls the audience to a reflective experience of theoretical order.

Keywords: Violence. Performance. Theory.

Torsiones de lo visible en "A emparedada da Rua Nova" de la E Compañía de Teatro y Danza y "Este es mi cuerpo" de Janet Toro

Resumen

Este artículo investiga los desacuerdos temporales y espaciales entre el acto inmediato y compartido de exhibición de la performance y el acto de observación, más común en la teoría. Para ello, analiza las obras "A emparedada da Rua Nova" (2017) de la E² Compañía de Teatro y Danza y "Este es mi cuerpo" (2019) de Janet Toro, que optan por invertir las relaciones usuales de visibilidad en la performance. A través de ellas, se demuestra cómo ambas abordan la violencia no solo como un tema, sino como un componente de la obra a través de torsiones de lo que se hace visible para el público, que precisamente superan una relación afirmativa de demostración performativa y convocan al público a una experiencia reflexiva de orden teórico.

Palabras clave: Violencia. Performance. Teoría.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Diego Moschkovich - Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

² Este artigo integra a pesquisa de pós-doutorado "Violências sem sentido: o corpo em dor e risco em performances de artistas latino-americanas", financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) no processo 2023/09108-0. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

³ Pós-doutoramento no departamento de filosofia da FFLCH na Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Cênicas pela USP. Mestre em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

 renancevales@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/9183664052817549>



<https://orcid.org/0000-0001-8650-4151>



Ver e ser visto na era do desempenho

Divagar mais, divulgar menos
(Linn da Quebrada, I míssil)

Como não se deixar seduzir pela aderência da arte da performance, com seu viés libertário, a uma sociedade cada vez mais individualizada e marcada pelo imperativo do desempenho exibicionista de si? Por outro lado, como demonstrar que a performance, quando no campo da arte, traduz-se também em formas que duvidam desse mesmo viés?

Essas são perguntas que me acompanham há muitos anos, mas que se intensificaram após minha participação, em 2023, de um congresso de artes cênicas com a comunicação de minha pesquisa de pós-doutoramento anterior. Como eu estava investigando as possíveis intersecções entre o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin e uma bastante recente arte da performance produzida no sudeste brasileiro, me pareceu claro que, apesar de pesquisar obras performáticas, o grupo de trabalho que melhor abarcaria a pesquisa seria um de teoria do espetáculo e da recepção. Minha surpresa foi descobrir, já no local do evento, que o grupo não apenas tinha menos de cinco pessoas, mas que estava a ponto de se extinguir (o que de fato aconteceu na mesma ocasião).

Para além da frustração de comunicar uma pesquisa para poucos pares – e sabendo das questões políticas, históricas e mesmo pessoais que necessariamente estão envolvidas nessas dissoluções e fortalecimentos de grupos e frentes de pesquisa – notei como o desinteresse pela teoria contrastava com o sucesso dos grupos que prometiam uma suposta maior liberdade não só nas temáticas de pesquisa, mas também nas formas de transmiti-las. Como meu tempo de trabalho durou menos do que o previsto, acompanhei em alguns desses outros grupos as comunicações, dinâmicas e propostas, buscando um lugar em salas abarrotadas para ouvir pessoas de diferentes locais do Brasil, com pesquisas tão diversas quanto suas formas de apresentação.

Para além das qualidades e impasses de cada caso, havia uma ideia comum



de que a teoria não conseguiria fornecer algo necessário para a pesquisa em artes, sendo um espaço restritivo às liberdades individuais e violentando os fluxos dos processos artísticos ao exigir uma forma que só faria sentido dentro do espaço da academia. Sem dúvida, alguns desses problemas devem ser pensados seriamente (por exemplo, a imposição produtivista e quase maquinal de publicações). Mas as recorrências de reclames ou negações pareciam se referir antes ao “receio, a desconfiança, para não dizer o temor que provoca, mais do que nunca, toda abordagem teórica” (Féral, 2015, p.17) no campo das artes.

Por outro lado, haveria na performance (com sua promessa libertária de expressão individual e irritação das técnicas estanques) um espaço de superação positiva dessas amarras, como se ela fornecesse uma “crença absoluta na experiência, de que é possível um acesso imediato à realidade – que, é bom lembrar, é irrepresentável – ou o reencontro com um eu, fonte mítica de unidade”: justamente aquilo que Celso Favaretto (2023, p.64) critica na nossa arte contemporânea. Seria então preciso encontrar uma nova forma de teoria, que não conservasse seu suposto peso, melhor integrada à visibilidade imediata das superfícies *touch* reflexivas e com um limite baixo de caracteres que a permitiria ganhar na disputa pela atenção? Ou abandonar qualquer tentativa de abordagem teórica, limitando-se à descrição dos processos e à livre aceitação das intuições, em certa medida tornando o sujeito pesquisador o ponto de onde emana todo o poder decisório sobre seus próprios procedimentos? Não seria preciso ao menos recusar a teoria imparcial e objetiva (ver Foster 2013) cujos predicados problemáticos já sabemos, abandonando-a em vista de uma teoria nova ou ainda não ouvida?⁴

Anna Kornbluh (2024) amplia essa discussão, entendendo a anti-teoria como um fenômeno próprio ao nosso tempo, marcado em todos os campos por um

⁴ Importante observar que esse movimento talvez não seja algo próprio ao nosso tempo, mas constituinte de uma dissincronia fundamental entre teoria e prática, que estariam sempre em desacordo. Com uma maior distância histórica podemos perceber, por exemplo, que há mais de um quarto de século Josette Féral já se colocava questões semelhantes às abordadas por essa edição da revista *Urdimento*, afirmando que o teatro teria cedido a diversas aberturas em suas práticas, o que gerou tanto uma ampliação quanto um impasse de análise: “Desse ponto de vista”, afirma Féral, “é claro que não há limites na compilação que pode conter os estudos teatrais. Ganhou-se realmente muito em tal abertura, para todos os sentidos, da noção de teatro? Difícil dizê-lo. Seguramente nós ganhamos nisso uma ampliação de nossas mentalidades, mas também nos trouxe instrumentos mais preciso de análise, uma melhor apreensão dos fenômenos que nos cercam?” (Féral, 2015, p.56)



imediatismo: “‘fluxo’ ultra-capitalista, de troca sem fricção, instantânea e propulsiva que organiza a intensidade de circulação do século XXI”.⁵ O que ela chama de anti-teoria seria esse estilo imediatista de teoria, “#semfiltro”, que visa “esvaziar as dimensões especulativas, convocativas e generalizantes da crítica”, tornando ilegítima a ideia de mediação em favor de uma “autenticação do saber situado, a elevação da experiência pessoal, a suspeita de grandes narrativas, a transposição da política em *ethos*, e a promoção de autoetnografias entre disciplinas”. Para nossa discussão, interessa perceber como sua descrição do imediatismo poderia facilmente parecer um discurso sobre o imperativo de performance do nosso tempo, antagônico a uma função de mediação⁶ própria da teoria:

[...] imediatismo é *presença temporal, intimidade espacial, populismo epistêmico e intensidade experiencial, tudo congelado em uma estética da aparência* [...]. Não fale pelos outros. Não represente nada. Não ofereça conceitos.⁷ (Kornbluh, 2024).

Interessa-me aqui investigar os desacordos temporais e espaciais entre o ato de exibição, mais próprio ao presente imediato e compartilhado da performance, e o ato de observação, mais comum à teoria (a palavra, sabemos, tem na raiz grega a ideia de olhar *através de* algo, de especular via observação, sendo também próxima de “teatro”) e marcado por um descompasso fundamental com o tempo presente. Segundo Materno (2003, p.37), a teoria “é sempre uma provocação às diversas formas de defesa e de afirmação da espontaneidade e da imediaticidade” que encontramos tão facilmente nos discursos sobre performance.

Para que possamos perceber como obras performáticas não apenas aderem, mas também resistem aos imperativos da visibilidade, discutirei duas que me

⁵ über-capitalist “flow”, the frictionless, instantaneous, propulsive exchange that organizes twenty-first century circulation-intensity. (Tradução nossa).

⁶ Segundo Kornbluh (2024), “a teoria examina as restrições às ideias impostas pela ordem material das coisas – e depois compõe ideias de qualquer maneira. A teoria não deve meramente reificar o que é dado imediatamente; deve introduzir nas construções dadas aquilo que media – que intercede, que subjuga, que capacita”. theory examines the constraints on ideas posed by the material order of things—and then composes ideas anyway. Theory must not merely reify what is immediately given; it must introduce into the given constructions that mediate—that intercede, that sublimate, that capacitate”. (Tradução nossa).

⁷ Immediacy is temporal presence, spatial intimacy, epistemic populism, and experiential intensity, all congealed into an aesthetics of apparency. [...] Do not speak for others. Do not represent anything. Do not proffer concepts. (Tradução nossa)



parecem propor uma torção em paradigmas de demonstração⁸: a dança *A emparedada da Rua Nova* (2017), dos brasileiros Eliana de Santana e Hernandes de Oliveira, da E² Cia de Teatro e Dança, e a performance *Este é meu corpo* (2019), da chilena Janet Toro. Ambas tratam de violências locais, recuperando fantasmas de sociedades ditatoriais e escravocratas, mas o fazem propondo que o público se questione sobre seu papel de observador.

Como lembra Frazer Ward (2012), nos fundamentos da *performance art* nos anos 1970 não encontramos a ativação democrática e lúdica do observador, como hoje, mas sim a testagem de quais comportamentos nós toleramos em nome da arte, através da construção de modos aversivos de comunidade que demonstram que a presença do corpo na arte da performance não se basta na evidencia do gesto autoral. Ao invés disso, a *performance art* sugeriria “que a presença não é direta e que o corpo não é dado. Portanto o corpo fornece *uma garantia incerta de experiência*” (Ward, 2012, p.10).⁹

Talvez precisemos não só de novas teorias (movimento que não deixa de responder ao imperativo mercadológico da novidade simulando mudança), mas também de uma afinação do olhar, distante da obrigação do novo e focado na política de nossas decisões de observação. Cabe aos artistas e ao público uma abertura para habitar zonas desconfortáveis. Afinal, se a teoria parece uma parede que impede o movimento livre, talvez seja porque ela nos demanda abrir buracos, tarefa que se dá para além das nossas vontades.

Analisar essas obras, espero, pode mostrar como é ainda e sempre necessário um movimento da reflexão e da teoria para abordar trabalhos que recusam uma demonstração espetacularizada e unilateral do corpo e que não nos dizem apenas aquilo que queremos ouvir ou que já sabemos. Esse convite, ressalto, não pressupõe uma bagagem de conhecimentos prévios que pudessem ser aplicados ao que falta na obra, mas sim se perceber *dando de cara* com elas, habitando um impasse em seu cerne que nos convoca à errância ao invés de

⁸ Discuti de forma mais extensa sobre tais paradigmas a partir dos anos 2000 no capítulo inicial “Como não ser visto?” do livro *Desaparecer: ausências do corpo na arte contemporânea* (2023).

⁹ That presence is not straightforward, and that the body is not a given. It follows that the body provides an uncertain guarantee of experience. (Tradução nossa).



demonstrar algo.

Esburacar sentidos

Um cadáver em estado de putrefação é encontrado nas terras do Engenho Suaçuna. Este é nosso ponto de entrada na história da família Favais (que se refere a um caso verídico noticiado em 23 de fevereiro de 1864), desestabilizada por Leandro Dantas, que se envolve com Josefina Favais e sua filha Clotilde. A riqueza e os contatos permitem ao patriarca Jaime Favais, quando descobre a traição da esposa, armar o assassinato de Dantas. Porém, quando o cadáver do sedutor é descoberto, João Favais, sobrinho português de Jaime que havia vindo para o Brasil com interesse de se integrar à família, descobre que o tio foi o responsável pelo crime. Nesse meio tempo, a filha Clotilde se descobre grávida do falecido e, a fim de recusar as investidas do primo João, revela para a família sobre a indesejada situação. Enlouquecidos pela necessidade de manter as aparências, seus pais não apenas a amarram e a amordaçam em um banheiro, mas contratam um pedreiro para levantar uma parede fechando a saída do cômodo.

Essa é, de forma bastante resumida, a narrativa do romance *A emparedada da rua nova*, lançado em 1886 por Joaquim Maria Carneiro Vilela. Posteriormente publicado em formato de folhetim, entre 1909 e 1912, ganhou ares de lenda urbana em Recife, não apenas pelo tom policial ou por revelar, sem concessões, os preconceitos que pautavam o cotidiano do Brasil do Segundo Império (ver Mercês 2018), mas principalmente por partir de uma história documentada em jornal, gerando todo tipo de especulação sobre a veracidade da narração. Somava-se a isso o fato de Vilela creditar Joana – uma mulher que vivia em situação de escravidão na casa da família Favais – como fonte direta, em uma tentativa de “legitimar a sua narrativa atribuindo a ela um caráter de depoimento” (Mercês, 2018, p.59).

É dessa obra que a E² Cia de Teatro e Dança parte para criar uma peça homônima, com direção e interpretação de Eliana de Santana e direção de arte e interpretação de Hernandes de Oliveira, artistas que pesquisam o “anônimo como tema”, isto é, todo corpo que “tem muito a dizer e que não aparece para dizer”



(Santana apud Portal Mud, 2016). A dupla parece pouco preocupada em ser fiel à história do livro, e mais focada nos possíveis significados e efeitos da imagem de uma mulher emparedada,¹⁰ forte a ponto de transformar a narrativa em um rumor com força de lenda urbana: como afirmam na sinopse da peça, seu interesse está nas “aparições, presenças momentâneas, espectros, fantasmas” e no “tema da morte e do sobrenatural” (Corpo Rastreado, 2016).

A questão da invisibilidade pode vir do próprio livro, cuja narrativa é marcada por violências físicas que não vêm de um desejo irracional de destruição do outro, mas como *método para a manutenção de uma forma visível de estrutura familiar* que, no entanto, produz um resíduo, um efeito colateral da ordem do invisível: não apenas alguém deixada para morrer em um lugar escondido, mas um *rumor que só circula e ganha força ao longo das décadas pela sua própria impossibilidade de comprovação*. Nesse sentido, a parede é a imagem central para se pensar na contradição da forma pública da família com seu funcionamento interno na sociedade brasileira oitocentista, presa entre os ideais liberais e a manutenção de práticas escravocratas – contradição que se mantém até os dias de hoje, aliás, em diversos contextos.

Uma grande parede é também o elemento que organiza a dança. Feita de papelão e tomando toda a área cênica de uma coxia à outra, ela se ergue perto da boca de cena, iluminada por uma fileira de velas como ribalta. Com a luz trêmula das velas, é possível ver que essa grande estrutura possui várias manchas pretas em sua superfície, formando uma espécie de mapa. Porém, quando um corpo passa retorcido por trás da parede, percebemos que as manchas são na verdade buracos, rasgos deixando ver parte do fundo do palco. Santana, vestindo um simples vestido longo, preto e opaco, passa lentamente do fundo para a frente. No completo silêncio, seus calcanhares mal tocam o chão, como se fosse perigoso pisar ali. Santana ficará na ponta dos pés descalços por muito tempo, remetendo tanto ao imaginário da dança clássica quanto a um corpo fantasmagórico – ambos vinculados a noções de leveza, suspensão e mesmo superação do que é humano

¹⁰ O emparedamento é uma imagem recorrente na literatura, atualizando práticas sacrificais do período romano ou medieval. Podemos citar, por exemplo, o conto *O Barril de Amontillado* (1846), de Edgar Allan Poe ou o fim do romance *Malina* (1971), de Ingeborg Bachmann, que termina com a narradora entrando em uma fenda que encontra na parede.

no corpo (ver Boucier 2001).

Com a linha de velas próxima a seus pés e andando lentamente de um lado do palco para o outro, Santana parece andar sobre o fogo, em uma imagem de desafio e insistência que muito diz respeito à figura da emparedada Clotilde no livro, que “preferiu o sofrimento à submissão” (Vilela, 2013, p.472). E, se foi preciso uma torção do seu corpo para passar pela pequena fresta, essa torção também será um mote coreográfico: seus ombros, sempre tensionados perto da cabeça, dão início a lentos e contínuos movimentos de seus braços e mãos, como se cavasse o ar para abrir mais e mais espaço. Essas torções, realizadas com o corpo quase sempre enrijecido, podem sugerir a “natureza ardente e áspera, irritadiça e arisca”, assim como a “irritabilidade intransigente e feroz” com que Vilela (2013, p.472) descreve Clotilde, mas por vezes sugerem também gestos sociais: contar um segredo ou carregar um bebe. Mas, apesar de serem associados com a condição da mulher no período, são gestos fugidios, como se apenas rascunhados pela artista como algo que se deve performar não junto de sua dança, mas *apesar* dela.

O silêncio é interrompido por *Lamento Della Ninfa*, madrigal de Claudio Monteverdi (1963) que fala de uma mulher que vaga pela noite “*Non have Febo ancora/ Recato al mondo il di/ Ch’uma donzell fuora/ Del próprio albergo uscì*” (Não havia Febo ainda/ Trazido ao mundo o dia/ Quando uma donzela afora/ De sua própria morada saiu) e, transtornada por um amor traído, suplica para que a matem: “*Fache ritorni il mio/ Amor com’ei pur fu/ O tu m’ancidi, ch’io/ Non mi tormenti più* (Faça com que retorne o meu/ Amor como ele se foi/ Ou tu me matas, que/ Não me atormento mais)”. Ao som dessa música, Santana vai ao chão, e seu corpo ainda enrijecido parece reviver após a morte ou se debater em seus momentos finais, em ações como bater diversas vezes as costas contra o chão, revelando um pó branco que sobe com o movimento e fazendo uma fumaça que aos poucos recai sobre o corpo, manchando a pele negra e o vestido preto. Esse corpo coberto de pó não apenas remete aos trechos do livro que narram o emparedamento, como quando o pai “agarrou uma grande porção de cal amassada e atirou-a sobre a tábua, colocando em seguida os primeiros tijolos que deviam ocultá-la” (Vilela, 2013, p.493), mas também os trechos finais, quando esse



mesmo pai é assombrado pela “figura branca e vaporosa de sua filha” (Vilela, 2013, p.479), cuja pele, quando viva, era “de um moreno claro e corado – meio jambo e meio pêssego” (Vilela, 2013, p.59), “produto de um cruzamento de raças” que “deu-lhe ao espírito uma energia máscula e impetuosa” (Vilela, 2013, p.59). Vemos aqui sugerida uma aproximação entre os escombros do emparedamento e a violência dos processos de branqueamento da população brasileira. Apesar do posicionamento progressista e abolicionista de Vilela em vida, o autor dedica diversos momentos do livro a comentários sobre a raça das personagens, inclusive para qualificar comportamentos e impor uma moral da mestiçagem: as características de Celeste “acusam resquícios de sangue africano” (Vilela, 2013, p.109), o corpo de Josefina era “de um moreno aveludado e macio (Vilela, 2013, p.51) e o físico de Clotilde tinha “*perfeição* material” (Vilela, 2013, p.52, *itálico nosso*) graças ao já citado “cruzamento de raças”. Leandro, por sua vez, era “espécimen da raça *verdadeiramente brasileira*”, “produto etnográfico” da “raça europeia, a tupi e a africana” (Vilela, 2013, p.225, *itálico nosso*).

Após essa cena, Santana enfim olha para o fundo do palco por um dos buracos, colocando pela primeira vez uma questão central para a peça: nós do público estamos no espaço público ou no privado? Ou seja, qual lado da parede nos é mostrado? Essa questão se torna ainda mais presente no bloco final da peça, quando Santana se vai pelo mesmo buraco de onde veio, até perdermos seu corpo de vista. Surge então no canto do palco um homem (interpretado por Hernandes de Oliveira) perto de uma mesa iluminada. Com tranquilidade, ele serve água em um pequeno copo de cachaça e o leva “para trás” da parede, para onde Santana foi.

Santana e Oliveira aparecem enfim do outro lado da grande parede. Agora, ela aparece com os cabelos presos e um vestido rodado avermelhado, bastante feminino e quase infantil, mimetizando padrões tidos como mais aceitáveis socialmente. Sua dança e olhar agora são direcionados para o público. Com os pés totalmente apoiados no chão e um duro sorriso no rosto, a artista se move de maneira quase robótica, como uma bailarina de caixa de música, repetindo gestos sociais agora mais definidos: uma torção da mão perto do peito ou movimentos com os dedos próximos das têmporas (como se desse corda em si mesma). A

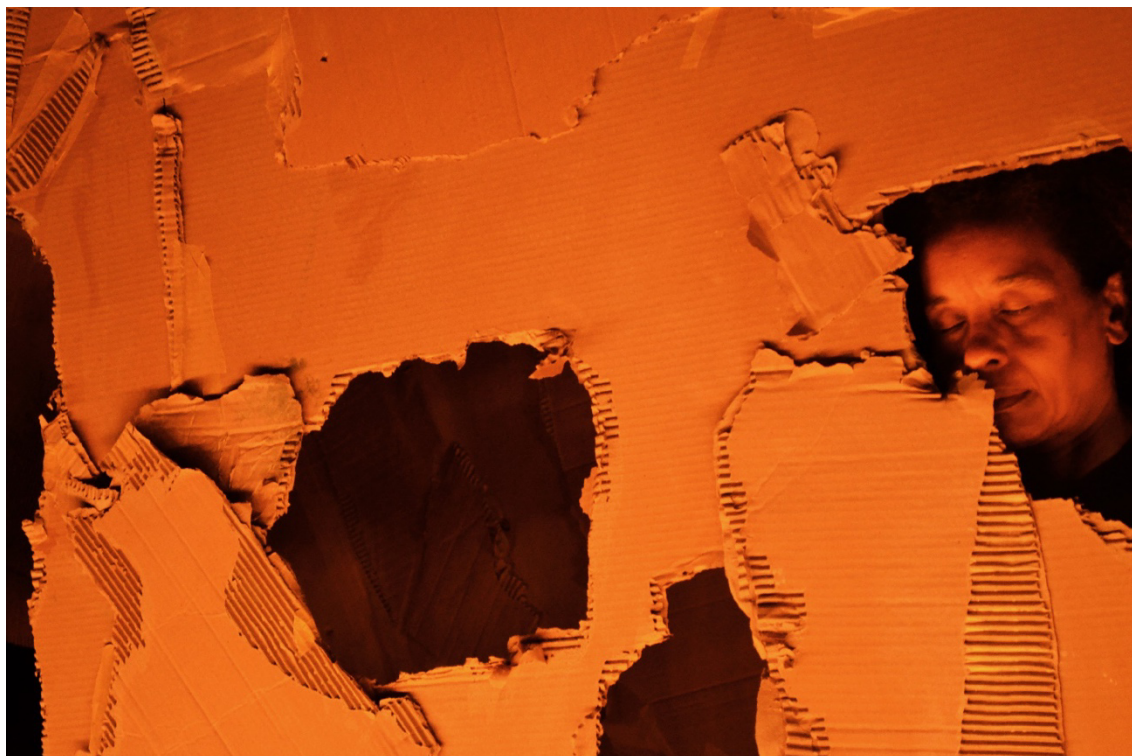


estranheza da dança é intensificada pelo fato de que o homem que a trouxe de volta permanece ao fundo, imóvel, observando-a de perto da parede.

A música que toca é *Viola Quebrada* (1972), tema popular recolhido por Mário de Andrade e harmonizado por Villa Lobos, cantado aqui por Inezita Barroso. A letra também remete ao emparedamento: “Fui encontrar com a Maroca meu amor/ E eu senti na alma um golpe duro/ Quando ao muro já no escuro/ Meu olhar buscando a cara dela e não achou”. Mas, ao contrário da primeira canção, o eu lírico é um homem, que diz: “Por causa dela sou rapaz muito capaz de trabalhar/ E todos os dias/ Todas as noites capinar”. Chama a atenção não apenas a mudança de gênero (mesmo que a versão usada na peça seja cantada por uma voz feminina), mas principalmente a relação entre a mulher e o trabalho: é pelo sumiço da mulher que o homem que canta pode trabalhar. E, após ouvirmos na letra “Pois da flor que brilha e cheira a noite inteira/ Vem depois a fruta que dá gosto de saborear”, o homem em cena leva Santana de volta para trás da parede, para sair novamente com um vaso de rosas vermelhas que posiciona sobre a mesa. Essa transformação da mulher de vestido de cores quentes em flores vermelhas sugere ao mesmo tempo um clichê de gesto romântico, a violência no gesto de arrancar uma flor, o luto com a recorrente colocação de flores em túmulos, mas também um mascaramento da violência.

Se no livro resta vivo apenas o pai de Clotilde, no fim da peça esse homem apaga pouco a pouco as velas com a ajuda de um pano, de forma muito objetiva, aludindo às dinâmicas de poder implícitas no ato de iluminar ou não algo ou alguém. Mas a vela não apenas ilumina, possuindo também diversos significados simbólicos e sendo entendida por muitas religiões como ponto de conexão entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Assim, em contraponto a esse apagar rápido da grande ribalta, uma nova vela se acende: no último instante vemos, pela primeira vez do lado de lá da parede em um pequeno buraco, o rosto da mulher a nos encarar (figura 1).

Figura 1 - Eliana de Santana em *A Emparedada da Rua Nova* (2017).
Foto: Hernandes de Oliveira



Nessa abordagem que, compreendendo a autonomia da obra coreográfica, pouco se preocupa em recontar os eventos do livro, cabe ressaltar algumas escolhas que fortalecem a indeterminação fundamental que ancora a obra. Primeiramente percebemos que as duas figuras em cena não se referem claramente a personagens específicas: Santana parece amalgamar as diversas mulheres do livro, e também Hernandes não figura o pai Jaime, o primo João ou o sedutor Leandro, mas perpassa todos quando apaga as velas, apresenta o corpo da mulher para o público ou carrega flores, em um lugar sempre dúbio entre o convite gentil e a violência opressora. São amálgamas das personagens, suprimindo especificidades para destacar as convenções sociais e os recortes de gênero que atravessam o romance.

A indeterminação das figuras espelha também a própria forma do livro, cuja lógica policial não desemboca na solução do crime ou salvação da vítima, mas na impossibilidade de resolução. A dança transpõe essa indeterminação para o próprio público, mostrando que olhar pode ser também um lugar de violência. Pois em toda a primeira parte da peça se sugere que a área da frente do palco, por



onde Santana passa e dança, é um lugar onde se fazer visível é o mesmo que se libertar – como se a figura tivesse saído do banheiro onde foi presa e enfim se mostrasse a nós, com toda a violência e o ímpeto que guardou por tanto tempo. Mas a dança não é o livro, e aqui a parede não se constrói em uma área específica, mas opera regimes de visibilidade: um espaço onde quem vê tem acesso a um corpo visível e um outro espaço onde esse corpo pode existir fora do enquadramento do olhar do público (e, notemos, isso é diferente de desaparecer ou ser presa). Por isso a parede de papelão é uma membrana rasgável, espaço de conexão entre o visível e o invisível. E é por ele que a artista transita, voluntariamente, de um espaço para o outro. E é nessa mesma área de acesso ao corpo – determinado como frente apenas se privilegiarmos os olhos do público – que ela performará signos de insubmissão e revolta no primeiro bloco da peça, mas também (e principalmente) os signos reificantes em relação ao seu gênero e raça, que fazem de seu corpo um autômato apresentado por alguém que olha de trás (deixando-a, pela primeira vez na peça, sem ter para onde fugir).

Se toda a violência é praticada pelo homem em cena com extrema sutileza e mesmo repetindo códigos e clichês do romance, é porque o que é verdadeiramente violento na peça se traduz em formas cotidianas e reificadas da atenção: dar algo para beber, carregar pelas mãos, ou até observar (a mesma ação que o público aceita realizar). Assim, um olho atento perceberá que não é possível saber se participamos ou não, pelo simples ato de assistir, da violência que a peça evoca. Estamos dentro do banheiro, presos com essa mulher e bebendo da mesma água que o homem forneceu a todos? Ou somos nós que, de fora e sabendo de sua presença, nos tornamos cúmplices da violência?

Virar a cara

Chile e Brasil, ambos países marcados por ditaduras nos anos 1970, possuem algumas semelhanças em suas primeiras proposições performáticas: impulsionadas por expansões na noção de escultura, diversas ações eram apenas iniciadas ou disparadas pelos artistas, que recusavam o papel de autores de objetos, visando a se tornarem propositores de eventos. Envoltas em certo mistério que evocava violências diversas, tais proposições se apresentavam apenas parcialmente como um trabalho artístico, podendo também parecer um

resquício de agressão – dado que convidava o público não só a refletir, mas, em muitos casos, a agir, dentro de um contexto de crescente repressão política. Se para nós um dos casos emblemáticos são as *Trouxas ensanguentadas* (1970) do luso-brasileiro Artur Barrio, que espalhou trouxas esfaqueadas e recheadas com carne ensanguentada por terrenos baldios do Rio de Janeiro, no Chile é paradigmática a obra de Valentina Cruz *A morte de Marat* (1972), na qual era queimada uma grande banheira feita de papel, restando apenas um amontoado de cinzas que antecipavam o início da ditadura chilena e um cenário de embates nas ruas.

Nesses casos podemos perceber que a relação da nossa arte contemporânea com atos violentos difere do contexto europeu, como afirma Paula Braga (2014, p.231): “No Brasil, diferentemente das manifestações da *Body Art* norte-americana ou europeia, o corpo não foi perfurado ou flagelado, mas sim apresentado como o veículo de contato com o mundo exterior e, portanto, como arma de transformação desse mundo”. Para Braga (2014, p.231), pela presença de práticas de tortura nesses contextos, encenar o flagelo seria “redundância espetacularizante do sofrimento”, sendo preciso, antes, tornar o corpo ferramenta de proposição.

É com esse ímpeto de guerrilha em contexto ditatorial – mesmo que já em uma fase final - que a artista chilena Janet Toro inicia sua produção nos anos 1980. Em *Duas perguntas* (1986), realizada em parceria com Claudia Winther, as artistas foram para Paseo Ahumada, via de pedestres em Santiago, carregando uma placa cada uma. Na de Winther, lia-se “Por que você está sorrindo?” e na de Toro “Por que você está triste?”. As artistas apenas ficaram paradas com as placas na rua, assumindo um caráter escultórico (que evidenciava a impossibilidade de agir) e gerando intensa curiosidade e participação popular. Dado que o Chile ainda vivia os últimos anos da ditadura de Pinochet, a própria sugestão de uma pergunta já criava espaço para algum tipo de expressão pública, logo interrompida por um policial que as retirou da via.

Mesmo após o fim da ditadura, a artista segue trabalhando sobre o tema, como em *O corpo da memória* (1999), ciclo de performances de um mês a partir de métodos de tortura praticados no Chile. Nessas obras de juventude já se



evidenciam fatores centrais daquela que analisaremos a seguir: a apresentação escultórica do corpo em estado de inação (deitado, imóvel por alguma restrição externa ou mostrando uma placa) e a relação entre a presença do corpo e elementos textuais (como a pergunta que norteia a primeira performance ou as informações sobre os diferentes métodos de tortura).

Em *Este é meu corpo* (2019), performance realizada no Museu de Arte Contemporânea em Santiago, a artista ergue uma grande faixa branca horizontal na fachada da instituição. Sobre ela, há um tecido menor na cor preta. Após sair de dentro do prédio, vestido camisa e saia pretas, Toro vai até um dos pilares. Vira-se de costas, prende o corpo em um sistema simples de roldanas e começa a ser içada para cima rapidamente. Ao alcançar a altura da faixa, corta o fio que prendia a tarja preta, deixando-a cair no chão e revelando a frase impressa em caixa alta: ESTE É MEU CORPO. Sempre de costas, a artista permanece parada, apenas tirando a camisa em certo momento, desnudando as costas nuas e mostrando a cinta que a içava. A performance termina quando ela é lentamente puxada de volta para o chão.

Há duas abordagens possíveis da relação dessa obra com a violência: uma espacial e outra religiosa. A verticalidade tem sido ferramenta de opressão e significação de poder masculino ao longo da história. João A. Frayze-Pereira (2005, p.145) afirma que esse vetor se faz presente em arquiteturas diversas (como templos e igrejas) a fim de produzir medo e submissão espiritual, mas também controle e repressão social. Para o autor, a “importância das edificações, das pedras, dos muros, reside no fato de que eles vêm ocupar o ‘lugar do rei’. No espaço disciplinar, a arquitetura não é mais, ou não é apenas, um símbolo, uma expressão do poder. Ela torna-se o lugar do poder, seu próprio centro”. Também a professora Kemi Adeyemi (2019, p. 6) detecta uma hegemonia do vertical além da arquitetura, ao abordar a simbologia que ampara, ainda hoje, a relação entre verticalidade e violência como “valorização do ângulo de 90° em relação ao solo está enraizada nas crenças judaico-cristãs na Divindade e, especificamente, nos temores em torno (e nas tentativas de expiar) a queda do homem dos céus”.¹¹

¹¹ The valorization of the 90°-angle to the ground is rooted in Judeo-Christian beliefs in the Godhead and, specifically, fears around (and attempts to atone for) man’s fall from the heavens. (Tradução nossa).



Toro não recusa essa verticalidade, optando por apresentar imagens que afirmem outro modo de existência para além dela – ao contrário de Adeyemi, que enfatiza obras e práticas que operam com a horizontalidade e a queda. Toro é *intencionalmente içada à verticalidade*, o que altera a leitura de sua frase, inicialmente afirmativa. Aqui notamos uma aderência a tal violência (içar um corpo à vista de todos), como se a artista a encarasse de frente (seu rosto está sempre voltado para o pilar, também símbolo desse poder). Mesmo na descrição da obra, a artista afirma inicialmente que a frase é “um sinal claro de tomar posse do corpo e da alma, como um estado de consciência, criatividade e desobediência, no meio de uma sociedade que questiona a soberania do corpo feminino” (Toro, 2019). Mas, logo depois, afirma que há uma alusão “colateral” ao corpo de Cristo oferecido no ritual católico: “Isto é o meu corpo, que é para vós, fazei isto em memória de mim” (Bíblia Cr 11:23-26, 1981).

Notemos o uso do termo “colateral” pela artista, como se a obra produzisse um efeito imprevisto ou até indesejado, algo que sobra. Se a artista dá as costas para quem a vê, também a obra revela um verso menos afirmativo do que sugere (tomar posse do corpo, aqui, envolve submetê-lo a uma força maior do que ele, que o suspende). Aqui a constatação opera como em grande parte das obras performáticas: o que se nomeia como corpo não é uma representação dele, mas ele próprio. Nesse sentido, a apresentação do próprio corpo, com sua unicidade e fragilidade, contrasta com a reprodutibilidade de um elemento como o pão, substituto infinito de algo que não está mais lá. Peggy Phelan (1997, p.77), quando contrapõe a lógica “reprodutiva” da metáfora, que “opera no sentido de garantir uma *hierarquia vertical* de valores”, a uma operação “aditiva e associativa” da metonímia, que “opera no sentido de garantir um *eixo horizontal* de contiguidades e deslocções”, argumenta que a performance operaria em tal horizontalidade, propondo que “na performance, o corpo é uma metonímia do sujeito, da personagem, da voz, da ‘presença’. Mas na plenitude desta sua aparente visibilidade e disponibilidade, o performer de facto desaparece e representa algo outro”.

Na obra, essa afirmação de autonomia e propriedade (o “meu corpo” que se apresenta) não garante a Toro nenhuma liberdade, pelo contrário. Primeiro porque

não é o corpo em si que enuncia a sua posse, mas sim uma faixa, sem um enunciador claro – apesar da leitura mais óbvia ser a do corpo humano da artista, a frase-título escrita poderia se referir a um corpo não-humano, como a própria faixa ou mesmo o edifício (que, como vimos, representa um poder ausente). Também a visibilidade de Toro em ascensão a torna não só presente, mas detectável demais, a ponto de poder ser um alvo. E, como a artista nunca se permite girar e deixar que o público a veja (inclusive usando os dedos do pé como apoio e encaixe no pilar), a afirmação de posse “meu corpo” encontra como referente um ser anônimo e de costas para o público – muito semelhante a um enforcado ou fuzilado contra um muro, que clama por reconhecimento de sua individualidade mas cuja execução opera como espetáculo público de coerção.

Para além dessa violência que a performance sugere, ao nunca revelar o rosto da artista ou qualquer elemento que diferencie seu corpo de qualquer outro, a afirmação contida no enunciado dissipa aquilo que, para muitos, diferenciaria a performance de outras linguagens mais representacionais: seu valor como verdade. Mas, como coloca a pesquisadora Carolina Benavente Morales (2023), “a verdade é um tema crítico nos países do Cone Sul-Americano porque, juntamente com a justiça e a reparação, responde às demandas que foram levantadas diante das diferentes atrocidades perpetradas ao longo da história na região”.¹² Para Morales, tal questão se complica em um tempo de pós-verdades, no qual as violações cometidas por regimes ditatoriais são inquestionáveis para quem as sofreu, e ao mesmo tempo passíveis de defesa no nível jurídico. Morales afirma que, contra esse recente cenário, “Janet Toro trabalha em torno da verdade do corpo violado na sua integridade”, propondo uma “auratização dos corpos apagados da história”¹³.

Tal busca é um possível motivo da dissipação intencional do valor afirmativo de verdade em sua obra, pois a aura não é algo que se comprova, mas aquilo que evoca. Na descrição de Walter Benjamin (2000, p.229), ela seria a “única aparição

¹² Truth is a critical topic in the South American Cone countries because, along with justice and reparation, it responds to demands that have been raised in the face of different atrocities perpetrated throughout history in the region. (Tradução nossa).

¹³ Janet Toro works around the truth of the violated body in its integrity [...] an auratization of the bodies erased from history. (Tradução nossa).



de uma coisa longínqua, por mais próxima que se possa estar”, sugerindo uma estética marcada pela difusão e pela condensação de possíveis significados sobre um mesmo corpo. O que Georges Didi-Huberman (1998, p.149, itálico do autor) explica da seguinte forma: “Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*”.

A artista precisa negar o que há de particular em sua imagem e distanciá-la do público para que seu corpo possa evocar outros, os desaparecidos e torturados da ditadura. O “suplemento” de seu corpo na performance (ver Phelan 1997, p.77) é um velamento da performer para que a verdade que se apresenta não seja uma que se comprove, mas em que se possa crer.¹⁴ A artista percebe bem que, em tempos de pós-verdades, pensar sobre a memória das ditaduras não diz respeito somente à comprovação da veracidade dos fatos e ao convencimento ou fornecimento de informação para a população, mas sim à criação de um sistema de crenças (e de novo encontramos a religião) compartilhadas pela comunidade que vivenciou, de formas sempre diversas, as violências desse período.

Ao fim da performance, Toro simplesmente é içada de volta para o solo e desaparece da vista do público que apenas observou e registrou com celulares aquele corpo visível demais. E não seria essa também uma forma de carregar consigo aquele corpo inapreensível e de responder àquele corpo anônimo de mulher que pede, como no texto bíblico: *façam isso em memória de mim?*

Torcer o visível

Torção é a deformação que um objeto sofre quando se imprime sobre ele um sentido de rotação, fazendo com que gire em sentido contrário ao das suas partes constituintes. Ao realizarmos essa ação sobre um objeto, torna-se possível enxergar uma parte de dele que antes estava fora do nosso campo de visão. Mas também nosso próprio corpo, torcendo-se pela coluna, permite que olhemos outras coisas. A mais icônica imagem benjaminiana, lembremos, é a de um anjo que tenta *parar para olhar para outra direção*. Ele dá as costas para o futuro, tendo

¹⁴ Esse velamento aparece em diversas das obras de Toro: em *Ama-gí* (2013), ela está dentro de um cubo de plástico opaco; em *Exumar a memória* (2014), está coberta por véus pretos; em *O reflexo* (2015), imigrantes seguram um espelho perto de seus rostos.

o rosto “voltado para o passado” (Benjamin apud Löwy, 2005, p.87).

As obras analisadas nos convidam a semelhante torção. Apesar de partirem da afirmação de um sujeito localizável, como “a emparedada” ou “meu corpo”, apresentam-no em cena sem direcionamento, reduzindo a possibilidade da sua evidenciação, localização e captura, e sugerindo leituras dúbias, efeitos imprevistos e torções de perspectiva, pelas quais a ditadura chilena desemboca na Bíblia e o lugar de privacidade da plateia no teatro pode virar um banheiro emparedado. Apesar de envolverem desempenhos ao vivo, talvez essas obras sejam pouco afeitas ao chamado “performativo”. Devemos lembrar que o conceito de performatividade é, em essência, produtivo (ver Hamacher 1997): tem o sentido de fazer algo acontecer ou existir por meio de sua introdução discursiva ou simbólica no mundo. É um gesto de força instituinte: performa-se algo para que isso se mantenha (a efemeridade de cada evento é seu valor justamente por ser aquilo que permite a reinscrição via repetições futuras).

Já o movimento teórico não é um convite para a extração de significados contidos na obra, mas uma necessidade de um olhar em repouso, *demorado* como o do anjo benjaminiano a ponto de torcer o significado daquilo que performaticamente se faz visível, reinscrevendo seu caminho de significação. Ao invés de ser uma parede de “disciplinas estabelecidas” sobre “o mesmo lote exaurido” (Moten, 2021, p.131) ou cercando “cidadelas fortemente defendidas” (Féral, 2015, p.18), o convite à reflexão teórica é antes uma necessidade de abrir buracos nessa parede, um movimento que exige e permite “tentar ver, escutar e sentir” (Moten, 2021, p.132) além do visível.

Ora, tratando-se de um material tão enraizado na sociedade brasileira como aquele de *A emparedada da Rua Nova* (a ponto de virar lenda urbana, provocando medo e rumor), a recusa de uma abordagem direta da violência visível e realizada por agentes e vítimas identificáveis (como o livro narra e corrobora) torce a própria certeza sobre quem estaria emparedado (pois a parede divide e empareda público e performer da mesma forma). Dessa forma, é preciso ter em vista o desafio que a dança da E² nos lança. Uma vez que “as interpretações que realizamos de obras, de modos mais ou menos conscientes, constituem parâmetros de discernimento” (Ginzburg, 2013, pos.32) é central perceber que há uma violência que opera na obra

para além da simbologia do emparedamento: a violência concreta da exibição, que submete todas as personagens mulheres do livro e a artista em cena a “uma identidade construída, uma realização performativa na qual a plateia social cotidiana, incluindo os próprios atores, vem a acreditar, além de performar como uma crença” (Butler, 2018, p.3). Assim, sem buscar a denúncia de qualquer tipo de violência (tônica da nossa cena atual), aqui o que se revela como violento é o próprio ato de exibição de um corpo para essa “plateia social”.

É certo que há também violência nesse gesto teórico que força o objeto a se mostrar por outros ângulos. Mas ela não é a mesma do performativo, não é força mantenedora, mas sim uma violência corrosiva, de caráter destrutivo. Como argumenta Féral (2015, p.18) “topologicamente poder-se-ia dizer que ela [a teoria] cria sentidos na obra, abre caminhos, traça novas vias”, o que sugere certa violência do pensamento em relação à própria obra. Walter Benjamin (1972, pp.396-398) mostra como o caráter destrutivo, que “em nada vê permanências” e “em todos os lugares vê caminhos” só o faz porque, para ele, “nenhuma imagem se apresenta”. Dado que a obra não apresenta posições, discursos, intenções ou escolhas claros, ela nos convida a tal fazer teórico sugerido nos buracos de sua parede cenográfica: sem conseguir definir uma posição inequívoca dos artistas, resta-nos ver, por exemplo, o corpo de Santana revoltado e torcido em cena, coberto de pó branco, sem conseguir tocar direito o solo. Ler nisso uma mera imagem de libertação é recusar muito do que a obra nos fornece.

Já *Este é meu corpo* convida a questionar a primazia da visão como algo positivo e demarcador da verdade na arte da performance, uma vez que mostrar-se para outro pode conter não apenas um potencial emancipatório, mas também a abertura de um espaço para que o outro se aproprie de sua imagem (curiosamente, a artista não tem nenhum controle de quem registra a ação, mas também protege aquilo que flagra a denúncia: seu rosto).

Com sua crueza, sem nos apresentar nada além do que rapidamente apreendemos com o olhar (e sem nos olhar de volta), a obra nos convida a escavá-la se quisermos ir além do pouco que se vê. Longe de uma apreensão de ordem mais panfletária ou sensorial, apreender algo de uma obra como essa requer uma luta que Materno (2003, p.35) nomeia como teórica: “a luta do olho com o que foge

ao seu alcance em tudo o que ele vê; a luta do pensamento para dar forma e consistência ao que ‘sempre de novo’ atravessará, em fuga, o seu campo de visão”. Assim, a performance de Toro não é apenas um libelo de afirmação e liberdade, mas também um atestado da violência da visibilidade (como na coerção de um corpo enforcado, ou no convencimento que um corpo no palanque eleitoral produz sobre o povo).

Para que fique ainda mais nítido que essa aceitação da violência é constituinte dos atos performáticos de Toro, vale mencionar um trabalho realizado por ela alguns anos antes em uma galeria na Alemanha, chamado *A beira* (2008). Forma e problema são ali muito semelhantes às aquelas do caso analisado: também de costas, a artista remove um grande tecido preto que cobria uma frase impressa na parede. Mas, ao invés da afirmação do corpo, há um imperativo de negação dele: “ZERSTÖRE MICH!” (ME DESTRUA!) é o que a artista mostra – e pede – para o público, que tem perto de si uma fileira de pedras (que remete ao apedrejamento de uma mulher interrompido por Jesus em João 8:1-11). Curiosamente, o público não joga as pedras na artista, mas na própria parede da galeria e na faixa (também potenciais emissores da frase apenas escrita) depois que o corpo dela deixa o espaço.

Nesses trabalhos, as afirmações operam como perguntas implícitas. Ao invés de pedirem que se creia nelas, levam (sobretudo por aparecerem sempre por escrito) à questão “quem está dizendo isso que se lê?”, convidando a um gesto reflexivo que desemboca no alargamento da compreensão do que de fato significa a afirmação, inicialmente positiva, de que “este é o meu corpo”. Pois, como coloca Jean-Luc Nancy (2012, p.51): “Na verdade, “meu corpo” indica uma possessão, não uma propriedade. Quer dizer, uma apropriação sem legitimação”.

A violência articulada por essas obras não é apenas temática, ou seja, não é contida na obra como informação a ser transmitida na forma da denúncia. É uma violência que se instaura a partir das dinâmicas de olhar do público, interpelando-o sem o responsabilizar. Ao nos dirigir uma pergunta, as obras nos lembram que “a subjetivação política que pode se dar na performance (...) não é o reconhecimento de uma comunidade como ela já é, reconhecer aqueles que estão



certos ou as coisas que nós já temos em comum” (Kunst, 2013, p.169).¹⁵ Trata-se antes de apresentar situações nas quais teremos respostas diferentes para aquilo que se (re)vela diante de nós, suspendendo uma “vontade de realidade, uma obsessão pela assim chamada realidade brasileira” que Celso Favaretto (2023, p.57) aponta como problemática.

Não acessaremos uma lista dos desaparecidos da ditadura chilena e não veremos Clotilde presa por um pai opressor ou libertada em uma reescrita da história. Como “a arte não reproduz o visível” e muito menos “torna visível o invisível” (Favaretto, p.59), veremos a verdade do corpo como algo que, apesar de sua imutabilidade, pode ser torcida diante dos nossos olhos, na forma dúbia desses ritos (familiares ou sociais) de apresentação do corpo da mulher para a sociedade apropriados em contexto de arte. Pois só nessas articulações podemos perceber que, na arte, “sua eficácia, não sua verdade, refere-se ao que não pode ser dito, ao indeterminado, ao que é estranho, ao horror” (Favaretto, p.59), em uma tentativa de “violentar essas fronteiras [dos limites expressivos] para tentar apresentar o que não pode ser apresentado” (Favaretto, p.67).

Obras como essas, que tratam da violência, voltam-se contra todos (inclusive elas próprias), convidando à reflexão sobre um tema irresolúvel. Torcem seus próprios significados, lançam mão de convenções que ecoam efeitos indevidos e nos direcionam para um espaço de incertezas, hesitando. Pois hesitar não é habitar um espaço livre de possibilidades infinitas, mas sim se interromper ou ser interrompido por algo que pergunta: “o que é pensar a partir de nenhum posicionamento, pensar fora do desejo por um posicionamento?” (Moten, 2021, p.133).

Referências

ADEYEMI, Kemi. Beyond 90º: the angularities of Black/Queer/Women/Lean. In: *Women & Performance*. Revista digital. 2019. Disponível em: <https://www.womenandperformance.org/bonus-articles-1/29-1/adeyemi> Acesso em: 7 fev. 2024.

¹⁵ The political subjectivization that can take place in performance, for instance, is not the recognition of the community as it already is, of recognizing those who are right or the things we already have in common. (Tradução nossa).



BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-254.

BENJAMIN, Walter. *Der destruktive Charakter*. Gesammelte Schriften. Hrsg. Tilman Rexroth. Vol. 4.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. 396-398. Disponível em: <https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.4>

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. I. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1981

BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAGA, Paula. Os anos 1960: descobrir o corpo. In: BARCINKI, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições Sesc São Paulo, 2014. p.294-323.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: *Caderno de Leituras* n. 78. Edições Chão da Feira, 2018. p.1-16.

CORPO RASTREADO. *Site oficial*. Disponível em: <https://www.corporastreado.com/ciae2?pgid=k8hfsgsq-89666da5-c30a-4f00-9251-018efda4a36c>. Acesso em: 05 fev. 2024

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed. 34, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Ainda a arte contemporânea*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOSTER, Susan Leigh. Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing. In: BRANDSTETTER, Gabriele. KLEIN, Gabriele (org). *Dance [and] Theory*. Hamburgo: Universität Hamburg/Transcript, 2013. p.19-33.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores associados, 2013.

HAMACHER, Werner. Aformativo, greve: a “Crítica da violência” de Benjamin. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (org.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. São Paulo: Jorge Zahar, 1997.



KORNBLUH, Anna. Against anti-theory. In: *E-flux*, 9 fev. 2024. Disponível em: https://www.e-flux.com/notes/589060/against-anti-theory_ Acesso em 14 fev. 2024.

KUNST, Bojana. Politics of time. In: BRANDSTETTER, Gabriele. KLEIN, Gabriele (org). *Dance [and] Theory*. Hamburgo: Universität Hamburg/Transcript, 2013. p.167-171.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATERNO, Ângela. O Olho e a Névoa considerações sobre a teoria do teatro. *Sala Preta*, [S. l.], v. 3, p.31-41, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57117>. Acesso em: 12 fev. 2024.

MERCÊS, Carolina Silva. *Alicerce e revestimento*: tradição e modernidade em *A emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela. Dissertação (Mestrado em Filosofia) -Universidade do Estado de São Paulo, 2018.

MORAIS, Frederico. *O corpo é o motor da obra*. Arte em revista, n. 7, p.47-52, 1970.

MORALES, Carolina Benaventes. The ‘True Truths’ in the Research of Artists Janet Toro and Voluspa Jarpa. In: *Journal for artistic research* – online. 19 out. 2023. Disponível em: <https://jar-online.net/en/true-truths-research-artists-janet-toro-and-voluspa-jarpa> Acesso em: 7 fev. 2024.

MOTEN, Fred. Ser prete e ser nada (misticismo na carne). In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André (org.) *Pensamento Negro Radical*. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2021. p.131-192.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: *Feminism and film theory*. Reino Unido: Routledge, 2013, p.57-68.

NANCY, Jean Luc. 58 indícios sobre o corpo. In: *Revista UFMG*. Vol. 19, n. 1 e 2. Belo Horizonte. Jan/Dez. 2012.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de comunicação e linguagens*, Lisboa, n. 24, p.171-191, 1997.

PORTAL MUD ENTREVISTA - *Eliana de Santana e Hernandes de Oliveira sobre a X Mostra do Fomento à Dança*. Youtube, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=tOCrCa7o-FQ&itct=CAoQpDAYBSITCIXbyLvL5dMCFdXfqgodLKUIIDIGcmVsbWZ1SI6Q46C26aGn-AE%3D&gl=US&hl=en&client=mv-google&ab_channel=PortalMUD. Acesso em: 05 fev. 2024.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio, São Paulo: Record, V. I, 1977.

TORO, Janet. *Site oficial*. Texto da artista sobre a obra *Este es mi cuerpo*. 2019. Disponível em: <https://janet-toro.com/performances/> Acesso em: 07 fev. 2024.



VILELA, Carneiro. *A emparedada da Rua Nova*. Recife: Cepe, 2013.

WARD, Frazer. *No innocent bystanders: performance art and audience*. Reino Unido: Dartmouth college press, 2012.

Músicas consultadas

BARROSO, Inezita. *Viola quebrada*. São Paulo: Inter CD Records, 1972/2001.

CARIOCA, J. *Meu gurufim*. São Paulo: CID, 1986.

DA QUEBRADA, Linn. *I míssil*. São Paulo: Altafonte editora. 2021.

MONTEVERDI, Claudio. *Lamento della Ninfa*, 1638. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jordi-savall/1695267/traducao.html>. Acesso em 13 fev. 2024.

Recebido em: 26/04/2024

Aprovado em: 08/05/2024