

Stephan A. Baumgartel\*

# *A* Exposição de um *C*orpo *Q*ualquer *S*ingular

performatividade e discursividade na performance em dança

**SOB Medida**

# *The* *E*xposition of a *S*ingular *W*hatever *B*ody

performativity and discursivity in the dance performance SOB

**Medida**

## RESUMO

A partir de uma descrição fenomenológica da performance em dança *SOB Medida*, um trabalho que expõe dois corpos femininos gordos em cena, o presente ensaio discute como nessa coreografia se cruzam dimensões performativas e discursivas na defesa da existência de um corpo feminino gordo, e pergunta até que ponto o direcionamento da atenção dos espectadores ora para a dimensão física ora para a dimensão social desestabiliza e desnaturaliza a relação entre ambos. Afirma que esse cruzamento em *SOB Medida* configura uma defesa criticamente festiva do corpo humano como um corpo qualquer, mas singular, num movimento que pode ser lido como defesa de uma política identitária enquanto ação, mas esvaziando ela enquanto categoria substancial. Finalmente, a partir da reflexão do filósofo italiano Giorgio Agamben sobre a existência de uma hospitalidade radical inscrita nessa qualqueridade singular, o texto lê a alternância entre traços performativos e discursivos na interação dos corpos em cena como metáfora capaz de evocar, de materializar e de explorar as potencialidades de uma comunidade por vir à qual alude Agamben.

**Palavras-chave:** gordofobia – corporeidade performativa – corporeidade discursiva – comunidade – agamben

## ABSTRACT

Parting from a phenomenological description of the performance *SOB Medida*, which exposes on stage two heavy female bodies, this paper discusses how in this choreography its performative and discursive dimensions intersect each other in the defense of the existence of a heavy female body. It asks to what extent the directing of the spectators' attention now to its physical dimension, now to its social dimension destabilizes and denaturalizes the relation between both. It affirms that this criss-crossing of focus in *SOB Medida* forms a critically festive celebration of the human body as an any-body, but also a singular body, a being-such, in a movement that can be read as a defense of a political identity as action, but emptying it as a substantial category. Finally, parting from the reflection of Italian philosopher Giorgio Agamben on the existence of a radical hospitality written into this singular being-such, the paper reads the alternation between performative and discursive aspects in the bodies' interactions on stage as a metaphor able to evoke, materialize and explore the potentials of a coming community that Agamben's thinking points at.

**Key-word:** cacomorphobia – performative corporality – discursive corporality – community – agamben

### **Observações preliminares**

No que segue, o/a leitor/a vai se deparar com reflexões a partir de um trabalho de graduação. Essa escolha não se deve apenas à intenção de valorizar trabalhos de alunos de graduação na construção de um campo teórico sobre o fazer das artes presenciais no Brasil, mas também à percepção minha de que o trabalho *SOB Medida* possui a qualidade de ser um trabalho menor no sentido que Deleuze e Guattari (1977, p. 25 e 28) atribuem ao termo em seu texto sobre Kafka:

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. [...] As três características de literatura menor são desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que 'menor' não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda a literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). [Deve] para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto."

Embora não pretenda aprofundar a questão até que ponto o trabalho corporal em *SOB Medida* seja uma dança menor no sentido de Deleuze e Guattari, me parece que a ausência de uma técnica refinada (sobretudo nos moldes de dança clássica e moderna); a linguagem híbrida de dança que mais cita certos estilos do que os incorpora; a exposição desses corpos femininos gordos em sua marginalização social para entregá-los à solidariedade social *dxs espectadorxs*<sup>1</sup>, são sintomas expressivos dessa desterritorialização consciente e de um agenciamento coletivo de enunciação que efetuaram essas alunas de graduação, marginalizadas por motivos de gênero e orientação sexual, de estatura física e por motivos socioeconômicos, de modo que a língua maior, estabelecida e exitosa, da cultura cênica do país lhes pode apresentar como ponto de partida sobretudo sua situação de exiladas.

Mas o objetivo principal desse trabalho consiste, por um lado, em discutir a maneira como essa performance reivindica que o fenômeno da

performatividade implique um processo de significação, e por outro lado numa leitura, em parte a contrapelo das possíveis intenções das artistas e de alguns espectadores, das maneiras como subverte o foco de uma afirmação identitária do corpo social gordo, exatamente na complementação desse corpo por um corpo performativo que agora age também com um desnudamento semântico do vestimento social do corpo físico. Na busca de como se pode interpretar esse processo um tanto contraditório e certamente oscilante, uso o conceito de Agamben de *singularidade qualquer*, para poder pensar a reivindicação (que é ao mesmo tempo uma oferenda) de que a base da semelhança entre humanos é uma certa concepção de *physis*, livre de qualquer qualificação includente ou excludente, mas não por isso indeterminada – e nessa tensão e até contradição conceitual encontro um problema agambeniano que dialoga com a ramificação deleuziana do individual no imediato-político. A exposição dessa *physis*, realizada por esse trabalho, invoca uma hospitalidade humana radical, para além de atitudes afirmativas de gênero, raça ou classe. Ou como escreve José Fernando de Azevedo em sua publicação #108 (2020, s.p.) para a editora n-1: “A luta antirracista é uma luta inscrita na natureza. [...] Os povos assim chamados nativos nos ensinam: sim, o planeta é um só, mas nele habitam tantos mundos quanto se conhecem humanidades.” Isso não quer dizer que haja um conceito de humano e humanidade anterior ao contexto sócio-histórico daquele que busca captar essas humanidades, mas implica também que nenhum conceito possa capturar adequadamente as diferentes noções de uma humanidade que se baseia unicamente em figurações sócio-históricas.

Ora, basta substituir nessa citação o adjetivo antirracista por anti-gordofóbico para entender que o corpo humano é um só em sua *physis*, mas que nele habitam inúmeras formas e experiências sociais. Nesse sentido, estou interessado como *SOB Medida*, no jogo com camadas representacionais e performativas do corpo em cena, expõe essa tensão existencial (filosófica e política) intrínseca à nossa existência no mundo e como convida os espectadores a experimentar nas experiências corporais expostas o entrelaçamento de realidades sociais e naturais. A ver.

### **Prelúdio – dois corpos e seus duplos**

No início, dois corpos. Dois corpos femininos erguidos num círculo de luz âmbar avermelhada. Dois corpos nus, se não fosse pelas calcinhas grandes da cor da pele que recebem o mesmo tom de âmbar. Imóveis as duas mulheres, de peitos expostos, fitando uma a outra, fincando suas pernas fortes na borda do disco de luz. Disco reluzente e quase branco no centro que ganha cores mais amareladas quando o olhar se afasta da área central. Um anel de luz que, nas costas atrás das patelas das atrizes-performers-bailarinas tingem o marrom do chão de madeira com um forte tom avermelhado. Corpos fortes, corpos gordos. Avermelhados nos sulcos e nas sombras, amarelados nas protuberâncias – os peitos e a barriga, as partes externas das coxas – e na calcinha que passa sobre a parte superior da bunda. Estrias na pele da bunda e das coxas. As fibras não resistiram ao esticamento da pele. Carne engordurada, em parte flácida, em outras partes firme. As duas contemplando-se absortas, enquanto o público continua entrando. Distribuímos nossos corpos pelo espaço, alguns nas extremidades escuras da sala, alguns um pouco mais perto do feixe de luz. Os corpos das duas balançam. Surgem micromovimentos. Talvez estivessem lá desde o início. Só agora que surgem para mim. Estica-se um dedo, aumenta e solta uma tensão no tronco, mexe um ombro, desloca-se o eixo. A *small dance* do Contato Improvisação vem a minha mente.

Observo como aumenta a luz vermelha, da penumbra passa para um vermelho esbranquiçado sem nenhuma qualidade de âmbar. Ficamos visíveis uns aos outros em pequenos grupos, ou duplas, incluso seres quase isolados. As duas mulheres e seus corpos gordos se põem em movimento, caminham em direção ao público com a pele tingida de vermelho frio. Aproximam-se de nós, encaram uma pessoa, depois outra e outra às quais apresentam uma caneta. Oferecem seu corpo, de pé ou sentado, de cócoras ou de quatro, barriga ou coxa ou bunda ou costas ou braço ou glúteo ou qualquer outra parte que se queira marcar, para que essa pessoa, (você!), escreva algo em sua pele. Marcar no corpo delas uma atitude sua, isso é um ato seu. Uma maneira de estender

sua existência para o corpo delas? As palavras marcam no corpo das performers-dançarinas um mundo compartilhado, mas também dividido. Encanto, solidariedade, mas também distanciamento.

As palavras expõem que esse corpo é apenas em parte delas, ou melhor, o corpo lhes pertence, mas não obedece perfeitamente ao controle desse eu. São elas que nesse momento nos oferecem seu corpo como suporte, para marcar nele nossa relação com o corpo (e com elas. Mulheres. Que têm nome, Uila e Bruna). Assim, expõem uma (a sua!) existência – no cruzamento de valores sociais, afetos e desejos próprios e alheios que atravessam, mas também ultrapassam o corpo como fenômeno tanto físico quanto psicossocial. Sinto como o corpo é simultaneamente a realidade de uma possível libertação e uma armadilha. De fato, surgem frases em sua maioria bonitas e encorajadoras, expressando orgulho e elogios pela atitude e pelo corpo que possuem e habitam. Essa hegemonia indica uma insurreição contra outra hegemonia, a de um sistema chamado heteronormativo machista que quer impor-se sobre a concretude desses corpos? Sim.

Logo, as duas iniciam movimentos que lembram o Contato Improvisação, interrompidos por momentos de autoexame do corpo perante o olhar de umx espectadorx. Sinto que chamam meu olhar para as partes dos corpos e, ao mesmo tempo, ficar atento às escritas. O que constitui esse corpo? Que esse corpo (e também meu corpo) é capaz? Qual é a relação entre olhar para o corpo e ser esse corpo? A apresentação continua, entre movimentos claramente oferecidos para xs espectadorxs e outros realizados mais para as bailarinas sentirem e explorarem seu próprio corpo. Correm, pausam, correm novamente, esbarram uma na outra, produzem sonoridades físicas, param, retomam a movimentação, até chegar a realizar movimentos de um funk e seguir para uma coreografia própria, que faz paródia do rebolar funkeiro feminino ao som da música *Miss Beleza Universal*, de Doralyce. Termina com um irônico “autoaplausos” das duas que serve como sinal ambíguo para o público aplaudir também.”

**Os corpos em cena – alternando entre materialidade e discursividade para construir a sintomática de uma fricção entre o corpo físico e o corpo social**

Um dos primeiros efeitos que chama atenção nessa performance em dança é certa alternância entre momentos performativos (nos quais os corpos aparentemente não constroem nenhuma ‘representação’ de forças ou formas externas à cena) e momentos nos quais o uso desses corpos evoca seu atravessamento por forças sociais, ou seja, forças que pertencem a um imaginário e uma discursividade social. No primeiro caso, o corpo aparece em sua materialidade e no segundo enquanto fenômeno social. Ambos os aspectos são indissociáveis um do outro e sua separação faz sentido apenas para fins de análise. Entretanto, cenicamente, direcionar performativamente o foco ora para a dimensão física ora para a dimensão social desestabiliza e desnaturaliza a relação entre ambos e articula um gesto que não só interpela a recepção sensível, mas também confronta intelectualmente x espectadorx com o posicionamento ideológico da performatividade e do discurso cênicos. É essa alternância que interessa no contexto desse ensaio.

Vale retomar a descrição das ações e dos gestos das duas bailarinas em cena. Pois assim podemos perceber que o trabalho não pode ser contido nem no enquadramento de uma performatividade supostamente “pura” nem no enquadramento de uma hermenêutica que permita uma contenção de suas intenções semânticas numa interpretação totalizante.

O simples plantar-se seminu no centro do palco, a mencionada “pequena dança”, os movimentos de rolamentos, que fazem sobressair o corpo biográfico ao corpo treinado das bailarinas e que lembram o Contato Improvisação, as corridas e choques no espaço, são os momentos mais claramente ‘performativos’.<sup>iii</sup> Mas enquanto as duas se movimentam pelo espaço e entre xs espectadorxs, elas também olham uma para a outra como se comparassem os movimentos, quase competindo. Expõem os corpos para o olhar do público, citando ironicamente poses de insinuação erótica. Tudo é permeado por uma atitude de prazer consigo mesmo, intensificado nos momentos em que

---

Stephan A. Baumgartel – A exposição de um corpo qualquer singular: performatividade e discursividade na performance em dança SOB Medida  
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.  
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

brincam com o volume de seus corpos e as possibilidades de criar sons (bater na gordura) ou de executar micromovimentos (balançar ostensivamente a barriga ou os peitos). Subitamente, elas correm pelo espaço, se aconchegam na parede, forçam seu caminho entre parede e espectadorxs, e esbarram uma na outra sem um significado evidente. Apenas acelerando e freando esses corpos pesados.

Essa performatividade que claramente chama atenção à materialidade dos corpos, portanto, não os posiciona como fenômeno fora de uma rede discursiva, pois dificilmente xs espectadorxs podem abstrair de normas e valores sociais presentes em seu olhar.<sup>iv</sup> Por isso o jogo provocador com os olhares faz sentido. Os olhares e as poses sutilmente eróticas brincam (e brigam!) com os alicerces concretos dessa duplicidade. Os corpos não se desprendem de seu contexto social, mas tampouco se restringem a ele no realce de sua materialidade. O contexto os atravessa, mas não os define. E as duas mulheres expõem uma identidade que é marcada tanto pelos traços naturais de seus corpos, suas potências físicas inerentes, quanto pelos discursos sociais sobre a beleza corpórea que rondam e atravessam sua existência humana. A performance é claramente o encontro dessas duas dimensões, a marca dessa fronteira. Como se a performance quisesse confrontar xs espectadorxs com a pergunta: como é que esses corpos nus se relacionam com sua existência enquanto corpos culturais, (in)vestidos de um tecido social avaliativo por meio do olhar (de seu olhar, espectadorx!)?

Do ponto de vista da composição cênica, essa pergunta se traduz na seguinte questão: como é que os momentos performativos produzem uma fricção entre o olhar aculturado e os corpos performativamente “desculturados” na cena de *SOB Medida*? Qual é a medida dos olhares? E qual é a medida dos corpos? Dado o caráter híbrido desses corpos, que produz a referida fricção, a hegemonia da performatividade não afirma simplesmente uma ‘naturalidade’ essencialista, mas antes uma simplicidade humana presente nesses corpos em sua fisicalidade. Simplicidade no sentido de uma não-diferenciação cultural, e não de uma indiferença frente ao tecido cultural que

veste os corpos, como atesta o jogo dos olhares das bailarinas, alterando entre observação sem respostas emocionais, cumplicidade e provocação. Na alternância entre aspectos performativos e outros discursivos que evocam a presença de normas culturais, o uso performativo tira dos corpos, por um momento, esse vestimento cultural. A “medida” que os corpos evocam é dupla, cultural e física, e a alternância é realizada de tal maneira a abrir um distanciamento do olhar e da camada culturais, sem afirmar a autenticidade de um corpo natural.

Giorgio Agamben elaborou essa existência de afirmar-se sem identificar-se com possíveis adjetivos definitórios, como uma existência singular “tal-qual”; uma qualqueridade que “seja como for, não é indiferente” (1993, p. 11). Na reflexão de Agamben, essa existência revela seu potencial utópico:

O ser tal-qual, que fica constantemente escondido em sua condição de pertença, [...] e que não é de modo algum um predicado real, revela-se claramente: a singularidade exposta como tal é qual-quer, isto é, amável. Porque o amor nunca escolhe uma determinada qualidade do amado [...] mas tão pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico: o amor (universal). (AGAMBEN, 1993, p.12)

A existência singular tal-qual, em sua qualqueridade singular, rasga o tecido cultural que veste o corpo físico, mas não oferece por sua vez outras normas que substituem a norma atual. Em acordo com isso, a performance não oferece o lugar da performatividade como um lugar mais puro e de maior autenticidade que o lugar cultural. O jogo com a performatividade, quando despe os corpos de seus significados culturais, lhes tira também os signos que indicam “sua condição de pertença”. O corpo nu enquanto lugar de uma verdade natural iria inscrever esse corpo em outro discurso, em outra pertença supostamente melhor. Mas a performance nos mostra que não é preciso isso para revelar algo como a dignidade desse corpo. Devido à afirmação dessa fisicalidade sem restrições e sem exaltações, como fisicalidade qualquer, pertencente a um corpo tal-qual – aqui quase casualmente o corpo feminino gordo – esse corpo pode ganhar no olhar dxs espectadorxs a amabilidade

radical de que fala Agamben. Amabilidade inalienável e, por tanto, signo de uma dignidade que não está baseada em uma qualidade específica (de ser elegante, móvel, intenso, gordo, autêntico, essencial ou qualquer outra qualidade que permita uma excelência ou uma pureza ou uma justificativa para a revolta), mas nessa simples fisicalidade, atravessada pelas normas culturais sem ser submetida a elas. Ou seja, a alternância entre a dimensão física e a dimensão social, nos faz perceber tanto a dimensão do corpo como “tal qual” e “qualquer”, quanto sua implicação na presença de uma rede de normas sociais. A crítica de uma separação do corpo político do corpo natural se articula nessa lacuna aberta por essa alternância. Assim, radicalmente amável e investido também de um gesto crítico, o corpo “qualquer” pode ser uma festa; outra festa que aquela que a performance vai citar posteriormente, que é a festa do funk e do corpo sarado, a festa do corpo culturalmente adestrado, mesmo que para fins subversivos. É a festa de ver e sentir como as normas sociais por um momento sintomático perdem seu peso; a festa de constituir esse momento como convite para o olhar dx espectadorx entrar na percepção desse alívio.

De fato, trata-se aqui de um efeito corporal-performativo menos lógico que retórico, uma vez que nada é enunciado *expressis verbis* que obrigue ou interpele diretamente x espectadorx a perceber a fisicalidade performativa dos corpos dessa maneira. É possível, sim, julgar os movimentos performativos “sem sentido” e os corpos gordos em cena como “feios” ou “grotescos”. Essa posição (um tanto arrogante e firmemente aculturada) entretanto sairia frustrada ao assistir o espetáculo, porque não saberia como sentir ou ler a performatividade da cena fora da validade de um sistema social normativo. Para encantar-se com a corporeidade performativa, entender seu sentido como a construção de uma corporeidade qualquer, é preciso perceber que aqui se afirma uma corporeidade compartilhada, entre o “tal-qual” de corpos gordos e magros, corpos pequenos e grandes, corpos cis e corpos trans, etc. Uma corporeidade de igual a igual, mas não uma corporeidade igual. Nisso consiste o que

podemos chamar a partir de Giorgio Agamben sua qualqueridade singular. O querer de igual a igual que não anula a singularidade, mas a suspende enquanto individualidade na corporeidade compartilhada.<sup>v</sup>

Por outro lado, quando se convida xs espectadorxs a escrever na pele das bailarinas, também é reconhecido sua potência enquanto força semântica militante, força ao redor da qual pessoas se podem unir e sentir-se provisoriamente fortalecidas. Entretanto, a fisicalidade abre uma lacuna no tecido social. Essa fisicalidade atravessa as normas sociais e as transgride por meio de uma ausência calculada: a da não-afirmação de outras normas corpóreas. Essa lacuna, esse rasgo, é significativa. Relativiza a validade das normas sociais, inclusive o efeito de basear uma militância estética subversiva em traços identitários desse tipo, critica sua hegemonia e permite afirmar uma fisicalidade qualquer que atribui aos corpos uma dignidade, sem trabalhar com noções avaliativas (e novamente sociais) de autenticidade ou naturalidade.

Em outras palavras, há uma alternância entre movimentos performativos que enfocam a materialidade dos corpos e ações performativas pensadas claramente para evocar e colocar em evidência as normas e os valores, dar palavras e nome a eles, e convidar o corpo feminino gordo como um lugar de militância, de resistência e de transformação social. Momentos construídos para oferecer sua pele como suporte para que sejam escritas frases que avaliam e elogiam não só esse corpo gordo, mas na prática, sobretudo a “pessoa” gorda mais do que o corpo específico;<sup>vi</sup> ou para apropriar-se dos movimentos do corpo feminino no funk, por meio de uma paródia dançada do típico rebolar feminino no funk, junto com uma música cuja letra, entre outras, diz: “Quanta opressão! Não basta ser mulher, tem que tá [sic] dentro do padrão!”. Ou seja, são ações que simbolicamente levam o corpo feminino gordo e o direito de existir (dele, do corpo, e dela, da pessoa!) para fora dessas restrições sociais, para qualquer lugar onde deseja ir que transgride o campo dessas restrições. Expor esse desejo em sua dimensão transgressiva necessariamente o revela

como uma busca por liberdade e igualdade dentro de uma sociedade desigual. Esse desejo em cena revela os obstáculos, resistências, e repressões que ele sofre em sua intenção de reivindicar um lugar de igual para igual com os outros corpos existentes nas sociedades humanas.

Surge, portanto, nessa interação entre momentos performativos e discursivos um corpo humano que é sintoma não só da referida crítica dupla, mas também fonte de um duplo elogio: por um lado, uma defesa desse corpo como corpo gordo feminino, como corpo social identitário. Mas por outro lado, para poder ser defendido como corpo igual a todos os outros corpos humanos possíveis, esse corpo gordo feminino precisa se afirmar subtraindo de si não só as características gordas, mas precisa colocar-se em cena como um corpo humano apenas, como um corpo em sua materialidade. E isso ele pode fazer somente na diferença com o corpo social, marcando essa diferença. Esse corpo é uma diminuição tática, pois ela é de fato a fonte de uma dignidade profunda. Ou seja, o segundo elogio é da corporeidade humana em si. Se o primeiro gesto é um gesto militante dentro de uma política identitária, o segundo convoca todo e qualquer tipo de corpo para que solape em sua prática o sistema das valorizações sociais. Tem em si o potencial de criar um campo de subversão abrangente de tudo que a reprovação social (mas perversamente também o seu elogio!) de um corpo significa: subversão da hegemonia de uma funcionalidade do corpo como material; da submissão do uso de um corpo a uma visão instrumental; das expectativas de lucros e prazeres formuladas dentro de uma rede simbólica de normas sociais. Dessa maneira, esse espetáculo critica não apenas a gordofobia, mas todo tipo de atitude corporal que transforma corpos humanos existentes em exemplos de corpos mal ou bem adestrados, sejam corpos adoecidos e corpos “freaks”, ou corpos idealizados e “sarados”: o corpo minúsculo de “anão”, o corpo magro como “anoréxico”, o corpo trans ou os corpos padronizados, como “belo”, “saudável” e “desejável”, etc.

O que interessa nesse contexto das artes cênicas é menos afirmar que todo e qualquer corpo existe duplamente para a percepção – enquanto corpo figurado em sua materialidade e corpo figurado em sua historicidade e sociabilidade.<sup>vii</sup> Importa, antes, perguntar-se como os princípios da performatividade e da discursividade podem interagir para criar uma corporeidade cênica subversiva e de certa maneira “utópica”, evocando outra coexistência possível de que aquela definida pelas performatividades e discursividades hegemônicas. Uma coexistência entre corpos não baseada na defesa de sua identidade e singularidade, mas na igualdade das identidades a partir de uma ausência de identidade. Uma ausência que nesse contexto não pode ser experimentada como anulação, mas como uma igualdade radical entre corpos singulares.

É nesse ponto que entra o diálogo entre esses corpos em cena e a ideia de uma comunidade que vem como esboçada por Agamben. Uma comunidade que vem, que se constitui provisória e instavelmente, a partir de corpos quaisquer, que na prática manifestam, além dessa qualqueridade inevitável, uma existência singular em conjunto. Um estar junto baseado não em uma ideologia compartilhada, mas na complexa relação recíproca de um “com”, de “estar-junto-com-outros”.<sup>viii</sup>

### **A performatividade do corpo tal-qual em *Sob Medida* como concretização cênica de uma comunidade por vir**

Se queremos ultrapassar uma análise meramente estilística da cena, precisamos pensar concretamente qual é o efeito intelectual produzido pela interseção de sua materialidade cênica e de sua camada representacional semântica. Apontei que essa materialidade performativa não é um status meramente passivo (e nesse sentido neutro) que recebe uma forma específica (e assim um significado e um sentido) por meio das forças discursivas, historicamente específicas, como algo posterior e exterior á performatividade

da cena. Antes, vejo a materialização dessa performatividade como uma “força zero” dentro do tecido semântico, no sentido de subtrair taticamente dos corpos as atribuições sociais discursivas. Ela evidencia um status dos corpos que não se deixa capturar por completo pela força do discurso, e que atualiza sua força performativa como força semântica negativa.

Difícilmente pode a fenomenologia desse corpo duplo fundamentar ou impulsionar o que Erika Fischer-Lichte (2011) conceitua em sua *Estética do Performativo* como um “reencantamento do mundo” (embora possa ser experimentada como libertação provisória do peso sufocante de normas sociais e até fonte de um jogo que explora essa liberdade e seus limites). Pois, ao invés de marcar um espaço epifânico que talvez sirva como premonição utópica, um espaço separado do mundo social, entendo que esse jogo performativo 1. evidencia os traços discursivos que atravessam esses corpos e os posicionam como corpos sociais; e 2. instaura a percepção da singularidade desse corpo junto com a de sua “qualqueridade”. Trata-se de um convite aos espectadores para perceber na coexistência de corpos em sua dimensão tal-qual – os corpos das bailarinas e os corpos dos espectadores – um mundo compartilhado, sem que esse compartilhar constitua uma ‘pertença’ definida ou um limite de um nós contra o qual seriam criados os corpos dos “outros”, como “outros”. Todos somos carne da mesma carne.

Se esse é o trabalho semântico que a alternância entre performatividade e discursividade põe em ação, que tipo de ética essa performatividade propõe? Como interpretar a experiência de ver esse trabalho cênico acontecer entre as performer-bailarinas e entre as artistas e os espectadorxs?

Por um lado, a performance *SOB Medida* não idealiza esse existir sem predicado, esse coexistir. Desprovida de qualquer marca de excelência, a fisicalidade nos apresenta também uma existência na qual os corpos são substituíveis um pelo outro. “Esse corpo” se transforma em “um corpo qualquer”, no sentido de uma diferenciação que evoca o perigo da indiferença. A substituíbilidade é concretizada também em todos os momentos em que a

performance expõe como esse corpo é atravessado por discursos sociais que limitam o direito de sentir e desfrutar esse corpo como quiser a pessoa que o vive. Seja nos momentos de inscrever neles as frases avaliadoras, ou nos momentos de imitar os movimentos de funk ao som da música. Nesses momentos, o corpo em cena faz transparecer em “esse corpo” um corpo feminino e gordo, um corpo com uma identidade específica, posicionada no tecido social.

Entretanto, me pergunto se não são esses os momentos nos quais a diferenciação colapsa em indiferença perante as diferenças? Momentos nos quais a especificidade de cada corpo, seu tal-qual, desaparece na construção de uma essência identitária (mesmo que provisoriamente histórica) que soterra esse tal-qual no pertencimento a um grupo fechado que inevitavelmente tende à homogeneidade e à exclusão? A meu ver, tanto as poses eróticas clichês inseridas nos movimentos físicos quanto o olhar irônico com que se convida ao aplauso afirmativa, são traços que reconhecem esse perigo e que revelam que a performance busca solapar a construção dessa cumplicidade ou completamente fora ou completamente dentro de significados sociais. O que interessa e se mostra produtiva é mais uma vez a alternância entre performatividade e discursividade.

Nessa alternância, os corpos oscilam entre corpo “físico” e corpo “social”, da mesma maneira como na existência se passa da “potência ao acto” (Agamben, 1993, p.24). Mas esse movimento não é linear e unidirecional. Para Agamben (1993, p.24), a

passagem da potência ao acto, da língua à fala, do comum ao próprio acontece sempre nos dois sentidos, segundo uma linha de cintilação alternativa em que natureza comum e singularidade, potência e acto se tornam reversíveis e se penetram reciprocamente. O ser que se gera nesta linha é o ser qualquer e a maneira como passa do comum ao próprio e do próprio ao comum chama-se uso – ou então *ethos*.

No jogo com as alternâncias entre materialidade e discursividade, SOB Medida concretiza à sua maneira a reflexão de Agamben. E mais, a realização dessa cintilação revela que nela a existência desses seres “não conhece já lugar próprio, mas, para ela o ter-lugar de cada ser singular é desde logo comum,

espaço vazio oferecido ao único, irrevogável hospitalidade” (Agamben, 1993, p. 26) Convida-se ao aplauso, mas – seguindo essa reflexão sobre o comum enquanto irrevogável hospitalidade e não essência afirmada – não para afirmar um nós exaltado, senão para simplesmente dar-se as mãos, para insistir na busca em como podemos dar as mãos. Leio o olhar final irônico das bailarinas como marca dessa diferença.

Portanto, se há uma expectativa e uma promessa ética inscritas nesse trabalho, me parece ser esta: reconhecer no interior de minha singularidade qualquer uma hospitalidade frente ao outro em sua singularidade qualquer, que deriva de um comum enquanto fato relacional, “espácio vazio oferecido ao único”, dado de antemão e sem característica específica. A performance nos mostra que trata-se de uma dimensão corporal, e como tal, a singularidade qualquer não pode ser negada nem negociada a possibilidade de sua concessão. Entretanto, essa afirmação ontológica ainda precisa ser reconhecida na prática do contato social. Da ontologia ao ethos encontramos uma decisão.

Aqui, num contexto que exclui a hipóstase tanto da comunidade homogênea quanto da individualidade inconfundível, a performatividade enquanto exposição de uma corporeidade dupla configura um *aqui* compartilhado que não estabelece um lugar comum durável, mas um tempo de contato que é o tempo da experiência dos tais-quais compartilhado. Nessa experiência, os corpos são destituídos de suas particularidades que dão tanto apoio falso a identidades supostamente edificantes. Esses corpos sem propriedades discursivas definitivas transformam a fronteira social (entre identidades fechadas bem como aquela ao redor das identidades iguais) em soleira (de uma troca de atos físicos singulares que tornam perceptível a potência da existência humana comum). Como soleira, tem a potência de expor nossas decisões éticas.

SOB Medida concretiza de maneira apenas aparentemente simples como singularidades puras podem evocar uma comunicação “no espaço vazio do exemplo, sem estarem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade. Expropriaram-se de toda a identidade, para se apropriar

da própria pertença, do sinal €. Tricksters ou vagabundos, ajudantes ou cartoons, eles são os exemplares da comunidade que vem.” (Agamben, 1993, p.16-17)

A singularidade qualquer e a comunidade que vem compartilham esse traço de expor o pertencimento como fruto de um ato ético incessantemente a ser renovado, e não de uma qualidade original dado de antemão (pela natureza, pela história, etc.) que garante uma identidade singular ou coletiva estável ao longo do tempo.

Os corpos de *SOB Medida* apresentam essa expropriação não como um fato que poderia ser consumado de uma vez por todas, mas como um processo de singularização, de um distanciamento provisório de uma identidade social. Ambos os corpos coexistem de maneira consubstancial numa fricção produtiva. Os exemplares da comunidade que vem não se livraram de suas identidades. Apenas – mas isso instaura uma diferença fundamental – se livraram do poder asfixiante dessas identidades como estáveis.

Mas em *SOB Medida*, os corpos também se apresentam como espaços de articular e expressar gestos de militância. A alternância evita que essa libertação desemboca facilmente na construção de uma aparência singular, mas multi-funcional, que se assemelharia às imagens de seres humanos como mercadoria.<sup>ix</sup>

Entregues à “a própria pertença”, colocando nessa potência a questão de como podemos e queremos dar-nos as mãos, os corpos gordos de *SOB Medida* nos podem sugerir um gosto inicial dessa comunidade que vem. Convidam o público a distanciar-se também de seus apegos às normas sociais, de entrar no tempo da performance que é não apenas o tempo de seu aqui-agora, mas também o tempo de um futuro, de um por vir, presentificado pela razão da alternância. Da discrepância entre o presente das normas sociais dxs espectadorxs e o presente poético da performance, *SOB Medida* retira sua força política transformadora.<sup>x</sup> Evoca a comunidade que vem entre todas as pessoas presentes na performance como um por vir já presente.

**REFERÊNCIAS:**

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AZEVEDO, José Fernando de. “Entre o gatilho e a tempestade: racismo, capitalismo, teatro e a capacidade mimética de um vírus.”. Disponível em <https://n-1edicoes.org/108>, acesso em 30/07/2020.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka. Por uma literatura menor**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Trad. Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NANCY, Jean-Luc. **Ser Singular Plural**. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an Introduction**. New York & London: Routledge, 2006.

SOB Medida. Dir. Gaia Colzani. Com Uila Roldan e Bruna Putel. Performance disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0xxc8MYhJJI&feature=youtu.be>, acesso 15 de abril de 2019.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Durham and London: Duke University Press, 2016.

---

<sup>i</sup> Uso o x para descrever a variedade de sexo e gênero que esse grupo de pessoas incorpora. Mas, de fato, o uso do x também indica mais do que resolve (se é que precisa ser resolvido e não, antes, reconhecido como fonte potencial de experiências de liberdade e felicidade no interior de uma tensão) um problema conceitual que atravessa a reflexão sobre o ser qualquer. O x indica uma existência sob a marca de um hiato, de uma lacuna produtiva transformada em prótese. Uma existência empírica, traçada por um gesto genérico e submetida a uma tipologia que é exigida pelo léxico e pela gramática da língua que, por sua vez, é coexistente com nossa necessidade perceptual de agrupar particularidades, e traçado

também por um gesto que evidencia singularidades que excedem ou se furtam da pretendida homogeneização de uma classificação genérica. Portanto, o que expõe esse x, além da tensão estrutural, é um ato simultaneamente performativo e representacional da linguagem: de representar e simultaneamente rasurar tanto a particularidade quanto o genérico. Este duplo movimento é o tema desse ensaio, a partir da maneira como emerge do espetáculo em questão.

<sup>ii</sup> A descrição diz respeito a uma apresentação que assisti em Julho 2018. A apresentação anexa foi gravada em abril de 2019, ambas na UDESC/Florianópolis (ver url na lista de referências). A segunda apresenta pequenas variações em relação ao meu relato que não alteram o teor de minha experiência, embora alguns elementos ficassem menos evidenciados, como o momento inicial de se olhar e permitir os micromovimentos, antes de escrever nos corpos. *SOB Medida* foi concebida por Gaia Colzani e pelas duas bailarinas Bruna Puntel e Uila Roldan, todas alunas da graduação em Artes Cênicas da UDESC. Na gravação de abril de 2019, apresentou-se também Jussara Belchior, que não fez parte da outra apresentação.

<sup>iii</sup> Chamo esses movimentos de performativos, na medida em que evidenciam sua maneira de funcionar, de usar do próprio corpo, sem criar com isso um duplo ficcional, ou seja, um personagem. Entretanto, essa compreensão não exclui que eles possuam uma referencialidade, trazendo para a cena um comportamento e com ele valores e normas pertencentes ao mundo empírico. Nesse sentido, a performatividade das ações não só realça, no funcionamento dos corpos, sua própria materialidade, mas pode também expor criticamente em sua repetição e variação artísticas a funcionalidade social dessas ações e de seus corpos no mundo empírico. Performances que são autorreflexivas e críticas em relação ao seu contexto e as forças que as constituem me parecem mais interessantes que performances que se afirmam (supostamente) como autorreferenciais. Essa perspectiva anti-modernista é compartilhada por Richard Schechner (2006) e Diana Taylor (2016), mas não por Erika Fischer-Lichte (2011) quando ela afirma um tanto categoricamente que uma *Estética da Performance* permite uma lógica hermenêutica apenas como força estruturante exterior ao fenômeno artístico.

<sup>iv</sup> Talvez seja importante esclarecer que embora aplique neste artigo um procedimento influenciada por princípios fenomenológicos no que concerne à importância de descrever o fenômeno como parte integral da análise, não compartilho a ideia de que deve-se buscar por uma “essência da coisa”, e tampouco que ela pode ser respondida sem entender a posição da coisa num contexto social. Ou seja, a “essência” da coisa não é uma essência ahistórica e universal, mas histórica e social. De fato, duvido tanto da utilidade quanto da correção de uma fenomenologia da percepção que busca apreender os fenômenos “vivos” em sua “facticidade”, sem pensar a percepção como atravessada por forças psicológicas e sociais (ver o prefácio da *Fenomenologia da Percepção*, in: Merleau-Ponty, 1994, p.1-2). Entretanto, o próprio Merleau-Ponty reconhece que essa redução fenomenológica da percepção e seus objetos a fenômenos que não participam do mundo é sempre incompleta. Essa incompletude nos situa no mundo ao mesmo tempo que nos faz buscar um distanciamento dele. Encontro aqui um fenômeno semelhante à alternância performativa entre efeitos de materialidade e de discursividade. O que importa é a produtividade dessa alternância (e da incompletude fenomenal que se articula nela) na compreensão de nossa liberdade e de nossa existência para o outro.

<sup>v</sup> Voltarei a esse ponto na última seção do artigo.

vi Escrevia-se por exemplo “lindas” e não “lindos”, ou seja, elogiava-se a pessoa, a mulher gorda, e não o corpo.

vii Essa duplicidade permite entender que a materialidade de um corpo pode destoar, como sua existência em si, de sua existência social. É um efeito de distanciamento que depende da dupla existência dos corpos e não afirma a possibilidade de sua existência fora dessa rede de avaliações sociais. A independência semântica é sempre apenas relativa. Nesse sentido, entendo, por exemplo, a seguinte afirmação de Erika Fischer-Lichte sobre a materialidade do signo como acontecimento não-hermenêutico: “El estatus material no es función del sígnico, sino que se desprende de él y aspira a una existencia propia. Es decir, que el efecto inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuirseles, sino que tiene lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado. En tanto que acontecimientos que presentan estas cualidades especiales, las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 45-46).

viii Encontrei no livro de Agamben *A comunidade que vem* o apoio teórico para refletir sobre o significado da alternância entre materialidade e discursividade na performatividade cênica no que diz respeito à retirada das marcas de pertença, sem que isso anule por completo as marcas sociais. Reconheço também que há pontos de contato entre o pensamento de Agamben, a concretude dinâmica da cena, e o pensamento de Jean-Luc Nancy sobre um “ser singular plural” (2006), uma vez que esse filósofo também reflete sobre as modalidades de um estar junto na atualidade para além de um fundamento positivo, compartilhado por seres unidos em torno desse fundamento.

ix De fato, o próprio Agamben (1993, p. 39 – 44) nos alerta à esse perigo de construir, numa sociedade capitalista, uma imagem da comunidade que vem como comunidade de pessoas transformadas em imagens-mercadorias. Entretanto, na perspectiva de Agamben, mesmo que a mercadoria participe das promessas de um corpo qualquer, ela as confina num corpo como espetáculo, enquanto a verdadeira tarefa crítica seria “fazer com que imagem e corpo se penetrem mutuamente num espaço em que não possam mais ser separados e obter assim, forjado nele, o corpo qualquer, cuja physis é a semelhança - tal é o bem que a humanidade deve saber arrancar à mercadoria no declínio.” (1993, p. 44). A meu ver, essa impossibilidade de separação implica ao mesmo tempo o reconhecimento libertador dessa contradição: a co-existência do corpo enquanto physis e nele os corpos enquanto imagem, experiência e mundo social. Ou, voltando à citação de José Fernando de Azevedo, do início do ensaio, arrancar da apresentação contraditória desse corpo em cena o percepção humana de que “o mundo [o corpo humano] é um só, mas nele habitam tantos mundos [corpos], quanto se conhecem humanidades [seres humanos como physis e persona].”

x Agradeço a minha colega Fátima Costea de Lima pelo valioso e perspicaz comentário sobre uma versão anterior desse ensaio, no qual ela escreveu: “Neste futuro não está a plateia, que ainda não conseguiu escapar das normas sociais, e por isso a surpresa e o fascínio com a performance, como se ela estivesse além da sua capacidade de entendimento; daí, o impacto sensível e emocional, mas não irracional, porque há um esforço de chegar à razão, mas outra razão: aquela que estruturou SOB Medida. Nisto, há um elemento “anacrônico” paradoxal, porque na direção temporal inversa: para o futuro. Este impacto mostra a potência dos corpos que ainda vem, mas, surpreendentemente, existem aqui-agora: eis o gerador da vida poética de SOB Medida, o mesmo lugar de onde a performance retira toda sua força política (e-mail para o autor, 21/09/2019). Embora

---

talvez seja necessário perguntar-se até que ponto seria possível “escapar” das normas sociais, me parece que aqui a expressão se refere claramente às normas sociais hegemônicas e vigentes.

---

**\*Stephan A. Baumgartel** é Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. É idealizador e coordenador do projeto *Encontro com Dramaturgo* da UDESC que convida regularmente dramaturgos brasileiros a dar palestras e administrar oficinas, além de oferecer uma oficina de escrita teatral contínua. Enquanto pesquisador, investiga principalmente a escrita teatral contemporânea e modalidades de poéticas políticas teatrais na contemporaneidade numa perspectiva benjaminiana. É integrante do Grupo de Pesquisa do CNPq *Poéticas Políticas da Cena Contemporânea/Imagens Políticas* e da *Rede de Estudos de Artes Cênicas Latino-americanas – REAL*.

Submissão: 10/11/2020

Aprovação: 09/07/2021