

# Transitoriedade do corpo, performatividade das paisagens psicossociais e subjetivações à flor da pele: linhas de força de um corpo em estado de performance

*Transience of the body, performativity of psychosocial landscapes, and subjectivations on the surface of the skin: force lines of a body in a state of performance*

Lindomberto Ferreira Alves<sup>1</sup>  
(PPGArtes-UFPA)

**Resumo:** O artigo explora três linhas de força poética presentes na obra da artista Rubiane Maia: a transitoriedade do corpo, a performatividade das paisagens psicossociais e as subjetivações à flor da pele. Por meio de um exercício teórico, diferentes conceitos são relacionados para destacar essas forças em suas performances. Os trabalhos “Pele. Superfície. Mercado” (2006), “Ensaio de Casamento” (Vermelho-Mulher) (2011) e “O Jardim” (2015) são analisados como estudos de caso, elucidando tais reflexões. Argumenta-se que essas linhas convergem para consolidar a performance como um espaço de criação de novos modos de ser e estar no mundo.

**Palavras-chave:** Rubiane Maia. performance. arte contemporânea. clínica de si. modos de vida.

**Abstract:** *The article explores three poetic lines of force present in the work of multimedia artist Rubiane Maia: the transience of the body, the performativity of psychosocial landscapes, and subjectivities on edge. Through a theoretical exercise, different concepts are connected to highlight these forces in her performances. The works Skin. Surface. Market (2006), Wedding Rehearsal (Red-Woman) (2011), and The Garden (2015) are analyzed as case studies, shedding light on these reflections. It is argued that these lines converge to establish performance as a space for creating new ways of being and existing in the world.*

**Keywords:** *Rubiane Maia. performance art. contemporary art. clinic of self. ways of life.*

DOI: 10.47456/col.v14i24.45405



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

<sup>1</sup> Doutorando em Artes (PPGArtes-UFPA), bolsista FAPESPA. Mestre em Artes (PPGA-UFES). Licenciado em Artes Visuais (UNAR-SP) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Integra os coletivos “FURTACOR” e “BaileID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7832-1734>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4752217428368108>.

## Introdução

Em meio à sufocante conjuntura sociopolítica, cultural e subjetiva, torna-se imperativo mobilizar escutas e práticas que desestabilizem os modos conformados de sentir e pensar, abrindo espaço para outras formas de existência. Nessa direção, as poéticas artísticas têm se destacado como campos que ampliam a visibilidade, a expressão e a compreensão dos saberes-fazer que desafiam as políticas impostas aos modos de vida. Essas poéticas extrapolam o paradigma cultural dominante e suas representações hegemônicas no sistema das artes. No Brasil, entre várias trajetórias que se destacam nesse contexto, encontra-se a da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia<sup>2</sup> (Caratinga/MG, 1979), exemplo marcante dessa perspectiva.

Rubiane Maia é uma das artistas que explora, com notável singularidade, a expansão das potências de vida, alinhando sua produção a uma dimensão que podemos chamar de clínica da arte.<sup>3</sup> Isso significa que, ao utilizar seu corpo e suas narrativas pessoais como impulsos para suas obras, Maia orienta suas práticas artísticas para a ativação da experiência estética como um campo onde não apenas se realiza um trabalho ético sobre si,<sup>4</sup> mas onde a própria arte converge para essa dimensão ética. No espaço em

<sup>2</sup> 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/>.

<sup>3</sup> A clínica mencionada aqui não se alinha ao modelo hegemônico de base biologicista, originado na modernidade, e que, desde então, tem orientado a atuação de profissionais da saúde. Em oposição a essa perspectiva, questionada e problematizada por Michel Foucault (1977), a dimensão clínica abordada não busca o conhecimento de si como um caminho para alcançar uma suposta verdade sobre a natureza humana. Em vez disso, ela se apresenta como uma via para ativar outras práticas de cuidado, pautadas pelos afetos, pela multiplicidade, pela criação e pela liberdade.

<sup>4</sup> 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 ensembles 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.”

que se encontram a subjetividade e a materialidade do corpo, Maia ativa políticas de desejo guiadas por uma ética criativa e transformadora. Sua obra toma a vida como experimento e a obra como um território que engendra uma "micropolítica da delicadeza" (Silva, 2011, p. 113), propondo reflexões sobre os usos do corpo na arte e na vida cotidiana e buscando romper os moldes restritivos que regem as formas de viver.

Com esses horizontes de abertura, os processos criativos de Rubiane Maia conectam-se a práticas performáticas sustentadas por linhas de força que têm permeado seus primeiros dez anos de carreira (2006-2016). Essas linhas apontam como o híbrido arte-clínica-política, que age como motor de sua produção, contribui para a afirmação de modos alternativos e contestatórios de articular arte, vida e obra.<sup>5</sup> Seus processos criativos geram registros que emergem nos interstícios de suas ações, revelando três principais linhas de força:<sup>6</sup> a transitoriedade do corpo, a performatividade das paisagens psicossociais e as subjetivações à flor da pele.

Diante disso, este texto propõe uma análise dessas três linhas de força poética que configuram os percursos de Rubiane Maia: a transitoriedade do corpo, a performatividade das paisagens psicossociais e as subjetivações à flor da pele. Busca-se articular reflexões teóricas que dialoguem com a forma como a artista transforma essas linhas em elementos de construção poética. Para sustentar esses argumentos, são tomados como estudos de caso três de seus trabalhos: "Pele. Superfície. Mercado" (2006), "Ensaio de Casamento" (Vermelho-Mulher) (2011) e "O Jardim" (2015). Conclui-se que essas linhas de força convergem para a instauração da performance como "laboratório ético, estético, poético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento" (Silva, 2011, p.

<sup>5</sup> Pautado em um horizonte de investigação que buscou sondar a singularidade dos modos como Rubiane Maia teria agenciado o híbrido arte-clínica-política no campo de efetuações de seu saber-fazer artístico, nesse período, essa hipótese foi colocada à prova em um procedimento teórico-metodológico que culminou na realização da dissertação de mestrado, de minha autoria, "Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia" (2020).

<sup>6</sup> A percepção dessas linhas de força poética surge desde o primeiro contato com os trabalhos de Rubiane Maia, mas só ganha fôlego teórico ao ser confrontada com as impressões e compreensões da própria artista sobre a recorrência de certas gestualidades em sua complexa rede criativa.

8), constituindo-se em um espaço onde é possível inventar novos modos de ser e estar no mundo.

### **Transitoriedade do corpo**

Juntos, os termos “transitoriedade” e “corpo” evidenciam aquilo que é 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). Isto é, o entendimento de corpo não se encerra na mera superficialidade de sua imagem como matéria – em seu caráter empírico e orgânico. Envolve, é claro, a transformação das formas que constituem a materialidade de sua presença no mundo, e também 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). Sob essa perspectiva,<sup>7</sup> corpo seria sempre resultado da indissociabilidade inconciliável entre o “fora” e o “dentro”, como menciona Suely Rolnik (1997, p. 26), em que “o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro”, levando à criação de territórios de existência, nos quais não cessam de emergir alguma nova figura da subjetividade. Nesses termos, transitoriedade do corpo teria que ver com as confluências de passagem constante de um corpo, provocada pela relação entre os planos de forças que o fora engendra e os territórios de existência que o dentro espacializa; espaço-tempo para emergências de dobras de si e, junto a elas, de delineios de perfis subjetivos provisórios.

<sup>7</sup> Esse entendimento exige de nós um esforço permanente para sintonizar nossa percepção e escuta às sutilezas das transitoriedades que fazem do corpo âmbito permanente de experimentação de modos de existência; 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), onde o fora é “sempre outro do dentro”, seu devir” (Rolnik, 1997, p. 26). Afinal de contas, como destaca a própria 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).

E, também, de criação de microcosmos temporários, nos quais “relações de força inéditas ganham corpo e, junto com um corpo, sentido e valor” (Rolnik, 1997, p. 31). Rubiane Maia parece empenhar todos os esforços de sua subjetividade artista<sup>8</sup> para aprofundar o grau de sintonia e escuta das transitoriedades do seu corpo. Há um compromisso ético com as urgências de seu tempo e com o “fator intensivo do corpo” (Deleuze, 2007, p. 52), que não apenas a levaria instalar-se na própria diferença, 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.

Sendo a liberação do devir sensível<sup>9</sup> do corpo uma das bússolas ético-poéticas de Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016, sua atenção às transitoriedades do corpo teria como foco o apossar-se de sensações que lhe fazem refletir sobre a necessidade e a urgência de ampliar os modos como percebe e as maneiras como sente e pensa o mundo, a fim de que esse gesto lhe possibilite “encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o ‘outramento’” (Domingues, 2010a, p. 19). Arrisco dizer que seria 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” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 227). Em seus processos criativos, sensíveis à transitoriedade do corpo, emerge um modo ético-estético-político que procura lidar, ao mesmo tempo, com o diagrama de forças instaurado pelas urgências que atravessam seu cotidiano, seu tempo, e com os efeitos das afecções<sup>10</sup> que essas urgências provocam no seu corpo.

<sup>8</sup> Para Suely Rolnik (1997, p. 31), a subjetividade das/es/os artistas reagiria mais rapidamente aos desassossêgos provocados pelos efeitos do fora no corpo, e seria nas obras que ela/e/o materializaria as mutações subjetivas e os modos de existência que sente vibrar em sua pele, sem por isso corporificá-lo necessariamente em alguma nova figura de sua subjetividade.

<sup>9</sup> 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”.

<sup>10</sup> De acordo com Gilles Deleuze (1997, p. 178) e Benedictus de Spinoza (2011, p. 98), as afecções fariam menção as variações contínuas de potência da mente e do corpo, à medida que este entra em relação com o plano dos afetos, com os efeitos disruptivos das forças do fora no corpo, levando corpo e mente a transições de potência entre um estado e outro.

Esse seria o caso, por exemplo, dos processos de feitura do trabalho “Pele. Superfície. Mercado” (2006), realizado em parceria com Amanda Freitas – cujo pontapé de produção é a contestação das transformações e dos efeitos decorrentes do processo de reestruturação viária da Avenida Fernando Ferrari,<sup>11</sup> em Vitória, ES. O que está em questão, nesse trabalho, é tanto a possibilidade de emergência de um novo perfil subjetivo – delineado via afecções corporais decorrentes dos efeitos disruptivos tensionados por essa grande intervenção urbanístico-paisagística. Quanto a criação e a transmissão de perceptos e de sensações que, de alguma forma, comunicassem tais efeitos, de maneira que mais pessoas entrassem em contato com suas próprias afecções corporais a partir deles, talvez até com o desencadeamento de um devir sensível em seus corpos.

O estranhamento inicial frente às primeiras modificações espaciais ali implementadas é seguido do assombro ao se depararem com um rastro gigantesco de destruição de todas as árvores à frente do campus universitário de Goiabeiras, da UFES. Assim, é lançando mão do recolhimento e da realocação das cascas das árvores mortas em nome do famigerado “vale tudo” dos discursos de uma “Vitória Moderna para o Brasil” que as artistas tensionam a possibilidade de que outros corpos entrem em contato com afetos, perceptos e sensações que expusessem 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 da violência e da destruição ali engendrados. Essa seria uma via concreta para acrescentar novas variações ao contexto, a partir da criação e da transmissão de perceptos e de sensações que deem a ver, justamente,

<sup>11</sup> 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 (Ufes). Vale ressaltar que esse processo de readequação e modernização do sistema viário foi alvo de inúmeras críticas por parte da sociedade civil, inclusive por não ter sido estabelecido um amplo processo de discussão junto às populações residentes das áreas diretamente impactadas por essa intervenção urbanística.

aquilo que nem sempre se vê e/ou se sente, ou a que se faz vista grossa e/ou escuta seletiva.

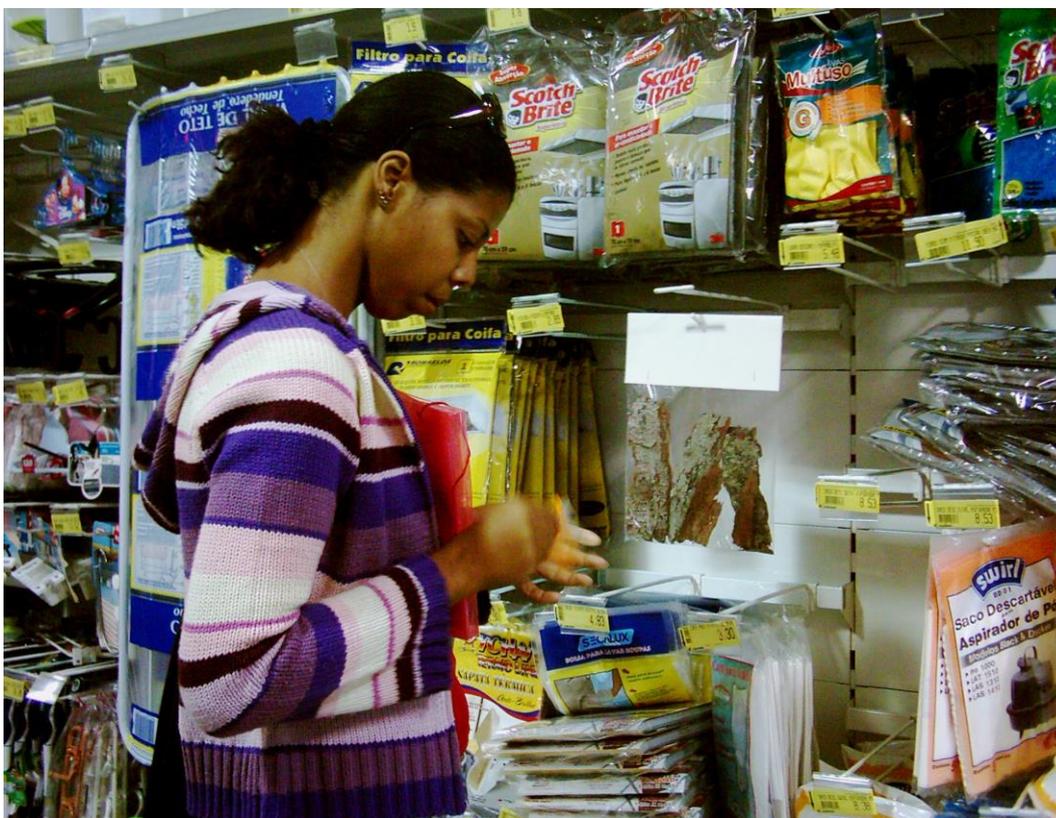


Figura 1. Rubiane Maia e Amanda Freitas, “Pele. Superfície. Mercado” (2006), Objeto efêmero/Intervenção urbana, dimensões variáveis. Vitória, ES, Brasil. Fotografias: Amanda Freitas. A imagem mostra Rubiane Maia de perfil, em um corredor de supermercado, vestindo um casaco de listras coloridas em tons de roxo, lilás, branco e rosa. Ela parece observar um produto nas prateleiras, que estão repletas de itens domésticos, como esponjas, filtros e outros utensílios. Há um destaque para um pacote com pedaços de casca de árvore pendurado na prateleira.

Recolhidas, pouco a pouco, as cascas das árvores foram embaladas como qualquer outro produto de consumo cotidiano e, silenciosamente, alocadas nas prateleiras dos mercados próximos ao extenso canteiro de obras recém-instalado (Figura 1). Se, para Roland Barthes (1990, p. 146), “o artista é, por estatuto, um operador de gestos”, esse gesto de Maia e Freitas, de expor nas prateleiras, prontas para “venda”, as cascas – os espólios do que sobreviveu à ruína; os rastros de um dilaceramento silencioso deixado para trás em nome do rolo compressor modernizante das cidades contemporâneas – é muito mais que uma obra; é uma crítica contundente a signos tais como progresso, desenvolvimento e

modernização, cujo poder discursivo persuasivo pode diminuir a possibilidade de criação de perceptos e de sensações que busquem exceder as percepções hegemônicas da produção de mundo – nesse caso, do espaço urbano –, mas, aquela/e que com ela se defrontou dificilmente pôde ter fingido que nada aconteceu.

### **Performatividades das paisagens psicossociais**

Richard Schechner, no contexto da ampliação do conceito de performance, na década de 1970, introduz a ideia de performatividade como elemento central de sua teoria da performance. Sua abordagem propõe investigar o comportamento humano – ritualístico, artístico, cotidiano, esportivo, entre outros – sob a ótica da performance.<sup>12</sup> Sem se aprofundar nas especificidades do debate teórico de Schechner (2013), é relevante destacar que esse entendimento, fortemente vinculado à noção de performatividade da linguagem (Austin, 1990), conduz à reflexão sobre o caráter performativo das múltiplas escalas de performance. Escalas que abrangem gestualidades cotidianas, aparentemente espontâneas e singulares, mas que integram uma rede de citações e repetições ligadas ao universo simbólico e representacional do agir humano.

Schechner argumenta que, mesmo havendo distinções entre as formas e escalas de performance, o fenômeno performativo revela mecanismos presentes no cotidiano. Sua teoria sustenta que “todos nós temos a capacidade (como performers) de transformar nossas ações cotidianas em performances” (Acácio, 2011, p. 23). De maneira que a performatividade também permeia as dimensões socioculturais

<sup>12</sup> Partindo do pressuposto de que tudo pode ser analisado “como performance” (Schechner, 2013, p. 123), defende-se a hipótese de que “todos fazemos mais performances do que percebemos” (Schechner, 2013, p. 34). Sob essa perspectiva, a performance seria “um modo operante que Schechner chama de performatividade e pode ser tomado como modelo por diversas áreas” (Villegas, 2018, p. 30). Nesse contexto, a performance ganha destaque como ação, experiência e competência comum. A noção de performance discutida por Schechner aponta para um entendimento de execução e desempenho – de performatividade – que é mais amplo e não se limita à dimensão estética da arte. Trata-se, assim, de uma perspectiva profundamente conectada às dimensões socioculturais e simbólicas do agir humano, sugerindo que, nessa ampliação de sentido, as noções de performance e performatividade se complementam, justamente por estarem em constante movimento de pressuposições mútuas.

e simbólicas da ação humana, lançando luz sobre o próprio caráter performativo da vida. É interessante nota, entretanto, que em vez de enfraquecer a *performance art*, tal perspectiva reforça e corrobora com a visada ontológica de atravessamentos entre atos comuns da vida e atos artísticos, implicada na opacidade das confluências entre vida e arte<sup>13</sup>.

Assim, a performatividade que teria por intenção a indiscernibilidade entre arte e vida, relacionada, eticamente, com aquilo que Suely Rolnik (2011) descreve como paisagens psicossociais.<sup>14</sup> Ao forjar poéticas a partir dos atos comuns da vida, a/e/o performer mergulharia nas intensidades de seu tempo e, sensíveis às coordenadas semióticas, éticas, estéticas e políticas de existência que encontra a cada ato criativo, experimentaria a invenção de ethos e de realidades sociais ainda inexploradas, mas que se fazem necessárias. A performatividade das paisagens psicossociais consistiria, portanto, numa espécie de abertura radical ao finito dos possíveis ainda não dados da vida, levando-nos a transitar por territórios de existência desconhecidos, que permitem “situar circunstâncias capazes de dispor novas paisagens” (Silva, 2011, p. 25), a medida que “somos desafiados em tantas cores, nuances, enfim, emaranhados de possíveis” (Silva, 2011, p. 95). Indo além, seria no espaço-tempo de agenciamento das performatividade das paisagens psicossociais que as referências que orientam as dimensões socioculturais e simbólicas da vida são

<sup>13</sup> Nesse contexto, os atos artísticos que entrelaçam arte e vida não se limitam à incorporação de “elementos inspirados no cotidiano, que possibilitam um aumento de seus potenciais criativos” (Acácio, 2011, p. 24). Ao “colocar[em] em diálogo fragmentos de sua vida e o processo de criação da obra” (Acácio, 2011, p. 25) – utilizando “materiais de seu cotidiano e de sua própria vida” (Acácio, 2011, p. 24) –, o artista transforma seus territórios de existência e modos de vida em uma obra de arte continuamente em processo. Assim, a performatividade que atravessa o enlace arte-vida, cuja criação poética emerge do cotidiano e dos atos comuns, não se restringe ao fato de que “o eu do artista [passa a ser] simultaneamente, sujeito e matéria-prima de sua obra” (Acácio, 2011, p. 24). Vai além, abrangendo um modo de existência no qual se entrelaçam as dimensões socioculturais e simbólicas da vida.

<sup>14</sup> Para Suely Rolnik (2011, p. 23), os mundos que habitamos são paisagens fugazes sempre em movimento, que ela denomina como paisagens psicossociais, constituídas a partir do encontro entre corpos, agenciamentos e cristalizações de desejo. Elas remetem a estéticas circulantes e formas coletivas de subjetividade, modos históricos de produção de corpo, do desejo e de relação com os outros e consigo mesmo – estetizações e formas históricas de elaboração e produção de si. Delineamento dinâmico não centrado nos sujeitos, mas em relações e jogos de força onde sua constituição está em questão.

colocadas em xeque, intensificando e potencializando a criação de modos de vida mais complexos, afeitos à poéticas que “nos desvia[m] do mesmo, e contamina[m], via forças micropolíticas, na invenção de novos mundos neste mundo” (Silva, 2011, p. 8).

Na poética de Maia também é possível vislumbrar essa linha de força enlaçando seus atos performativos. Os processos criativos sensíveis à performatividade das paisagens psicossociais parecem explicitar o modo ético com que 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. 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 hegemônicas; a outra expressa a constituição fugaz de territórios de existência e de realidades onde os movimentos do desejo convidam-nos a conjugarmo-nos em outros verbos da vida. É o caso, por exemplo, dos processos de criação de “Ensaio de casamento” (Vermelho-Mulher)<sup>15</sup> (2011).

Nele, Rubiane Maia exercita uma performatividade liminar, que a coloca na adjacência das coordenadas atreladas a algumas formas simbólicas de opressão e subalternização, que agenciam sua experiência de ser uma mulher neste mundo. O que está em questão, nessa ação, 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 – que impõem aos corpos das mulheres todo o tipo de constrangimento e de violência simbólica. Rubiane Maia lança mão do uso de elementos que corroboram a naturalização desses códigos de significação – o vestido

<sup>15</sup> 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*.

de noiva, as cartas de amor, os grãos de arroz, a naftalina –, operando com eles a composição de uma repetição subversiva<sup>16</sup> dos atos performativos que as paisagens psicossociais a eles atrelados evocam.

Ela vestiu-se de noiva e caminhou 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/e/o outra/e/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 flexibilidade. 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? Através da repetição subversiva que propõe, a artista performa e evidencia tanto o horror íntimo e silencioso que percorre tantos outros corpos nesse território de existência, quanto as linhas de fuga por onde tudo isso pode potencialmente se desmanchar.

Assim, desafiando à percepção comum de que o comportamento implica a expressão de um “eu” essencial e, 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 à 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). Em “Ensaio de casamento” (Vermelho-Mulher) (2011) (Figura 2), o que podemos observar é que a artista parece dispor o ato performativo como “espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de

<sup>16</sup> 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.

incubação de novas sensibilidades” (Rolnik, 2011, p. 69); 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.



Figura 2. Rubiane Maia, “Ensaio de casamento” (Vermelho-Mulher) (2011), Performance. Vitória, ES, Brasil. Fotografia: Joana Quiroga. A imagem, em preto e branco, mostra duas pessoas ajoelhadas em uma praça. À esquerda, uma mulher de camiseta branca e short olha para a pessoa à direita, Rubiane Maia, que veste um vestido de noiva com véu. No chão, há papéis espalhados e um par de sapatos de salto próximo à noiva. Ao fundo, vêem-se árvores, edifícios e algumas pessoas, compondo o cenário urbano.

## **Subjetivações à flor da pele**

Leila Domingues (2010a) recorre à expressão “à flor da pele”,<sup>17</sup> a fim de colocar em palavras o complexo jogo de força que toma a fadiga e o cansaço como alertas “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). 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”. A pele, nesse 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” (Domingues, 2010a, p. 54). Não sabemos ao certo “para onde ir ou o que fazer” (Domingues, 2010a, p. 27), pois “se pode acolher o desassossego ou recusá-lo” (Domingues, 2010a, 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” (Domingues, 2010a, 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’” (Domingues, 2010a, p. 22-23). Mas, o que seria exatamente 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

<sup>17</sup> 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” (Domingues, 2010b). Sinais que podem ser concebidos “como indicadores, tanto do cansaço quanto de sua reversão” (Domingues, 2010a, p. 68). Sob essa ótica, a discussão psicopatológica se complexificaria, escapando à expansão de uma farmacoterapia e, conseqüentemente, 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).

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 perceber – é o espaço-tempo das mutações subjetivas; 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 meus olhos, Rubiane Maia parece lançar mão de suas práticas artísticas em favor da instauração de acontecimentos nos quais ela, deliberada e intencionalmente, se coloca nesse entre-formas “à flor da pele”, e no qual as subjetivações estão em liame com a invenção de novos mundos. Nesses termos, para mim, 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 vê talhar suas formas. 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 tensionada 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” (Preciosa, 2010, p. 36), junto às quais a vida encontra canais de efetuação para performar suas potências.

Sim, também é possível vislumbrar essa linha de força percorrendo a poética de Maia, e os processos de produção da performance “O Jardim”<sup>18</sup> (2015) são um bom exemplo disso. Nela, ao propor o cultivo de um jardim de feijões, a artista parece estar interessada em experimentá-lo como uma via prolífica para sondar o autocuidado, aplicado a si e ao outro, bem como as implicações clínicas que nossas ações mais

<sup>18</sup> Trabalho apresentado na exposição “Terra Comunal - Marina Abramović + MAI”, no SESC Pompeia, em São Paulo/SP.

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). Maia lança mão do cultivo de um pequeno jardim de feijões em meio a arquitetura cinza, de puro concreto, da sede do Centro Cultural Sesc Pompeia (SP), transformando-o em 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.

É como se ela nos chamasse atenção para o fato de que a nossa 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 estética a natureza efêmera, instável, minuciosa, frágil, misteriosa e poli temporal 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, inclusive, pelo cuidado e pela sensibilidade com que a artista gesta a coexistência desses tempos, no âmbito de sua poética; a capacidade de instaurar 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, de tudo o que nos acontece “seja experimentado na intensidade das sensações que provoca” (Domingues, 2010a, p. 16). Em “O Jardim” (2015) (Figura 3), 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 de uma questão foucaultiana, reformulada por Domingues (2010a, p. 19) da seguinte maneira: o “que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?”. “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” (Domingues, 2010a, p. 134).



Figura 3. Rubiane Maia, “O Jardim” (2015), Performance. São Paulo, SP, Brasil. Fotografia: Hick Duarte, Victor Nomoto e Victor Takayama. A imagem mostra Rubiane Maia deitada de lado sobre a terra em meio a uma pequena plantação de feijões, vestindo roupas claras e sujas de terra. No centro da cena, há uma luminária branca acesa, posicionada em destaque entre as plantas. Ao fundo, o ambiente sugere um espaço fechado com uma parede de concreto. A luz suave e o contraste entre o verde das folhas e os tons claros da roupa criam uma atmosfera introspectiva.

## **Enlaces finais**

Neste texto, procurei destacar três das linhas de força presentes no projeto poético da artista Rubiane Maia, entre os anos de 2006 e 2016. Considerando a insistência de circulação dessas linhas ao longo dos seus dez primeiros anos de carreira, propus que a aposta da artista nos vetores de criação que elas suscitam faz com que sua poética seja permanentemente ativada e reativada sob o prisma da alteridade. Procurei demonstrar, ainda, por meio da análise dos trabalhos aqui reunidos, que essas três linhas de força se tornam peças e engrenagens umas das outras, 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 formas de criação de si e em processo, Rubiane Maia mobilizaria a instauração do híbrido arte-clínica-política como um espaço-tempo de implicação radical com um trabalho ético de si, com uma política de si, com a produção de outros equivalentes sensíveis da realidade, ao tensionar a “arte como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades” (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*. Ao contrário, 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 PósGraduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- 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. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-473, jul./dez. 2014.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- 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.
- DELEUZE, Gilles. **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.
- DOMINGUES, Leila. Subjetivações à flor da pele. In: **Informática na educação – teoria & prática**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 67-79, jul./dez. 2010b.
- DOMINGUES, Leila. 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.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze** – um aprendizado em filosofia. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.
- OLIVEIRA, Andréia Machado; FONSECA, Tania Mara Galli. Corpo,

imanência e arte. **Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 29-47, 2018.

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.

ROLNIK, Suely. **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.

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.

Recebido em: 02 de agosto de 2024.

Publicado em 30 de dezembro de 2024.