RUBIANE MAIA: PERFORMANCE COMO LABORATÓRIO DO SENSÍVEL, DA HETEROGENEIDADE E DO OUTRAMENTO

RUBIANE MAIA: PERFORMANCE ART AS A LABORATORY OF THE SENSITIVITY, HETEROGENEITY AND THE OTHERING

Lindomberto Ferreira Alves[i]
Universidade Federal do Pará

RESUMO
O artigo aborda três linhas de força poética que perfazem a trajetória da artista multimídia Rubiane Maia: transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele. É operado um exercício teórico que coloca em relação diferentes aportes conceituais, evidenciando assim a existência dessas linhas de força no âmbito da criação de suas performances. Tomam-se os trabalhos *Pele. Superfície. Mercado* (2006), *Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)* (2011) e *O Jardim* (2015) como estudos de caso, contribuindo à apreensão dessas reflexões. Discute-se, por fim, que juntas essas linhas de força operariam em favor da instauração da performance como lócus onde se é possível forjar outros modos de ser e estar no mundo.

PALAVRAS-CHAVE
Rubiane Maia. Performance. Arte Contemporânea. Clínica de si. Modos de vida.

ABSTRACT
This paper tackles three poetic force lines that make up the trajectory of multimedia artist Rubiane Maia: transience of the body, performativity of psychosocial landscapes and subjectivations on the surface of the skin. A theoretical exercise operates as a way to establish connections between different conceptual contributions, with the intent of evidenciating the existence of these force lines within creation in Rubiane's performative actions. The artworks Skin. Surface. Market. (2006), Wedding rehearsal (red-woman) (2011) and The Garden (2015) are taken as case studies, contributing to the apprehension of these reflections. At last, it is discussed that, together, these force lines operate in favor of instaurating performance art as a locus where there are possibilities to forge other ways of being and existing in the world.

KEYWORDS
Rubiane Maia. Performance art. Contemporary Art. Clinic of self. Ways of life.

Introdução

Em face e em meio à asfixia social-política-cultural-subjetiva, parece ser urgente nos empenharmos em ativar escutas e práticas que perturbem a conformidade de modos



de sentir e pensar, desencadeando outras modalidades de existência. Refletindo essas escutas e práticas, as poéticas artísticas aí instituídas têm instaurado campos de visibilidade, dizibilidade e compreensão de saberes-fazeres sobre as políticas que incidem nos modos de vida, e que excedem o paradigma cultural dominante e suas formas hegemônicas de representação no sistema das artes[ii]. No Brasil, entre várias trajetórias artísticas que realizaram e/ou realizam trabalhos vigorosos sob este prisma, há um caso exemplar: o da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia[iii] (Caratinga/MG, 1979).

Rubiane Maia é um dos nomes que vem explorando como poucos as possibilidades de expansão das potências de vida, alinhada ao que poderíamos chamar de uma dimensão clínica da arte[iv]. O que implica dizer que, ao fazer uso de seu corpo e de suas narrativas pessoais de vida como trampolins para suas obras, Maia parece tensionar suas práticas artísticas em favor do acionamento da experiência estética como âmbito no qual, não só, se agencia um trabalho ético sobre si[v], mas, também, no qual a própria prática artística converge para tal proposta ética. No território no qual transita a subjetividade e a materialidade do seu corpo, esta artista prolifera políticas de desejos orientadas por uma bússola ética, ativa e criadora, que toma a vida como experimento da obra e a obra como espaço-tempo que ativa uma certa "micropolítica da delicadeza" (Silva, 2011, p. 113), a fim de propor questões sobre os usos do corpo na arte e, também, no cotidiano que incitem o desencarceramento dos modos de funcionamento vigentes da vida, e com o fito de que esta "seja vivida através de um corpo intensamente afetado" (Idem).

Sendo estas algumas das intencionalidades com as quais o tempo da criação dos processos artísticos de Rubiane Maia estariam implicadas, isso estaria ligado à tendência de suas práticas performáticas e performativas se apoiarem em certas linhas de força, cuja insistência de circulação no decurso dos seus dez primeiros anos de carreira insinuam o modo como o híbrido arte-clínica-política, agenciado como força motriz em sua produção, atuaria em favor da afirmação de um modo potencialmente alternativo e contestatório de relações entre arte, vida e obra[vi], "ao inventar a vida como afirmação de possíveis" (Domingues, 2010a, p. 139). E isso porque, seus processos criativos produzem determinados registros presentes nos



interstícios de suas ações que colocam, em perspectiva, pelo menos três dessas linhas de força[vii], a saber: transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele.

Isto posto, este texto busca abordar essas três linhas de força poética que perfazem os percursos de Maia: transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele. Expõe-se, aqui, as tramas teóricas nas quais encontramos convergências para pensar a maneira com a qual a artista transforma essas linhas de força em signos de construção poética. Contribuindo para o desenvolvimento dos argumentos suscitados, tomam-se, como estudos de caso, três trabalhos: *Pele. Superfície. Mercado* (2006), *Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)* (2011) e *O Jardim* (2015). Depreende-se, por fim, que juntas essas linhas de força operariam em favor da instauração da performance como "laboratório ético, estético, poético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento" (Silva, 2011, p. 8), lócus onde se é possível forjar outros modos de ser e estar no mundo.

1ª linha de força: transitoriedade do corpo

Juntos os termos transitoriedade e corpo evidenciam aquilo que parece ser próprio ao segundo: que "um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças. Aquilo que conhecemos como corpo é simplesmente uma relação temporariamente estável" (Hardt, 1996, p. 147). Como tal, envolve tanto a transformação das formas que constituem a materialidade de sua presença no mundo, quanto as mutações subjetivas promovidas por meio dessa dinâmica, tendo em vista que "o próprio meio interno se modifica ao (re)criar os meios externos, entendendo que os meios que se habitam também estão em constante construção" (Oliveira & Fonseca, 2018. p. 30). Dito de outra forma, o meio interno e os meios externos, ou o 'dentro' e o 'fora' tal qual os refere Suely Rolnik (1997, p. 26), são "indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro".

De acordo com essas breves considerações, transitoriedade do corpo diria respeito à confluência de passagem constante[viii], provocada pela relação entre os planos de

forças que o fora engendra e os territórios de existência que o dentro espacializa. Junto a Rubiane Maia, é possível notar certo gesto que parece empenhar todos os recursos de sua subjetividade artista (Rolnik, 1997, p. 31) para ampliar o grau de sintonia e escuta aos efeitos do fora no corpo. Uma espécie de compromisso ético com as linhas de tempo e com o "fator intensivo do corpo" (Deleuze, 2007, p. 52), que não apenas a levaria instalar-se na própria diferença[ix], mas a engendrar novas figuras da subjetividade, isto é, novas possibilidades da vida em fecundação e à espera de serem germinadas – e não apenas para si, mas para todas/es/os.

Assim, sendo a liberação do devir sensível[x] do corpo uma das bússolas ética que orienta Rubiane Maia entre os anos de 2006 e 2016, a transitoriedade do corpo que a artista mobiliza parece vislumbrar o apossar-se das sensações "para criar sentidos e por meio desta experiência transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas, sonoridades" (Domingues, 2010a, p. 19). Apossar-se das sensações a fim de que isso lhe possibilite "encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o 'outramento" (Ibidem, p. 19). Aliás, arrisco dizer que seria justamente junto a essa experiência intensiva das sensações agenciadas na transitoriedade das fricções entre o corpo e o mundo, que a artista vai forjando seus "afetos em relação com os perceptos ou as visões [de mundo] que nos dá" (Ibidem, p. 227), levando-a a dobrar-se e a desdobrar-se nessa experiência.

E se corro esse risco é porque no universo poético de Rubiane Maia é possível notar essa linha de força percorrendo as fases que alinhavam as diferentes sequências de obras produzidas. Nela, os processos criativos sensíveis a transitoriedade do corpo emergem como um modo ético, estético e político de lidar com o diagrama de forças instituído pela confluência de passagem das linhas de tempo e, consequentemente, aos efeitos das afecções[xi] do fora no corpo que essas linhas suscitam. Este seria o caso, por exemplo, dos processos de feitura do trabalho *Pele. Superfície. Mercado* (2006)[xii] (Imagem 1), realizado em parceria com a artista Amanda Freitas, cujo ponta-pé de produção é a contestação das transformações e dos efeitos decorrentes do processo de reestruturação viária da Avenida Fernando Ferrari[xiii], em Vitória/ES.

Face às desestabilizações que este processo provocava em seus corpos, as artistas são como que forçadas a rapidamente operar certas dobras de si, no intuito de

alinhar e sintonizar o fator intensivo de seus corpos aos afetos agenciados por esses efeitos. É, ao operarem essas dobras, o que estaria em questão para Rubiane Maia e Amanda Freitas seria tanto a possibilidade de emergência de um novo perfil subjetivo – que vai se delineando via as afecções corporais estabelecidas no bojo dos efeitos disruptivos implementados por esse processo –; quanto a criação e a transmissão de perceptos e de sensações que, de alguma forma, comunicassem os afetos nele envolvidos, oportunizando que outros corpos entrassem em contato com as afecções corporais tensionadas por este processo, suscitando neles também uma mudança de estados do corpo, talvez até o desencadeamento de um devir sensível nesses corpos[xiv].



Imagem 1. Rubiane Maia & Amanda Freitas, *Pele. Superfície. Mercado* (2006), Objeto efêmero/Intervenção urbana, dimensões variáveis. Vitória/ES, Brasil. Fotografias Amanda Freitas.

O estranhamento inicial frente às primeiras modificações espaciais implementadas nesse contexto é seguido pelo impacto causado ao se depararem com os restos das cascas das árvores que demarcavam um rastro gigantesco de destruição derivado de sua obliteração da paisagem. É lançando mão do recolhimento e da realocação desses vestígios que as artistas acabam tensionando a possibilidade de que outros corpos entrem em contato com afetos, perceptos e sensações que expussem a outra face perversa cara aos processos de urbanização, ali em curso. Essa tensão,



para Maia e Freitas, residiria na instauração de um campo de visibilidade em torno de um entre tantos vestígios de violência e destruição engendrados pelo famigerado ‘vale tudo’ dos discursos de uma “Vitória Moderna para o Brasil”. Uma via concreta para acrescentar novas variações ao contexto, a partir da criação e da transmissão de perceptos e de sensações que perscrutem justamente aquilo que nem sempre se vê e/ou se sente, ou simplesmente se faz vista grossa e/ou escuta seletiva.

Recolhidas e embaladas, tal qual qualquer outro produto de consumo cotidiano, as cascas das árvores derrubadas foram aos poucos, e silenciosamente, alocadas nas prateleiras de supermercados localizados próximos do extenso canteiro de obras recém-instalado, prontas para ‘venda’. Se para Roland Barthes (1990, p. 146) “o artista é, por estatuto, um operador de gestos”, este gesto de Maia e Freitas parece tensionar, precisamente, a mudança de estados de corpos e, por meio dele, forjar a emergência do cenário de todo um novo modo de existência. As cascas dispostas nas prateleiras são espólios do que sobreviveu à ruína; rastros de um dilaceramento silencioso deixado para trás em nome do rolo compressor modernizante das cidades contemporâneas. Crítica cortante e contundente, a qual aquela/e que com ela se defrontou dificilmente pôde ter fingido que nada aconteceu.

2ª linha de força: performatividade das paisagens psicossociais

É Richard Schechner quem, no contexto de expansão da noção de performance na década de 1970, insere o termo performatividade no cerne da elaboração de sua teoria da performance. A amplitude que sua teoria suscita visa, portanto, o interesse na investigação do comportamento humano, seja ele ritualístico, artístico, cotidiano, esportivo, dentre outros, como performance[xv]. Sem adentrar nas nuances do debate teórico estabelecido por Schechner (2013), importa destacar que tal entendimento, intimamente vinculado à discussão do caráter performativo da linguagem (Austin, 1990), leva-o discutir o caráter performativo das diferentes escalas de performance[xvi] que perfazem as gestualidades cotidianas, aparentemente espontâneas, únicas e originais, inseridas em uma rede de citações e repetições atreladas ao universo simbólico e representacional do agir humano[xvii].



Segundo Richard Schechner, ainda que haja distinções entre as diversas escalas de performance, entre as diversas formas de performance, o fenômeno da performance em si explicita e expõe os mecanismos performativos presentes na própria vida cotidiana. Nota-se, assim, que a teoria da performance schechneriana, no que nela diz respeito à premissa de que "todos nós temos a capacidade (como *performers*) de transformar nossas ações cotidianas em *performances*" (Acácio, 2011, p. 23), ou seja, de que a performatividade perpassa também as dimensões socioculturais e simbólicas da ação humana, não enfraquece os parâmetros da *performance art*. Ao contrário, corrobora com a visada ontológica de sobreposição entre atos comuns da vida e atos artísticos, implicada na opacidade das fronteiras entre vida e arte[xviii].

Segundo esse prisma, a performatividade que teria por intenção a indiscernibilidade entre arte e vida, haver-se-ia eticamente com o que chamo de performatividade das paisagens psicossociais, pois, ao forjar poéticas a partir dos atos comuns da vida, o *performer*, a cada ato criativo, inauguraria um *ethos* e, junto com ele, novos mundos possíveis, novas realidades sociais ainda inexploradas[xix]. A performatividade das paisagens psicossociais consistiria, portanto, numa espécie de abertura ao finito ilimitado dos possíveis da existência humana, levando-nos a circular por territórios de existência desconhecidos, à medida que experimentamos "situar circunstâncias capazes de dispor novas paisagens" (Silva, 2011, p. 25). Paisagens múltiplas, junto as quais, reitera a própria artista Rubiane Maia, "somos desafiados em tantas cores, nuances, enfim, emaranhados de possíveis"[xx] (Ibidem, p. 95).

No universo poético de Maia também é possível vislumbrar esta linha de força. Os processos criativos atentos a performatividade das paisagens psicossociais parecem explicitar o modo ético com o qual a artista inquire e dá expressão às intensidades que percorrem seu corpo no encontro com as redes de citações e repetições atreladas ao universo simbólico e representacional do agir humano, cuja formação acompanha e flexiona através de seus atos performativos. Neles, testemunhamos uma corporeidade em duplo: ao passo que uma embarca na cartografia dos fluxos de intensidades que escapam, desorientam e desestabilizam as representações atreladas às paisagens psicossociais vigentes; a outra expressa a constituição fugaz de territórios de existência e de realidades onde os movimentos do desejo convocam

a conjugarmo-nos em outros verbos da vida. É o caso, por exemplo, dos processos que levam à produção do trabalho *Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)*[xxi] (2011) (Imagem 2).



Imagem 2. Rubiane Maia, *Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)* (2011), Performance. Vitória/ES, Brasil. Fotografia Joana Quiroga.

Neste trabalho, é como se Rubiane Maia exercitasse um tipo de sensibilidade liminar que a coloca na adjacência de mutações cartográficas atreladas à performatividade de algumas das formas simbólicas de opressão e subalternização que agenciam sua experiência de ser uma mulher neste mundo. Assim, o que não passa ileso à ação da artista é o campo do imaginário simbólico, cujas práticas perfazem o cenário de todo um modo de existência vivido pelo corpo da mulher, frente às representações que inoculam a repetição ritualizada de formas particulares de comportamento relacionadas ao rito do casamento e à ficção do amor romântico[xxii]. Rubiane Maia lança então mão do uso de elementos que corroboram a naturalização desses códigos de significação – o vestido de noiva, as cartas de amor, os grãos de arroz, a naftalina –, operando com eles a composição de uma repetição subversiva[xxiii] dos atos performativos que as paisagens psicosociais a eles atrelados evocam.

Atenta à escuta de que a “realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age, é performativamente produzida *in situ* pelo que é dito e feito” (Borba, 2014, p. 448), a



performatividade das paisagens psicossociais, em Rubiane Maia, evidenciaria o potencial subversivo ligado a indiscernibilidade entre atos comuns da vida e atos artísticos, com o fito de afirmar um "espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades" (Rolnik, 2011, p. 69). Em *Ensaio de casamento (Vermelho-Mulher)* (2011), o que podemos observar é que a artista parece dispor o ato performativo como âmbito propício à reflexão "[d]os modos de vida que estão se constituindo, [d]as subjetividades que estão se produzindo" (Silva, 2011, p. 8), em meio aos regimes normativos e reguladores das paisagens psicossociais vigentes, que requisitam das mulheres a repetição de certas formas e padrões pré-estabelecidos de comportamento. Parece percorrer em sua performance uma espécie de compromisso fundamentalmente político e ético, que opera seus saberes-fazeres artísticos em favor da "tensão fecunda entre fluxo e representação" (Rolnik, 2011, p. 67) – motor da criação de sentidos e da produção de outras realidades sociais.

3ª linha de força: subjetivações à flor da pele

No intento de colocar em palavras o complexo jogo de força que tomam a fadiga e o cansaço como sinalizadores "dos modos de vida que se processam na atualidade, constituindo alertas desnaturalizadores de nossas formas de vida, muitas vezes, produtoras de adoecimentos" (Domingues, 2010b, p. 67), Leila Domingues (2010a) recorrerá à expressão 'à flor da pele'[xxiv]. Isso porque, para Domingues (2010b, p. 69), 'à flor de pele' diz muito sobre os processos que movem essas configurações subjetivas, pois "as subjetivações à flor da pele encontram-se num limiar, num entre-formas onde certa configuração subjetiva se desfez sem que outra tenha surgido"[xxv]. A pele, neste instante, passa ser "percorrida por sensações de apreensão e incerteza" (Domingues, 2010a, p. 27), e o desassossego toma conta. Porosidade que nos defronta, ao mesmo tempo, "com toda a impossibilidade de uma forma de vida e com toda a potência de possibilitar outra vida" (Ibidem, p. 54). Não sabemos ao certo "para onde ir ou o que fazer" (Ibidem, p. 27), pois "se pode acolher o desassossego ou recusá-lo"[xxvi] (Ibidem, p. 25).

As subjetivações à flor da pele atribuem visibilidade ao intolerável, passando a "ser absurdo não só um certo estado de coisas, mas também tolerá-lo" (Ibidem, p. 72). E

isso ocorre porque o estar ‘à flor da pele’ nos coloca em uma relação intensiva com aquilo “que faz parte do cotidiano e sempre esteve ali: ‘a luta da vida com aquilo que a ameaça’” (Ibidem, p. 22-23). Mas o que seria isso que ameaça a vida? Tudo que, escamoteado de “tolerável”, captura as linhas de fuga, de fissura e de resistência, isto é, “nossa potência de exploração de possíveis, fazendo dela um ponto de aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital, [...] e de alinhamento mercantil dos desejos” (Orlandi *apud* Domingues, 2010a, p. 23-24). Assim, o que está em jogo – e que Domingues, por meio da proposição da figura conceitual subjetivações à flor da pele, nos ajuda a vislumbrar – é o espaço-tempo das mutações subjetivas[xxvii]; intervalo no qual as metamorfoses agenciadas podem “se desdobrar tanto em mortificações como na criação de outras possibilidades de vida” (Domingues, 2010a, p. 70).

Aos nossos olhos, Rubiane Maia parece lançar mão de suas práticas artísticas em favor da instauração de acontecimentos nos quais ela deliberadamente se coloca nesse limiar ‘à flor da pele’, e no qual as subjetivações estão em liame com a invenção de novos mundos. Nesses termos, para nós, as subjetivações à flor da pele parecem, em Rubiane Maia, falar de um compromisso ético, político e estético que traz para o campo da visualidade “um alguém em empenhada transformação” (Preciosa, 2010, p. 36), e cuja potência de possível ainda está inventando suas possibilidades[xxviii]. Alguém que, nesse limiar, busca escapar dos esquemas sensório-motores que nos capturam, transmutando-os em favor da invenção e da afirmação de outros sentidos para a vida. É como se pudéssemos presenciar, em cada ação agenciada por esta linha de força, um alguém “confabulando com o vivo” (Preciosa, 2010, p. 36); alguém “[...] que vai atraindo para si novas montagens de existência” (Idem), junto as quais a vida encontra canais de efetuação para performar suas potências.

Sim, também é possível vislumbrar essa linha de força percorrendo poética de Maia. É o caso, por exemplo, dos processos de produção da performance *O Jardim*[xxix] (2015) (Imagem 3). Nesse trabalho, ao propor o cultivo de um jardim de feijões, a artista parece estar interessada em experimentá-lo como uma via prolífica para se explorar o autocuidado, aplicados a si e ao outro, e neles as implicações clínicas que

nossas ações mais ordinárias, são capazes de suscitar quando as subjetivações encontram-se ‘à flor da pele’. Em *O Jardim* (2015), é precisamente isso que a artista traz para o campo do visível: a “criação e a invenção de outros modos de percepção e de relação com o vivido, porosidade à flor da pele, passagem de afetos” (Silva, 2011, p. 8). Para tanto, lança mão do cultivo de um jardim a partir de uma pequena plantação de feijões em meio a arquitetura cinza, de puro concreto, da sede do Centro Cultural Sesc Pompeia (SP). Espaço-tempo concebido como uma espécie de laboratório vivo e em constante processo de mudança para experiências de cultivo e plantio, no qual a vida pôde ser continuamente manipulada, testada, observada e cuidada – do nascimento à morte – em uma escala tão sutil que exigiu, da artista e do público, outro tipo de experiência e de partilha comum do sensível[xxx].

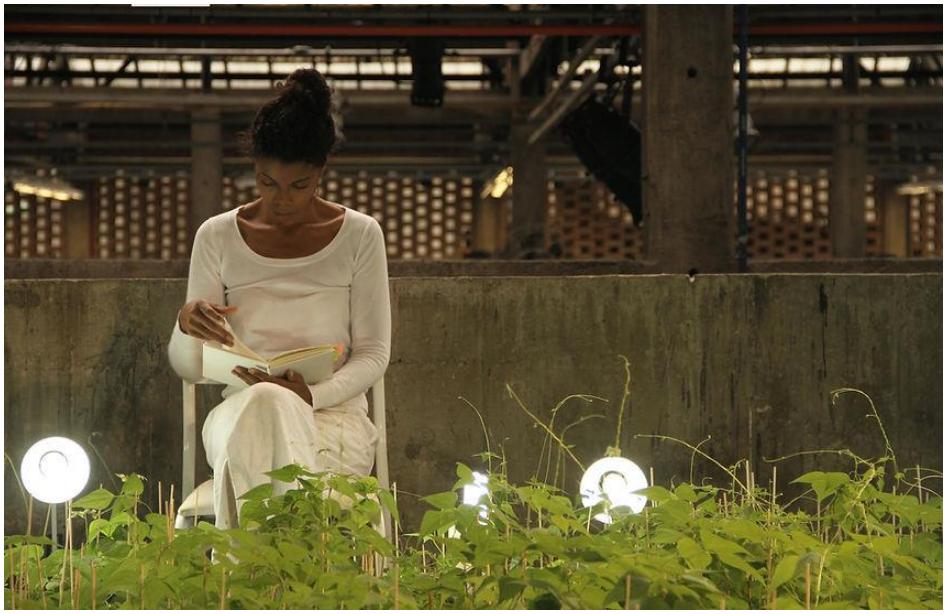


Imagem 3. Rubiane Maia, *O Jardim* (2015), Performance. São Paulo/SP. Fotografia Tete Rocha.

É como se ela nos chamasse atenção para o fato de que a nosssa própria vida tanto pode crescer e seguir seu fluxo por caminhos mais potentes, quanto pode padecer, a qualquer momento, às incansáveis tentativas de empobrecimento das relações que podemos constituir em nossas existências. Assim, é redefinindo sutilmente o foco de atenção para o ciclo de vida dos feijões – assumindo como matéria de expressão a natureza efêmera, instável, minuciosa, frágil, misteriosa e politemporal da existência – que Maia compõe um “corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades” (Domingues, 2010a, p. 17), com o qual ela aprende a transmutar as frustrações da



perda de modo a lidar com um processo que nasce, cresce, vive, morre e nasce de novo, dia após dia. Ao fazer isso, ela nos lembra de que a vida precisa de tempo de observação, de tempo de autocentramento, de tempo de silêncio e, sobretudo, de tempo de cuidado. Passa pelo cuidado e pela sensibilidade com que a artista gesta a coexistência desses tempos, no âmbito dos seus saberes-fazers, a capacidade destes de instaurarem situações em que o público, assim como ela, seja compelido ao compartilhamento da criação de si e de novas relações com o mundo em suas instâncias éticas e políticas.

Mais além e aquém, é tensionando nossa atenção às confluências de passagem das subjetivações à flor da pele – espaços-tempos de disputas e, também de prudências em relação aos nossos próprios modos de vida – que residiria, não só, a possibilidade da percepção daquilo que nos acontece, mas, sobretudo, que tudo o que nos acontece "seja experimentado na intensidade das sensações que provoca" (Domingues, 2010a, p. 16). Em *O Jardim* (2015), muito mais diversa e complexa em relação ao atual *status quo* em que a lógica espetacularizada da arte opera junto à realidade, o que estaria incutida seria a efetividade do enfrentamento da batalha que, não por acaso, diz respeito à contemporaneidade da questão foucaultiana[xxxi], reformulada por Domingues (2010a, p. 19) assim: o "que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?"[xxxii]. *O Jardim* (2015) parece se configurar como um convite poético-político à escuta das transmutações desses desassossegos em perturbações que solicitam de Maia a criação de outra vida, afirmando esse limiar como *lócus* privilegiado na experiência da "potência política de um exercício ético" (Ibidem, p. 134).

Enlaces Finais

Neste texto, procurei destacar três das linhas de força que atribuem tônus ao projeto poético da artista multimídia Rubiane Maia. Considerando a insistência de circulação dessas três linhas de força ao longo dos seus dez primeiros anos de carreira, propus que a aposta da artista nos vetores que elas suscitam faz com que sua poética seja permanentemente ativada e reativada sob o signo da alteridade[xxxiii]. Procurei, ainda, demonstrar por meio da análise dos trabalhos aqui discutidos, que essas três linhas de força se tornam peças e engrenagens umas das outras[xxxiv], nutrindo o tom sutil,



porém incisivo, com que Maia reivindica a atualidade e a pertinência da proposta de aproximação entre arte, vida e obra, dado que, nas palavras da própria artista, o que a interessa é “apresentar uma perspectiva mais expansiva de relações entre a arte e a vida” (Silva, 2011, p. 113). Nesse sentido, ao redefinir seu foco de atenção, pesquisa e ação para as formas de criação de si e em processo, Rubiane Maia mobilizaria a instauração do híbrido arte-clínica-política como espaço-tempo no qual o que estaria em questão seria uma implicação radical da artista com uma política de si, com uma criação de si que impulsionaria a produção de outros equivalentes sensíveis da realidade, ao tensionar a “arte como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades”[xxxv] (Silva, 2011, p. 24). Sugeri, por fim, que ao dar vazão ao desejo de outrar-se, via o “contato singular e inesgotável com o gesto na experiência estética” (Silva, 2011, p. 98) – as práticas artísticas de Rubiane Maia não se reduzem às propostas de uma agenda de espetacularização da *performance art*[xxxvi]. Ao contrário, ela salta na emergência de práticas de liberdade da vida em sua plenitude, à medida que inscreve a vida na pluriversidade do mundo, de modo que ela, a vida, siga seus fluxos por caminhos mais potentes.

Referências

ACÁCIO. Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. In: **Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>. Acesso em: 05 maio 2024.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho Artes Médicas: Porto Alegre, 1990.

BARTHES, Roland. CY TWOMBLY ou NON MULTA SED MULTUM. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 143-160.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-473, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645172>. Acesso em: 05 maio 2024.



BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CROCHIK, Leonardo; CORTI, Ana Paula. O caráter performativo das ocupações estudantis. In: **Anais Eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Género, Saúde e Sustentabilidade**. Paula Regina Costa Ribeiro; Joanalira Corpes Magalhães; Fernando Seffner; Teresa Vilaça (org.). Rio Grande: FURG, 2018. p. 1-8. Disponível em: < https://7seminario.furg.br/images/arquivo/299.pdf >. Acesso em: 05 maio 2024.

DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três "Éticas". In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 156-170.

_____. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010a.

_____. Subjetivações à flor da pele. In: **Informática na educação** – teoria & prática, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 67-79, jul./dez. 2010b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/view/12364>. Acesso em: 05 maio 2024.

_____. Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana et al. (org.). **Produção de subjetividade e institucionalismo**: experimentações políticas e estéticas. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

_____. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze** – um aprendizado em filosofia. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

JUNIOR, Carlos Augusto Peixoto. Sobre o corpo-afeto em Espinosa e Winnicott. In: **EPOS**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-15, dez. 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v4n2/03.pdf>. Acesso em: 05 maio 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

OLIVEIRA, Andréia Machado; FONSECA, Tania Mara Galli. Corpo, imanência e arte. In: **Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 29-47, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40288>. Acesso em: 05 maio 2024.



PERONILIO, Paulo. O signo como performance e performatividade da linguagem. In: **Artefactum**, Rio de Janeiro, ano 7, v. 11, n. 2, p. 1-12, 2015. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/782>. Acesso em: 05 maio 2024.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34.

_____. **Cartografia sentimental***:* transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London & New York: Routledge, 2013.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

_____. O JARDIM | Rubiane Maia | 8 performances | Terra Comunal - Marina Abramović + MAI. Direção: Felipe Lima. São Paulo: Mão Direita, 2015. 1video (3 min 31 s). **Casa Redonda** [YouTube], 2015. Disponível em: <https://youtu.be/dD8pLAbfX30?si=YpFrEadDjxYvqTGQ>. Acesso em: 05 maio 2024.

_____. [Entrevista cedida a] autor/a do artigo. Vitória/Londres, 09 de abr. 2020.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tadeu Thomaz.Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VILLEGAS, Estela Vale. **Interfaces performance e jogo**: a partir dos estudos da performance de Richard Schechner. 2018. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

Notas

[i] Lindomberto Ferreira Alves é arte-educador, pesquisador, crítico de arte e curador independente. Doutorando em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes-UFPA), sob orientação da Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito, e bolsista da Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas (FAPESPA). E-mail: lindombertofa@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7832-1734. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/4752217428368108. Belém, Brasil.

[ii] Chama atenção, ainda mais, nas poéticas relacionadas às linguagens ligadas ao corpo, ao campo da performance de modo especial, o caráter incisivo com o qual essa instauração é agenciada em determinadas trajetórias artísticas a medida em que colocam em jogo o tensionamento da “vida como potência de criação, como potência de possíveis” (Domingues, 2010a, p. 22). Questão que se torna ainda mais evidente se essas trajetórias, explorando o poder inquietante e provocador em torno do “ser obra da obra de arte” (Agamben, 2013, p. 353), convocam o público ao compartilhamento do que Leila Domingues (2017, p. 183) chama de ethopoética; ou seja, da “criação, [d]a constituição, [d]a invenção de si como sujeito, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas”.

[iii] Rubiane Maia é uma artista transdisciplinar brasileira que vive em Folkestone, Reino Unido. Possui graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Seu trabalho é um híbrido entre a performance, a instalação e outros modos de expressão, como a escrita, a fotografia, o vídeo e a pintura. Em geral, interessa-se pelo corpo, linguagem, memória, fenômenos e matérias orgânicas, sendo especialmente atraída por estados diferenciados de percepção e sinergia que englobam relações de interdependência e cuidado entre seres humanos e não humanos, como minerais e plantas. Frequentemente desenvolve seus trabalhos em contextos de sítio específico, sempre considerando os elementos da natureza, a paisagem e o meio ambiente como guias e co-criadores de suas obras. Para conhecer os registros memoriais e imagéticos das obras de Maia, acesse: <https://www.rubianemaia.com/>.

[iv] Não se trata da clínica concebida segundo o modelo hegemônico, nascido na modernidade, de base biologicista e que, desde então, orienta o campo de atuação dos profissionais ligados ao cuidado em saúde. Contrária a essa perspectiva, inquirida e colocada em xeque por Michel Foucault (1977), a dimensão clínica a que nos referimos, aqui, não acionam o conhecimento de si em busca de uma pretensa verdade sobre a natureza humana, mas como via capaz de acionar outras práticas de cuidado, capazes de operar pelos afetos, pelas multiplicidades, pela criação e pela liberdade. Algo próximo ao que Lygia Clark, por exemplo, ao longo de sua trajetória, procurou evocar em suas proposições a partir do híbrido arte/clínica.

[v] Trata-se, para Leila Domingues (2017, p. 193), de um "compromisso com a vida, onde o si, refere-se à 'constituição de si', a modos de subjetivação que se tecem em meio aos materiais de expressão que nos perpassam e nos configuram. Processo que não se sustenta sobre ensimesmamentos e nem em aderência ao poder/saber do capital/sucesso. Trata-se de um exercício ético que se faz engajado, permeado, atravessado necessariamente pela disparidade do vivido, por experimentações de diferenças não identitárias. O pensar/agir precisará nos tornar outra coisa, diferente do que somos, expressando nosso encontro e nossa entrega aos embates com os quais nos defrontamos ao longo do processo de um trabalho".

[vi] Pautado em um horizonte de investigação que visou a análise das relações entre arte e vida que perfazem os deslocamentos constitutivos de seu projeto poético, nesse período, essa hipótese foi sendo alimentada em um procedimento metodológico que, inicialmente, colocou em relação dialógica os apontamentos decorrentes das questões conceituais e formais que emergiram no trato analítico dos sessenta trabalhos produzidos por Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016, com a escuta sensível às impressões e às considerações da própria artista acerca da produção e circulação do conjunto de sua obra. Foram pouco mais de 14 horas de conversas com Rubiane Maia, realizadas entre dezembro de 2018 e maio de 2020, sendo um encontro presencial e onze encontros por videoconferência. Objetivou-se estabelecer, com esses encontros (que tiveram, cada um, duração média de uma hora e meia), um espaço dialógico e, sobretudo, de escuta sobre as impressões e as considerações da artista a respeito de sua trajetória artística e de sua construção poética, atendo-se no que nelas dizem respeito à singularidade dos modos com os quais a artista agencia o híbrido arte-clínica-política no campo de efetuações de seu saber-fazer artístico. Isso porque, nesse domínio, o trato analítico não dizia respeito à mera escrita sobre os trabalhos da artista, mas, sim, à escritura que se faz com/junto a eles.

[vii] A percepção acerca dessas três linhas de força poética emerge desde o primeiro contato com seus trabalhos via o manejo dos múltiplos registros processuais, pessoais e artísticos. Mas só ganha tônus ao ser confrontada com o modo como a própria artista compreende a insistência de circulação de certas tendências que ressoam em sua complexa rede de processos criativos. Há de se registrar, inclusive, que é a partir desse confronto que passamos a operar o exercício teórico que busca evidenciar a existência e a potência dessas três linhas de força poética, e não o contrário. Em outras palavras, essa possível teorização a respeito das três linhas de força subjacentes aos processos criativos mobilizados por Rubiane Maia compareceu à medida que aproximamos, dialogicamente, as impressões da artista a respeito dos processos de produção de seus trabalhos – e as nossas próprias junto a eles – ao campo teórico em que se estabeleceu tal teorização.

[viii] Processo vertiginoso que agencia a indissociabilidade inconciliável entre o 'fora' e o 'dentro' e que leva à criação de territórios de existência nos quais não cessam de emergir alguma nova figura da subjetividade. E, portanto, seria preciso um esforço permanente em sintonizar nossa percepção e escuta às sutilezas do turbilhão das linhas de tempo e às constelações de diagramas de relações de forças que percorrem e perfazem nossos corpos. Afinal de contas, como nos lembra a própria artista Rubiane Maia, o corpo está sempre em vias de relações possíveis, "e a forma como o corpo percebe o mundo se materializa na forma como a gente organiza e se organiza no espaço e no tempo, em nós e em torno de nós" (Silva, 2011, p. 100). Uma vez tensionado por essa confluência, um corpo seria muito mais que a superficialidade de sua imagem como matéria – em seu caráter empírico e orgânico. Mas, sim, via permanente de experimentação de figuras da subjetividade. Ou seja, corpo como um plano afetivo da existência somática, "povoado por uma multiplicidade de forças, por diferentes fluxos, por incessantes combates entre linhas de poder e linhas de resistência" (Domingues, 2010a, p. 55), e que fazem com que o fora seja "'sempre outro do dentro', seu devir" (Rolnik, 1997, p. 26).

[ix] Cada ação empreendida por Maia parece falar de um uso bastante consciente do seu corpo e do seu saber-fazer artístico como vias para um trabalho ético sobre si, que oportuniza a emergência de uma dobra de si e junto a ela não só o delineio de um perfil subjetivo provisório, mas também a criação de microcosmos temporários nos quais "relações de força inéditas ganham corpo e, junto com um corpo, sentido e valor" (Rolnik, 1997, p. 31).

[x] Como destacam Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 229), a sensação implica um devir sensível, "ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro". O fundamental a se destacar nesta discussão é que esse devir sensível, capaz de desencadear as constantes mutações subjetivas que se processam em nossos corpos, nos corpos entre si e destes com os meios que habitam ou transcorrem – e que também estão em permanente processo de transformação –, seria agenciado, conforme defendem Benedictus de Spinoza (2011) e Gilles Deleuze (1997), por vias de afecção, ou seja, um estado de corpo sob efeito de um outro. Para esses autores, sendo a afecção um efeito de um corpo sobre o outro, o afeto, por sua vez, diria respeito à ideia de uma afecção, isto é, uma consciência da variação, da transição entre os estados do corpo. Nesta perspectiva, o afeto não se reduz nem a uma paixão tampouco a uma ação da mente. O afeto "possui ao mesmo tempo uma realidade física e uma realidade psicológica. Ele implica, portanto, uma dimensão corporal, fundada sobre a associação das imagens no corpo, e uma dimensão mental, fundada sobre o encadeamento das ideias na mente" (Junior, 2013, p. 6).

[xi] As afecções fariam menção às modificações que acontecem no corpo e na mente à medida que entramos em relação com o plano dos afetos, com os efeitos disruptivos das forças do fora no corpo, ou, como diz Gilles Deleuze (1997, p. 178), com as "passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro". Se a afecção expressa e exprime as variações contínuas da força de existir de um corpo, entende-se que isso se daria em virtude do afeto, em seu caráter não humano, dar passagem ao "devir não humano do homem" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 224), levando o corpo às transições de potência entre um estado e outro. Tanto Spinoza quanto Deleuze destacam que, no âmbito do corpo, essa relação ressoa sobre o grau de intensidade maior ou menor para afetar outros corpos e para ser afetado por eles; no âmbito da mente, essa relação ressoa, por sua vez, sobre nossa força maior ou menor de pensar. Nas próprias palavras de Benedictus de Spinoza (2011, p. 98), o plano dos afetos engloba as "afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções". O que significa dizer que é nesta esfera que se processam a circularidade entre as mudanças de estados do corpo e o estabelecimento de determinados tipos de relações afetivas com o mundo. Note-se que quanto mais complexas, abrangentes e heterogêneas forem essas vias de afecções, maior será a capacidade do corpo em afetar e ser afetado. Maior será, também, a capacidade do corpo em lidar com a vertiginosa desestabilização dos diagramas das relações de força que, de modo ininterrupto, agitam o fora da pele. Assim como maior será reagir ao complexo processo de formação-dissolução das figuras da subjetividade cujas dobras inoculam a criação de afetos, perceptos e blocos de sensações que vão além daqueles que são afetados por ela.

[xii] Uma de três ações circunscritas em uma pesquisa poética interessada na cartografia de sentidos do vivido e nas transformações latentes no espaço-tempo do cotidiano, bem como nos desdobramentos em suas redes de agenciamentos. Além de *Pele. Superfície. Mercado* (2006) foram desenvolvidas por Rubiane Maia e Amanda Freitas, no ano de 2007, as intervenções urbanas *Memória Sonora* e *Traços de Ausência*. As duas primeiras foram realizadas de modo independente. Já a terceira integrou o programa de intervenções artísticas do evento "2° MultipliCIDADE: Ações e Intervenções Urbanas", realizado em Vitória/ES, Brasil.

[xiii] Conjunto de obras de cunho viário que, entre os anos de 2003 e 2013, promoveu a ampliação de duas para três faixas, por sentido, da Avenida Fernando Ferrari, uma das principais vias de circulação de veículos da cidade de Vitória/ES, que interliga a Capital ao município de Serra/ES e que margeia o *campus* Goiabeiras, da Universidade Federal do Espírito Santo. Vale ressaltar que esse processo de readequação e modernização do sistema viário foi alvo de inúmeras críticas por parte da sociedade civil, por não ter sido estabelecida uma ampla discussão junto às populações diretamente impactadas. Nesse contexto, o que não passa ileso a vibratilidade dos corpos das artistas é a abrupta alteração das relações cotidianas e da paisagem do entorno imediato do *campus* da Universidade Federal do Espírito Santo, bem como das áreas diretamente impactadas com as mudanças urbanas e paisagísticas em processo de implementação. De modo especial, por esses efeitos interferirem diretamente, de forma bastante significativa e até certo ponto violenta, também na cotidianidade dos corpos e nas memórias de Rubiane Maia e Amanda Freitas acerca dessa mesma paisagem. E entre tantos efeitos, um impressiona pela brutalidade: o corte de todas as árvores à frente do *campus* universitário de Goiabeiras.

[xiv] Quais afetos poderiam ser então comunicados pelas artistas? Arrisco dizer que diriam respeito à contestação das percepções que orientam o fluxo institucionalizado das relações entre corpo e cotidiano. Afinal de contas, conforme alerta Rubiane Maia, "os processos que vamos agregando nas relações entre corpo e cotidiano tendem a rapidamente se institucionalizar em hábitos, fabricando o risco do sempre mesmo, [do] sempre igual" (Silva, 2011, p. 100). Percepções decorrentes de hábitos que parecem "nos colocar mais em um lugar de surdez, de cegueira, de mudez frente aos acontecimentos" (Domingues, 2010a, p. 18) do que num lugar de escuta dos seus efeitos disruptivos – meio pelo qual vislumbraríamos "a multiplicidade de forças que percorrem uma situação" (Ibidem, p. 23). Percepções que, no contexto em questão, implicam no recalcamento da vibratilidade do corpo e na domesticação dos efeitos do fora no corpo, tornando-o refém de signos tais como: progresso, desenvolvimento e modernização. Signos cujo poder discursivo persuasivo eliminam de antemão qualquer possibilidade de criação de perceptos e sensações que excedam as percepções vinculadas aos afetos e às afecções atrelados ao modo colonial, capitalístico e homogeneizador de produção de mundo.

[xv] Considerando que tudo pode ser estudado "'como' performance" (SCHECHNER, 2013, p. 123), a hipótese defendida por Schechner é a de que "todos fazemos mais performances do que percebemos" (Ibidem, p. 34).

Enquanto tal, a performance seria “um modo operante que Schechner chama de performatividade e pode ser tomado como modelo por diversas áreas” (VILLEGAS, 2018, p. 30). Nesses termos, o que estaria em disputa é a performance como ação, como experiência e competência comum. Isto é, a noção de performance discutida por Schechner nos sugere um sentido de execução e desempenho – de performatividade – mais abrangente e não restritivo à dimensão estética da arte e, portanto, intimamente ligado às dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano, aludindo, assim, para o quanto que, sob essa distensão, as noções de performance e performatividade se complementam, precisamente por estarem em movimentos de pressuposições recíprocos.

[xvi] De acordo com Richard Schechner (2013, p. 38), “certos eventos são performance e outros um pouco menos. Existem limites para o que ‘é’ performance. [...] Algo ‘é’ performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. [...] A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico”.

[xvii] Essas reiterações mobilizariam inúmeras formas de recuperação e de trabalho sobre o comportamento e, para Richard Schechner, a investigação dos processos envoltos na restauração dos comportamentos, na multiplicidade de modos de representações dos sujeitos no mundo, possibilitaria traçar caminhos prolíficos para se perscrutar a intricada e complexa relação entre performance e performatividade. Assim, ao se fixar a atenção nos processos de reiterações que agenciam os acontecimentos em nossas vidas, Schechner reconhece neles, como mencionado no início deste texto, um espaço de aprendizagem e de representação similar ao do universo artístico e, portanto, passível de ser abordado sob o signo da performance. Assim, a noção de performatividade não somente evidencia as reiterações performativas que atravessam as ações, das mais simples e corriqueiras, passando pelos rituais e pelas artes. Ele também chama atenção “para o caráter irrepetível, transitório e, por isso, irreprodutível dos acontecimentos” (Crochik & Corti, 2018, p. 2), uma vez que “a repetição implica uma transformação e a transformação advém de um longo processo de repetições” (Idem). Repetições que colocam em jogo “formas não previstas de atuação [que] podem vir à tona e *representar*, pela sua simples *aparição*, um questionamento e uma ameaça a certa estrutura estratificada de relações” (Idem) do agir humano. Cumpre frisar que as noções de performance e de performatividade propostas por Richard Schechner não instauraram uma contraposição entre estudos da performance e a *performance art*. Ao contrário, possibilitou “uma abertura para maior reciprocidade entre os estudos da arte da performance e aqueles das outras áreas do conhecimento” (Villegas, 2018, p. 30), corroborando, assim, seu argumento sobre a ampliação do escopo de análise sobre os estudos da performance. Isso porque, para Schechner, por exemplo, o interesse dos *happenings* e da *performance art* por aquilo que Allan Kaprow (*apud* Schechner, 2013, p. 40) chamou de “*arte-como-vida”* – isto é, no que concerne as “sutilezas das pequenas ritualizações cotidianas, que podem formar, a partir dessas experiências, experiências estéticas” (Acácio, 2011, p. 22) – suscitou a diluição das “ligações que separam [...] a arte da não-arte” (Schechner, 2013, p. 40). Em outras palavras, ao disporem o fazer artístico em relação direta com as ações cotidianas da vida, tanto os artistas vinculados aos *happenings* quanto os atrelados à *performance art* lançaram luz sobre o próprio caráter performativo da vida. Apesar disso, embora o termo performatividade torne-se difícil de ser definido, dada a interpenetração das fronteiras entre arte e vida, essa sua “indefinição” possibilitou que o termo excedesse os desígnios do universo essencialmente artístico. Disso resulta o entendimento, de que não apenas os atos performativos engendrados a partir do campo artístico sejam capazes de tensionar novas realidades sociais, mas os próprios atos performativos que caracterizam o comportamento humano em geral também emulariam essa potência.

[xviii] Nesse sentido, os atos artísticos enredados no enlace arte-vida não dizem apenas da incorporação de “elementos inspirados no cotidiano, que possibilitam um aumento de seus potenciais criativos” (Acácio, 2011, p. 24), pois ao “colocar[em] em diálogo fragmentos de sua vida e o processo de criação da obra” (Ibidem, p. 25) – lançando “mão de materiais de seu cotidiano e de sua própria vida” (Ibidem, p. 24) –, o artista faz de seus territórios de existência, dos seus próprios modos de vida, uma obra de arte continuamente em processo. Assim, a performatividade que percruta o enlace arte-vida, aquela cujo ato criativo expõe como intenção a instauração de poéticas a partir do cotidiano, dos atos comuns de vida, não diria respeito apenas ao “*eu* do artista [que] passa ser, simultaneamente, sujeito e matéria-prima de sua obra” (Idem). Indo além, diria respeito ao cenário de todo um modo de existência no qual estão implicadas as dimensões socioculturais e simbólicas da vida, as quais Suely Rolnik (2011, p. 23), por exemplo, denomina de paisagens psicossociais.

[xix] Afinal de contas, no âmbito dessa natureza de intenção, “não é apenas um perfil subjetivo que se delineia, mas também e indissociavelmente, um perfil cultural” (Rolnik, 1997, p. 28). Conforme pontua a autora, “não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens” (Idem).

[xx] Quanto mais o *perfomer* investe na produção de obras urdidas a partir de poéticas autorreferentes e coadunadas com a noção de *work in progress* (trabalho em progresso ou obra inacabada) maior será a sua capacidade de empreender um mergulho na malha de processos e devires que percorrem os agenciamentos dessas paisagens psicossociais, à disposição não só do *performer*, mas de todo o *corpus* coletivo afetado por elas. O que equivaleria a dizer que, nesse contexto, a performance estaria ligada a “toda uma coordenada semiótica, ética, estética e política da existência humana e inumana” (Peronilio, 2015, p. 2), cujo processo criativo, realizado como uma espécie de cartografia das paisagens psicossociais, daria a ver a performatividade “como poética que nos desvia do mesmo, e contamina, via forças micropolíticas, na invenção de novos mundos

neste mundo" (Silva, 2011, p. 8). Equivaleria a dizer, também, que a prática de um *performer* se assemelharia à prática de um cartógrafo, pois deste se espera basicamente que "esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias" (Rolnik, 2011, p. 23). Equivaleria a dizer, inclusive, que a performatividade das paisagens psicossociais diria respeito a espaços-tempos em que as referências que cotejam as dimensões socioculturais e simbólicas da vida seriam desterritorializadas e embaralhadas, intensificando e potencializando a formação de mundos mais complexos, afeitos à potência poética dos atos performativos em suas instâncias ética, estética e política. Ora, se é na direção do acompanhamento dessas paisagens psicossociais, a performatividade que a artista engendra em seus trabalhos parece ter como mote a emergência de cartografias cujas corporeidades e visões de mundo que se insinuam permitam a "ampliação do alcance do desejo" (Rolnik, 2011, p. 70). E isso por uma razão muito simples: o desejo, conforme destaca Suely Rolnik, "em seu caráter de produtor de artifício, ou seja, de produtor de sociedade" (Idem), é precisamente aquilo que sustentaria "a vida em seu movimento de expansão" (Idem).

[xxi] Esta performance foi apresentada durante o evento "BOOM_Global Creative Action", em Vitória/ES, Brasil – um projeto internacional que conectou artistas de diferentes partes do mundo, transmitindo simultaneamente ações em performance ao vivo e em *live stream*.

[xxii] O que impele e sustenta a performatividade neste trabalho parece ser o desafio à percepção do senso comum de que o comportamento implica a expressão de um 'eu' essencial. Este que, supostamente, deveria se expressar no âmbito do rito do casamento e na ficção do amor romântico estaria à serviço dos códigos de significação que subjazem aos processos de regulação e normalização que impõem aos corpos das mulheres todo tipo de constrangimento e de violência simbólica.

[xxiii] Como lembra Judith Butler (2003), se as repetições reiteram as convenções que produzem corpos genéricos, elas, simultaneamente, as desestabilizam; as deslocam e as dissimulam, questionando sua prática reguladora, a fim de fazer emergir uma nova realidade social. No caso deste trabalho, Ao vestir-se de noiva, a artista caminha pela praça. Nas mãos, um convite e um punhado de estigmas: grãos de arroz e cartas de amor. Grãos ao chão, ajoelha-se sobre eles. Pune-se. Nas entrelinhas do convite que tem em mãos está o desejo que a escutem. Se aceito, no ajoelhar da/o outra/o à sua frente, uma carta é lida. Tantas mais ou tantas menos seriam lidas quanto mais ou quanto menos se submetessem ao mesmo tipo de sacrifício. A performance instaura uma ambiência de reflexibilidade. As aparentes representações naturalizadas que demarcam a posição da mulher, nesse contexto, entram em suspensão. Outros sentidos críticos proliferam, tal como: O que há mesmo de romântico por detrás de tudo isso? É através do compromisso com a conversão possível no agora, operada via repetição subversiva em seu próprio corpo, que a artista performa e evidencia tanto o horror íntimo e silencioso que percorrem tantos outros corpos nesse território de existência, quanto as linhas de fuga por onde tudo isso pode potencialmente se desmanchar. Os signos experimentariam, então, um pluralismo surpreendente (Peronilio, 2015), com os quais o *ethos* se dobraria, desdobraria e redobraria, tonificando a abertura de passagens por onde percorreriam ilimitadas formações provisórias de potência de possíveis. Nesses termos, a ação performativa empreendida pela artista neste trabalho parece falar de um uso bastante consciente da performatividade como via por onde proliferam miudezas que fazem choque com as dimensões socioculturais e simbólicas privilegiadas hegemonicamente. O que implica dizer que, nesta ação, Maia agencia a performatividade como âmbito no qual ela reivindica a invenção de "novos modos, outros possíveis, intensas relações espaciotemporais, [...] que em sua constituição embaralha[m] os códigos, aciona[m] ritmos e experimentações, que provoca[m] certas aberturas e misturas entre corpos" (Silva, 2011, p. 8).

[xxiv] À Leila Domingues não interessava a restrição e/ou a simplificação dessa problemática em prol da constatação de um quadro psicopatológico, mas sim "pensar as síndromes mais como conjunto de sinais do que como conjunto de sintomas" (Domingues, 2010b, p. 68). Isso porque, para ela, mostra-se fundamental estar atento aos "indícios que emergem no entrelaçamento de configurações subjetivas e pontos de aplicação de estratégias e táticas operadas pelo capital no contemporâneo" (Idem). Sinais que podem ser concebidos "como indicadores, tanto do cansaço quanto de sua reversão" (Idem). Sob essa ótica, a discussão psicopatológica se complexificaria, escapando à expansão de uma fármacoterapia e, consequentemente, de uma crescente patologização do coletivo, imbuindo-se mais de uma preocupação ética, ou melhor, daquilo "que é ético no que faz funcionar" (Domingues, 2010a, p. 18).

[xxv] Nos termos colocados por Domingues, estar à flor da pele implica a experiência intensiva de um entre-formas, "entre antes e depois. A um só tempo anestesiado e excessivamente poroso. [...] Interstício temporal, [...] onde o 'antes' se mostra intolerável e o 'depois' se mostra imprevisível" (Domingues, 2010a, p. 53). O cansaço seria, portanto, um dos sinais/indicadores do que ela chama de nebulosas subjetivações à flor da pele, uma vez que, o cansaço, ao mesmo tempo em que evidencia "sensações de impotência, também pode ser anúncio de potência. Isto é, o cansaço pode ser ao mesmo tempo a ponta extrema do entorpecimento e o ponto zero do desejo de transmutação desse estado de coisa" (Ibidem, p. 20). À flor da pele, "interstício das palavras, das imagens, do amor, do pensamento, da memória, do 'eu'" (Ibidem, p. 28), intervalo em que as configurações subjetivas se encontram em confluências de passagem, isto é, em que as subjetivações estão em liame com o mundo. Nesse entre-formas, tanto os "clichês que anestesiam as subjetivações" (Ibidem, p. 20) quanto as "linhas de resistência que as fazem escapar do que se mostra intolerável" (Idem) são expostas. Entra-se em contato com aquilo que "transborda no presente" (Ibidem, p. 23) e que estremece, rui, faz fugir as certezas, as posições, os lugares.

Quando à flor da pele, os esquemas sensório-motores que colocam em funcionamento os modelos de vida os quais aderimos são temporariamente postos em suspensão. Nesse instante, tornamo-nos permeáveis às ilimitadas possibilidades de potência de encontros com o mundo, as quais podem ser acolhidas e recusadas.

[xxvi] A sua recusa – aplacada pelo medo, tristeza e descrença – leva à fadiga, ao suportar de "uma 'sobrevida' que se restringe ao visível, às percepções, aos sentimentos, à razão, à inteligência" (Ibidem, p. 26). Nesse domínio, temos a sensação de que "o próprio presente escapa" (Ibidem, p. 53) e, portanto, experimentamos uma "impotência movida pela concepção de que não há uma solução para o sofrimento; e uma aflição em querer realizar qualquer ação para estancar a dor" (Ibidem, p. 79). Já a sua acolhida – mobilizada pela potência, alegria e crença – leva ao esgotamento, isso porque, de acordo com Leila Domingues (2010a, p. 20), no esgotamento as forças intensivas da vida deixam de ser capturadas e circunscritas pelas "malhas insidiosas da corrupção de nós mesmos". Nesses termos, parece residir na aceitação do desassossego, que o estar 'à flor da pele' suscita, a aposta de Leila Domingues na criação de territórios existenciais que se engendram na experimentação das subjetivações em liame com o mundo – ou melhor, em liame com a invenção de mundos. Leila Domingues (2010a, p. 28) adverte: "o sofrimento pode forçar o pensamento a pensar o impensável, a criar sentidos para a dor. Não em um apaziguamento ou em uma tolerância ou em um suportar a dor, e, sim, em sua transmutação em alegria". Ainda segundo Leila Domingues (2010a, p. 27-28), "acreditar no liame com o mundo difere inteiramente de aceitar o mundo, de subjugar ou se ser subjugado por ele. Trata-se de tomar posse do mundo, ou melhor, de inventar mundos. O que implica avaliações e escolhas ético-estético-políticas pela potência e não pelo poder. A invenção de mundos é o caminho que nos leva a fugir do império do intolerável ou de tudo aquilo que tem nos desapossado do mundo".

[xxvii] Junto a figura conceitual subjetivações à flor da pele, confrontamo-nos com os dinamismos espácio-temporais de captura e de fuga; coexistências díspares, mas complementares e indissociáveis aos modos de subjetivação – dimensão fundamental da produção e reprodução dos modos de vida em curso. Ao atermo-nos a esse intervalo, nos defrontamos, ao mesmo tempo, "com toda a impossibilidade de uma forma de vida e com toda a potência de possibilitar outra vida" (Domingues, 2010a, p. 54). Domingues chama nossa atenção, portanto, para o fato de que a vida "jorra por entre grades que procuram sempre capturá-la e nos força a um estranho 'atletismo', pois algo aconteceu que nos deixou 'com os olhos vermelhos e o fôlego curto' e, ao mesmo tempo, nos invadiu de uma força que faz viver" (Ibidem, p. 22). Em outras palavras, residiria no modo como intensivamente nos implicamos na potência de um determinado acontecimento – que nos arrasta para esse "limiar tênue [que] separa potência e impotência em vias de serem inventadas" (Ibidem, p. 54) – a expansão "das transmutações que fazem a vida se expandir" (Ibidem, p. 27). Expansão essa que mobiliza "a invenção de outros sentidos para o que se vive" (Ibidem, p. 86), cujo intuito implica a avaliação das forças com as quais vai compor, a fim de que seja possível erigir "uma outra vida, uma outra forma de amar, de perceber, de ouvir, de ver, de desejar, enfim, uma outra forma de estar nos verbos da vida" (Ibidem, p. 104).

[xxviii] O que implica dizer que, a cada nova ação, o que Rubiane Maia traz para o campo do visível não é só uma "forma-corpo que se desfaz seus contornos atuais para poder assumir outros" (Domingues, 2010a, p. 97). Indo além, cada ação nos chama atenção para o próprio espaço-tempo das mutações subjetivas; esse interstício no qual múltiplos podem ser os contornos que venham a ser delineados – lembrando-nos de que é no campo dos dinamismos espácio-temporais das subjetivações que as avaliações se fazem e, com as quais, a artista compõe e "experimenta uma surpreendente consistência: 'variar-se de vários'" (Preciosa, 2010, p. 69). Consistência essa que, quanto mais explorada por Rubiane Maia em suas práticas, mais parece afirmar o seu saber-fazer artístico como laboratório, no qual empreende uma espécie de "exercício de gradações de prudência" (Domingues, 2010a, p. 18) em favor de "escolhas ético-estético-políticas que tenham como critério a vida" (Ibidem, p. 133). Isso porque, conforme nos lembra Leila Domingues, a escolha "se faz arte, um exercício ético, estético e político sobre si e sobre o mundo" (Ibidem, p. 129). Seria, portanto, nas escolhas que Rubiane Maia vai fazendo, em função dos desassossegos que experimenta nesse interstício no qual as subjetivações estão 'à flor da pele' e em liame com o mundo, que ela explora o diferir como "experimentação da potência estética de um exercício ético" (Ibidem, p. 135) – não por acaso, uma das linhas de força que leva a artista ao compromisso radical com práticas que rumorejam uma clínica de si.

[xxix] Trabalho apresentado na exposição "Terra Comunal - Marina Abramović + MAI", no SESC Pompeia, em São Paulo/SP. No âmbito de sua trajetória artística, tratou-se de uma oportunidade em que a artista pode continuar experimentando algumas possibilidades suscitadas pela ideia que, anos antes, em 2012, levou à realização de *Jardim secreto – porque desejo acreditar*, desenvolvida no âmbito da "Cal Gras – Alberg de Cultura e Residência Artística", no povoado de Avinyó, em Barcelona, na Espanha. Se *Jardim secreto – porque desejo acreditar* (2012) emerge como uma espécie de saída da dor, do adormecimento e do estado de luto decorrente da falecimento precoce de seu grande amigo e parceiro de projetos Marcus Vinícius (1985-2012), e que vislumbrou na germinação e no cultivo de feijões um modo de se relacionar com a morte e a vida, ao mesmo tempo; em *O Jardim* (2015), a artista se propõe a cultivar um jardim de feijões a partir de uma nova e complexa configuração, chamando atenção para o ressoar da potência da vida. Segundo Rubiane Maia (2015), "plantar, colher, cuidar de um jardim, pode ensinar bastante, não apenas sobre a vida, mas, sobretudo, sobre a morte – no sentido de se estar lidando com a delicadeza da vida".

[xxx] Com a atenção voltada para esse microcosmo, ao mesmo tempo em que a artista e o público são confrontados com a incapacidade de perceber, a olho nu, as minúcias, as formas e as transformações contínuas

dos dinamismos espaciotemporais que o perpassam; eles são, também, convidados a acompanhar todo esse processo que se altera de maneira lenta, quase imperceptível, todos os dias. Experimenta-se, assim, uma espécie de vínculo, de cumplicidade. Afinal de contas, dada a inaptidão do olho de não perceber tudo – nesse caso, o crescimento do feijão, a olho nu, até se tornar jardim – o trabalho parece tensionar em nós o desejo de uma fruição outra, que diferentemente da condição *sine qua non* de existência da arte que entretém, possa ser capaz de suscitar uma maior atenção ao processo em si, bem como o contato intensivo com as sutilezas que agenciam todo o crescimento dos feijões – desde a preparação da terra, passando pelos múltiplos recomeços e movimentos descontínuos entre as diferentes fases do ciclo de desenvolvimento da planta: o brotar, o nascer, o crescer, o viver, o morrer – até que se constituísse o jardim. Envoltos por este microcosmo, o que parece nos atravessar é a própria formalização estética das metamorfoses da vida, explícita nesse espaço-tempo de cuidado da artista com seu jardim, que silenciosamente também se transmuta junto com ela. O que equivale dizer que, nesse trabalho, a performance parece se dar entre ela, a artista, e o jardim; ou seja, é a própria vida em suas instâncias politemporais se manifestando através do crescimento dos feijões, que é objeto de/da performance.

[xxxi] Tendo em vista que para Michel Foucault (2005) o sujeito é expressão de um tempo, uma possibilidade efetivada, entre múltiplas, na historicidade; ocupar-se do presente, com o *agora*, implica para o filósofo uma prática eminentemente ética que perscruta "o que estamos fazendo de nós mesmos […] para a constituição de nós mesmos como sujeitos autônomos" (Foucault, 2005, p. 345).

[xxxii] Os desassossegos que experimentamos quando confrontamo-nos com essa questão, podem se desdobrar tanto em potência de agir quanto em potência de padecer. Dependerá, portanto, do "grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento" (Rolnik, 2011, p. 68), bem como das escolhas aí realizadas em função do "*feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio corpo" (Ibidem, p. 69) em relação a esses desassossegos, para que seja possível perscrutar "os esquemas de 'organização' e não mais carregar o fardo ou permanecer fatigado ou perpetuar a dominação" (Domingues, 2010a, p. 135) dos modos vigentes de ser, sentir, pensar, fazer, viver.

[xxxiii] Em cada ação engendrada por uma dessas linhas de força, Rubiane Maia opera a dobra de sua vida, uma vez que é por meio dela que tanto a criação de si quanto o do seu saber-fazer artístico são agenciados simultaneamente, tornando-se indiscerníveis. Linhas que levam a constituição de formas-subjetividades provisórias e que à luz de suas repercussões afetivas dão a ver ilimitadas combinações de existências possíveis, à medida que ampliam suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração do seu próprio território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo, subjetivo). Linhas que entrelaçam, misturam e embaralham matérias de expressão e que, inoculadas pelo território de existência que devém de cada ação, atribuem direção e sentido aos seus deslocamentos éticos, estéticos e políticos.

[xxxiv] Guardadas as devidas nuances poéticas entre essas linhas de força, haveria entre elas um elo magnético e invisível, uma espécie de resiliência silenciosa que as mantém conectadas. Aos nossos olhos, tal resiliência operaria o acionamento da experiência estética como âmbito onde se efetua o exercício permanente de um *ethos*, uma vez que, mobilizando a performance como "laboratório ético, estético, poético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento" (Silva, 2011, p. 8), convida-nos à reflexão dos devires clínicos que atravessam suas práticas performáticas e performativas.

[xxxv] Encontro no qual podemos vislumbrar não apenas a potência poética-política de um corpo em estado de performance, isto é, de um corpo em empenhada transformação. Corpo que, nesse encontro, dá uma rasteira nos modos de funcionamento vigentes da vida que querem e insistem em limitar sua existência, transmutando-os em favor da invenção e da afirmação de outros sentidos à vida. É como se pudéssemos vislumbrar, nesse encontro, um corpo "que ainda vê talhar-se suas formas" (Domingues, 2010, p. 64), ou, como nos lembra Rosane Preciosa (2010, p. 36), um corpo confabulando com tudo que é vivo, "em permanente conexão com as paisagens do fora, capaz de ser habitado por uma população estranha a si mesmo, um ativador consciente de misturas tais que vai atraindo para si novas montagens de existência". Mas, também, encontro a partir do qual Maia celebraria a sofisticação de saberes e modos de vida que o afirmam o corpo permanentemente estado de performance como "uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória" (Roach, 1995, p. 46-47, *apud* Martins, 2002, p. 89).

[xxxvi] Conforme destaca Rubiane Maia (2020), em entrevista, na lógica do entretenimento, não há tempo a perder. No caso das ações performativas da artista, tudo se complexifica na medida em que suas performances evocam um outro tipo de temporalidade e, consequentemente, um outro tipo de experiência comum do sensível – diversa ao *modus operandi* de existência da arte que entretém. Em suas performances, não é o espetacular que é mobilizado. Do mesmo modo que, se você as olhar com pressa, dificilmente conseguirá acessar as múltiplas camadas – quase imperceptíveis – que dão tônus às questões por elas colocadas. Rubiane Maia sabe que se tratam de performances que não capturam qualquer pessoa – especialmente as de longa duração. A própria artista nos lembra que é preciso alguma disposição à proximidade e tempo de permanência para estabelecer intimidade com as sutilezas que pululam delas. E isso porque existe, nas entrelinhas das ações performativas de Rubiane Maia, um convite tácito e silencioso, a saber: "quero roubar um pouco do seu tempo".