

O PEQUENO (E EXCESSIVO) ESPAÇO DO BEIJO

André Masseno

Si le sangra la boca, el bofetón lo olvida con un beso
Néstor Perlongher

O beijo – um espaço de tempo onde dois corpos se encontram pelo toque de suas bocas. As línguas produzindo um curto-circuito, entrelaçando duas carnes, duas subjetividades. No instante do beijo, abre-se outro espaço-tempo, quando então, e quase que instantaneamente, os olhos se fecham para entrar em si e no ser beijado/beijante, instaurando o tempo e a vivência de um pacto mútuo, ainda que momentâneo. O tempo do beijo pode ser o dispendioso transborde de uma entrega, o fortalecimento de uma aliança ou o início de uma possibilidade de intimidade com o outro.

Talvez devido a todos esses motivos o beijo possua entre nós um vasto rastro cultural, ou então, por outro lado, aqueles motivos já sejam resultantes desse rastro, já que a ação do beijo sempre fora abordado no âmbito da arte e da indústria cultural: o beijo sinuoso de Rodin e o beijo-abraço de Klimt; o beijo *standard* dos tempos áureos de Hollywood; o beijo não contido em alguns filmes de sexo explícito; Marilyn beijando com a voz sussurrada ao cantarolar a canção “Kiss”; a língua-serpente do vocalista da banda de Rock Kiss; o beijo bíblico de Judas. Um rastro infundável que vem à tona em minha lembrança ao escrever este ensaio, que se trata de uma tentativa de beijar os lábios da arte e de seus agentes. Para falar sobre o beijo, eu preciso ir até o lugar do simples, é preciso fechar os olhos para, no silêncio, sentir a chegada da boca do outro. Sentir o roçar de sua boca na minha e, no tempo de um beijo interminável, deixar sair o sopro do outro contido em mim no instante daquele toque entre línguas, saliva e ar. E aqui neste ensaio eu busco beijar algumas ações da Cia. Excessos onde o beijo surge como estratégia para a visibilidade de expressões e identidades de gênero situadas fora do escopo heteronormativo. Ações que se munem de

determinados dispositivos de representação e reiteração da heteronormatividade – tais como a paridade heterossexual e a indumentária matrimonial, por exemplo – para então subvertê-las, apontando-as como elementos de uma construção discursiva e performativa de papéis e expressões de gênero de cunho hegemônico e moral.



Tales Frey (Cia. Excessos) e Cristine Ágape, **O Beijo**. Performance realizada no Rio de Janeiro, Brasil. Março de 2006. Fotografia de Hugus Félix

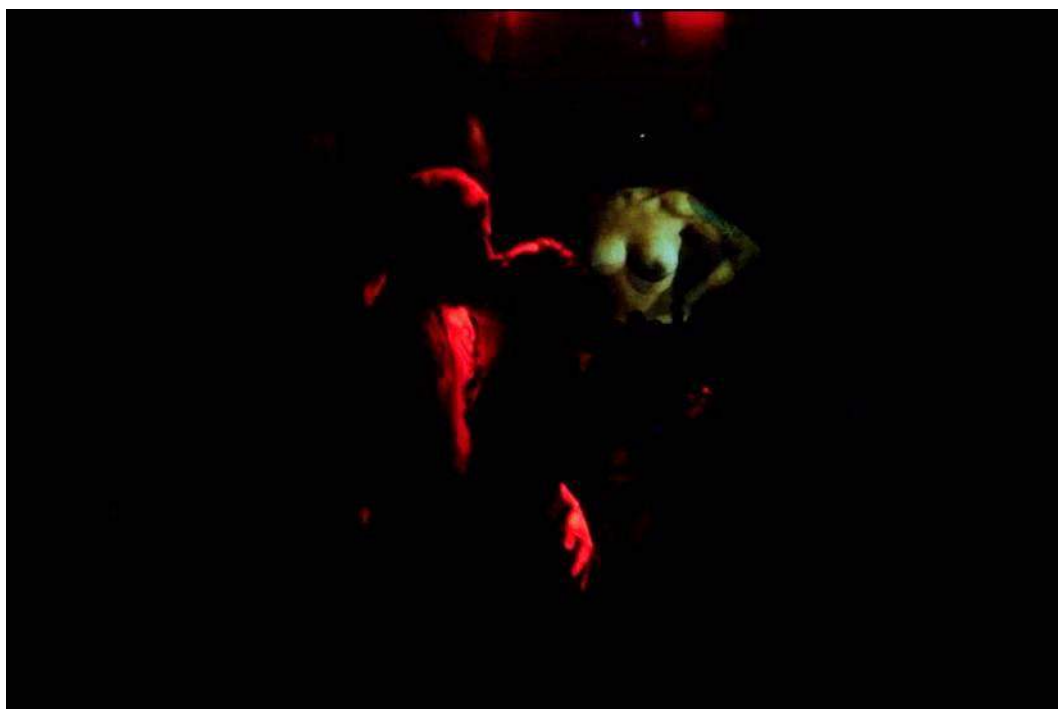
A primeira ação da Cia. Excessos em que o ato de beijar surge como temática e estratégia artística acontece em 2006, com *O Beijo*. A ação ocorreu paralelamente à exposição *Erótica – Os Sentidos da Arte*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro. Naquele período (em que a obra *Desenhando com Terços*, da artista carioca Márcia X., fora censurada pela direção do CCBB¹), Tales Frey e Cristine Ágape, no *foyer* do centro cultural, beijam-se durante trinta minutos ininterruptos. Tales Frey está vestindo

¹ "Desenhando com Terços" (2000-2003) trata-se de uma performance-instalação com duração de três a seis horas aproximadamente, em que Márcia X., vestida de camisola branca, desenha pênis no chão através do uso de terços católicos. Da performance-instalação efetuada em julho de 2000 na Casa de Petrópolis/RJ (com uso de 600 terços e duração de seis horas) resultou no ensaio fotográfico que fora censurado na dita exposição coletiva no CCBB em 2006, citada no correr deste artigo.

minissaia e Cristine usa boné e calça que remetem ao vestir-se de um menino. A ação pretendia ser invisível, como uma infiltração à revelia da curadoria e do centro cultural, sem a necessidade de sua autorização. O público do centro cultural parece ou finge não se importar com o beijo e tampouco com o modo de se vestir do par – talvez porque, ao ocuparem o *foyer* da instituição, os observadores achassem que a ação fazia parte de um evento promovido pelo centro cultural. Talvez porque naquele espaço não poderia haver qualquer ação que não fosse previamente artística e “autorizada”, ou por causa das condições vigentes – em que um centro cultural é um espaço público, porém protegido por suas convenções institucionais –, o gesto não provocou o devido alarde, já que as peculiaridades típicas de um centro cultural (espaço expositivo e de observação de manifestações e de produções artístico-culturais) acabam por encaixar qualquer ação que ocorra dentro de seu espaço físico como evento digno de relevância. Nesse contexto, qualquer ação perturbadora termina por ficar “emoldurada”, “categorizável”, mesmo que seja uma ação que não pretenda produzir objetos materiais.

Cabe ressaltar que nem todas as sexualidades são públicas ou privadas da mesma maneira. O beijo, o abraço ou o caminhar de mãos dadas entre pessoas do mesmo sexo em público provoca repúdio a ponto de gerar violência, enquanto pessoas de sexos opostos, fazendo as mesmas coisas, se tornam invisíveis e até mesmo são apoiadas em suas ações (cf. WARNER, 2005, p. 24). *O Beijo* problematiza essa lógica da invisibilidade do gesto afetivo em público entre pessoas que não são do mesmo sexo: embora trate-se de um “homem” e uma “mulher” se beijando – uma situação dada como “natural” dentro de uma sociedade heteronormativa –, a temporalidade da ação de beijar aliada à vestimenta – “homem” com “trajes de mulher” e “mulher” com “trajes de homem” – desloca o espaço invisível e autorizado da expressão afetiva entre sexos opostos, ainda que o público circundante disfarce o seu desconforto ao evitar olhar diretamente para o par que se beija. Nesse beijo, a ação põe em xeque a invisibilidade e a naturalização acordadas pela sociedade a fim de evidenciar, de forma enviesada, a desautorização do gesto afetivo entre os pares gay e lésbico, que se encontram representados na ação justamente pela

ausência do beijo entre iguais, caracterizado pela sua falta de representatividade na esfera pública. Por outro lado, não há como não deixar de remeter *O Beijo* de Tales e Cristine à estratégia do “beijaço”, promovida por gays e lésbicas contra a discriminação de suas sexualidades e identidades de gênero, tendo o beijo entre iguais no espaço público como forma de protesto e reivindicação de cidadania.



Tales Frey (Cia. Excessos), **O Beijo 2**. Performance realizada no Rio de Janeiro, Brasil. Março de 2007. Fotografia de Leandro Baumgratz

Já no projeto seguinte, *O Beijo 2* (2007) – agora em homenagem à Cristine Ágape, recém-falecida, e com entrada de Larissa Câmara em seu lugar –, a ação retoma a mesma ideia e proposta duracional da anterior, porém se assumindo como projeto artístico ao aceitar o convite de ser refeita dentro de dois eventos de arte (Mola 2007 e Centro Cultural dos Arcos, ambos no Rio de Janeiro). Também há uma mudança nas representações sociais das vestimentas dos *performers*, passando Tales Frey a trajar um vestido de noiva e Larissa Câmara um terno de noivo. Agora o par evoca a visualidade e a representação do matrimônio heterossexual tradicional, em que os papéis de gênero e o relacionamento amoroso estão atrelados à ética religiosa católico-cristã.

A meu ver, com a inserção da indumentária matrimonial da noiva católica dentro da ação do beijo, a ação acaba por dialogar enviesadamente com o jogo com os objetos religiosos propostos por Márcia X. – justamente a artista cuja obra sofrera censura na exposição onde a primeira versão de *O Beijo* fora clandestinamente performada. Um diálogo enviesado justamente com a artista a quem Tales Frey dedicou uma análise afetivo-crítica acerca de seus procedimentos artísticos (cf. FREY, 2013). Assim como os terços católicos tornados fálicos pela manipulação de Márcia X., através de seu corpo vestido de noiva o *performer* Tales Frey (e mais adiante Paulo Aureliano da Mata, que irá participar de algumas ações subsequentes, como veremos mais adiante) evidencia a indumentária como emblema do discurso falocêntrico católico-cristão, que recai sobre a fisicalidade da mulher como corpo casto e virgem guardado para o corpo do pretendente. Além disso, a ação de *O Beijo* também dialoga com os procedimentos artísticos de Márcia X. no que tange à exploração de uma temporalidade esgarçada ao ponto da exaustão física, “até o fim do espaço, do material ou do tempo”, como a própria Márcia X. afirmara sobre as suas performances². Nesse beijo exaustivo, a todo momento e ao mesmo tempo sendo terminado e retomado, abre-se um espaço para uma corporeidade em trânsito, corporeidade *em-transe*, em suma, uma *transa* entre os corpos que se beijam e o espaço circundante. E também não deixa de ser um *beijo-transe* da Cia. Excessos no transborde dos procedimentos artísticos de Márcia X., com suas problematizações das questões de gênero e erotismo dentro do campo da arte e de suas instituições.

² Cf. a página da artista disponível em: <<http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=36sText=26>>. Acessado em: 02 jan. 2015.



Tales Frey (Cia. Excessos), **O Outro Beijo no Asfalto**. Performance realizada na cidade do Porto, Portugal. Janeiro de 2009. Fotografia de Tales Frey

A partir de 2009, as ações subsequentes elaboradas em torno do beijo e da problemática acerca das representações de gênero ultrapassam o território nacional e passam a habitar o espaço público da rua. *O Outro Beijo no Asfalto* (2009), por exemplo, evoca e parece ser uma resposta suplementar ao título do texto teatral *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues³. A performance acontece na cidade do Porto, em Portugal, com a participação de Paulo Aureliano da Mata e Berenice Isabel como o par de noivos. Dessa vez, a ação instaura-se no terreno citadino, no meio de uma calçada com um grande movimento de passantes, que ora ignoram a ação ou então demonstram uma ligeira surpresa – visível pela desaceleração dos passos enquanto seus olhares paralisados mantêm suas cabeças voltadas para o par que se beija, para súbita e sutilmente disfarçarem a surpresa, agindo como se nada tivesse acontecido ao retomarem o ritmo que

³ Publicada em 1960, a peça teatral "O Beijo no Asfalto – Tragédia Carioca em Três Atos" tem como eixo central a personagem Arandir e seu gesto misericordioso de atender ao pedido de um homem moribundo atropelado por um ônibus, que lhe roga como último desejo um beijo na boca em praça pública. Arandir vira alvo de um repórter sensacionalista, que deturpa o acontecimento ao retratar o seu gesto de realização do desejo de um moribundo como a ação de um criminoso que empurrou o suposto amante para debaixo do ônibus para depois beijá-lo. Tal notícia gera um escândalo social, modificando a vida de Arandir e de sua família.

havia no caminhar antes de notarem a presença dos *performers*. *O Outro Beijo no Asfalto* marca a passagem de Tales Frey para ações que já não seriam necessariamente performadas por ele (em algumas tendo a presença de Paulo Aureliano da Mata na operação “homem vestido de noiva”) ou que seriam executadas por ele sozinho ou por mais de dois agentes, deslocando a ideia de paridade entre *performers*. Além disso, outros materiais despontariam como “pares em potencial”, como batom vermelho, espelhos e vidraças/vitrines. Surgem portanto outros pares possíveis – *performer* e espelho; *performer* e imagem do *performer*; *performer* e batom – e até mesmo outras combinatórias de trios e duos: *performer* e batom e vidraça/vitrine; *performer*, batom e observador, *performer* e observador, e assim sucessivamente.

Em *Reciprocidade Desalmada* (2010), a ação do beijar avança para outras possibilidades de intervenção nas ruas da cidade do Porto e aponta novas combinações de paridades possíveis. Vestido de noiva, Tales Frey divide a ação com mais quatro artistas mulheres que trajam roupas masculinas: Berenice Isabel, Joana Lleys, Lizi Menezes e Paula Guedes. Elas e ele não se beijam entre si, mas beijam sim os espelhos instalados especialmente para cada *performer* nas fachadas de alguns prédios da rua do Almada. Durante sessenta minutos, cada qual beija seu espelho e portanto a sua própria imagem. Do beijo entre o par, a ação se deslocara para o beijo na própria imagem, intermediada pelo espelho, um objeto que rebate a imagem da/do *performer*, que faz par consigo mesmo. O espelho retorna para a/o *performer* a sua identidade e expressão de gênero a qual ela/ele beija. Dupla camada do beijo, em que a/o *performer* beija a si mesmo e o seu corpo em performance pública, através de seus trajes, de outras representações de gênero. Beija a si mesmo e beija a outra/o outro que se desprende de sua ação e imagem refletida. O espelho abre possibilidades de si ao infinito, que o beijar contínuo da imagem de si e da outra/do outro no espelho (que também evoca o “em si mesmo”) parece constantemente reativar.



Tales Frey (Cia. Excessos), **Reciprocidade Desalmada**. Performance realizada na cidade do Porto, Portugal. Julho de 2010. Fotografia de Livia Novaes

Na ação subsequente, intitulada *Beija-se* (2012), Tales Frey assume sozinho a condição de propositos. Além da retomada da vestimenta da noiva, o artista lança mão do uso do batom que, na cultura ocidental, age como um demarcador da passagem de menina para mulher, além de acentuar a boca e, consequentemente, a sensualidade e capacidade de dar e receber o prazer tátil (PITTS-TAYLOR, 2008, p. 326). O batom apresenta-se como um objeto cosmético que reitera certos construtos de beleza, de sexualidade e de expressão de gênero socialmente considerados femininos. Com os lábios pintados de batom, Tales Frey beija e deixa a marca de sua ação sobre a superfície transparente da vidraça/vitrine. Através da cor avermelhada do batom que se desprende de sua boca colada à vidraça/vitrine, Tales Frey convida o público, que está do outro lado da vidraça/vitrine, a ser o participante primordial para a completude de sua ação. A plateia é assumida como o novo par. Ao utilizar o batom para demarcar o formato de sua boca na vidraça/vitrine, o *performer* convida o observador para encontrar a sua boca do outro lado da superfície transparente daquele objeto. Um contato intermediado, em que a

vidraça/vitrine/vidro ressalta a aparente separação entre o Outro e o Mesmo. A vidraça/vitrine/vidro torna-se aparato detonador de uma possível participação que ao mesmo tempo parece assinalar certa segurança aos participantes do beijo – pois entre o toque dos dois lábios há a superfície envidraçada –, mas que suscita questões pertencentes ao outro lado da suposta “segurança”: se não tivesse a superfície transparente e envidraçada como (aparente) espaço delimitador das diferenças, haveria o beijo entre os agentes? Sem aquela superfície estaria o observador imune à textura cremosa do batom, que assinaria o contato de sua boca com a do *performer*?



Tales Frey (Cia. Excessos), **Beija-se**. Performance realizada na cidade do Porto, Portugal. Maio de 2012. Fotografia de Paulo Aureliano da Mata

A repetição do ato de beijar de Tales Frey torna-se uma história que permanece presente através de cada marca de batom deixada na superfície transparente da vidraça/vitrine. Ato de beijar que também evidencia a solidão do *performer* em busca do outro, convidando a si mesmo a beijar o estrangeiro, isto é, aquilo que lhe foge e ao mesmo tempo o constitui.



Tales Frey (Cia. Excessos), **The Other Asphalt Kiss**. Performance realizada na cidade do Chicago, Estados Unidos da América. Junho de 2012. Fotografia de Tales Frey

As ações da Cia. Excessos, ao se constituírem em torno da ação do beijo no espaço público, parecem assinalar o afeto como possibilidade transformadora, tanto no âmbito artístico quanto no social. Alargando a temporalidade do ato de beijar até a exaustão, as performances põem em xeque os processos de filtragem e repressão do âmbito privado constitutivos do “estar em público”. Se possuir visibilidade no espaço público é um privilégio, logo, ao instaurarem a possibilidade de expressão de outros afetos e amores através da ação pública de um beijo – ato íntimo e interminável, beijo excessivo pela sua permanência na temporalidade do cotidiano citadino – as performances da Cia. Excessos promovem uma transgressão que se experiencia não teoricamente, mas como ato físico e violador dos construtos profundos do sexo e do gênero disseminados no e pelo espaço heteronormativo⁴. Através dessas ações, vislumbra-se também a retomada da importante e relevante discussão acerca das possibilidades da dimensão performativa da arte de gerar e mudar a realidade. Tudo a partir de um beijo na rua, vindo lento e aparentemente sem

⁴ Devo esta conclusão a uma leitura pessoal dos escritos de Michael Warner a respeito da problemática das expressões afetivas nos âmbitos público e privado, e da capacidade transgressora deste último na esfera social. Cf. WARNER, 2005, p. 24.

muito alarde, tal como o beijo na ação *The Other Asphalt Kiss* (2012), este duplo norte-americano da ação de 2009 no Porto – um beijo ao longo do dia, da manhã até o início do cair da noite. Um beijo que não quer ficar longe da luz do dia, que recusa ficar restrito ao espaço (passível de guetização) da noite. Um beijo que deseja perdurar, afirmando-se ética e politicamente no espaço público.



Tales Frey (Cia. Excessos), **The Other Asphalt Kiss**. Performance realizada na cidade do Chicago, Estados Unidos da América. Junho de 2012. Fotografia de Tales Frey

REFERÊNCIAS

OBRAS ARTÍSTICAS

O Beijo – Ano: 2006. Concepção: Tales Frey e Cristine Ágape. *Performers*: Tales Frey e Cristine Ágape. Local: *Foyer* do Centro Cultural Banco do Brasil/ RJ. Câmera: Hugus Félix. Duração da ação: 30 min. Duração do registro em vídeo: 2min 02seg. Disponível em: <<http://vimeo.com/16889882>>. Acessado em: 02

jan. 2015.

O Beijo 2 _ Ano: 2007. Concepção: Tales Frey e Cristine Ágape. *Performers*: Larissa Câmara e Tales Frey. Local: Rio de Janeiro. Câmera: Leandro Baumgratz. Duração da performance: 30 min. Duração do registro em vídeo: 04min 21seg. Disponível em: <<https://vimeo.com/16890084>>. Acessado em: 02 jan. 2015.

O Outro Beijo no Asfalto _ Ano: 2009. Concepção: Tales Frey. *Performers*: Berenice Isabel e Paulo Aureliano da Mata. Local: Cidade do Porto/Portugal. Câmera: Tales Frey. Duração da performance: 30 min. Duração do registro em vídeo: 06min 59seg. Disponível em: <<https://vimeo.com/39121978>>. Acessado em: 02 jan. 2015.

Reciprocidade Desalmada _ Ano: 2010. Concepção: Tales Frey. *Performers*: Berenice Isabel, Joana Lleys, Lizi Menezes, Paula Guedes e Tales Frey. Local: Cidade do Porto/Portugal. Fotos e vídeo: Livia Novaes e Suianni Macedo. Duração da performance: 60 min. Duração do registro em vídeo: 04min 13seg. Disponível em: <<https://vimeo.com/16935584>>. Acessado em: 02 jan. 2015.

Beija-se _ Ano: 2012. Concepção e Performance: Tales Frey. Local: Cidade do Porto/Portugal. Câmera: Luís Filipe Santos e Paulo Aureliano da Mata. Duração da performance: 60 min. Duração do registro em vídeo: 04min 03seg. Disponível em: <<https://vimeo.com/44426567>>. Acessado em: 02 jan. 2015.

The Other Asphalt Kiss _ Ano: 2012. Concepção: Tales Frey. *Performers*: Emily Cruz Nowell e Paulo Aureliano da Mata. Local: Chicago/EUA (Rapid Pulse Festival – Performance Art Festival). Câmera: Rosa Gaia Saunders e Juliette Dumas. Duração da performance: 30 min. Duração do registro em vídeo: 04min 01seg. Disponível em: <<https://vimeo.com/64850533>>. Acessado em: 02 jan. 2015.

BIBLIOGRAFIA

FREY, Tales. **Discursos críticos através da poética visual de Márcia X.** Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

HARTMANN, Dorothea von. **How to do things with art.** Zurique e

Dijon: JRP Ringier; Les Presses du Réel, 2010.

OLIVEIRA, Paola Lins. “Desenhando com terços” no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. **Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião**, Porto Alegre, ano 13, n. 14, set. 2011, pp. 145-75.

_____. Circulação, usos sociais e sentidos sagrados dos terços católicos. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, vol. 29, n. 12, 2009, pp. 82-115.

PERLONGHER, Néstor. **Lamê**. Campinas: Editora UNICAMP, 1994.

PITTS-TAYLOR, Victoria. **Cultural Encyclopedia of the Body**. 2 vols. Westport: Greenwood Press, 2008.

SUTHERLAND, Juan Pablo. **Nación marica: prácticas culturales y crítica activista**. Chile: Ripio Ediciones, 2009.

WARNER, Michael. **Publics and counterpublics**. New York: Zone Books, 2005.

PARA CITAR ESTE ARTIGO

MASSENO, André. O Pequeno (e Excessivo) Espaço do Beijo. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 13, jan. 2015. ISSN: 2316-8102.

Revisão ortográfica de Marcio Honorio de Godoy

© 2015 eRevista Performatus e o autor

TRINTA E DOIS ANOS, ONZE TÓPICOS E UM PACTO DECLARADO AOS TRINTA E UM

Tales Frey



Registro fotográfico de Paulo Aureliano da Mata durante a primeira apresentação no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura (CAAA) em Guimarães (Portugal). Vinte de junho de dois mil e treze

1) Foi em dois mil e treze que eu decidi fazer de todos os meus próximos aniversários uma data para efetuar sempre uma nova performance, considerando o tal rito de passagem como momento para eu comemorar um ano a mais de vida e lamentar o meu infalível fim que se aproxima.

Nasci no dia vinte de junho de mil novecentos e oitenta e dois às vinte horas no ápice da festa de aniversário da minha irmã do meio, antecipando o grande momento do “parabéns a você” e do corte do bolo para, então, abandonar o útero materno às vinte horas. O que foi dito a mim é que, antes de ir ao hospital, minha mãe cumpriu, às pressas, todas as etapas obrigatórias do rito de passagem do aniversário, mesmo sentindo as contrações que anunciavam meu nascimento.

No ano de dois mil e treze, decidindo, então, tornar ações de performance os meus aniversários todos que virão, eu acabei por determinar também que somente o meu velório é que deliberará o fim dessa série que faz sugestão ao que conhecemos por *memento mori*. Igualmente aos meus aniversários, meu enterro será realizado com toda eficácia transformadora de um ritual juntamente com a noção artístico-estética da performance. Tudo está cuidadosamente (e/ou obsessivamente) sendo programado, mas gostaria de adiar ao máximo o fim desta série.

2) Na sinopse da primeira experiência (das muitas que espero viver), a qual intitulei “Proxim(a)idade”, eu explico o seguinte: “Na data de comemoração da minha próxima idade, uso meu corpo como campo simbólico para converter signos que marcam o ritual de passagem do meu aniversário em anúncios da proximidade com a minha morte. Do festejado novo ano de vida, assinalo o anúncio do meu falecimento. A temporária juventude e beleza dão lugar à senilidade construída de elementos que estão presentes tanto nas contentes festas de aniversário quanto nos fúnebres eventos de velórios. A performance explicita a comemoração de uma mocidade cética, obcecada pelo consumo do que é fugaz, mas cheia de entusiasmo, ladeada da velhice apegada à fé metafísica por medo de um cruel desfecho num vácuo. A contradição enfatiza

dois andamentos advindos de uma mesma data em que comemoramos um ano a mais de vida e lamentamos o tempo que nos conduz à morte”.

3) A primeira performance (desta série que me comprometi a realizar até o fim da minha vida) foi executada durante a minha exposição *Moda e Religiosidade em Registos Corporais*¹ no CAAA em Guimarães, onde festejei e lastimei, junto dos meus espectadores, os meus trinta e um anos de idade. Nessa ação, converti-me em algo similar a um “bolo de festa” ou a um “presente embrulhado”, principais elementos da festa de aniversário, ao mesmo tempo que deformei minha aparência, fazendo uso de alguns utensílios e ingredientes usados na preparação do bolo e de ornamento do presente, sob a finalidade de me transformar em uma espécie de múmia, com a forma de um defunto, mas, ao mesmo tempo, uma forma afetuosa como a de um doce de festa infantil. O excesso de doce sobre minha pele podia aludir ao uso exagerado de maquiagem sob a tentativa de esconder a idade, mas, nesse caso, com a demasia, acabei por me assemelhar mesmo a um bizarro cadáver em putrefação.

Prendi balões coloridos ao meu corpo na altura do umbigo, como se quisesse fazê-lo ascender. Permaneci deitado por três longas horas, enquanto

¹ Essa exposição foi originada a partir da minha tese de doutorado em Estudos Artísticos – Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra, por meio da qual concebi nove trabalhos artísticos com base na performance e sob a temática amparada na moda e na religiosidade. Entre os trabalhos, criei dois rituais com a noção de transformação associados à eficácia ritualística: meu casamento e o primeiro aniversário que marca o início dessa nova série. Paulo Aureliano da Mata, meu parceiro de arte e vida, foi naturalmente incorporado à exposição, que passou a ser coletiva.

Considero ainda, como primeiras experiências em que pretendia transformar o meu aniversário em evento arte, duas polaroides que realizei nos meus aniversários de vinte e sete e de vinte e oito anos consecutivamente, ou seja, em dois mil e nove e dois mil e dez. Nos anos de dois mil e onze e dois mil e doze, não realizei nenhuma experiência neste sentido e, por este motivo, considero que esta série foi iniciada apenas com a performance *Proxim(a)idade* e não com a fotografia em formato polaroide, pois houve uma lacuna de dois anos até que eu pudesse amadurecer este meu compromisso anual.



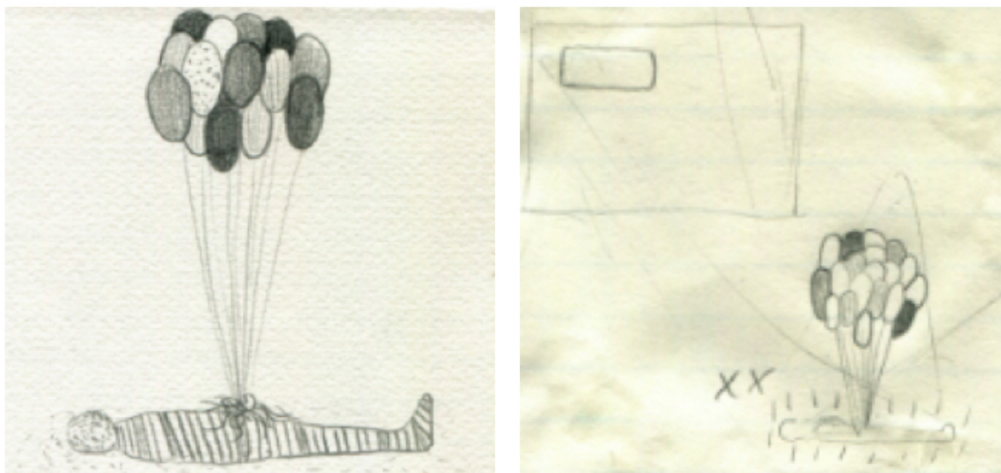
Arquivo pessoal de Tales Frey

um áudio – previamente gravado por mim – repetia ininterruptamente, em *loop*, obsessões em torno da morte, da beleza e da “eterna juventude”, associando essas ideias a cada idade que tive e, também, à nova idade.

À meia-noite, já sem as fitas e sem todo o doce sobre o meu corpo, eu soltei os balões no meio da rua, que ascenderam até desaparecerem no céu.

Antes de explicar como retirei a ação do lugar rigoroso de “rito de passagem” para se tornar um ritual artístico/estético, quero explicar o processo todo para a elaboração dessa primeira experiência.

4)



Esboços despreziosos (desenhos de estudo) feitos por mim durante o processo de criação da performance **Proxim(a)idade**

A imagem gerada a partir da performance foi previamente elaborada em desenho (esboço) e, então, eu queria estabelecer os caminhos para eu chegar a tal imagem diante de uma plateia e, em princípio, essa seria a performance: a movimentação para construir a imagem esboçada. Precisaria, então, coreografar um percurso para construir diante do público a tal imagem arquitetada. Ou seja, diante do público, meu corpo estaria livre e, na ação da performance, eu gradativamente iria mumificar meu próprio corpo com as fitas, prender os balões e lambuzar meu rosto com doces.

Porém, depois, acabei por resolver que a performance deveria ser uma espécie de funeral, onde os observadores pudessem conversar, beber e comer,

enquanto contemplassem meu corpo quase inerte no espaço. Queria que todos assimilassem o presente momento em que toda aquela comida estava fresca e suculenta e deduzissem o que ela se tornaria a partir do dia seguinte, dia em que ela se transformaria em ninhos de formigas, de moscas e de vermes. O granulado ao redor e sobre o meu corpo apresentava essa ideia já. Para auxiliar a ação, escrevi um texto sem muita coesão de ordem, com uma narrativa aleatória das palavras que me vinham ao pensar em um determinado aniversário já vivido. Misturei os tempos e embaralhei o que corresponderia a uma descrição de cada idade que tive. Eu elencava palavras relacionadas a velório e aniversário. A gravação da minha voz a narrar o texto permaneceu em *loop* com agourentas palavras e frases carregadas de um tom sombrio e com entonação macabra numa distorção que ia ao encontro da minha deformação física.

No áudio, tentei não imprimir nenhuma emoção na minha voz ao dizer tais expressões e elocuições. Usei, ainda, a canção “Parabéns a Você” (cantada por mim) de forma tão desacelerada que acabou por virar um ruído lúgubre, o qual foi associado ao texto que se repetia por três árduas horas no espaço. Digo “árduas” porque, devido ao meu grau de ansiedade e agitação, sabia o quanto sofreria debaixo daquele simbólico casulo apertado, de onde ressurgiria com a minha nova idade: trinta e um anos.

Claro, a minha quase inação era extremamente exaustiva, pois eu tinha todos os membros do corpo presos, exceto a cabeça, que, por sua vez, estava abarrotada de brigadeiro e confeitos coloridos. Nenhum poro estava desobstruído. Só tinha as narinas para absorver e expelir ar. Se abrisse a boca, poderia engasgar com fragmentos de confeitos ou com partes da espessa camada de chocolate que usava. Tive mesmo que manter a máxima concentração durante todo o tempo da ação em que movia meus músculos quase que por espasmo, mas que eram imediatamente reprimidos pelo embrulho que cobria o meu corpo.

Considerei o horário do meu nascimento (vinte horas do Brasil, ou seja, meia-noite em Portugal) como momento propício para dar fim à minha performance e, então, das vinte às vinte e três horas, eu permaneci instalado e, das vinte e três até meia-noite, fui libertado (por alguns assistentes) do alvéolo

que construí sobre o meu corpo e fui ao camarim para, finalmente, somente na virada do dia vinte para o vinte e um, já limpo e completamente livre do “casulo”, soltar os balões no espaço e colocar um ponto final na performance.

5) A ação foi repetida durante o *Performance Platform Lublin* na Galeria Labirynt, na Polônia, como um ritual estético em outubro de dois mil e treze. Enquanto realizava a ação, durante o próprio ato, sofri influência a partir do estímulo recebido da audiência e acabei por alterar a forma como concluiria a ação; fui gradativamente aumentando a movimentação do meu corpo até que, por fim, consegui escapar do casulo de fitas para caminhar em direção à rua, onde soltei os balões. Fiz isso sem ajuda de assistentes e sem passar por uma limpeza no camarim, longe dos olhos dos espectadores. Acho que falhei, porque tornei lúdico o que deveria ser mórbido conceitualmente diante dos olhos do observador. O público deveria ver apenas a imagem do meu corpo preso às fitas e aos balões para deduzir um desfecho real: os balões murchariam e não me fariam ascender. Mas, claro, considero a própria apresentação também como parte de um processo criativo.

Essa mesma forma – resolvida durante a própria ação no evento da Polônia – foi repetida na apresentação feita no SESC Campinas, em novembro de dois mil e treze, durante a exposição *Moda e Religiosidade em Registros Corporais*. É pertinente mencionar que essa ação, por me manter quase completamente imobilizado por muito tempo, chega a me causar certo pânico. O ápice desse pânico ocorreu na Polônia, situação que me fez fugir do lugar expositivo e escapar do olhar da audiência.

Ressalto que, na primeira apresentação, ainda como rito de passagem, resisti bravamente, mas sofri muito durante as três longas horas que enfrentei.

Em Campinas, interior de São Paulo, eu aguentei sem agonia e sem medo. Não sei se foi por ter me habituado com o tempo da (in)ação ou se foi por saber que o fim do aflitivo planejamento era algo muito libertador, ou ainda, se foi porque estava sendo “velado” num território mais familiar, no estado de São Paulo. Creio que sim, porque em São José do Rio Preto, na instituição do SESC, fui assistido pela família e, lá, mantive-me ainda mais sereno. Nessa ocasião,

encerrei a performance completamente nu quando me liberei das fitas que me envolviam, dos doces que grudavam na minha pele e dos trinta e um balões de gás hélio que foram soltos no próprio espaço fechado. Friso que, nas apresentações anteriores, eu me envolvi de fitas por cima da própria roupa que eu estava usando no dia da ação.

Apesar do frio intenso da cidade de Curitiba, durante o p.ARTE do mês de maio de 2014, eu procedi da mesma forma que em São José do Rio Preto e não utilizei nenhum indumento por baixo da composição das fitas, ou seja, somente nas duas últimas apresentações é que cheguei à conclusão sobre a melhor maneira de expor sob forma de ritual estético o que foi iniciado também como um rito de passagem.

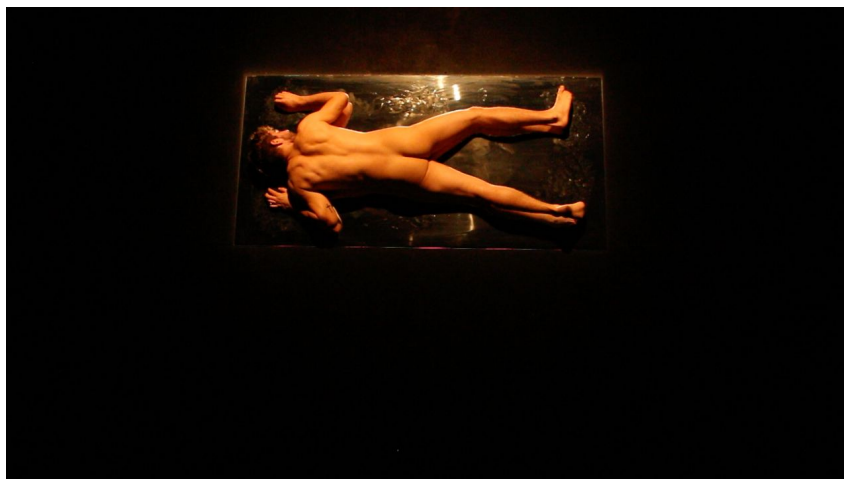
Foi um mês antes de completar trinta e dois e dar continuidade a essa série que me comprometi a nunca mais deixar de fazer que, então, realizei *Proxim(a)idade* pela provável derradeira vez. Talvez ainda revise esse trabalho.

6) Fatalmente, para conceber a primeira ação, fui influenciado ou simplesmente motivado pelas composições de algumas artistas que abordam o universo feminino quando recorrem a elementos da culinária para formularem suas estratégias visuais e artísticas. São elas: a brasileira Márcia X. e as meninas do coletivo The Icelandic Love Corporation.

As obras sobre as quais me apoiei como referência visual para a elaboração da primeira criação foram: *Pancake*, de Márcia X. e *Woman Good Enough to Eat*, do coletivo The Icelandic Love Corporation. Em ambas composições, os corpos são adornados com alimentos doces, embora, no discurso delas, não esteja abordado propriamente o tema em torno da morte e do rito de passagem do aniversário, mas sim da mulher como objeto de consumo. Evidentemente, essas composições todas que uso como referência (bem com a minha própria) remetem nosso olhar para vários trabalhos da artista cubana Ana Mendieta.

7) O que disse (e mantive gravado em áudio) para dar início a essa série e completar trinta e um anos de idade: “Faço dois anos. Enfeites. Alimentos

meigos, fascínio. Vermes nos doces. Meigos, ternos, carinhosos. Fiz vinte e cinco. 'Feliz aniversário'. Roupas novas. Sábio como aos quatorze anos. Caixas, laços, caixões. Presente. Relógio. Acender velas. Ascender. Subir. Pareço ter vinte e nove. Elevar-se. Transcender. Pele jovem. Passado. Máscara. Púbere. Estou com sete anos. Ausência da necessidade do espelho: completo um ano de vida. Truques de maquilagem. Maquiagem. Chocolate granulado. Espelho. Amava ter doze anos. Completo trinta e um. Complexo. Abstruso, complicado, difícil, cabeludo, careca. Tenho todos os anos. Tenho todos espelhos. Tenho quinze anos. Sou unicamente o espelho. Tenho vinte e dois anos de idade. Não tenho pelos. Trinta. Transformação. Desacelerar a idade. Estou com vinte e sete. Doces os vermes. Experiente como aos treze anos. Modelo. Padrão. Fiz vinte anos. Juventude. Rugas camufladas. Tenho excesso de pelo. Vinte e um anos. Mascaradas, peles disfarçadas... deram-me vinte anos... encobertas, coloridas. O relógio não para. Vinte e todos. Vivi oito anos. Chama. Sopro. Estouro. Terei dezenove anos. Idoso. Fiz dezesseis anos. Odeio o espelho: doente aos três anos de idade. Próxima idade. Produtos para retoques. Pintura. Dissimulação. Vinte e três anos. Nutrimentos de formigas. Iscas de doces minhocas. Afetuosos, humanos, afáveis. Parabéns. Vestes impecáveis. Vivo há nove anos. Caixotes. Completei vinte e quatro anos de vida. Laçarotes, papéis rasgados. Mesa decorada. Urna. Caixão. Saudável. Pareço ter dez anos. Sarcófago. Presentes. Atual. Medidor de tempo. Arder. Inflamar. Transcender. Faces ocultas. Ascender. Pele jovem. Velório. Passado. Elevar-se. Impossibilidade. Adolescente. Ausência da necessidade do espelho: completo vinte e seis anos de vida. Próxima idade. Invenções de pinturas sobre a pele. Maquilagem. Autoimagem. Completo vinte e oito. Entrelaçado. Podre. Tinha dezessete anos. Flores. Tenho todos os anos de vida que me foram dados. Nego espelhos. Permaneço. Tenho dezoito anos de idade. Esqueço a idade. Deslembro. Proximidade. Tenho quatro anos. Arquétipo. Doença. Protótipo. Juventude. Desapareço. Deformidades camufladas. Subir para onde? Queria ter onze anos. Mascaradas verdades, peles encobertas. O relógio não para. Esconderijo. Exterioridade. Explosão. Caminho. Natureza morta. Vinte e seis".



Frame do registro da ação *Reverso*. Imagem obtida na primeira apresentação no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura (CAAA) em Guimarães (Portugal). Vinte de junho de dois mil e quatorze



Registro fotográfico de Tânia Dinis a partir da primeira apresentação no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura (CAAA) em Guimarães (Portugal). Vinte de junho de dois mil e quatorze

8) No meu trigésimo segundo aniversário, procurei fantasiar a possibilidade de evitar a morte e regressar ao útero materno. *Reverso* – ação realizada também no CAAA em Guimarães assim como foi com a estreia de *Proxim(a)idade* – é um diálogo meu e da minha mãe que foi gravado e, depois, totalmente revertido. O público ouve trinta e dois minutos desse áudio e pode ter acesso ao diálogo original apenas se gravá-lo durante a ação para, depois, revertê-lo.

A conversa foi estabelecida com consentimento da minha mãe, porém ela não sabia que tudo estava sendo gravado. O diálogo era basicamente em torno da gravidez da minha mãe, do meu nascimento e de todos os meus aniversários em ordem cronológica. A reversão da nossa conversa constrói, metaforicamente, um retorno dos trinta e dois anos de idade para a minha forma de embrião no útero materno. Então, deitado nu sobre um espelho iluminado, contemplo, por trinta e dois minutos, cada parte frontal do meu corpo, considerando que a minha matéria degrada a cada milésimo de segundo que passa. Gradativamente, a luz é apagada desde o início da ação até atingir a completa escuridão que marca o fim da performance, aludindo ao ambiente uterino e, ao mesmo tempo, à morte.

9) A imagem concebida era completamente minimalista, sendo apenas um recorte de luz elipsoidal (sem filtro de cor) incidida sobre um espelho sobre o qual eu me deitava. No entanto, no dia do evento, surgiu um elemento surpresa que eu contava que fosse ocorrer de outra forma: o reflexo da composição.

O espectro gerado a partir da luz sobre o espelho, segundo o que esperava, atravessaria a área das varas de luzes e se constituiria no teto da caixa preta teatral, onde nenhum espectador poderia visualizá-lo. Mas, ao contrário do que eu previa, por conta do ângulo do refletor de luz que já estava posicionado pelo técnico do espaço, o reflexo foi parar na tela branca que delimitava o fundo da área cênica, sendo esta uma feliz coincidência que sublinhou o discurso da obra e colaborou por completo com o teor do trabalho, pois, na espantosa e imprevisível sombra originada, percebíamos dois corpos conectados, funcionando como uma materialização da minha ideia de buscar simbolicamente a minha integração com o corpo da minha mãe novamente.

O conjunto – a imagem do meu corpo sobre o espelho bem como o espectro provocado – arrematou o conceito do trabalho, o qual tem, como fático fundamento, também o que Lacan nomeou por “estágio do espelho”, que é uma expressão por ele criada para denominar um momento psíquico da evolução humana estabelecido logo no início da vida, entre os seis e os dezoito meses, sendo um período em que a criança desconhece a sua verdadeira unidade

corporal e, por isso, antecipa a noção sobre ela através de uma identificação com a figura do seu semelhante e da percepção da sua própria imagem refletida num espelho.

10) Vale citar aqui um trabalho desenvolvido sob a mesma premissa de buscar alguma solução metafórica para “curar” a morte, mas o mesmo não pertence a essa série; é só uma coincidência (ou insistência) na mesma temática.



Tales Frey (Cia. Excessos), *À-Terra-Dor*, 2014

A ideia inicial dessa criação concretizada sob forma de videoperformance foi gerada a partir de uma conversa virtual com a artista e pesquisadora Nathália Mello, a qual, assim como eu, também teme a incógnita que é a morte. Dialogávamos sobre projetos particulares – ela sobre sua vontade de resgatar a memória dos seus antepassados e eu sobre os ritos de passagem – até que ela me recomendou a leitura de *O Casaco de Marx – Roupas, Memórias, Dor*, de Peter Stallybrass e, no meio do bate-papo, disse que queria, através da sua pesquisa, pensar sobre uma possível cura para a morte. Claro, tudo fez completo sentido para mim e, sob forma de imagem, eu consegui raciocinar de modo bastante condizente a tudo que proferíamos e, assim, concebi *À-Terra-Dor*. Eu me imaginei vestido de branco a abrir uma cova rasa, a retirar a roupa que vestia

para, daí, enterrá-la e abandonar o local nu. Posteriormente, eu voltava ao local para desenterrar a roupa e vesti-la suja de terra, dotada de signo que remete à putrefação da matéria. O formato apresentado como trabalho foi filmar a execução de tais ações e apresentar a rebobinagem de uma sequência que deixa de ser cronológica e, sendo assim, desfaz a minha imagem final a usar o traje “podre” para mostrar, como um fim, o meu aspecto renovado e, assim, a terra funciona tal qual uma fonte da juventude e não como ambiente onde a nossa carne é consumida.

Indubitavelmente, a ideia de cura para a morte abordada aqui foi projetada para a concepção de *Reverso*.

11) Para o meu próximo aniversário, vou propor simbolicamente a reintegração do meu corpo com o universo, buscando assim a minha garantia de eternidade.

PARA CITAR ESTE TEXTO

FREY, Tales. Trinta e dois anos, Onze tópicos e Um pacto declarado aos Trinta e um. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 12, out. 2014. ISSN: 2316-8102.

Revisão ortográfica de Marcio Honorio de Godoy

© 2014 eRevista Performatus e o autor