

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

BARBARA AMORIM DE OLIVEIRA

**Corpo marginal na obra "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS" de
Princesa Ricardo Marinelli**

GOIÂNIA (GO)

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Bárbara Amorim de Oliveira

Título do trabalho: Corpo Marginal na obra "Não alimente os animais" de Princesa Ricardo Marinelli

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Reis Nascimento, Professora do Magistério Superior**, em 13/09/2022, às 10:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **BÁRBARA AMORIM DE OLIVEIRA, Discente**, em 16/09/2022, às 08:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3168670** e o código CRC **8C654BD0**.

BARBARA AMORIM DE OLIVEIRA

**Corpo marginal na obra "NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS" de
Princesa Ricardo Marinelli**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a avaliação da disciplina de Núcleo Temático de Pesquisa II, no Curso de Licenciatura em Dança, Faculdade de Educação Física e Dança, da Universidade Federal de Goiás.

Orientação: Prof. Dra. Ana Reis Nascimento.

GOIÂNIA (GO)

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Bárbara Amorim de
Corpo Marginal na obra: "Não alimente os animais" de Princesa Ricardo Marinelli. [manuscrito] / Bárbara Amorim de Oliveira. - 2022.
L, 50 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Reis Nascimento.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), Dança, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Performance. 2. Gênero. 3. Corpo marginal e ou maginalizado.
4. Princesa Ricardo Marinelli. I. Nascimento, Ana Reis , orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Na data de **12/09/2022**, às **15 horas**, de forma **presencial**, no **Auditório da FEFD/UFG**, iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **“Corpo Marginal na obra "Não alimente os animais" de Princesa Ricardo Marinelli”**, de autoria de **Bárbara Amorim de Oliveira**, do curso de **Dança - Licenciatura**, da Faculdade de Educação Física e Dança da UFG. Os trabalhos foram instalados pela **Profa. Dra. Ana Reis Nascimento - orientadora FEFD/UFG** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Dra. Júlia Jenior Lotufo - EMAC/UFG**, **Ma. Alessandra Araújo de Brito** e **Me. Ian Guimarães Habib - UFBA**. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a banca examinadora considerou o TCC **aprovado**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Reis Nascimento, Coordenadora de Curso**, em 13/09/2022, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julia Jenior Lotufo, Professor do Magistério Superior-Substituto**, em 13/09/2022, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Araujo De Brito, Professora do Magistério Superior-Substituta**, em 16/09/2022, às 14:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ian Guimarães Habib, Usuário Externo**, em 17/09/2022, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3168665** e o código CRC **8F533EA4**.

RESUMO

Este trabalho apresenta um olhar para a performance e o poder subversivo em suas obras, trazendo consigo o pensamento crítico em relação a corpos, gênero e marginalidade, nesse emaranhado que pode potencializar através de sua nova forma de conceitualizar e apresentar seus trabalhos. Como principal objetivo, desenvolver um estudo sobre uma obra em específico da artista Princesa Ricardo Marinelli, chamada “Não alimente os animais (2011)”. Buscando fazer uma análise da obra e suas especificidades, trazendo consigo o desejo latente de desenvolver sobre corpos na marginalidade do gênero, tentando escancarar como é estar nesse local.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Corpo marginal; Princesa Ricardo Marinelli; Gênero

ABSTRACT

This work presents a look at performance and its subversive power in its works, bringing with it critical thinking in relation to bodies, gender and marginality, in this tangle that performance can potentiate through its new way of conceptualizing and presenting its works far away. Its main objective is to develop a specific work by the artist Princess Ricardo Marinelli, called “Não alimente os animais (2011)”. Thus making an analysis of the work and its specificities, bringing with it the latent desire to develop on bodies in the marginality of the genre, trying to open up what it's like to be in that place.

KEYWORDS: Performance; Marginal body; Princesa Ricardo Marinelli; Genre.

A performance exige de quem vê, um posicionamento.

Princesa Ricardo Marinelli

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Bárbara do passado que mesmo passando por momentos realmente devastadores me proporcionou ainda continuar aqui, viva e também agradeço imensamente à minha orientadora, pelo apoio e incentivo.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
INTRODUÇÃO	10
PERFORMANCE, CORPO MARGINAL E GÊNERO	12
1.1. Performance	12
1.2. Corpo marginal	13
1.3. Gênero	14
ANÁLISE DA OBRA “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS (2011)”	15
2.1.1 Desdobrando Não alimente os animais	15
2.2. Trânsito entre performance e dança	16
ENTREVISTA COM A AUTORA DA OBRA	18
CONCLUSÃO FINAL	19
CONSIDERAÇÕES	20
REFERÊNCIAS	22

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
20
- Figura 2 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
22
- Figura 3 – Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
23
- Figura 4 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
24
- Figura 5 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
25
- Figura 6 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
27
- Figura 7 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
28
- Figura 8 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito**
29

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a performance contemplam diferentes locais e demandas, pois se trata de um grupo interdisciplinar. Além de se originar de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, por não se sentirem à vontade nas restrições que uma técnica específica pode relacionar ao corpo, não trazendo abertura para outros pensamentos e corporeidades, também encontra local para a busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares.

O objetivo deste trabalho é descrever sobre alguns corpos performáticos e como eles se encontram na sociedade em uma perspectiva de marginalidade. Pretendo desenvolver sobre esse tema na performance específica que tem como nome Não alimente os animais, criada pela artista Princesa Ricardo Marinelli em 2011 e poder refletir sobre como a performance do corpo marginal dá abertura para pessoas que estão em locais invisíveis na sociedade e colocá-las em foco com a apresentação de arte.

Tentando desenvolver como tudo isso influencia o nosso olhar, pois a arte pode dar o poder de foco para pessoas que antes eram invisibilizadas como os corpos *queer*¹ e destacar o ponto de importância da performance na sociedade, o poder de mudança nas nossas relações após esse contato.

O método que esse trabalho vai desenvolver para chegar nesses resultados é um estudo teórico sobre performance, gênero e corpos marginalizados, abordando temas como marginalidade, invisibilidade, investigações, análise de contexto em que performances são apresentadas, entre outros. E como apoio para que tudo isso possa ser investigado iremos assistir a registros abertos ao público atualmente na internet, entrevista com a autora, imagens da performance escolhida, e assim analisar a obra.

Com tudo isso, espero investigar como esses processos e discussões sobre corpos marginais, gênero e performance podem afetar a forma como o público pode

¹ O termo queer aborda um apanhado de sexualidades, como Beatriz Preciato cita em multidões queer: “A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer.”

enxergar uma obra e como uma obra de performance está muito ligada ao corpo e a maneira como ele se apresenta na sociedade.

1. PERFORMANCE, CORPO MARGINAL E GÊNERO

Várias motivações nos levam a escolher um tema e um feixe de interesse para se apresentar em um trabalho e tem um grande peso nessa tarefa árdua as motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. Ainda mais importante que a combinação desses fatores está, talvez, a identificação afetiva através da empatia com o processo de alguns artistas e autores.

Através da identificação afetiva e empatia com as obras performáticas de Princesa Ricardo Marinelli, apresento esse trabalho, com o intuito de expandir e conectar o sensível, inteligível e imensurável que é a proposta de apresentação de uma performance.

A fim de conceitualizar melhor o trabalho, utilizarei tópicos dos temas principais e introdutórios sobre corpo marginal, performance e gênero para entender melhor a obra de Princesa Ricardo Marinelli e trazer algumas análises possíveis.

1.1. Performance

Ao falarmos e tentarmos descrever e conceituar a performance, devemos ter em mente que já estamos constituindo uma tarefa paradoxal pois a performance busca em princípio escapar desses conceitos analíticos, que propomos na academia. Tenta, em seu âmbito, trazer para o corpo e, em conjunto com o público, desenvolver uma arte mais integrativa.

Mas a fim de tornar esse trabalho mais conclusivo, iremos embarcar em um emaranhado de diversas formas de descrever o indescritível. “A arte e todo processo de salto de conhecimento, deve constituir-se de uma parcela de não intencionalidade, de não deliberação. É necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo.” (SCHECHNER, 2002, p.62).

A performance tem diversos nomes e facetas na arte, já chamada de performance art no texto de José Mário Peixoto (SANTOS, 2008, p. 2) que também é um conceito abrangido por outros autores e também chamada de live art e body art como cita RoseLee Goldberg (SANTOS, 2008, p. 4), como um conceito mais específico para obras artísticas pois o termo performance é muito abrangente e expansivo para destinar a obra artística, tentando não trazer para o público uma confusão de conceitos e assim afunilando mais os assuntos.

O grande problema de tentarmos conceitualizar o que é performance, está em nossos parâmetros de arte moderna para explicar algo, dizendo que uma coisa tem um certo significado para estar ali e assim sucessivamente, como se tudo tivesse que ter um grande significado. Por isso é tão exaustivo tentar descrever o que é performance porque ela não se formaliza como arte moderna e sim como arte contemporânea.

As estruturas tradicionais das instituições artísticas não foram criadas para ações desse gênero e até hoje tem problemas para se adaptar às novas regras. Refiro-me aos museus e às galerias. (...) São instituições da época do advento da burguesia, fundadas sobre os princípios próprios a essa formação. A performance é uma forma mal adaptada a estas estruturas e não se deixa explicar pela filosofia de uma arte desse tipo. (SWIDZINSKI, 2005, p. 136)

Estritamente ligado à performance, está o ato político de ter corpos que estão sendo exercidos e associados a um novo sentido de existir, além do que a sociedade capitalista nos coloca em adestramento desde a escola até a escolha de um emprego ou como nos relacionamos com a cidade e o mundo. Deliberadamente, de forma anárquica, tentamos exaustivamente tirar esse papel que nos é imposto, de como nos formalizamos em apresentações sendo elas de arte ou não, e assim havendo uma discordância parcial do que Swidzinski diz a cima, pois não há novas regras, mas sim a vontade de se afastar das regras em um todo. Como sociedade no total esse desejo está ardente na maioria de nós, de transcender limites.

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações. Somos segmentarizados binariamente, a partir de grandes oposições duais: as classes sociais, mas também os homens e as mulheres, os adultos e as crianças, etc. (DELEUZE, GILLES, 1996, p.76 e 77).

A performance em seu eixo, busca trazer uma nova forma de se olhar para arte e além disso a vida como um todo. Deixamos de colocar em dualidade todas as coisas, em colocar tudo que fazemos ou recebemos em nossas vidas como algo que é arte ou não, que é vida cotidiana ou não, que é um processo de familiarização com achamos que sim ou não para algo.

Ao deixarmos a dualidade de lado, conseguimos uma amplitude de locais para se entender os processos de performance. De entender que a arte, pode estar nos menores atos simbólicos do nosso cotidiano que ao menos tínhamos

conseguido perceber antes.

Então, a performance traz para si, esse emaranhado de coisas como uma nova forma de enxergar a arte, a política, o corpo e, acima de qualquer coisa, de enxergarmos em nós, os processos que podem levar a que qualquer coisa possa ser intitulada como arte e para isso basta apenas nomeamos. Quando se diz nomear busca-se o conceito de que tudo pode ser arte, qualquer ato do dia a dia é um ato performático mas ele se torna uma performance art quando designamos que tal ato é artístico.

O processo de chamar algo de arte é um ponto importante e principal na arte contemporânea.

No fundo, a permanência teimosa de uma forma de arte como a performance, sustentada no esforço por produzir a experimentação permanente, o imprevisível fruto do acaso, a ação contínua em tempo real, propositalmente ignorando uma suposta evolução gradativa da sua produção em nome de uma lógica espiralada, faz-nos pensar no desejo de sempre repetir essa experiência do novo (mesmo que, contraditoriamente, seja uma repetição). Isto corresponderia a uma espécie de princípio fundamental da arte contemporânea. (AGRA, 2011, p.5).

Com tudo isso, pode-se refletir melhor em como definir o que é performance, que em sua liberdade pode ser tudo. A dificuldade de entender vem porque buscamos conceitos na arte moderna, e em diversas artes anteriores que nos foram propostas, que em sua maioria são descritas como algo fixo, já acabado, que temos que apenas observar sem ter mais nada a ser formulado ou como algo que precisa ser desvendado, nesse processo colonizador no qual precisamos descobrir e logo após temos a obrigatoriedade de ter um sentido lógico para tudo que a obra abrange. Com isso não devemos concluir que, toda performance não tem nem um parâmetro para nada ou um sentido lógico, só se conclui que a performance transcende esses conceitos, esses elementos, têm um poder de ser tudo e ao mesmo tempo nada.

Podemos daqui adiante entender um pouco mais sobre a obra "Não alimente os animais" com a intenção de em princípio vê-la como performance, claro que em princípio porque existem diversas formas de tentarmos enxergar a obra que nesse trabalho ainda iremos abordar.

1.2. Corpo marginal

O conceito de corpo marginal é uma expressão que começo a usar aqui, como auxílio à falar um pouco sobre esse corpo que está nas beiradas da sociedade, a um conceito de marginalidade e centro. Não encontramos esse conceito específico mas existem diversos teóricos que falam sobre esse tema como em *Sociologia do corpo* (2007) de David Le Breton, *Antropologia do ciborgue* de Donna Haraway, Hari Kunzru e Tomaz Tadeu da Silva, *Coreo-política e coreo-polícia* de André Lepecki, *Corpos transformacionais* de Ian Habib Guimarães, mas que não utilizam desse nome em específico que vou utilizar aqui como corpo marginal. Então, todas as vezes que citar sobre o conceito de corpo marginal, ele engloba diversos autores mas busco ampliar para uma nova forma de chamar e direcionar esses corpos.

“Especular os próprios limites dos corpos não é produzir em suas bordas mobilidades transpassantes, e, sim, pensar o próprio limite. Ora, para alguns seres todo o mundo é o centro. E para todos os centros, todo o mundo é o resto. Se o limite é o próprio, ser outros corpos é não ter limites próprios.” (HABIB, 2021, p. 18)

Corpo marginal nada mais é que um corpo que está em distância com o centro, para isso, temos que colocar em perspectiva o que seria esse centro em questão. Na verdade, a mera opção pelo termo marginalidade já sugere conotações teóricas, normativas ou ideológicas. Então o que seria esse termo de centro em que estamos procurando e tentando desenvolver o último tópico desta pesquisa que é sobre gênero.

Para fins de afunilamento desse conceito, iremos abordar, em sua maioria, sobre gênero e deixaremos os conceitos sobre raça, disparidade sócio-econômica e mobilidade urbana para podemos afunilar o conceito de corpo marginal a obra "Não alimente os animais".

A aproximação de corpo marginal e gênero, está em evidência quando colocamos o corpo cis heterossexual como o centro e o corpo trans como margem. A disparidade desses corpos é evidente em relação à cidade, à forma como lidamos como sociedade e os locais em que esses corpos podem livremente estarem em certas zonas e os outros não, em relação à ser um corpo trans ou não.

Uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2012, p. 47).

Essa coreografia feita na cidade como Lepecki aborda, os locais de entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade

de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos, no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir.

Com o espaço tempo que colocamos aqui, podemos tirar como princípio que com esses espaços, podemos transformar essa negociação de danças como Lepecki descreve como corpo marginal dentro de nossas cidades, como fazemos em performances, abrindo espaço para um por-vir de algo que antes não conseguimos chegar.

A partir desses conceitos podemos chegar ao corpo ciborgue que Donna Haraway propõe em “Antropologia do ciborgue” (1985), que somos um corpo ciborgue onde tudo pode ser escolhido, não somos naturais mas constituídos, sendo assim tudo pode ser escolhido.

O mundo de Haraway é um mundo de redes entrelaçadas - redes que são em parte humanas, em parte máquinas; complexos híbridos de carne e metal que jogam conceitos como “natural” e “artificial” para a lata do lixo. Essas redes híbridas são os ciborgues e eles não se limitam a estar à nossa volta – eles nos incorporam. Uma linha automatizada de produção em uma fábrica, uma rede de computadores em um escritório, os dançarinos em um clube, luzes, sistemas de som – todos são construções ciborguianas de pessoas e máquinas. (HARAWAY, KUNZRU,TADEU, 2009, p.24).

Com isso podemos perceber uma liberdade de se autoconstruir, de deliberadamente ocupar um novo espaço de corpo e entendimento desse corpo na sociedade em que vivemos. Proponho uma nova forma de entendermos nosso corpo marginal ou talvez marginalizado, mas que agora adquire uma nova forma de se relacionar ao mundo, com a ajuda da performance em consequência da arte, podemos constituir esse corpo em um espaço que inicialmente nos é negado. A partir daqui podemos falar um pouco mais dessa relação que o gênero e marginalidade tem que desenvolver uma nova questão a esse corpo que tanto mencionamos.

1.3. Gênero

Desde que nascemos somos impostos à jogos de cores entre azul e rosa, entre chá de revelações, à grupos que iremos desenvolver o nosso papel na grande fantasia de gênero criada na sociedade, destinados à desenvolver uma cartilha de regras de como devemos ou não ser.

De noção posta ao serviço de uma política da reprodução da vida sexual, o gênero se torna o indício de uma multidão. O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais. [...] O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se queer. (PRECIADO, 2011, p.14).

O termo *queer* engloba todas essas multidões de pessoas, como Beatriz Preciado fala em seu texto, é a junção desses diversos mundos e pessoas no mesmo lugar, como um local político para se falar de sexualidade e gênero. Em sua grande maioria é um termo mais comum fora do Brasil e especificamente nos Estados Unidos. Assim manifestando uma nova forma orgulhosa de anunciar a diferença, com isso desfazendo do vigente como o padrão relativo à cisheteronormatividade de corpos, o que também é se desviar de uma definição de cisgeneridade como tecnologia biopolítica.

Os corpos contidos nessa multidão queer, vão além de uma vigência cis e hétero, é a reapropriação de diversas fontes que a biologia diz regente nesse jogo de gêneros, podendo conter outras formas antes ditas como inexistentes de corpos, incluindo as diversas transformações que podemos fazer com nossos corpos, sendo eles trans ou não, como usar silicone, hormônios, implantes capilares, entre outros, nesses corpos realmente ciborgues, fora de uma vigência biológica.

No que se refere à visceralidade posta a partir desse cenário, procuramos compreender que a mudança de paradigma em questão leva em conta a presença de pessoas transgêneras em todos os níveis da criação artística (não apenas na atuação), mas não se restringe a esse aspecto. Há que se aventar que a virada de gênero em curso tende a promover uma reconfiguração epistêmica nos repertórios e teorias da cena. Ou seja, não se trata apenas de inserir pessoas trans nos circuitos de produção e consumo da cena, mas verificar a medida em que essas redes de produção e recepção se oxigenam e ganham novas acepções e novos arranjos. De fato, a presença de pessoas transgêneras em processos cênicos promove, consigo, uma guinada nos estudos culturais. (LEAL, ROSA, 2020, p.5).

O termo queer engloba toda essa nova colocação, abre para uma nova forma de se pensar o gênero e como também a sexualidade entremeia essas

novas formas, de se encontrar no mundo e se destacar como um corpo que tem mais coisas para demonstrar, além dos propostos por essa universalização de um corpo hegemônico em gênero, que condiz a ser algo ou outro, nessa dualidade que existe apenas num imaginário, numa idealização, que na verdade não se trata exatamente da realidade de corpos.

Com isso se formam novos guetos além dos já existentes, se forma novas margens de existência, e assim voltamos ao assunto de corpos marginais, que são exatamente esses corpos da multidão queer, se juntando aos outros diversos que estão nesse entremeio de pluralidade, mas não autorizados por essa universalização. Maria Rita César também comenta sobre esses corpos “Nossos corpos são ao mesmo tempo técnicas “quase-autônomas” de individuação, assim como também são o resultado de técnicas totalizantes das estruturas do controle contemporâneo.” (CESAR, 2007, p.6) que também relembra essa contemporaneidade desses corpos que estamos discutindo aqui, colocando um temporalidade para que possamos ter um olhar de qual espaço tempo podemos identificar. Todo esse emaranhado de gênero, corpo marginal e performance pode ser encontrado na obra “Não alimentem os animais” que vamos discutir no próximo capítulo. Devemos observar esses conceitos em toda a obra e ver como uma performance tem esse poder transformador, de trazer pauta a diversas coisas e conceitos, um poder inclusivo e receptor que a arte também pode gerar na sociedade.

2. ANÁLISE DA OBRA “NÃO ALIMENTE OS ANIMAIS”

Aqui iremos começar o estudo da performance, após a apresentação dos temas principais que abrangem a obra, adentrando na análise em si e tendo os conceitos principais frescos, nessa vontade de abrir um espaço para o entendimento de uma performance, se ainda assim conseguirmos conceitualizar cognitivamente a algo que nos coloca para além desse olhar cognitivo e falado. Buscando justamente o estético, para dramatizar o mundo.

A construção do objeto de estudo não é essencialmente metodológica - no sentido de metodologia como ponto de partida epistemológico ou como procedimento de verificação. É estético, porque uma narrativa baseada em pesquisa dramatiza o mundo de uma maneira particular. (PELLETIER, 2009, p. 7 e 8).

Uma obra e mais que isso uma performance é bastante difícil desatrelar ao artista e intérprete dela, não se difere, não se desembaraça uma coisa da outra, como se fosse possível viver sem o coração tendo ele em suas mãos, é como tentar separar essas duas coisas que andam juntas num emaranhado de obra, performance e vida.

O que acontece quando, o que um artista faz, pensa, ou como um artista age não é tópico de nenhum outro pesquisador, mas um processo de autorreflexão, possibilitando a melhoria da própria obra, expressando e explicando esses processos ao mesmo tempo que revelando algum conhecimento novo para os outros? Neste caso, um artista é também um pesquisador-artista, traçando sua práxis e reflexão. (COESSENS, 2014, p. 18).

Nada melhor que trazer um pouco mais sobre a Princesa numa forma de auto reflexão, sobre como uma artista encontra em diversos lugares a sua forma de lidar com sua arte, trazendo a toda essa pesquisadora-artista em que Coessens fala acima.

Breve introdução a Princesa Ricardo Marinelli

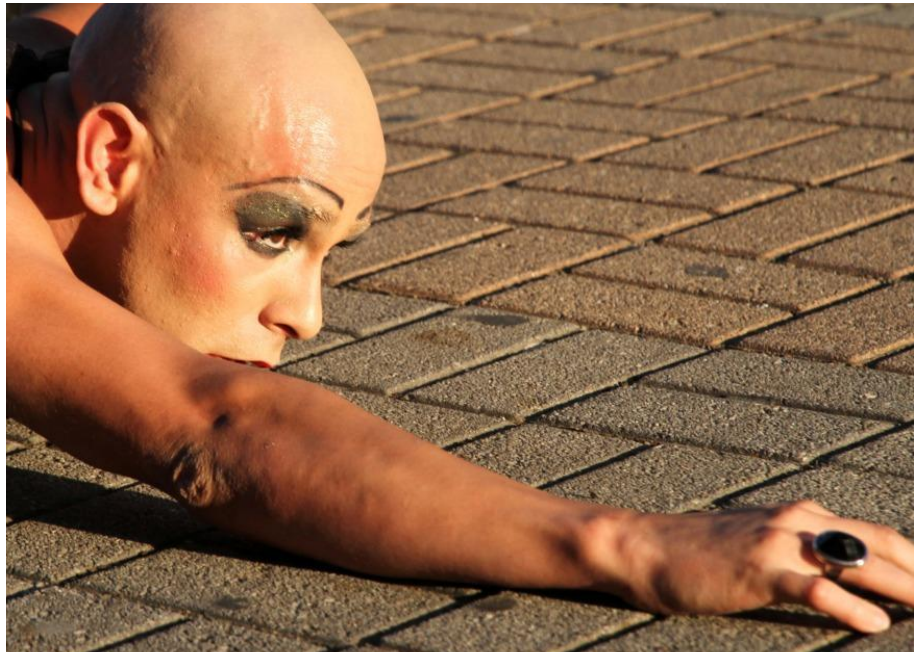


Figura 1 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

Princesa Ricardo Marinelli se intitula como um fractal de desejos, intensidades e sonhos. Artista da dança, terrorista de gênero e entusiasta de um mundo para além da humanidade. Se considera artista desde que se entende como gente para muito além de descrever quando começou a se apresentar em palcos, entende que vai muito além disso essa coisa de ser artista e também de ser performer. Pesquisadora, professora, gestora de projetos em arte contemporânea.²

Licenciada em Educação Física (UFPR), Mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Doutora em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

Foi bolsista/residente da Casa Hoffmann (2003-2004) e integrou a Couve-flor minicomunidade artística mundial (2005-2012). Entre 2004 e 2015 recebeu 16 prêmios de diferentes instituições para suas criações e projetos, com os quais têm circulado por diversos eventos no Brasil, Alemanha, Martinica, Cuba, Uruguai, Peru, Equador e Itália. Suas obras mais destacadas são: Travesqueens, Não alimente os animais, Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui, Família dos batráquios e Jaula Cabaré. Desde 2011 mantém a plataforma criativa "Sim, somos bizarras!", reunindo diversos artistas brasileiros que trabalham com questões ligadas a corpos abjetados, projeto que contou com o financiamento do programa Rumos Itaú Cultural 2013-2014. Criativa e esteticamente está interessada em desenvolver

² Os dados aqui citados foram encontrados nos sites:
<https://www.escavador.com/sobre/3173571/ricardo-marinelli-martins>
<https://www.gruposummus.com.br/autor/princesa-ricardo-marinelli/>

uma poética pessoal que articule corpo, intimidades e vivência da sexualidade. Foi vinculada ao NUPESC/UFPR (Núcleo de Estudos e Pesquisas Sócio-filosóficas e Culturais em Educação e Educação Física), onde coordenou entre 2004 e 2006 a linha de pesquisa de Corpo e Diversidade Sexual. Desde então sua produção acadêmica está aliada aos pensamentos do movimento queer e da livre expressão da sexualidade.

A vida e as obras de Princesa Ricardo Marinelli vão muito além desse pequeno apanhado da sua vida profissional, principalmente porque estamos tentando fazer essa ligação entre obra e vida que se dispõe em uma linha muito tênue.

Além do apanhado de coisas que falamos sobre a Princesa, nesse mesmo trabalho (terceiro capítulo) há uma entrevista com a autora que também vai ser desenvolvida quando formos desdobrar sobre “Não alimente os animais” envolvendo uma metodologia de análise de obra através de pontos abordados na entrevista como também o uso de imagens e um vídeo sobre a obra disponibilizado em um site pela princesa (MARINELLI, Princesa Ricardo. Não alimente os animais. Vimeo, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/31148968>. Acesso em: 31 ago. 2022.)

2.1. Desdobrando Não alimente os animais

Para muito além de qualquer vontade de desbravar o desconhecido, aquilo que intitulamos distante, separados de nós, devemos entender que primeiro tudo que existe no outro também dá para se descobrir em nós, então toda essa vontade de algo novo é na verdade a vontade de entender a nós mesmos.

A obra “Não alimente os animais” vem exatamente desse ponto de acharmos que algo está estritamente distante da nossa realidade, mas na minúcia está estritamente em nossos corpos, impregnada em nossos órgãos.



Figura 2 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

Achamos que na maioria das vezes como sociedade num todo, estamos um pouco longe dessa marginalidade de gênero mas ela está em tudo que olhamos só basta termos um pouco mais de atenção nos detalhes que nos cercam em nossa sociedade, é como se de um momento para outro pudéssemos achar os óculos que estamos procurando e estava no nosso rosto em todo esse momento, basta novamente ter apenas atenção e cuidado.

Era dois mil e dez, eu estava no meio de um processo de criação para uma performance de rua. Tantas referências, tantos debates sobre a presença de corpos de corpos dissidentes nas ruas. Tanto os protocolos de trabalho, tantas investigações em ruas e praças, tanta empolgação... E aquela ligação acontece. Diante de tamanha violência nada parecia fazer sentido. Qualidade de movimento? dramaturgia? estrutura de mediação com o ambiente público? Conceitos? Tudo que ontem parecia um conjunto incrível de propostas, hoje parece alegorias de faz de conta. Como pensar em arte diante da importância de olhar para demandas tão básicas de sobrevivência? Foram muitos dias sem conseguir colocar nada em movimento e quando conseguir voltar minimamente ao trabalho, um peso, um choro, um corpo que não sai do chão. E aí que lembro nitidamente dos dilúvios de um corpo que se infiltra-esparrama no chão gelado. Eu estava lá, naquele chão, para ensaiar. Para criar. E foi uma angústia de viver a impossibilidade de mover que a estrutura performática de “não alimente os

animais” se constituiu. (MARINELLI, 2020, p. 155 e 156).

Nesse trecho que foi retirado de “Rastejar como um ato terrorista”, escrito por Princesa, começamos a achar os vestígios da onde que vem esse primeiro impulso para fazer a performance. Na entrevista feita com a autora ela também relata essa primeira ligação com a obra, de depois de receber uma chamada sobre um incidente com travestis e ácidos, ela não pode mais se permanecer no mesmo local de antes, como se a partir daquele momento pudesse ter aberto um novo local para enxergar esses corpos dissidentes que antes poderiam ser vistos e vividos no seu dia a dia. A partir daquele momento houve uma marca de que estar tão à margem do gênero pode trazer o efeito de estar separado da humanidade em si, como se fossemos qualquer outra coisa distante, muito distante de qualquer outro ser humano.



Figura 3 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

O vídeo de apoio para observar a obra é disponibilizado no perfil do Vimeo da Princesa (MARINELLI, Princesa Ricardo. Não alimente os animais. Vimeo, 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/31148968>. Acesso em: 31 ago. 2022.) mas devemos observar primeiro que o vídeo é constituído apenas de cortes de uma das apresentações da obra e que ele não tem a substância, o íntimo do que chamamos

de performance presencial, pensando que a proposta foi totalmente desenvolvida para ser apresentada de forma presencial e principalmente se tratando de uma performance feita na rua. Então por mais que iremos usar ele de apoio não pode ser considerado em exatidão uma obra completa, devemos considerar o trajeto, os elementos visuais, as vestimentas e entre outros mas sempre levando em consideração que cada performance é única e como também citado na entrevista com a autora, temos diversas histórias sobre os lugares em que a obra foi apresentada.



Figura 4 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

O primeiro grande elemento que podemos considerar para analisar a obra é o ambiente que ela é apresentada e desenvolvida, que é a rua. Ela conta na entrevista que está descrita no terceiro capítulo que o trajeto foi inicialmente pensando em uma rua em que ocorre durante a noite a prostituição de travestis em Curitiba então o que levaria a querer usar esse cenário como a ambientação para uma performance?

Querer estar nesse local em horários que não é “permitido” e quando se usa aspas para esse permitido se tem a intenção de um acordo mútuo e invisível de que essas pessoas só têm permissão para fazer essas coisas em um horário que tudo é escuro como se pudesse esconder ou fazer de conta que esse tipo de coisa não acontece, trazendo assim essa pessoa que não pode estar nesse local no horário diurno enquanto todos que passam possam ter a nítida visão do que acontece naquele local, sem ter a oportunidade de fazer rodeios ao que está acontecendo.

A performance acontecer nesse local marca a vontade de não querer se esconder, de querer ser vista pelas pessoas que estão passando por esse trajeto, então deixando a mostra esse corpo marginalizado, com a intenção de instigar de

quais são os lugares possíveis para se ver um corpo travesti.

Quais são os limites do que eu possa ver dessas pessoas que estão na marginalidade da sociedade? O quanto eu posso ver de suas fragilidades, de seu corpo, de suas roupas e maquiagem? O quanto eu posso esperar dessas pessoas é porque eu espero algo sobre elas? Em que momento houve essa linha entre as pessoas?

Tudo isso é o que instiga a fazer essa performance em ruas, que a prostituição de travestis é feita no horário noturno, sem respostas concretas sobre as coisas mas essa investigação do porque foram feitas essas escolhas.

Junto com o local que foi escolhido para fazer a performance devemos dar atenção também ao ato principal da performance que é rastejar.



Figura 5 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

"Não alimente os animais", é então, então uma ação performática que procura tornar visíveis copos que têm sido escamoteados, escondidos e marginalizados. Princesa é um corpo bizarro de rua, que atua durante o dia. Ela evidencia o tratamento zoológico que é dado aos copos desobedientes de gênero, em especial travestis e/ou transexuais. O chão, a calçada, a rua, a beleza, a violência, a venda. Tudo converge para um corpo que não anda, mas rasteja. (MARINELLI, 2020, p. 162).

O ato de Rastejar traz consigo essa intenção de estar abaixo do espectador que na maioria das vezes vai estar em pé, de ter algo que gruda no chão como chiclete e que algumas vezes nós pisamos em cima sem querer e se torna um

incômodo. Ver alguém se rastejar na rua nos mostra esse permeio de não ver o outro com uma horizontalidade entre ambos mas uma verticalidade de que a pessoa que está rastejando não está no mesmo local que nós como telespectadores mas como alguém não digno de nada e muito menos direitos, dignidade, amor, felicidade mas uma junção das piores coisas que alguém vivo poderia ter, negando a humanidade da pessoa que rasteja, a levando como se estivesse em um zoológico, como um animal que só é bom dentro de grades e bem longe.

A relação entre esse corpo, o ato de rastejar nas ruas é explícita relação que os corpos travestis e/ou transexuais têm com o mundo como completo, esse lugar de não pertencimento, de o dia a dia não ser para essas pessoas, de não ter o direito de viver a algo comum entre as pessoas.

No terceiro capítulo, na entrevista com a autora ela diz um pouco sobre a sua relação com o gênero:

Sobre as minhas marcas de gênero é um ninho de marimbondo, eu de fato não me compreendo nem como homem nem como mulher e também não me compreendo como uma terceira via de gênero que em alguma medida começou a se constituir e muito justamente, a ideia de uma pessoa não-binária como uma terceira identidade de gênero, como uma marca de: eu posso ser homem ou posso ser mulher ou eu também posso ser não-binário e obviamente que tem outras pessoas nesse conjunto no qual eu me incluo... eu fico fora dessa marca. Assim, eu costumava dizer que eu vivo fora do binário, o binário de gênero não me representa, mas eu também não queria entrar em uma outra carta, entrar em uma outra circunscrição então eu fico meio que escapando. (p. 35).

Quando falamos desses elementos não podemos deixar de pensar na relação desse corpo travesti com o público que o rodeia como parte integral da relação de uma performance, o público está reagindo e se fazendo junto com o ato de rastejar como se fosse uma coisa só, são coisas interdependentes, como uma composição de uma coisa só.



Figura 6 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

A performance se dá no tempo e se concretiza no efêmero, sendo, então, por excelência, fluxo. Realizada em grupo e aberta à participação do interator, ela é permuta, seu espaço é gasoso. Ela é heterogênea: sendo troca viva, não se estabiliza; sendo efêmera, desafia a morte. A performance artística é sempre ímpar e inconstante, construindo-se como circunstância. Pensemos também na ideia de fluxo para pensar a performance. Sendo fluxo, fluido, mas sobretudo gasoso, o espaço da ciência nômade deve ser necessariamente todo o espaço: espaço “público”, a rua, o espaço institucionalizado, a praia, lá onde você caminha, lá onde me sento para ler na rua, na rede mundial de computadores. Trata-se de compor: composição. (MEDEIROS, 2002, p. 26).

A Princesa precisa do público e o público precisa dela, não há possibilidades de retirar uma coisa da outra, em uma das respostas que a princesa dá em relação à esse assunto no capítulo três deste trabalho é que a recepção do trabalho sempre se dá de forma variada, depende muito de qual cidade ela faz e qual o trajeto que ela escolhe para fazer. Entre essa recepção de diversos públicos, se tem os que se retornam a ela com curiosidade, com agressividade, estranheza, de forma a tratar ela como um animal de zoológico sempre querendo distância mas querendo fotografar como algo exótico achado durante a sua passagem por aquelas ruas, há pessoas que tentam cuidar colocando como água no caminho para que ela possa

beber, também existem como que pessoas vigiando para que ela não possa sofrer nada, têm as pessoas que não são agressivas de forma corporal mas com palavras a insultando , enfim a diversas reações a performance e esse caminho se dá porque uma performance necessita desse caminho de troca com outro, de troca com o público, que também pode ser uma metáfora para a experiência trans no mundo.

Para a cena também temos que nos atentar à forma como se veste: de calcinha, meia arrastão, salto alto, com maquiagem detalhada e extravagante e muitos colares. Além disso, na maioria das vezes ela está com a cabeça raspada que traz esse contraste a todos os outros elementos. Mas o elemento que traz mais nuance é a corrente amarrada em sua perna, com uma placa com os dizeres: *POR FAVOR não alimente os animais.*



Figura 7 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

A cada rastejar, a cada parte do percurso todos esses elementos vão se desfazendo, o corpo vai se sujando, rasgando com o atrito do chão da cidade, a maquiagem vai se desfazendo, a meia arrastão vai se rasgando, a calcinha cada vez mais se enrolando com os movimentos mas a única coisa que permanece da mesma forma é a placa, como um anúncio para percorrer por muito tempo, com um material mais resistente para ser deixado independente dos acontecimentos.

A performance tem esse poder de fazer tudo muito visceral, não é como se fosse legal se rasgar e ralar inteira para apresentar alguma arte mas que se

colocarmos muitas esponjas para proteção o poder do visceral desapareceria e a forma como se apresentaria essa performance seria completamente diferente. O poder da visceralidade traz a junção com o performer e o público, como se ele pudesse entender o tom de desespero daquelas coisas sendo abordadas.

Ideologicamente, a performance incorpora as idéias da Não-Arte e da chamada Arte de Contestação. As performances do Fluxus tentam reforçar a ideia, proposta por Marcel Duchamp, de que qualquer ato é um ato artístico, desde que seja contextualizado como tal. E nessa conceituação vai toda uma crítica aos estetas da arte (um vaso sanitário industrial vira um objeto de arte ao ser colocado numa galeria).

As performances do Fluxus e de Joseph Beuys podem ser consideradas como uma vertente da arte de performance (não havendo sentido, portanto, para as aspas), que caminha em cima de uma "não intencionalidade" e do choque da ação direta. Por trás da ironia e do aparente despreparo desses espetáculos existe a crítica a uma arte instituída (e inútil, para estes), arte essa da qual se apossaram uma série de "profissionais" com finalidades pouco altruístas. É contestando toda essa cultura e, implicitamente, toda uma arte de concessão, compactuadora, que Joseph Beuys, artaudianamente, se imola em público, levando às últimas consequências sua metáfora artística. (COHEN, 2002, p. 59 e 60).

O ato de Rastejar, vestida de meia arrastão e calcinha, com uma corrente presa na perna se trata dessa vontade de trazer à luz à temas que estão no nosso cotidiano e que fazemos questão de colocar debaixo dos panos, evitamos de falar nitidamente sobre gênero e marginalidade de corpos, de querer expor o sofrimento que esses corpos marginalizados podem passar, do que pode ou não um corpo, do que é permitido viver.

Não é como um ato de realidade em que esses corpos realmente rastejam sobre as ruas, mas a performance quer recriar uma realidade, num processo de reconectar coisas como transformar um ciborgue em uma coisa real e concreta para quem experimenta, quem está vendo essa performance: espectadores, passantes das ruas, fãs, ambulantes, críticos, jurados, entre outros.



Figura 8 - Não alimente os animais, 2015, Princesa Ricardo Marinelli, foto: Leco de Souza e Taciano Brito.

A performance não alimente os animais têm fatores simples, como o local ser nas ruas, os movimentos não é algo que aborda uma técnica específica da dança pela qual precisa de diversos anos para ser aprimorada, ou o uso de figurino com muito detalhados, se trata de uma proposta “simples” para um desenvolvimento profundo, como abordamos neste último capítulo, mas devemos nos atentar que mesmo sendo uma proposta “simples” o desenvolvimento de toda a obra veio de um apanhado artístico que a princesa já havia vivido antes da performance em si, por esse motivo no nosso próximo tópico iremos abordar essa junção que a performance de princesa trás, que é esse trânsito entre a performance e dança, que como ela cita na entrevista, essa sala de ensaio antes da performance antes mesmo nascer, dos métodos que são utilizados para que tudo isso possa criar vida.

2.2. Trânsito entre performance e dança

Toda a forma que a dança é feita também pode ser considerada como um processo performático segundo Richard Schechner que chama de “processo de performance” (2006, p.191) existem três fases divididas em 10 etapas que podem ser investigadas e observadas segundo o local de sua execução. Elas são: 1) Proto-performance, que tem as etapas incluídas: a) treinamento, b) oficinas e c) ensaios; 2) Performance, contendo: d) aquecimento, e) performance pública, f) eventos/contextos de encenação da performance e g) esfriamento/desaquecimento e a última fase de 3) Balanço/Desdobramento, que diz sobre: h) respostas da crítica, i) arquivos e j) memórias.

E o autor ainda conclui que todas essas etapas também devem ser levadas em consideração: 1) Criadores; 2) Produtores; 3) Performers e 4) Participantes (2006, p.191). Em conjunto com o autor podemos concluir que o treinamento é como se adquire competências específicas tanto como o método, aula, prática, programa ou vivência que prepara o indivíduo/grupo para executar determinada ação ou comportamento. Podendo ocorrer tanto de maneira “formal” ou “informal”. Para discorrer mais sobre, o autor fala que “formal” é quando o indivíduo se treina ou é treinado a partir de um método, aula, programa ou modelo para alcançar determinada habilidade, como bailarinos, artistas do circo ou desenhistas. E do outro modo “informal” são as competências que adquirimos ao longo da vida, como em nosso dia a dia utilizamos o talheres enquanto comemos sem nos dar conta de como aquilo foi um dia adquirido olhando para as pessoas ao nosso redor enquanto éramos crianças. Também não esquecendo que, essas duas coisas podem coexistir de forma ordenada, ao que nos alerta o autor. Oficina, na acepção do teórico, faz referência à fase de preparação da performance na qual os materiais dela são encontrados e/ou inventados e experimentados. Ensaio, que na perspectiva do autor assume uma acepção alargada, é a fase da performance na qual os elementos e detalhes são estabelecidos, cortados, organizados, colocados sob teste, deixados de lado e/ou fixados. Para Schechner, ensaios podem acontecer tanto durante a fase de preparação da performance quanto em momentos posteriores à sua encenação – e mesmo durante –, quando o atuante se dá conta do que “funcionou” e o que “não funcionou” junto ao seu público. O aquecimento faz referência ao modo como os atuantes se preparam, momentos

antes, para performar ou ao comportamento do público ao se preparar para assistir tal performance. A performance pública (ou propriamente dita) faz referência à organização formal dessa ação específica, sua forma de apresentação, sua estrutura. O evento/contexto faz menção às condições técnicas, econômicas e sociais da realização da performance. O esfriamento se refere ao comportamento pós-performance, quando as “cortinas já se fecharam e o público já se foi” (SCHECHNER, 2006, p.210; tradução nossa). Pode consistir no ato de tirar o figurino, comer, orar, festejar ou simplesmente ir para casa. Pode ser investigado tanto a partir do comportamento do(s) atuante(s) quanto a partir do comportamento do público que assistiu. O balanço diz respeito ao seguimento dado a uma performance em curto, médio ou longo prazo. “Entre outras coisas, podem ser considerados como balanços ou desdobramentos: comentários, resenhas, críticas, teorias, arquivos, memórias, livros, entre outros derivados” (SCHECHNER, 2011, p. 206).

Assim, preocupado com uma investigação mais contextual dos eventos performáticos, é que Schechner nos alerta para a possibilidade de observação desses elementos potencialmente constituintes da “sequência total da performance” (2011, p. 222). Ou seja, uma observação que não se limite apenas à performance em si (propriamente dita); mas que esteja preocupada também com o seu entorno, com o que a possibilita, o que a condiciona, como ela nos afeta, suas intencionalidades, dentre outros aspectos inerentemente seus.

Ainda segundo ele, as fases da performance pública em si fazem um sistema, entretanto, toda a “sequência de performance” faz um sistema maior, mais inclusivo, no qual a ênfase em etapas específicas vai variar de acordo com cada cultura e gênero de performance (2011, p.223).

Para entender “Não alimente os animais”, reiteramos que consideramos cinco elementos da “sequência total da performance” acima explicitados e de acordo com Schechner (2000, 2006, 2011): 1) balanços/desdobramentos (documentos e memórias sobre PIF encenado em abril de 2008 em Goiânia). No intuito de desvelar aspectos do 2) treinamento dos bailarinos, 3) oficinas ou processo de criação do espetáculo, 4) performance (propriamente dita) registrado em vídeo e 5) esfriamento da performer. Elementos estes enfatizados em detrimento de se tratar de um espetáculo observado em um momento posterior a sua realização, do qual não tivemos acesso, nem mesmo indireto, às etapas de ensaios e aquecimento tal como concebe Richard Schechner (SCHECHNER, 2011,

2006).

Após desenvolver sobre métodos entre performance e dança, agora iremos nos aprofundar nos porquês, que a autora dá para o seu trabalho e não tão distante para a sua vida num todo. No próximo capítulo virá a entrevista de Princesa para investigarmos um pouco mais sobre todo o acontecimento que é esse corpo marginal.

3. ENTREVISTA COM A AUTORA DA OBRA

Essa entrevista foi feita no dia 29/03/2021 através de vídeo chamada com Bárbara Amorim de Oliveira como entrevistadora em Goiânia/Goiás e Princesa Ricardo Marinelli como entrevistada em Curitiba/Paraná.

Os métodos usados de transcrição e análise de entrevista foram análise de dados qualitativos, descritos por Andressa Hennig Silva e Maria Ivete Trevisan Fossá no texto: “Análise de conteúdo: exemplo de aplicação da técnica para análise de dados qualitativos.”

O roteiro que foi usado para fazer a entrevista está logo abaixo e após, trechos da entrevista.

Roteiro da entrevista:

A. DADOS DA ENTREVISTADA

- Idade
- Gênero e qual pronome prefere
- Tipo de formação (se houver)
- Artista há quanto tempo

B. PERGUNTAS SOBRE A PERFORMANCE:

- O que te inspirou e motivou a fazer a performance “Não alimente os animais”?
- Como foi apresentar a performance na rua (onde e quando fez a estreia)? Como é sua relação com a cidade?
- Você vê sentido na relação de um corpo marginal em sua performance?
- Como foi a recepção do público (na sua opinião) em relação a sua apresentação?

Transcrição da entrevista:

- Então a primeira questão de dados seria qual é a sua idade, qual o gênero e qual pronome você prefere ser tratada?

- Como eu fico orgulhosa e feliz de estar nesse movimento, acho bonito também que a gente consiga fazer isso, que você tá se propondo a fazer de podemos nos olhar mais, procurar compreender o que é, quais são as soluções performáticas e teóricas e dançantes que nós estamos encontrando para sobreviver nesse mundo. Quando eu digo nós, digo essas pessoas que vivem sob regimes

éticos-políticos parecidos, acho que é muito bonito esse movimento. Fico bem feliz e bom, eu tenho quarenta anos se você olhar nos registros, mas se você for ver aqui eu faço vinte e três anos há quase vinte anos.

Ok, mas sobre gênero? Sobre as minhas marcas de gênero é um ninho de marimbondo, eu de fato não me compreendo nem como homem nem como mulher e também não me compreendo como uma terceira via de gênero que em alguma medida começou a se constituir e muito justamente, a ideia de uma pessoa não-binária como uma terceira identidade de gênero, como uma marca de: eu posso ser homem ou posso ser mulher ou eu também posso ser não-binário e obviamente que tem outras pessoas nesse conjunto no qual eu me incluo... eu fico fora dessa marca. Assim, eu costumava dizer que eu vivo fora do binário, o binário de gênero não me representa, mas eu também não queria entrar em uma outra carta, entrar em uma outra circunscrição então eu fico meio que escapando. Quando eu tô falando sobre mim, quando estou conversando com pessoas eu na maioria das vezes me marco no feminino porque me parece que é um jeito de manter a confusão meio viva e também eu tenho características secundárias que têm uma tendência a levar para o universo masculino, então eu mostro uma cara e me trato no feminino para manter a confusão viva na cabeça. Mas na linguagem para as pessoas se comunicarem comigo, eu prefiro assim, falar no feminino mas é mais nesse sentido, não porque eu me sinto dentro da circunscrição do feminino mas ela ajuda a manter a confusão viva.

- A próxima pergunta seria qual o seu tipo de formação, se houver e como você se identifica assim como sendo uma pessoa que tem diversas formações e quando te perguntam qual o tipo de formação você tem o que você responde?

- Essa pergunta a gente responde várias vezes na vida... E cada vez que eu respondo eu vou identificando outras coisas. Você falar sobre a sua formação, sobre aquilo que te constitui, sobre aquilo que faz você ser aquilo que você é... muda na medida em que a tua própria noção de formação muda, conforme você vai ampliando a tua ideia, do que vem a ser formação, do jeito que você vai responder essa pergunta também vai mudando. Então hoje eu sinto que é mais na ordem do caos que eu me relaciono com o mundo, do que na relação da progressão pedagógica. Eu não aprendo as coisas em uma organização, numa linha, daquilo que é do mais simples para o mais complexo, do menor pro maior, sempre foi mais rizomático, espalhado, a coisa vai meio que acontecendo.

Então se eu for falar mais do ponto de vista acadêmico poderíamos fazer uma linha entre a formação técnica em dança, lidando com o ballet e outras técnicas

durante a juventude, depois a formação em educação física, depois uma passagem pela psicologia, mestrado em educação e por fim doutorado em performances culturais mas essa linha do tempo ela não é suficiente para falar a respeito desse processo de formação, no meio disso eu me envolvi com o movimento estudantil na universidade, na Federal do Paraná, que abriu radicalmente a minha percepção porque no movimento estudantil eu tive a oportunidade pela primeira vez de estar em contato com o movimento LGBTQIA+, com o movimento negro, com o movimento dos trabalhadores rurais sem terra que estavam muito próximos às práticas do movimento estudantil. Eu sinto que na minha primeira graduação eu tive muito mais movida, me modificou muito mais, formou muito mais radicalmente essa minha experiência com os movimentos sociais organizados, com essas pessoas que não faziam parte do dia a dia e que passaram a fazer, não necessariamente com a sala da sala de aula, o que eu aprendi nas disciplinas ofertadas no meu curso.

E ao mesmo tempo nessa época eu participei de dois projetos de extensão que também foram muito significativos, um deles se chamava Resistências de Maria que era um projeto que lidava com questões de expressão corporal e pesquisa de movimento, num contexto de uma casa de apoio a mulheres vítimas de violência domiciliar aqui em Curitiba, que se chamava Casa de Maria que é essa casa de acolhimento que recebe mulheres e crianças que são vítimas de situações de violência domiciliar para que elas tenham um tempo de retomar, se restabelecer e escapar um pouco dessa situação. Enfim, foram dois anos trabalhando nesse projeto, que foi muito significativo e tudo isso vai acontecendo enquanto eu estou produzindo artisticamente.

Então aquela bixa estranha que sempre foi uma bixa estranha desde criança, desde muito antes de eu saber até o que essa palavra significava, que dançava lá na juventude passou a ser bombardeada por essas questões e aquela dança que eu fazia, a dança que era possível pra mim fazer naquele momento, começou a não fazer sentido nenhum. Por que eu? Por que eu vou dançar isso? Que sentido faz isso agora? No meio desse contexto que eu tô vivendo, no meio dessas coisas que eu estou vendo acontecer com o mundo. Então, isso vai fazendo esses atravessamentos.

Quando eu estava no mestrado (eu fiz o mestrado em educação) já tentando pensar, interessado em entender o que acontece numa na relação que se estabelece entre dança e pessoa que assiste e dança, então a experiência estética em dança, como uma experiência de natureza educativa, existe alguma coisa que eu aprendo? O que eu aprendo? Que relação é essa? Pode ser considerada uma relação de

natureza educativa, essa coisa de eu assistir alguém dançar? Já nesse anseio.

Eu tô fazendo aqui as minhas coreografias, todas as minhas obras e querendo entender melhor como se dá essa relação. O que que eu posso fazer? É dançando, performando, o que eu posso fazer por essa pessoa que tá aqui me assistindo, que tá aqui me acompanhando, tá vivendo essa experiência junto comigo. E nessa mesma época que foi em dois mil e três, dois mil e quatro, foram também os primeiros anos da Casa Hoffmann aqui em Curitiba que é um centro de estudos do movimento, que existe então desde dois mil e três e que nos seus primeiros anos esses anos a casa manteve um programa mesmo de residentes, artistas que passavam um tempo na casa, tendo aula com professores e professoras de diversos lugares do mundo, obviamente a gente sempre tem um número grande de norte-americanos e europeus, mas a gente também teve coreógrafos africanos, asiáticos, várias pessoas aqui da América Latina, da América do Sul. E esses dois anos, eu que me achava super artista, tive contato com umas gatas completamente doidas, de um ponto de vista do fazer artístico, que se até então eu estava muito movida pelas questões do mundo, das questões éticas sociais enfim que me envolviam, eu não tive direito às ferramentas e acho que a gente nunca tem direito às ferramentas, mas eu tinha muito menos ferramentas para transformar essas questões em trabalho, para colocar elas em movimento artisticamente e esse tempo na casa Hoffman foi fundamental. Para saber como as pessoas fazem isso. De pegar uma questão e ir elaborando processualmente e insistindo nela de modo a transformar em questões, em produtos artísticos.

Eu acho que assim eu descobri que é um processo que não para, que você está sempre se formando e que uma é uma realidade, mas você precisa dar uma atenção pra isso, precisa se manter em pesquisa para que a pesquisa aconteça, para que a formação de fato não se estanque. Então agora tenho me mantido assim, com práticas de pesquisa, meio obsessivas, coisas que eu fico fazendo repetindo em contextos diferentes, com pessoas diferentes, que são algumas estratégias pra eu continuar colocando em movimento essas coisas que fazem parte dessa formação.

- Você se considera artista há quanto tempo?

- Em geral quando as pessoas fazem essa pergunta talvez elas tenham uma expectativa de uma resposta de qual seria a marca de quando você passou a se considerar uma pessoa profissional da arte. Se eu fosse responder desse jeito eu poderia responder que estou completando vinte e um anos do meu primeiro trabalho, foi um trabalho que eu ganhei dinheiro pra fazer, que eu me relacionei com ele de maneira profissional. Mas a resposta que eu prefiro dar atualmente é que eu estou

cada vez mais me dando conta de que a arte foi e tem sido a minha estratégia mais radical de sobrevivência no mundo.

Eu lembro muito vivamente de ainda muito criança com seis, sete anos de idade, que a minha pequena coleção de vinis, uma pequena coleção... que era meu ritual de algum tipo de segurança mas um jeito de dar uma resposta para o mundo às coisas que eu não sabia direito, como falar sobre... Não sei como é que foi a tua infância mas eu sempre fui muito nitidamente afeminada e não me preocupava com isso, meus pais também não se preocupavam então o mundo sempre foi muito cruel. Então eu tinha uma sensação de por causa disso, por esse problema que eu tinha, essa falha de comportamento, eu precisava ser melhor em outras coisas. É uma lógica de compensação que acontecia, que é relativamente comum com crianças dissidentes, você gera mecanismos de compensação para arrumar um defeito que você passa a acreditar que você tem.

E a dança e as experiências artísticas era um lugar que eu podia ser incrível, e tinha de tudo, até fazer um show de lambada no churrasco em família. E se a gente pensar que ser artista é isso, ser esta pessoa que fica disposta, interessada em processar o mundo, em produzir comunicação a partir das ferramentas artísticas, então aquela bichinha já era artista e a gente pode aumentar essa conta para trinta e três, trinta e quatro anos.

- O que te inspirou e motivou a fazer a performance “Não alimente os animais”?

- Eu tenho desde dois mil e três que a minha trajetória performática, artística, dançante está marcada pelos debates relativos à gênero e sexualidade. O meu primeiro trabalho falando nitidamente sobre essas questões, sobre os universos possíveis do gênero e da sexualidade, foi de dois mil e três e de lá pra cá eu sinto que sempre tem um negocinho, sempre tem uma rebarba, sempre tem uma coisa que escapa daqui, que fica aparecendo por ali, às vezes eu tento me abrir em outra direção e quando vejo tenho o gênero me mordendo na bunda de novo então é uma questão que eu não sei se eu corro atrás delas ou se elas são que correm atrás de mim, então de dois mil e nove pra dois mil e dez eu tinha recebido um dinheiro da Funape que tinha um prêmio que se chamava “Funape de artistas na rua” e eu já tinha trabalhos ligados ao ambiente de rua que foi um local que sempre me interessou então ganhei esse prêmio pra produzir um solo que seria na rua, eu só sabia isso quando eu escrevi o meu projeto, que seria sobre gênero e sexualidade, obviamente um debate que estava me interessando cada vez mais, pelo universo do T mesmo, pelas imensas possibilidades da transgêneridades.

É importante dizer que eu estava nesse processo de passar a entender que a Princesa Ricardo não era uma coisa que eu fazia e sim aquilo que eu sou. Os processos artísticos foram inclusive me ajudando a ver isso, que no começo Princesa Ricardo era uma uma figura que eu montava pra fazer performance em boate e conforme o tempo ia passando fui me dando conta que isso é o que eu sou então eu tava imersa nesse processo.

E então aconteceu aqui em Curitiba, na época eu estava envolvida com algumas organizações da cidade que lidam com pessoas trans, que tentam criar oportunidades ou algum tipo de acolhimento e uma amiga que trabalhava em uma delas, me liga no sábado pela manhã desesperada dizendo que duas meninas que eram atendidas pelo grupo estavam no hospital, no principal pronto socorro aqui de Curitiba, tentando fazer elas serem acolhidas e que elas não estavam conseguindo, rolou uma demora para atendê-las mas eu não entendi direito o que tinha acontecido. Quando eu cheguei lá essa minha amiga então me falou que que elas essas duas estavam trabalhando na Getúlio que é uma das ruas que onde acontece a prostituição de pessoas trans aqui em Curitiba. E um carro parou, um carro preto, sem placa, e dois homens saem com um balde de ácido cada e joga nas duas e saem dali e quem atende elas é o taxista que as leva pro hospital e elas tiveram um problema para serem atendidas por causa da documentação, naquele momento era questão mais problemática ainda do que é hoje, porque nesse sentido, hoje já existe pelo menos um debate a respeito de nome social, retificação, enfim, que as pessoas já conseguem reconhecer um pouco isso, pelo menos não é um debate estranho. Mas naquele momento ainda era e as duas morreram.

Diante de uma violência tão absurda, de uma tomada de decisão tão absurda, parecia que tudo que eu tava fazendo artisticamente naquele momento não fazia sentido, todos os projetos eu tava inclusive pois eu também estava envolvida em outras coisas, mas eu não queria fazer nada porque como se processa artisticamente isso?

Tudo que eu estava fazendo parecia que eu estava botando uma cereja no bolo porque nada tinha uma força parecida com aquela. Mas eu continuei indo pro estúdio pois sou muito disciplinada e irritante, só que no estúdio, no começo, eu não conseguia ficar em pé, não conseguia fazer nada, só conseguia ficar no chão. Sempre com essa imagem das meninas com o corpo no chão e a falta de atendimento, a brutalidade. Quando a pessoa toma a decisão de fazer isso, de agir dessa maneira ela não vê mais uma pessoa ali, ela não vê mais um ser humano. Não tem mais uma marca de humanidade, é uma outra coisa.

Eu fiquei muito ruim com isso e comecei a rastejar no chão, já que era a única coisa que eu conseguia fazer. A partir disso as coisas foram se amarrando. Tinha essa coisa do ambiente público, das ruas, onde genericamente acontece a prostituição e acabou virando sobre isso. Sobre como que nas grandes cidades essas regiões onde normalmente acontece a prostituição são regiões centrais e durante o dia tem pessoas ali passando e o comércio acontecendo. Então esses corpos que são renegados têm ali a oportunidade de habitar aquele lugar, só a partir do momento que o sol se põe. Também existia uma coisa de animalização, que na época eu chamei disso, atualmente eu reavaliaria, eu fiquei pensando nesse tratamento zoológico, na época eu chamava disso, nessa desumanização. Que está nessa circunstância dessa violência de morte, dessa circunstância mais aguda, como também eu vejo muito no meu dia a dia esse tratamento zoológico quando as pessoas me param pra tirar uma foto. Às vezes a pessoa está pedindo para tirar uma foto de um jeito, que realmente você vê que ela quer tirar uma foto com você mas na maioria das vezes ela nem está olhando pra mim, é da mesma forma que tira uma foto na frente da jaula da zebra.

A síntese então do trabalho acabou virando essa, eu uso essa corrente e placa do zoológico amarrada com essa marca da castração, desse corpo que é menos humano e idealmente eu rastejo por ruas centrais menos, se isso for possível e nem sempre isso é possível. Vou passando por um lugares onde acontece a prostituição de pessoas trans e só esse movimento de você estar embaixo das pessoas, rastejando no centro da cidade, com essas roupas, com essa marca da placa enfim já gera diversos tipos de reverberação, mas acho que se for pra falar de como que ela apareceu foi assim.

- Como foi apresentar a performance da rua? Onde e quando fez? Quando você fez a estreia e como é a relação com a cidade?

- A primeira vez que eu fiz foi aqui em Curitiba, algumas vezes foram aqui. Nos meus processos de criação, eu crio fazendo, então, apareceu uma imagem, eu já vou me rastejando, nesse momento que eu estava criando o negócio eu fui rastejando por várias calçadas. Então, já rolou esse movimento aqui em Curitiba e as reações são muito distintas mesmo, eu tive de um tudo com esse trabalho. Eu nem tinha me dado conta porque meu desejo principal era colocar em evidência o jeito que as pessoas veem esses corpos, em devolver o jeito que se olha, de um jeito mais radical. E eu não imaginava que realmente não passa despercebido e que é muito difícil, até aqui em Curitiba que as pessoas têm essa reação mais blasé quando veem algo, sem afetar muito, mesmo aqui, rola um engajamento, as pessoas

se incomodam com essa presença. Eu acho que é uma combinação de coisas, porque o corpo vai ficando sujo, e no meio do processo, passei a usar um pouco de sangue artificial em algum momento, que na travessia dá um peso pro corpo.

Então, o corpo vai ficando sujo, vai ficando machucado de verdade, porque é asfalto. Chega na metade do percurso, depois que se passa umas três quadras, de fato é um corpo que tá ali numa situação muito fragilizada e assim não tem muito muito como escapar. Depois mais tarde eu consegui também uma circulação aqui no estado, que também era um edital para circular por dez cidades, aqui do Paraná e fiz por diversas pequenas cidades. E a gente chegava, no primeiro dia fazia um mapeamento da cidade, para ver algo como, essa praça aqui pode ser legal, com essas ruas, e esse aqui pode ser o percurso desenhado, e no dia seguinte montava e rastejava.

E aqui rolou algumas coisas, nas cidades pequenas a gente tentou fazer sempre tendo no meio do percurso uma praça, que em cidades menores, é um lugar que agrupa pessoas, e quando eu estava atravessando uma praça, eu vi logo um cara que estava muito incomodado com a minha presença, e veio vindo na minha direção e falou algumas coisas, é sempre uma questão da natureza, algo como o que você está fazendo aí? Que pouca vergonha é essa? Eu vou chamar o policial! Sempre tem uma coisa meio assim, isso prova com muita frequência e ele viu que eu não me importei muito, continuei meu percurso e ele encontrou um jeito de embolar algo na garganta e cuspiu na minha cara. Então tive que parar, tirei do olho e continuei o movimento e ele ficou muito puto e me deu um chute, assim chutou a minha barriga que eu cheguei a quicar no chão, e nessa hora tem sempre pessoas que se mobilizam.

Também houve uma vez que eu fiz em Fortaleza, que estava atravessando uma praça também, e um cara pegou um pedaço de paralelepípedo, uma pedra grande mesmo, tirou a camiseta, amarrou na camiseta e eu estava de costas e com a barriga no chão ali, ele deu uma pedrada com a camiseta, na base assim nas minhas costas, na hora eu vi que tava sangrando mas continuei o percurso, deixei um rastro de sangue mesmo no chão, mas levei boa.

Mas tem uma história linda também, eu estava fazendo parte de um festival em Fortaleza, Zona de transição, que já não existe mais. Uma funcionária do teatro, uma pessoa estava trabalhando com a cozinha do festival, no dia seguinte do acontecido ela veio com um pacotinho de presente, a coisa mais linda do mundo, que era uma xilogravura de São Jorge e ela se desculpava pela ignorância do povo do Ceará, que não era todo mundo assim e ela estava me dando para que São Jorge

pudesse me proteger. E eu tinha passado a noite focada na violência, e isso já se transformou, foi pra outro lugar também, não dá pra ficar contando só as histórias problemáticas.

Eu fui presa várias vezes com esse trabalho, na verdade efetivamente presa eu não fui mas fui levada pro campeão duas vezes e a polícia tentou me parar diversas outras. Presa mesmo eu fui em outras circunstâncias, em outros trabalhos.

Tenho mais uma história bonitinha, aqui no interior do Paraná, não me recordo qual cidade também, eu estava decendo uma daquelas calçadas de paralelepípedo, bem de cidade do interior e do outro lado da rua tinha um grupo de senhorinhas, e elas olharam e apontaram, e eu acompanhei, porque enquanto estou performando também faz parte desenvolver estratégias para eu poder me proteger de algumas coisas, porque ninguém quer ficar levando pedrada. Então uma delas pegou uma garrafa de água mineral, atravessou a rua bem devagarinho, e ela não foi na minha direção, ela colocou a água no chão e ficou olhando pro lado assim como quem não quer nada, como se não fosse com ela, e eu tomei a água, agradei e ela foi me acompanhando bem devagarinho, olhando pros lados, meio que de guardiã, meio que segurança da performance até eu entrar no carro final do percurso.

Então, eu tenho essas coisas, como eu disse no início, tem também pessoas tentando me tirar do chão para cuidar, querendo limpar, querendo cuidar da minha cabeça. Que rola isso que é difícil para quem está passando ver aquele corpo ali todo fodido e não ter nem uma reação.

Eu fiz Curitiba, essas dez cidades aqui do estado, que eu não vou lembrar todas, São Paulo, Rio, Fortaleza, São Luís do Maranhão, fiz duas vezes e foi super forte em São Luís do Maranhão, fiz em Goiânia, uma vez antes e sei lá, acho que em dois mil e treze ou dois mil e quatorze, muito antes de morar na cidade e depois fiz de novo quando já era uma cidadã da cidade. E tanto Goiânia quanto São Luís tiveram coisas, como ter pessoas evangélicas no percurso e as pessoas usarem a performance para evangelizar. Em Goiânia eu fui acompanhado por um cara, que ele foi pregando pras pessoas que estavam acompanhando a performance, falando sobre coisas como demônios, porque eu era o exemplo de Satanás. E aconteceu isso em São Luís também.

- Você vê sentido na relação de corpo marginal na sua performance? Você acha algum sentido nessa palavra o corpo marginal, nessa performance em específico?

- Eu achei bonita essa reivindicação sua, da marginalidade, eu acho que tem

uma dimensão interessante aí. Lembro do texto do Márcio Marciano sobre esse trabalho, que ele fala que o movimento vem da margem, que o movimento quanto mais da margem vier, mais você tem a chance de gerar o movimento. E acho que essa relação tem sentido, de tentarmos perceber que essa relação existe uma tentativa muito bem sucedida de colocar pra fora, de colocar na lateral, de colocar longe, de colocar destituído de poder, de colocar nas franjas da possibilidade, determinados corpos. Precisamos reconhecer isso, que sim, existem corpos que estão intencionalmente marginalizados, são postos numa circunstância de marginalidade social, ética, financeira, enfim geográfica mesmo. Existem alguns corpos que são postos nas periferias intencionalmente e junto com isso, reconhecer que isso é uma questão, que é um desejo violento do poder, mas ao mesmo tempo reconhecer tudo aquilo que a gente pode fazer, exatamente porque nós estamos habitando a margem.

Eu fiquei muito emocionada vendo a greve dos caminhoneiros, teve uma reportagem com uma travesti, que mora na rua em uma cidade do interior de São Paulo e toda a pira com ela, é que ela lê muito, as pessoas dão livros de presente pra ela, porque ela mora na rua. E em um momento na entrevista ela falou: mas isso que você tá me perguntando não faz o menor sentido pra mim, porque você tá me perguntando com quem tá dentro, e eu não tenho como responder nada como quem tá dentro. Eu tenho como responder como quem está fora e como quem está fora eu tenho a chance de ver coisas que você nunca vai ver, porque você está dentro, exatamente que eu tô aqui na própria condição de ser humano, e obviamente tem consequências graves, eu tenho mais dificuldade de acessar coisas que eu deveria ter, mas ao mesmo tempo eu tô vendo coisas que ninguém mais tá vendo, porque eu estou na margem.

E eu fico pensando que o Não alimente os animais está flexionando mesmo e tá tentando colocar em evidência essa marginalidade, de um jeito muito direto, é devolver, igual eu falei um pouco atrás. O mundo olha pra mim como essa figura escrota, menor, menos importante, suja, que está abaixo de mim, e eu vou devolver essa imagem pra que ele veja: é isso aqui que você vê, é isso aqui que te interessa, vamos conversar um pouco mais sobre isso! Conversar sobre esse jeito aqui que você tá me olhando.

- Como foi a recepção do público na sua opinião, essa reverberação após você ter feito a sua performance e como isso foi receptivo no campo da arte.

- Eu tenho mix feelings sobre isso, porque tive a oportunidade de fazer essa performance em alguns lugares mas fazendo essa análise, às vezes que eu

consegui fazer o trabalho, não foi porque o trabalho foi curado, foi convidado, foi porque eu forço a barra. Então assim, no caso do Zona de transição, por exemplo, ou até Goiânia mesmo, as duas vezes que eu fiz, as pessoas me chamam para fazer um trabalho mas nunca ninguém escolhe o Não alimente os animais, sou eu quem sugere.

Por quê? Porque é um trabalho que demanda muito da produção, o campo da arte infelizmente está encarecendo institucionalmente, e por que que eu digo isso? Porque as instituições que produzem arte e não digo é só a Funape, o Itaú Cultural, às vezes as produtoras pequenas também fazem isso, que vai fazer o projeto para a lei de incentivo, está todo mundo com medo de fazer projetos que possam gerar grandes polêmicas, que possam expor. Então em geral, eu sinto que tem uma reverberação boa do ponto estético, artístico, social, eu tenho boas respostas das colegas artistas quando elas veem o trabalho ou quando falo sobre ele. Mas é um trabalho que não tem um lugar muito confortável, muito possível no circuito mesmo de performance e de dança, que são os lugares que eu mais círculo. Às vezes é só uma questão de conforto mesmo, não é que a pessoa não queira o trabalho ou não gosta do trabalho, é o medo de encampar, de abraçar determinadas estéticas. Assim, isso é um diagnóstico que a gente precisa rever.

E aproveitando, gostaria de falar também que os debates a respeito da experiência trans, travesti no mundo, eles se modificaram muito, eles avançaram muito, se multiplicaram, complexificaram muito, nos últimos dez anos. Portanto, depois que o trabalho passou a existir, tem um volume muito grande de coisas sendo escritas, sobre a questão, tem um processo importantíssimo de a população tomar para si a palavra, tanto artisticamente quanto academicamente então cada vez mais um número maior de pessoas, podendo falar sobre elas mesmas. Então talvez se eu fosse criar esse trabalho de novo hoje, provavelmente eu ia agenciar ele, com alguns outros atravessamentos. Porque ele tem uma camada que é assim, eu sou uma pessoa estranha, mas eu não sou uma travesti que se prostitui à noite. Eu tô em certa medida, vivendo as experiências junto com elas para poder problematizar uma coisa que eu acho importante ser problematizada, mas eu tenho esse distanciamento. Que é algo que vem sendo questionado nos últimos anos, quanto que a gente pode, quanto que a gente atravessa pra falar pelo outro. Se me chamarem para fazer eu irei fazer, eu acho que ele tem um lugar no mundo, mas só queria fazer essa observação, que ele foi criado num contexto que, por exemplo, os debates a respeito de lugar que fala, não haviam começado, são da última década, os debates mais acirrados, mais numerosos, aqui no Brasil.

- Essas são as perguntas que eu tinha pra te fazer. Não são grandes perguntas nem muito extensas. Era só pra eu saber um pouco mais sobre como foi feito, o que você acha, como foi, seu pensamento de agora pro que era antes, de como é essa relação com o público, essa relação do que é arte, do que não é arte, do que que é performance, do que que não é performance, do que que é corpo marginal, de como é apresentar sendo uma pessoa nesse corpo marginal, onde as pessoas talvez não achem muito confortável esse local que você está mostrando, mas que você vivencia em todos os momentos da sua vida. E eu acho que é isso, fico muito grata por falar de você.

CONCLUSÃO FINAL

O desenvolvimento de um trabalho de performance tem várias nuances e desafios, ao se envolver com os temas de marginalidade e gênero a obra “Não alimente os animais” deu uma abertura a pessoas que poderiam cruzar uma rua e ter uma proximidade com o tema, que talvez nunca foi pensando antes ou às vezes nem discutido, mesmo que muito presente em nosso dia a dia.

A capacidade que a performance como uma nova maneira de discutir sobre esses temas é exuberante, não de uma forma excludente e sim como um novo lugar aberto para se sentir e entrar em contato com o mundo do outro.

O significado de uma performance depende de um reconhecimento de si no outro. O toque tenta sentir o outro. A carícia é permuta efetiva. Desejo de encontro. A performance art traz para a arte elementos desse desejo de partilha. Aisthesis. Realizada no vivo ou ao vivo, ela permite interação de seres desejantes e isso é o que consideramos característica maior da performance. A performance se quer troca no espaço gasoso do entre dois. Não se trata de impor uma faceta de realidade nem uma possibilidade como verdade. Trata-se de compor em um entrelaçar. O espaço da performance pode ser o entre espaço onde subjetividades se propõem ao jogo. (MEDEIROS, 2002, p. 27).

O desafio de além de debater com esses registros em vídeos e fotos, realizar entrevista, transcrevê-la, assistir inúmeras vezes a performance e analisar; para ser entendida a partir da performance, através de um viés teatral e antropológico, a performance que eu abordava precisava ser entendida como algo mais do que algum rastejar em certo tempo e em específico espaço e de determinada maneira para ser algo que falasse do corpo. Caso contrário, uma notação dela seria o suficiente e até mesmo suas imagens imediatas em vídeo bastariam.

Como cita Cohen (2002) que a performance é Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não-intencional. Minimalismo. Intervenção. Blefe. Afinal, o que é performance? Talvez um pouco de tudo isso. A performance de Princesa tem um pouco de tudo, como esse acontecimento caótico que é as ruas e a performance, uma sensação de fronteira com os sentimentos do outro, nesse emaranhado de tentar chegar no outro, em tentar gerar algo novo colocando em holofote um corpo trans nas ruas.

Rastejando como um ato terrorista, rasgando as calçadas do gênero, Princesa Ricardo Marinelli evidencia um corpo antes rejeitado, no desejo principal de colocar em evidência o jeito que as pessoas veem esses corpos, em devolver o jeito que se olha, de um jeito mais radical.

Tomando um local principal e importante a ser desenvolvido, a performance de princesa nos diz como a arte pode desenvolver um papel muito importante na

nossa sociedade, como os editais oferecidos pelos estados são importantes, nesse local de trazer novos pontos de referenciais para, nesse caso, colocar nas ruas algo que não é tão discutido e evidenciado. Trazer a pauta que outros corpos vivem e existem além do padrão heteronormativo é muito importante, porque além de trazer identificação com outros corpos que também não são o padrão, traz essa nova maneira de entender que o vigente muito das vezes é variável e maleável, em relação a corpos.

Faço parte de uma enxurrada de copos que existem desafiando o gênero binário e sua dinâmica compulsória. Uma horda que não tem medo de habitar o incerto, o pouco definido, o borrado, o estranho. Um enxame que não engloba a pretensa verdade segundo a qual a humanidade é dividida unicamente entre homens e mulheres. A corpa que sou hoje, vivendo no país que vivo hoje, não tem outra escolha a não ser atualizar criativa e diariamente suas estratégias de sobrevivência. Todos os dias preciso me perguntar o que estou fazendo para garantir que meu corpo não seja literalmente apedrejado na rua e minhas subjetividades não seja violentadas na padaria, na internet, no congresso Nacional, na universidade. (MARINELLI, 2020, p. 175).

Ser um corpo queer, requer muita coragem, mas colocar esse mesmo corpo a disposição de uma performance de rua é revolucionário. O texto se encerra aqui mas a questão, é claro, não se finda.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Lúcio José de Sá Leitão . Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). **Revista VIS (UnB)**, v. 10, p. 11-17, 2011.
- CÉSAR, Maria Rita de Assis. A (des)educação do corpo. Corpos contemporâneos e lugares da transgressão. **Vivência**, n.35, p. 161-168, 2010.
- COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423> Acesso em: 22 jul. 2022.
- COHEN, Renato. Performance como linguagem. **São Paulo: Perspectiva**, 2002.
- COHEN, Renato. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.20, 2011.
- COHEN, Renato. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In: **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, vol.2, N.1, 2011. Disponível em: <https://periodicos3.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/download/9993/5473/> Acesso em: 15 ago. 2022.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. **Editora 34**, Tradução de Suely Rolnik, São Paulo, ([1980] 2008).
- DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/órtese/> . Acesso em 22 abr. 2021.
- LEAL, Dodi; ROSA, André - Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266097755> Acesso em 18 set. 2022.
- ERNST, Aracy Graça. Corpo, discurso e subjetividade. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Orgs.). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007.
- HABIB, Ian Guimarães. Corpos transformacionais: a transformação corporal na artes da cena. **Hucitec**, 1. Edição, 2021.
- HARAWAY, D. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In. Tadeu, T.(Org.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. **Autêntica**, Belo Horizonte, p. 33-118, 2009.

- LÊ BRETON, David. A sociologia do corpo. **Vozes**, 2. ed., Petrópolis, RJ, 2007.
- LEPECKI, André. "Coreopolítica e coreopolícia" In: **ILHA**, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.
- MARINELLI, P. R. Rastejar como ato terrorista: um corpo desobediente rasgando calçadas do gênero. **Revista Aspás**, p. 154-175, 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v10i1p154-175> Acesso em: 14 ago. 2022.
- MEDEIROS, M. B. . Publicação de resumo em Anais de Congresso: Performance em telepresença. Corpo, Descorporificação no IX Congresso Internacional de Semiótica, Kassel, Alemanha. **A Cidade em Imagens - Cadernos de Antropologia e Imagem, Kassel**, v. 1, n.1, p. 19-27, 2002.
- PELLETIER, Caroline. Rancière and the poetics of the social sciences. **International Journal of Research and Method in Education**, v. 32, n. 3, p. 267-284, 2009.
- PRECIADO, Beatriz Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, vol. 19, núm. 1, p. 11-20, 2011.
- SANTOS, José Mario Peixoto. BREVE HISTÓRICO DA "PERFORMANCE ART" NO BRASIL E NO MUNDO. **Revista Ohun**, Bahia, nº 4, p.1-32 , 2008.
- SCHECHNER, R. Performance. Teoría y practicas interculturales. Buenos Aires: **Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil**, 2000.
- SCHECHNER, R. Performances Studies: an introduction, second edition. **New York & London: Routledge**, 2006.
- SILVA, Andressa Hennig e FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. Análise de conteúdo: exemplo de aplicação da técnica para análise de dados qualitativos. **Qualit@s Revista Eletrônica**, Vol.17, No 1, 2015.
- SWIDZINSKI, Jan. L'art et son contexte – au fait, qu'est-ce que l'art?, **Inter éditeur**, Québec, 2005.
- Vídeo de apoio para analisar a obra: <https://vimeo.com/31148968> Acesso em 31 ago. 2022.