




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Dispositivos de autodefesa no trabalho performativo de Ana Flávia Cavalcanti

Ines Bushatsky

Para citar este artigo:

BUSHATSKY, Ines. Dispositivos de autodefesa no trabalho performativo de Ana Flávia Cavalcanti. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 53, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0110

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



Dispositivos de autodefesa no trabalho performativo de Ana Flávia Cavalcanti¹

Ines Bushatsky²

Resumo

Este artigo buscou aprofundar a noção de dispositivo de autodefesa a partir da análise do trabalho de Ana Flávia Cavalcanti na performance *Pau no Rabo* (2021). Partimos do suporte teórico de Elsa Dorlin sobre o tema da autodefesa e, a partir dos alicerces oferecidos pela performance de Cavalcanti, buscamos levantar questões acerca do conceito de *male gaze* elaborado por Laura Mulvey, além de investigar práticas performativas que buscam evidenciar a violência de gênero. O texto também procurou interpretar outras obras que abordam a representação da mulher no espaço público, como o caminhar e a ocupação das ruas, enquanto gestos que operam a noção de autodefesa, oferecendo uma dimensão sobre a insurreição de corpos que se sublevam.

Palavras-chave: Performance. Autodefesa. Male gaze. Elsa Dorlin. Ana Flávia Cavalcanti.

Self-defense devices in the performative work of Ana Flávia Cavalcanti

Abstract

This article sought to deepen the notion of a self-defense device based on the analysis of Brazilian artist Ana Flávia Cavalcanti's performative work *Pau no Rabo* (2021). We start from Elsa Dorlin's theoretical support on the theme of self-defense and, based on the foundations offered by Cavalcanti's performance, we seek to raise questions about the concept of male gaze elaborated by Laura Mulvey, in addition to investigating performative practices that highlight gender violence. The text also sought to analyze other artistic works that address the representation of women in public space, regarding walking and occupying the streets as gestures of self-defense, suggesting a dimension of insurrection and uprising bodies.

Keywords: Performance. Self-defense. Male gaze. Elsa Dorlin. Ana Flávia Cavalcanti.

Dispositivos de autodefensa en la obra performativa de Ana Flávia Cavalcanti

Resumen

Este artículo buscó profundizar en la noción de dispositivo de autodefensa a través del análisis del trabajo de Ana Flávia Cavalcanti en la performance *Pau no Rabo* (2021). Partimos del respaldo teórico de Elsa Dorlin sobre el tema de la autodefensa y, desde los fundamentos proporcionados por la performance de Cavalcanti, buscamos plantear cuestiones sobre el concepto de male gaze desarrollado por Laura Mulvey, así como sobre prácticas performativas que buscan evidenciar la violencia de género. El texto también exploró otras obras que abordan la representación de las mujeres en el espacio público, el caminar y la ocupación de las calles como gestos que operan la noción de autodefensa, ofrecimiento una dimensión de insurrección de los cuerpos que se sublevan.

Palabras clave: Performance. Autodefensa. Male gaze. Elsa Dorlin. Ana Flávia Cavalcanti.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por João Mostazo. Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

² Doutoranda e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Artes Cênicas pela USP. inescambio@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4487954266284403>  <https://orcid.org/0000-0002-3195-8217>

Este artigo busca dar continuidade a uma pesquisa iniciada em nossa dissertação de mestrado, na qual estudamos a potencialidade do conceito de autodefesa em contextos artístico-pedagógicos e analisamos obras que podem ser lidas a partir do que chamamos de dispositivos de autodefesa.³ Esses dispositivos, no contexto de nossa pesquisa, fomentam uma investigação sobre ações sociais, artísticas e criativas, com vistas a um horizonte artístico-pedagógico, baseado em elaborações e discussões sobre o ato de se defender diante de violências coercitivas. Buscamos dar contorno ao conceito a partir de nossas pesquisas anteriores e, principalmente, das ideias desenvolvidas pela pesquisadora francesa Elsa Dorlin em seu livro *Autodefesa: uma filosofia da violência* (2020), especialmente no que se refere às definições sobre o que ela chama de “dispositivo defensivo” [*dispositif défensif*], que opera “[e]m face daquilo que decorre de uma força, de um ímpeto, um movimento polarizado para se defender, marcando a trajetória de uma vida” (Dorlin, 2020, p. 26). O conceito se associa também à noção de “levantes”⁴ investigada por Georges Didi-Huberman (2016) e Judith Butler (2018) na ocasião da exposição de mesmo título, que contou com ações artístico-pedagógicas de mediação das obras curadas pelo autor.⁵

No presente artigo, buscamos analisar a performance intitulada *Pau no Rabo* de Ana Flávia Cavalcanti⁶, investigando quais os elementos que a tornam um gesto de autodefesa. A performance foi realizada pela primeira vez no Rio de Janeiro, em maio de 2021. O vídeo⁷ da performance mostra Ana Flávia caminhando na rua

³ Como parte da pesquisa, foi produzido um dossiê pedagógico contendo materiais sobre o tema da autodefesa a serem utilizados em contextos artísticos e/ou educacionais. Desde então, buscamos expandir nossa investigação, tanto na análise de gestos de autodefesa – como o referido neste artigo – quanto na inclusão de novos materiais ao dossiê, que é um documento em constante atualização. Em 2022, publicamos o artigo “Um soco pedagógico” na Revista de Estudos do Documentário, analisando um gesto de autodefesa em um caso de discriminação racial ocorrido no Rio de Janeiro em 2021.

⁴ “Levantar-se é jogar fora o fardo que pesava sobre nossos ombros e nos impedia de nos mover. [...] É um sinal de esperança e resistência. É um gesto e é uma emoção. [...] No gesto de se erguer, cada corpo protesta com todos os seus membros, cada boca se abre e exclama em *não-recusa* [*non-refus*] e *sim-desejo* [*oui-désir*]” (Didi-Huberman, 2016, p. 9 – grifos do autor. (Tradução nossa).

⁵ Trata-se da exposição *Soulèvements*, aberta em 2016 no museu Jeu de Paume em Paris, organizada por Didi-Huberman. Chegou ao Brasil em 2018 sob o nome de *Levantes*, no Sesc Pinheiros, em São Paulo.

⁶ Ana Flávia Cavalcanti é atriz, diretora e roteirista, nascida em São Paulo. Seus trabalhos mais recentes no teatro são a peça *Conforto* (2022) e a performance *A babá quer passear*, realizada pela primeira vez em 2017.

⁷ O vídeo da performance foi exibido no Repensa Festival em 2021. O vídeo pode ser assistido em <https://www.instagram.com/reel/CP1QWeFDQLM/> Acesso em: 28 abr. 2023.

com uma roupa preta, composta por uma blusa e uma *legging*, e um pênis de borracha amarrado às suas costas, na altura do quadril. O vídeo segue Ana Flávia pelas ruas enquanto a câmera focaliza os homens que a olham, os quais viram o rosto rapidamente ao notarem o objeto em suas costas. Na performance, há uma reflexão sobre a objetificação do corpo feminino, iniciando um jogo entre desejo e repulsa a partir de uma prática de efeito imediato sobre os homens que cruzam seu caminho. Para nós, há na proposição de Ana Flávia um dispositivo de autodefesa⁸, na medida em que, na performance, ela representa um corpo que é político por existência, e, a partir da ação performática, transforma o olhar direcionado a este corpo, produzindo uma reação imediata por parte do *male gaze*.⁹ Portanto, na execução da performance, há um efeito perturbador em relação ao que é comum na experiência dos homens que observam as mulheres na rua, buscando desestruturar as dinâmicas de opressão de gênero contidas nessa experiência.

O caminhar e o male gaze

No interior da operação performativa de Ana Flávia Cavalcanti está o ato de caminhar, ação que a coloca em movimento e a faz ser vista. O corpo feminino em movimento no espaço público está sujeito a ser objetificado por uma cultura que normalizou olhares e atitudes carregados de violências, veladas ou não. É interessante notar que o caminhar é parte constitutiva da ação performativa de Ana Flávia; sem o caminhar, o efeito de estranhamento diante da imagem talvez não fosse tão imediato. Há entre a performer e a espectadora do vídeo uma cumplicidade; em relação ao público feminino de sua performance, esse acordo parece ter um elo ainda mais forte, pois, a partir de seu ato de coragem em desenvolver tal ação e lançar mão do próprio corpo para o experimento performático, Ana Flávia representa as mulheres que a assistem: todas aquelas

⁸ O estudo sobre esses dispositivos foi iniciado em nossa dissertação de mestrado “Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico”, defendida em 2021 na Escola de Comunicações e Artes da USP. A partir da dissertação, seguimos a investigação sobre diferentes ações e performances que poderiam ser lidas à luz do conceito de autodefesa.

⁹ Cunhado pela pesquisadora em *film studies* Laura Mulvey em 1975, o termo *male gaze* define um determinado olhar masculino heteronormativo que tem em sua constituição bases ideológicas e idealizadas a partir de descrições e representações imagéticas distorcidas das mulheres.

que passaram por assédios de qualquer tipo durante uma simples caminhada no espaço público.

Ao analisar as ações de autodefesa de associações feministas e sufragistas britânicas, Dorlin (2020) sublinha o potencial transformador das técnicas marciais e das práticas defensivas. Sua abordagem teórica tem sempre por base a análise de eventos históricos e, principalmente, a relação entre a autodefesa e o corpo, isto é, como as práticas autodefensivas afetam os corpos daqueles que se levantam diante das violências coercitivas. O texto de Dorlin possui descrições apuradas que nos oferecem a dimensão da sensação que os gestos de autodefesa podem causar a partir de uma perspectiva sensorial. Seguindo na análise do trabalho desenvolvido pelo grupo Suffragettes Self-Defense Club em 1909, Dorlin aponta o efeito das práticas de autodefesa:

Ao libertar o corpo das roupas que dificultam os gestos, ao desdobrar os movimentos, ao desviar ou desvirtuar o uso de objetos familiares (guarda-chuva, alfinete, broche, casaco, salto alto), ao despertar os músculos, exercitar um corpo que habita, ocupa a rua, movimenta-se, equilibra-se, a autodefesa instaura outra relação com o mundo, outra forma de ser. As militantes, aprendendo a se defender, criam e modificam seu esquema corporal, que então se torna, em ato, a caldeira de um processo de conscientização política (Dorlin, 2020, p.106).

De maneira similar, na performance de Cavalcanti o caminhar pressupõe reclamar – no sentido estrito da palavra – o espaço público para si. O que inicialmente, de frente, parece apenas um caminhar habitual de uma mulher na rua, se transforma completamente quando ela passa e os homens a veem de costas, revelando o objeto. A performer, então, passa a ocupar, literalmente, o espaço público, tornando-se completamente notada e presente, ao mesmo tempo em que é imediatamente repelida e excluída pelo olhar masculino. A operação é autodefensiva e distorce o *status quo* de uma das violências de gênero mais praticadas contra mulheres nesse mesmo espaço público. Ao mesmo tempo em que Cavalcanti consegue se fazer presente dessa forma, também se faz livre do olhar dos homens – condição comumente almejada pelas mulheres que desejam partilhar do espaço sem precisar estar alertas e em estado de desgaste constante diante das possibilidades de atos de violência. É explicitamente nesse movimento da performance que reside o gesto de autodefesa. Trata-se de *não* ser olhada;

nisso há um potencial significativo de transformação e o abalo de estruturas convencionais que reproduzem as violências de gênero e o privilégio da ocupação do espaço público.

Sobre esses dois tempos conquistados por Cavalcanti, ser e não ser olhada, trata-se de uma perspectiva associada aos efeitos do *male gaze* e à sua influência na forma como enxergamos as pessoas e as performances de gênero. Laura Mulvey (1989) aprofunda a questão sobre essa espécie de olhar viciado indicando que a mulher “é transformada o tempo todo em objetos de exibição [*objects of display*], para serem observadas [*gazed at*] por homens” (Mulvey, 1989, p. 13 – tradução nossa). Mulvey, porém, vai além e atesta que isso acontece diante de um cenário em que a mulher está, na verdade, ausente. Para ela, a mulher é o cenário no qual o homem projeta suas fantasias fálicas e opera seu olhar idealizado como forma de ver um mundo que, a todo o tempo, o agrada e seduz. Diante dessa constatação, Mulvey também nos convida a questionar a constituição artificial desse olhar e assumir o controle do “show”, do desfile e da passeata para colocar em voga nossos próprios medos e desejos, sem a mediação do olhar masculino. A partir dessas perspectivas, é instigante analisar como a obra de Cavalcanti trabalha com a transformação do olhar de forma direta e efetiva. Em alguma medida, Cavalcanti consegue colocar em voga os medos e desejos das mulheres de modo geral, atingindo um estado de presença e ausência que impõe ao *male gaze* uma dificuldade. As interpretações permeadas por esse tipo de olhar são afastadas e distorcidas na presença do objeto fálico. Cavalcanti se coloca enquanto uma passante, não emite muitas palavras, apenas caminha. Essa naturalidade do caminhar confere à performance um *status* de atividade cotidiana.

Ao comentar sobre a perspectiva de gênero associada às performances do caminhar, Verônica Veloso (2021) aponta que o espaço público as dimensiona consideravelmente, “como se a rua colocasse em relevo qualquer ação realizada por uma mulher, por mais simples que seja, como andar” (Veloso, 2021, p. 242). Se Cavalcanti se apropria dessa noção, acaba por aproveitá-la como uma espécie de megafone de sua vontade política de reorientação do olhar. É como se a performance se aproveitasse do “relevo” a que Veloso se refere como parte constituinte de ser uma mulher no espaço público, para que sua operação pudesse



funcionar plenamente.

Há também uma dimensão autodefensiva na documentação da obra, no sentido de que o vídeo e a narração em voz *off* da artista a mantêm na posição de sujeito que organiza o acontecimento do qual faz parte. Seria também interessante poder observar a performance ao vivo, porém é a partir de sua documentação que se torna possível realizar a montagem dos planos que colaboram para a sua construção narrativa, potencializando o efeito sobre o espectador. Além disso, há ainda uma outra possibilidade de leitura sobre a montagem e organização do vídeo da performance. Podemos notar no vídeo que a performer caminha, enquanto os homens estão parados, termo que a própria artista usa em narração em *off* no vídeo:

Eu tenho essa sensação muito forte de caminhar na rua e avistar um bar assim com alguns *homens parados* do lado de fora na porta do bar conversando entretidos no assunto deles e já sustentar ali uma força para passar porque eu sei que que vai acontecer eles vão me olhar quando eles fazem com praticamente todas as mulheres (Cavalcanti, 2021, grifo nosso).

As mulheres que desejam caminhar, destruir paradigmas e abrir caminho diante da violência de gênero são aquelas que se movimentam, que passam, que buscam novos horizontes de deslocamento e significado para a presença do corpo no espaço público. Por sua vez, os homens que aparecem no vídeo, em sua grande maioria, estão parados, e mesmo os homens que estão também caminhando são acometidos por uma espécie de paralisação do movimento, um desconcerto total que por vezes interrompe sua caminhada e a continuidade da sua trajetória. Cavalcanti não se coloca enquanto ideia parada, em estado de objeto a ser observado; ela opta por colocar as questões mobilizadas pela obra em dimensão de passagem, com algo fugaz e ágil. A forma da performance – a mulher em movimento, de passagem, refratária – cria um cenário no qual a figura de Cavalcanti não pode ser inteiramente capturada pelo olhar externo e definida nos termos já conhecidos da observação do corpo da mulher pelo *male gaze*. A prótese afixada nas costas da performer desvia e desarma o olhar que, em outras circunstâncias, seria o elemento que define, através da objetificação, os limites da ocupação do espaço público.

Estratégias de montagem

A comparação entre essas duas formas e olhares pode ser observada a partir de um paralelo com uma cena análoga presente no filme *F for Fake*¹⁰ de Orson Welles, de 1973. Seria oportuno comparar a cena de Welles com a performance de Cavalcanti. Na obra, Welles desenvolve um verdadeiro espetáculo de montagem, no qual esta se torna uma espécie de protagonista do próprio filme. Para além das experimentações com a edição, são reveladas suas engrenagens: diversas cenas de Welles sentado na mesa de edição, mostrando a manipulação de negativos cinematográficos e os visores pelos quais os editores faziam suas seleções e escolhas. Em um desses experimentos, Welles nos apresenta a atriz Oja Kodar caminhando na rua com um vestido curto. A montagem da cena é orquestrada na alternância entre planos de Kodar e planos de diferentes homens olhando com expressões de atenção e tentação para a mulher que passa diante deles. Ao longo da cena, escutamos uma música lenta de melodia calma e doce, algo que beira um som afetivo. A cena também é composta pela narração em *off* de Welles, tecendo comentários sobre a edição e explicando o truque utilizado para a sua composição:

Escondidos em caminhões camuflados e em meio a caixas de papelão, nossa equipe de cinegrafistas arranhou a situação para que ela atuasse para eles. Como isca. Você vê como funcionou? Todo o elenco, todos os performers, exceto uma, atuando como loucos para nós, sem sequer ser pagos por isso. Sem sequer saber que são atores de cinema¹¹ (Welles, 1973).

Para Welles os homens são meros artifícios para a composição de sua cena, e tudo ganha um tom performativo. Contudo, há certa mistificação da ação que ele chama de “esporte de assistir mulheres” [*girl watching sport*]. A partir de suas escolhas de montagem, a mulher é vista e o homem vê; não obstante, nessa representação a mulher ainda é objetificada e o homem ainda está na posição de

¹⁰ *F for Fake* (1973), dirigido por Orson Welles, é um falso documentário, pioneiro no gênero do filme-ensaio, que retrata histórias sobre falsificações, entre elas a de Elmyr de Hory, notório falsificador de arte que atuava entre os anos 1940 e 1970.

¹¹ “Our sneaky crew of cameramen hidden away in camouflage trucks and packing boxes arranged for her to act for them. To act as bait. You see how it worked? The entire cast, all the performers, except one, acting away like crazy for us without getting paid for it. Without even knowing they were movie actors”. (Tradução nossa).

objetificá-la. No contexto das escolhas de montagem do filme, não há saída diante dessa equação.

Cavalcanti também coloca em xeque questões relativas ao que é documental. De saída, as circunstâncias em que a obra foi filmada foram muito diferentes das de Welles: apesar de haver alguém filmando a performance, não parece haver indícios de que havia uma grande equipe de cinema por trás que garantisse a segurança da atriz. Este também é um dado interessante que a performance levanta, trazendo ainda mais à tona uma noção de autodefesa relacionada ao ato da performer, que inclusive é mencionado pela artista em *off*: “fiquei com medo de ser agredida algumas vezes, de algum homem se sentir muito ofendido de ter sido decepcionado. Afinal de contas as mulheres existem, na lógica deles, para servi-los” (Cavalcanti, 2021).

Na cena de Welles, por sua vez, a matemática do *male gaze* é muito evidente, misturando os *frames* de Kodar e dos homens na rua com a ocasional duplicação dessas mesmas cenas em um visor na sala de edição, e de cenas do próprio Welles comentando sobre o que estamos assistindo. É visível a dimensão de “controle” que Welles detém sobre a sequência que está organizando. É como se dirigisse a cena ao mesmo tempo em que a assistimos, colocando sua voz narrada como dominante, em um volume mais alto: isto é, aquilo que ele diz é soberano diante das imagens e da trilha sonora. Welles não controla a câmera propriamente, mas é quem organiza o que ela captura, e, assim, domina o sentido e sugere determinadas interpretações. Por exemplo, na cena, enxergamos dois movimentos concomitantes, ambos reforçados por Welles: ao mesmo tempo em que o autor reflete sobre a beleza da atriz caminhando na rua, ele também retrata com ironia e sarcasmo os homens que a observam, e que, sem saber, estão sendo filmados, hipnotizados por ela, capturados em sua vulnerabilidade.

Os planos em Cavalcanti são pensados com outro foco. Os *frames* não separam a performer dos homens que a olham, e buscam retratar os movimentos que definem a ação. Na maioria das cenas, temos uma sequência em quatro planos: 1) a câmera capta Ana Flávia caminhando de frente; 2) em seguida, vemos o homem ou grupo de homens que a olha; 3) vemos Ana Flávia de costas e o falo de borracha; e, por fim, 4) vemos a reação daqueles que a viram passar. Ana Flávia

passa, sai do quadro e podemos observar a reação dos homens com atenção, seja no virar do rosto, na paralisação das ações, na demonstração de vergonha, entre outras. A montagem nesse caso permite que tenhamos tempo suficiente para analisar a dimensão e o significado das reações causadas pela performance. Há também, na dimensão narrativa da voz de Ana Flávia, uma colaboração com os outros elementos do vídeo, equilibrando-se com as imagens, a trilha sonora e os sons ambientes da rua. O que é dito pela performer em voz *off* nos faz pensar sobre as engrenagens da performance de forma a instigar nossa curiosidade sobre o que estamos assistindo.

A documentação da performance de Cavalcanti adiciona uma camada que a torna ainda mais instigante, por sua capacidade de nos oferecer um outro ponto de vista sobre a ação, mediado pela câmera e pelas escolhas de edição. Amelia Jones (2013) chama a atenção para esse tipo de relação mediada entre espectador e documento na análise de performances (mais especificamente da *body art*), indicando o potencial transformador que a documentação pode proporcionar ao criar uma espécie de enigma para a fruição, que precisa ser desvendado e analisado para além do tempo presente e efêmero da performance. Para Jones, esse deslocamento entre a ação e a sua reprodução em registro pode desestabilizar normas, e, no caso da performance de Cavalcanti, apresentar desafios diante do olhar padronizado sobre questões de gênero. O gesto de autodefesa da performance também reside nas escolhas de como narrar a própria história a partir de um pensamento sobre a montagem dos materiais coletados, o que traz à tona a possibilidade de possuir e organizar as imagens. Essa prática busca abrir espaço para outros pontos de vista e camadas de sentido que colocam a performer como sujeito da ação.

A obra, ainda, elabora as questões sobre o *male gaze* em duas instâncias. A primeira diz respeito ao que poderíamos chamar de primeiro momento da performance, para aqueles que a acompanharam ao vivo; o segundo movimento reflexivo acontece para nós que observamos a performance em vídeo. Sobre esse tema, Verônica Veloso (2021) dialoga com Jonathan Lamy (2013), buscando investigar o valor desses registros, que podem, por exemplo, ser vistos por um número maior de pessoas do que as que puderam presenciar as ações ao vivo. A

documentação das performances, nesse caso, proporciona uma divulgação do trabalho de forma mais ampla e, para além de as imagens serem vistas apenas como resquícios de um material incompleto, “permitem não somente aos espectadores entrar em relação com essas performances após sua realização, mas constituem-se uma parte intrínseca da obra” (Lamy apud Veloso, 2021, p. 382).

Desse modo, por mais impactante que tenha sido a performance ao vivo, a obra de Cavalcanti ganha amplitude considerável em seu formato videográfico, que pode ser divulgado de forma expressiva, e, com isso, criar aberturas para o debate e a reflexão sobre os temas ali tratados. Além disso, podemos experimentar nosso próprio *gaze* diante da obra e investigá-lo a partir de nossas reações e sensações em face da radicalidade da ação. Mesmo ao assistir ao vídeo da performance em um ambiente privado, as espectadoras são convidadas a pensar sobre a ocupação dos corpos no espaço público enquanto sujeitos políticos.

The Walk

Cabe analisar brevemente aqui outra performance que também aborda o direito ao caminhar, ainda que se trate de outro contexto e operação. Trata-se da performance *The Walk*, de Maya Krishna Rao, artista contemporânea indiana. A performance ocorreu pela primeira vez em 31 de dezembro de 2012 em Nova Deli, como uma reação imediata à morte de Jyoti Singh após sofrer um estupro coletivo em um ônibus. Na mesma noite da morte da jovem, Rao efetua a performance e, em seguida, marcha em procissão com uma multidão de alunas da Universidade Jawahar-lal Nehru até o ponto de ônibus em que Singh esteve antes de morrer. A performance em questão é uma ação em que se mistura música, poesia e movimento (baseada em seu treinamento de Kathakali),¹² abordando questões sobre feminismo, igualdade, equidade e justiça. Na análise da pesquisadora Jisha Menon, em seu artigo “Performance Interventions”, encontramos um trecho do texto dito por Rao em uma das versões de *The Walk*: “Eu quero, posso, devo, vou. . . andar? . . . Quero andar na rua às duas, três e quatro da manhã, sentar no ônibus,

¹² Kathakali é uma dança cultural indiana, criada por volta do século XVI, que representa histórias épicas entre homens, deuses e demônios.



andar na rua, deitar no parque, procuro não ter medo do escuro”¹³ (Rao apud Menon, 2020, p. 230).

Em seu texto, Rao convida o espectador a refletir sobre o ato de caminhar, permeado por condições sociais e de gênero que alteram a suposta “simplicidade” dessa ação tão cotidiana, definida por Rebecca Solnit (2001) como o ato que idealmente proporcionaria o alinhamento entre corpo, mente e entorno. Mais adiante, Rao também oferece companhia àquela espectadora que a escuta, reorientando seu texto para uma situação conjunta: “você vai andar? Vai andar? Eu vou andar com você, não ande com ele” (Rao apud Menon, 2020, p. 230).¹⁴ Na análise de Menon, há um propósito evidente na repetição e na insistência da palavra “andar” [*walk*], como algo que funciona enquanto ferramenta propulsora da ação, que encoraja os ouvintes a levantar e caminhar no espaço público. Historicamente, as lutas sociais envolvem a ação de caminhar, isso é, ocupar coletivamente o espaço público, uma ação imprescindível que faz parte dos movimentos e conquistas políticas, como em marchas, passeatas, demonstrações, manifestações e levantes.

As análises das performances de Rao e Cavalcanti nos apresentam uma questão cara sobre a recepção das obras e como elas podem inspirar outras pessoas. Por serem performances que lidam com sentimentos de ordem coletiva, ganham uma potência considerável de transformação ao reorientar o olhar e colocar em relevo justamente as práticas de violência que muitas vezes são acobertadas, esquecidas ou deixadas de lado sem resolução. Tratam-se de ações e gestos que buscam escancarar tais violências e colocá-las em destaque para que um debate público possa ser iniciado.

O problema fundamental colocado por essas e outras performances que abordam as violências de gênero se apresenta em sua forma mais crua e concreta, tendo lastro nas realidades vividas ainda hoje por muitas mulheres. Estas elaborações performativas são formas de criar conexões e iniciar debates que visam o fim de práticas racistas, machistas e misóginas, criando imagens e

¹³ I want to, can I, should I, will I . . . walk? . . . I want to walk the streets at two, three, and four in the morning, to sit on a bus, walk on the street, to lie in a park, I try not to be afraid of the dark. (Tradução nossa)

¹⁴ Will you walk? Will you walk? I'll walk with you, don't walk with him. (Tradução nossa).

referenciais que tocam a um coletivo muito numeroso. Ainda, as obras oferecem a potencialidade concreta de se autodefender de violências sistêmicas de gênero, pela via da *práxis*, da ação transformadora e da distorção e subversão de um olhar marcadamente patriarcal. Uma obra que possui em sua operação um dispositivo autodefensivo coloca no mundo a voz de várias pessoas, abarca sentimentos gerais de indignação e desejo de mudança, e marca o chão com setas que apontam para frente e nos inspiram a caminhar, indicando os passos para a ação, os levantes e as transformações, assegurando a vida, permanência e ocupação das mulheres no espaço público.

Referências

BUSHATSKY, Ines. *Sobre a violência*: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2021.

BUTLER, Judith. Introdução. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Catálogo da exposição, São Paulo: SESC, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*: Dossier Documentaire, Paris: Jeu de Paume/Gallimard, 2016.

DORLIN, Elsa. *Autodefesa*: uma filosofia da violência. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Crocodilo/Ubu Editora, 2020.

JONES, Amelia. ‘Presença’ ‘In Absentia’: A Experiência da Performance como Documentação. Trad. Ana Ban. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013.

LAMY, Jonathan. D’autres images, s’il vous plaît ! Amérindianité et performativité dans le photographie. In. FÉRAL, Josette ; PERROT, Edwige (org.). *Le réel à l’épreuve des technologies*: Les arts de la scène et les arts médiatiques. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/Québec: Presses de l’Université du Québec, 2013.

MENON, Jisha. Performance Interventions: Natality and Carceral Feminism in Contemporary India. In: COLBERT, Soyica Diggs; JONES JR., Douglas A.; VOGEL, Shane (org.). *Race and Performance After Repetition*. Durham/Londres: Duke University Press, 2020.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Palgrave: New York, 1989.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust*: a history of walking. Penguin Books, 2001.



VELOSO, Verônica. *Percorrer a cidade a pé*: ações teatrais e performativas no contexto urbano. Curitiba: Appris, 2021.

Referências audiovisuais

F FOR FAKE. Direção: Orson Welles, François Reichenbach, Gary Graver, Oja Kodar. Les Films de l'Astrophore. França/Irã/Alemanha Ocidental. 1973 (95 min).

PAU NO RABO. Ana Flávia Cavalcanti. Brasil. 2021 (5 min).

Recebido em: 28/05/2024

Aprovado em: 17/08/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br