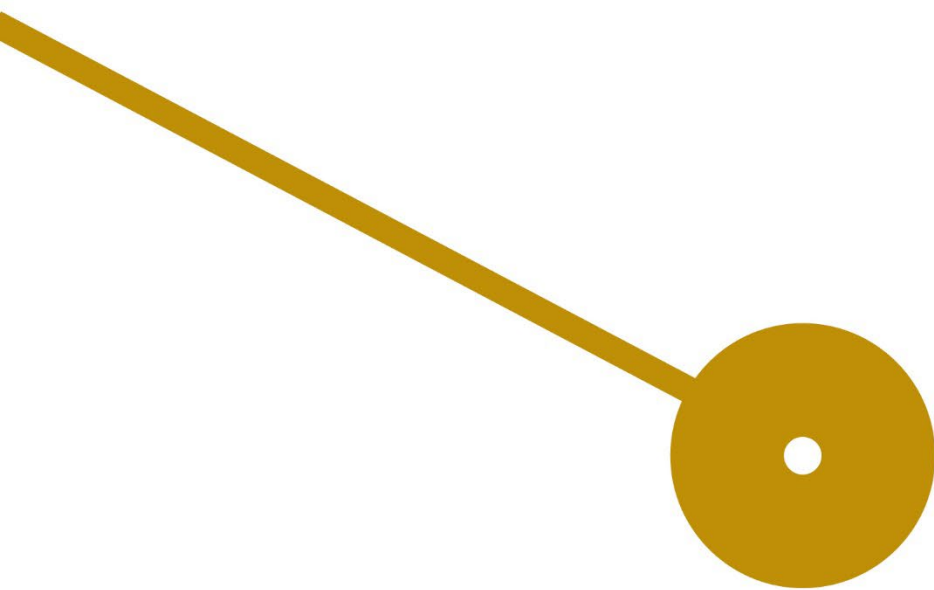


Espaço entre os dedos: Andamentos de uma vida

Margarida Bezerra de Sousa Lopes e Bastos

10/2024





Espaço entre os dedos: Andamentos de uma vida

Margarida Bezerra de Sousa Lopes e Bastos

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral

Professora Orientadora
Renata Gaspar

À minha irmã Matilde por todas as memórias e momentos partilhados, por ter sido a minha motivação e inspiração para este projeto.

Aos meus pais pelo apoio, paciência, carinho, amor incondicional, e ensinamentos que levo comigo pela vida.

À professora Renata Gaspar por aceitar fazer parte deste projeto, por todas as sugestões e apoio e pelas referências e leituras.

RESUMO

Este projeto de pesquisa e investigação artística explora a interseção entre arte e cotidiano, utilizando a ação performativa como prática e a autoetnografia como metodologia central para refletir sobre a identidade em constante devir e como experiências aparentemente insignificantes ou negligenciadas contribuem para as narrativas pessoais.

Sustenta-se na autoetnografia como metodologia, utilizando a própria vida da investigadora, particularmente a performatividade do feminino no espaço doméstico, como local de investigação artística. Socorre-se do conceito de *'écriture féminine'* de Hélène Cixous, reconhecendo a escrita e a documentação como atos performativos, e dos movimentos artísticos proto-performativos como o Fluxus, incorporando instruções de texto, imagens e objetos como elementos que elevam ações mundanas a expressões artísticas.

Inspirado na *Carrier Bag Theory of Fiction (1986)* de Ursula K. Le Guin, e em práticas artísticas que utilizam a vida quotidiana como material criativo o projeto enfatiza o ato de recolher e documentar experiências do dia a dia como forma de criar um arquivo vivo. Ao centrar-se no 'espaço entre os dedos' - gestos e ações subtis da vida quotidiana - o projeto pretende revelar o impacto do cotidiano na formação da identidade e a sua investigação cria um espaço onde o performativo e a narrativa pessoal se fundem, levando a uma reavaliação do significado do cotidiano e do feminino na construção do eu como um *work in progress*.

Identidade
Autoetnografia
Performatividade
Quotidiano
Devir

ABSTRACT

This research and artistic investigation project explores the intersection between art and everyday life, using performative action as a practice and autoethnography as a central methodology to reflect on identity in constant becoming and how apparently insignificant or neglected experiences contribute to personal narratives.

It is based on autoethnography as a methodology, using the researcher's own life, particularly the performativity of the feminine in the domestic space, as a site for artistic research. It draws on Hélène Cixous' concept of '*écriture féminine*', recognising writing and documentation as performative acts, and on proto-performative art movements such as Fluxus, incorporating text instructions, images and objects as elements that elevate mundane actions into artistic expressions.

Inspired by Ursula K. Le Guin's *Carrier Bag Theory of Fiction* (1986), and artistic practices that use everyday life as creative material, the project emphasises the act of collecting and documenting everyday experiences as a way of creating a living archive. By focussing on the 'space between the fingers' - the subtle gestures and actions of everyday life - the project aims to reveal the impact of everyday life on the formation of identity and its investigation creates a space where the performative and the personal narrative merge, leading to a re-evaluation of the meaning of everyday life and the feminine in the construction of the self as a *work in progress*.

Identidade
Autoetnografia
Performatividade
Quotidiano
Devir

Índice

Introdução	1
Estrutura do Documento	6
Objetivos	8
Metodologias	10
Estado da Arte	13
Primeiro Andamento : Observação, Atenção e Performatividade no Quotidiano	22
A Escrita como Processo de Autodescoberta e Convite à Performatividade	22
A Importância das Histórias Mundanas e da Coleção de Objetos	25
A Observação Atenta como Ferramenta Artística e Ato de Resistência	26
A Interseção entre Arte, Vida e Identidade	27
Segundo Andamento - O Devir no Ritmo Invisível do Quotidiano	29
Performance e Performatividade	30
A Concepção de Identidade Narrativa segundo Judith Butler	32
Perspetivas sobre Individuação e Devir em Simondon	34
Terceiro Andamento: Performatividade, Quotidiano e o Feminino	38
A Autoetnografia Performativa como Ferramenta de Resistência Feminina	38
A Atenção aos Pequenos Gestos e a Desconstrução do Quotidiano	39
O Corpo como Campo de Pesquisa: Técnicas Incorporadas	44
A Subversão do Quotidiano e do Feminino	46
Quarto Andamento: Reflexões Finais	49
Referências	52
Anexos	55

Introdução

Este projeto de investigação aborda o tema da identidade, o seu constante *devir* e a memória que se constrói a partir do íntimo, explorando detalhes do quotidiano e os automatismos dos gestos, ações e pensamentos do dia a dia. Através da observação e atenção aos pequenos detalhes da vida quotidiana e de sistemas de registo e inscrição dos mesmos, pretende-se explorar como as visibilidades do quotidiano podem ser transferidas para o arquivo, construindo uma ideia de *devir* (*i.e.* um work in progress assente na ambiguidade e transformação constante) que pode ser experienciada por meios artísticos.

Recorrendo a estratégias metodológicas assentes na prática artística visual, textual e performativa, e na autoetnografia, este projeto explora questões relacionadas com a identidade num processo de manipulação de material pessoal recolhido. Este material refere-se a pequenas histórias que se perdem no nosso quotidiano, aos automatismos diários, ao que pode ser considerado insignificante ou micro, lançando um olhar sobre a complexidade e não linearidade das narrativas pessoais. Procura-se, assim, dar a ver e ouvir o que escapa.

Entendo que a identidade pode ser abordada por várias áreas científicas e identificada em questões relacionadas com o corpo, o espaço, a comunidade e, neste caso, relaciono-a com a memória e com a temporalidade (andamentos). Nesta atenção à temporalidade, a pesquisa é guiada para o detalhe, a perceção e a criação da realidade individual, subjacente ao constante 'eu' em *devir* que por vezes se reflete em coisas muito fugazes e que se esvanecem como pensamentos, observações, pequenos desenhos ou anotações e ações tão aparentemente tão irrelevantes que não lhes atribuímos relevância, mas que vão construindo o nosso eu. O trabalho de pesquisa transforma-se, assim, numa espécie de meta arquivo identitário onde se questiona o quanto do 'eu' é um processo em constante *devir*, quanto é gerado na/através da comunidade, pelas vivências, pelas memórias arquivadas em suportes biológicos neurais e digitais, ou em pequenos vestígios que deixamos perdidos em suportes temporários (*e.g.* coisas desenhadas no espelho ou vidro da janela, desenhos ou frases escritas em post its ou pedaços de papel, plasticinas ou miolo de pão com escultura dos espaços entre os dedos, ou arranjos de cabelo nas paredes do chuveiro).

No contexto deste projeto, a performance é entendida como uma ação ou evento num



Figura 1 , Desenho de Cabelos no Chuveiro

ambiente controlado que segundo, o antropólogo Victor Turner (1988), veicula símbolos e ações através de atos não necessariamente verbais. Ainda segundo Turner (1982) a performance é um espaço ação que permite que as comunidades reflitam sobre si mesmas, examinando estruturas sociais, identidades e relações de poder; e um espaço de experimentação, ecoando os rituais, e servindo como laboratórios sociais onde novas ideias e formas de ser podem ser exploradas. Segundo o autor as performances teatrais são enraizadas nas práticas rituais que têm sido centrais para a experiência humana e fornecem espaços seguros para explorar diferentes aspetos da identidade individual e coletiva. Extraio daí uma coerência intrínseca no meu projeto que tenta estabelecer conexões entre os meus rituais, as performances pelos quais são apropriados e a forma como a reflexão sobre ambos me pode permitir a exploração de noções de identidade em construção.

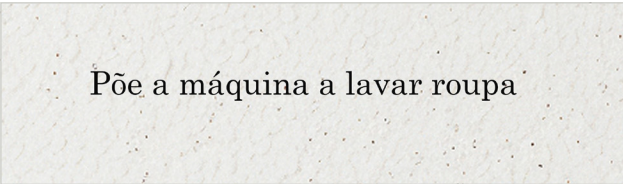
Assim como é consciente a tentativa de estabelecer conexões entre os rituais pessoais e as performances pelas quais os aproprio, também é estratégica a apropriação de uma linguagem algo notacional (cartões com escrita instrutória) e relacionada à temporalidade (andamentos). Esta proximidade apresentou-se como intrínseca à minha construção identitária, uma vez que mais de uma década de formação e prática musical clássica. Assim, surgiu como estratégia e estrutura do trabalho e do relatório a forma repetitiva como se fossem variações sobre um tema. Inspirando-se na estrutura temporal e na linguagem do universo musical da sonata — particularmente o sistema ABA (exposição de um tema, desenvolvimento do mesmo e reexposição do tema) — o projeto relaciona a temporalidade e a duração com as tarefas rotineiras do quotidiano como se fossem pequenos temas que abordamos no dia a dia. A repetição, elemento central na forma sonata, é então entendida como um componente da performatividade da escrita diária quase ritualística, onde ações rotineiras e gestos acumulados, com pequenas particularidades, são apropriados e transformados em algo pessoal. Estes atos performativos diários, sejam as ações repetitivas que fazemos todos os dias, ou os ditados pela investigação - que por vezes são o ato da escrita e por vezes são reencenações das atividades que são ativadas pelo que está escrito - levam ao questionamento sobre os termos performance e performatividade que abordarei ao longo do relatório.

A diversidade de aplicações do termo *performance*¹ na contemporaneidade e a sua presença em manifestações artísticas implicam uma análise do conceito, da sua permea-

¹ No “segundo andamento” deste texto farei uma clarificação do meu entendimento dos termos performance e performatividade, até então os dois termos vão aparecendo dependendo do contexto.

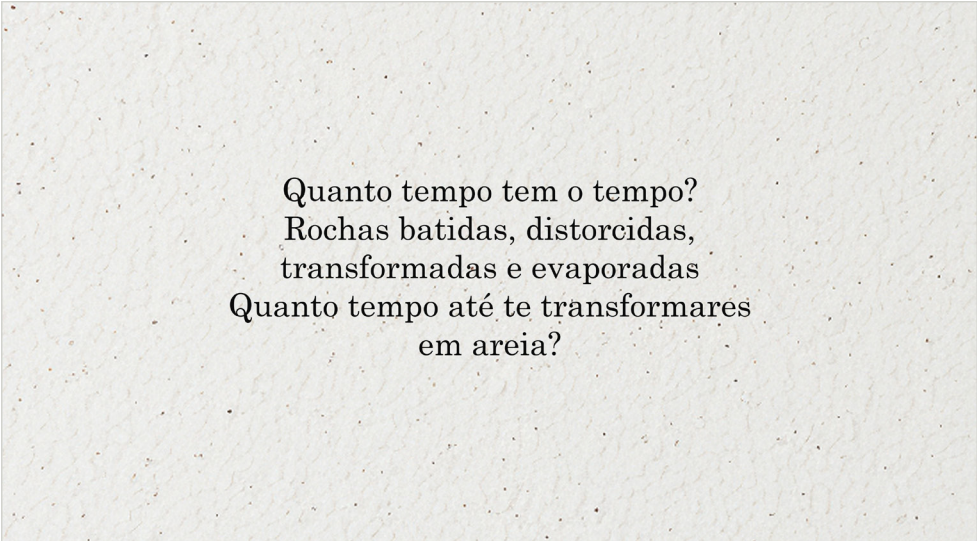
bilidade e dos seus limites. A performance artística é nas palavras do historiador de arte Michael Rush, muitas vezes relacionada com a “arte conceptual ou vanguardista que emergiu das artes visuais” (2001, p. 3), e inclui uma variedade de práticas que vão desde o teatro, dança, música, até formas mais experimentais como a *body art*, *fluxus*, *happening* e poesia de ação.

Segundo a historiadora de arte RoseLee Goldberg, “a performance tem sido uma forma de apelar diretamente a um público mais vasto, assim como de chocar audiências para reavaliarem as suas próprias noções de arte e a sua relação com a cultura” (1988, p. 72). Isto permite que a ação, mesmo que desencadeada por texto ou imagem, seja partilhada e gerada com e pelo público, podendo ser ainda profundamente íntima. No caso deste projeto, a performance é acionada alternadamente por mim ou pelo público quando confrontado com uma ação potencial ao ler as instruções que são o principal resultado plástico da pesquisa.



Põe a máquina a lavar roupa

Figura 2, Cartão #43



Quanto tempo tem o tempo?
Rochas batidas, distorcidas,
transformadas e evaporadas
Quanto tempo até te transformares
em areia?

Figura 3, Cartão #281

Inspirando-se nas abordagens contemporâneas que entendem a performance como uma prática sem fronteiras, e em projetos artísticos de autores como George Maciunas, Yoko Ono, George Brecht, Mieko Shiomi, entre outros, este projeto pretende explorar a interseção entre a arte e

o quotidiano, onde a ação performativa é utilizada como meio de expressão e investigação e é (re)atuação da ação despoletada pelos registos apresentados ao público. Os textos-instrução pretendem existir “no estado liminal de uma partitura, constantemente aguardando a sua execução”, representando “[...] o próprio marcador do fosso entre a intenção e a realização”, como mencionado pela curadora Julia Robinson (2009, p. 69) ao analisar a evolução da obra *4'33*” de John Cage e da sua notação, que evolui de partitura tradicional para partitura gráfica e para versão em texto instrutório.

Estas ações performativas e estes registos de pensamentos sobre as ações proporcionaram uma reflexão que, através da experiência pessoal e da voz autoral na primeira pessoa, permitiram uma experimentação para responder à pergunta:

Como aproveitar situações do quotidiano e criar estratégias para observar o insignificante, o micro, o espaço entre os dedos, gerando processos de captação desses momentos observados e experienciados?

Partindo do corpo que experiencia, capta, edita, reflete, instala e devolve ao mundo uma experiência, por vezes íntima, a observação e materialização permitem ainda questionar:

Como explorar criticamente a ideia de memória autobiográfica e identidade em *devir*, através de processos de registo e da performance?

As questões de observação e atenção tornam-se, assim, centrais neste processo, na medida em que é através delas que se capta o efémero, o transitório, o detalhe que constrói a narrativa identitária. Como aponta a professora Judith Hamera (2006), a performance e a performatividade nas práticas da vida quotidiana permitem animar objetos e experiências diárias, conferindo-lhes novos significados e potencialidades artísticas. Assim, em consonância com o proposto por Hamera (2006) exploro como as ações quotidianas e os pequenos rituais podem ser entendidos através da lente da performance, criando espaços para compreensão de como o meu contexto cultural e a minha identidade (e num sentido expandido as de outras pessoas) são construídas.

Estrutura do Documento

Esta investigação está estruturada em quatro andamentos principais, refletindo o meu percurso performativo e autoetnográfico, onde exploro a prática artística através do quotidiano e da identidade. Ancorada em questões teóricas e metodológicas, procuro conectar a performatividade ao processo de devir, construindo um diálogo entre as minhas experiências pessoais e os conceitos críticos que abordo.

Introdução:

Na introdução, estabeleço as bases teóricas e metodológicas e os objetivos da minha investigação, centrando-me no conceito de identidade como um processo dinâmico e em constante transformação. Através da observação atenta de gestos quotidianos e da autoetnografia, exploro como ações banais, quando registadas e refletidas, se tornam agentes ativos na construção de uma identidade em devir. A metodologia que utilizo combina práticas performativas, visuais e textuais, com a autoetnografia no centro da exploração do 'eu'. Para além das influências teóricas de autores como Judith Butler, Gilbert Simondon e Mierle Laderman Ukeles, refiro práticas artísticas de referência, como as de Allan Kaprow, Robert Morris e o movimento Fluxus, que também informam o estado da arte da minha prática performativa e o entendimento da performatividade no quotidiano.

Primeiro Andamento: Observação, Atenção e Performatividade no Quotidiano

No primeiro andamento, examino como a observação de pequenos gestos do meu quotidiano pode ser transformada em atos performativos significativos. Gestos como desenhar com cabelos ou lavar os dentes durante um longo período tornam-se exemplos de como a atenção ao detalhe pode revelar novas camadas de significado. Utilizo a autoetnografia para documentar essas ações e refletir sobre o seu impacto na construção da minha identidade. Com o apoio de referências como Judith Butler e Ben Spatz, fundamento a performatividade desses gestos simples, mostrando como se tornam formas de expressão que desafiam a normatividade.

Segundo Andamento: Identidade em Devir e a Performatividade

Neste andamento, centro-me na noção de identidade como um processo em constante evolução. Através da repetição de gestos quotidianos, demonstro que a identidade é continuamente reformulada. Ao inspirar-me em autores como Simondon e Butler,

proponho que a repetição não é apenas um ato mecânico, mas uma oportunidade para inovação e subversão das normas sociais. Performances baseadas em gestos como lavar os dentes ou desenhar com cabelos revelam como a repetição pode ser um ato de resistência e transformação. A minha prática performativa, aqui, surge como uma resposta ativa ao devir da identidade.

Terceiro Andamento: Performatividade, Quotidiano e Feminino

Neste terceiro andamento, exploro a interseção entre a performatividade e o feminino, particularmente no contexto doméstico. Refletindo sobre as práticas de Mierle Laderman Ukeles e o movimento Fluxus, ressignifico as ações quotidianas associadas ao cuidado e ao espaço doméstico. Transformo gestos simples, como reorganizar objetos ou cuidar do ambiente doméstico, em práticas performativas que desafiam as normas de género. Aqui, utilizo o quotidiano como um campo de resistência, onde exploro as tensões entre o público e o privado, subvertendo as noções convencionais de trabalho invisível e criação artística.

Quarto Andamento: Reflexões Finais

No quarto e último andamento, revisito as perguntas centrais da investigação e reflito sobre os caminhos percorridos. Concluo que o quotidiano se revela um espaço fértil para a construção de identidades fluidas e performativas. A repetição dos gestos quotidianos, combinada com a observação atenta e a documentação autoetnográfica, demonstrou que a identidade é um processo em constante devir. Por fim, proponho que futuros caminhos de investigação podem aprofundar as dinâmicas de género nas práticas quotidianas e expandir o uso de textos-instrução para outros contextos performativos, criando novas possibilidades para a construção de identidade através da arte e da performance.

Objetivos

O principal objetivo deste projeto de investigação é explorar artisticamente questões relacionadas com a identidade, o *devir* e a memória, respondendo às perguntas emergentes através da criação artística. Metodologicamente, a autoetnografia como observação da experiência pessoal é fundamental, e a criação artística é simultaneamente método e processo, sendo os registos e anotações da observação que constituem o arquivo, igualmente processo e resultados. A pesquisa pretende criar um dispositivo que alimente o arquivo das memórias de experiências íntimas e domésticas.

No processo, pretende-se investigar estéticas e dinâmicas da vida quotidiana, explorando questões de identidade pessoal, género, atenção e detalhe no contexto do trabalho artístico. Concebida em ambiente académico, a investigação cria um espaço onde o performativo e a narrativa pessoal se fundem, formando uma expressão artística que desafia a compreensão do espectador sobre si como um *work in progress*, um conceito que pode ser entendido como *devir* e que se revê em posições artísticas antecedentes como o *Continuous Project Altered Daily* de Robert Morris (1993) ou no *Art as Life* de Allan Kaprow (2008).

O ecossistema das palavras-chave e a dinâmica experimental da pesquisa permitem uma problematização que abrange diferentes domínios artísticos e teóricos, nomeadamente na forma como a identidade, a memória, o texto/imagem e a performance são explorados no meu trabalho. Referências artísticas como Iannis Xenakis, John Cage, Robert Lepage, William Kentridge, Yoko Ono, George Maciunas, George Brecht, Bill Viola, Gary Hill, Ilya Kabakov e Marina Abramović contribuem para o meu “museu imaginário” (Malraux, 2011), funcionando como pilares que ajudam a desenvolver uma visão transdisciplinar. Assim como referências teóricas que ancoram o entendimento de identidade, como Gilles Deleuze, Judith Butler ou Paul Simondon e que situam o contexto da performatividade, como Ursula K. Le Guin, Mierle Laderman Ukeles, ou Judith Hamera, são estruturantes para ancorar a possibilidade desta pesquisa/investigação. Através destas referências, comecei a perceber a imagem, os objetos e o texto não num sentido real, mas como instrução, como um campo fluido que se recusa à categorização fixa, permitindo-me explorar a ambiguidade e a transformação constante. A junção pontual de outras referências sustenta a complexidade do entendimento destes conceitos e desta prática do sensível numa tentativa de orientar a prática para e por uma

reflexão que a alimenta. Essa indefinição leva-me a um processo de *devir*, no qual não busco uma definição fixa de identidade, mas antes permito-me uma constante transformação.

Figura 4, Desenhos nas paredes da sala e quarto



Metodologias

A minha investigação, sendo conduzida através da prática artística, utiliza como metodologia principal a pesquisa artística. Esta abordagem recorre a diversos processos que são intrínsecos à minha prática criativa, podendo incluir, por vezes, ações e/ou métodos que, por sua vez, podem também tornar-se matéria tangível e integrar as instalações/ações que apresento (textos, instruções, desenhos, áudios, imagens digitais, vídeos, diapositivos, entre outros). Escrevo na primeira pessoa, observo, registo-me, logo a autoetnografia está no centro da minha metodologia de pesquisa.

Para além disso, as formas de pensar e de apresentar em instruções proto-performáticas ou “enunciados performativos” como menciona o professor e investigador australiano Brad Haseman (2006) socorrem-se dessa qualidade de potencial provedor da ação para assegurar aos objetos ou performances apresentadas uma qualidade de *devir* que me interessa particularmente.

A autoetnografia constitui o núcleo da minha metodologia, servindo como uma abordagem que enraíza a pesquisa na experiência pessoal enquanto conecta essa vivência individual a realidades culturais e sociais mais amplas. De acordo com os investigadores da área dos estudos culturais *Tony Adams, Stacy Jones e Carolyn Ellis* (2017), a autoetnografia utiliza a experiência pessoal do investigador para descrever e criticar crenças, práticas e experiências culturais, valorizando as relações entre o investigador e os outros. Este método baseia-se numa profunda autorreflexão, conhecida como ‘reflexividade’, que visa identificar e interrogar as interseções entre o ‘eu’ e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político. Um exemplo desta autorreflexão na arte poderia ser o vídeo *Semiotics of the Kitchen*² (fig.5) de Martha Rosler (1975) em que a autora critica o papel atribuído pela sociedade à mulher no contexto da casa num vídeo paródia que explora o formato programa de culinária para expor a inerência do político no pessoal.

Conforme observam os sociólogos especialistas em estudos culturais Carolyn Ellis e Arthur Bochner (2000), a abordagem narrativa da autoetnografia pode distorcer o passado devido à sua natureza reflexiva e interpretativa. No entanto, o método não se centra na precisão factual, mas segundo a antropóloga e socióloga Deborah Reed-Danahay (2017) nas “consequências que a minha história produz” e no “tipo de pessoa que ela me torna”. A autora argumenta que a autoetnografia se situa na interseção

2

Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, 1975, video, 6 minutes and 9 seconds © Martha Rosler



Figura 5, Rosler, Martha (1975) *Semiotics of the Kitchen* – video <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGCO>

entre as perspectivas do insider e do outsider, refletindo uma prática etnográfica que é simultaneamente reflexiva e colaborativa, valorizando a experiência pessoal como ponto de partida para investigar.

A ideia de 'sociologia reflexiva', proposta pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2003), e o conceito de *habitus*, que liga a estrutura social à agência individual, são fundamentais para compreender como a identidade se forma e se transforma ao longo do tempo. Bourdieu enfatiza que a reflexividade não visa alcançar uma objetividade pura, mas compreender a falsa dicotomia entre objetividade e subjetividade, um ponto crucial para a análise autoetnográfica. Assim, um processo metodológico baseado na autoetnografia permite a reflexividade necessária ao compreender um 'fazer' através do 'fazendo'.

No âmbito das práticas performativas, a autoetnografia emerge como uma ferramenta para artistas que procuram explorar e expressar a sua identidade pessoal em diálogo com questões sociais e culturais mais amplas como questões políticas e de resistência que trataremos ao longo deste texto. Tami Spry (2001) professora reconhecida pela investigação interdisciplinar nas áreas da antropologia cultural, estudos performativos

e autoetnografia descreve a 'autoetnografia performativa' como uma praxis metodológica que une a investigação qualitativa à expressão artística, permitindo ao performer encarnar e comunicar experiências pessoais de forma reflexiva e crítica. Esta abordagem facilita a transformação de narrativas individuais em performances que desafiam normas sociais e provocam reflexão no público.

As práticas autoetnográficas nas artes performativas, segundo os autores revistos, permitem uma exploração profunda das intersecções entre o pessoal e o político, oferecendo um espaço para questionar e reconfigurar identidades. Ao incorporar elementos autobiográficos em performances, os artistas não só partilham as suas histórias pessoais, mas também trazem à superfície questões universais relacionadas com género, cultura, identidade, política e poder. Esta forma de expressão artística torna-se, assim, um ato de resistência e transformação social. A ligação criada entre o privado e o público facilita uma compreensão simbólica das realidades individuais e coletivas, encorajando o diálogo e a reflexão crítica. A integração da autoetnografia na prática artística performativa amplia as possibilidades de investigação e expressão, permitindo que a experiência pessoal, por vezes doméstica, privada, sirva como ponto de partida para a exploração de questões sociais e culturais mais amplas.

O meu processo de recolha, registo e experimentação é iterativo e repetitivo e envolve uma constante análise de ações do quotidiano que por vezes se realizam em cima da construção e produção de uma forma de análise de registos de uma ação do passado. Seguindo o conceito de iterabilidade, de Jacques Derrida (1988), cada repetição de uma ação ou gesto carrega em si uma diferença inevitável. Embora os gestos do quotidiano possam parecer iguais, cada ato é singular, devido ao contexto único em que ocorre. Isto desafia a noção de um arquivo estático, propondo, em vez disso, que cada registo presente no arquivo deste projeto transforma-se em algo novo sempre que é revisto, reinterpretado ou reinscrito. A memória não é um espelho fiel do passado, mas um processo contínuo de recriação.

"Toda a iteração é marcada pela ausência do seu contexto original, o que permite novas interpretações" (Derrida, 1988, p. 18)

A iteração promove uma articulação particular da prática com a vida que encontro revista no *A Manifesto for Performative Research* (2006) de Haseman, que ao basear-se na sua experiência na área do teatro, defende que, quando os resultados da investigação

são apresentados como enunciados performativos, existe uma dupla articulação com a prática que traz à existência aquilo que se procura definir. Este processo de investigação promove movimento e transformação, caracterizando-se como performativo em vez de meramente qualitativo; trata-se de um paradigma de investigação particular com os seus próprios protocolos, princípios e procedimentos de validação. Assente na performance e na autoetnografia as minhas metodologias de investigação alinham-se assim com o potencial que o paradigma performativo oferece às artes criativas promovendo um meio de distinguir a investigação dos modelos de conhecimento dominantes.

Estado da Arte

A Identidade na Arte

A procura de identidade é um dos temas mais centrais e desafiantes para a existência humana, amplamente explorado na arte. Esta procura começa na infância, quando as crianças observam e reconhecem os seus cuidadores principais e familiares, estabelecendo um sentido de si mesmas. O ato de me desenhar a mim própria e ao meu ambiente doméstico e familiar tornou-se um meio pelo qual afirmei e confirmei quem era e sou e como fui percebida pelo meu círculo familiar. Na nossa casa de família era permitido desenhar a lápis em todas as paredes e com qualquer material e cor nas paredes da sala de estar (fig.4). Reconheço que esta realidade não é uma constante de maior parte das crianças e que a liberdade desse potencial performativo contribuiu para o desejo atual de observar as minhas ações e gestos do quotidiano doméstico onde quase imperceptivelmente a minha identidade vai sendo. A investigação da identidade e a complexidade do 'eu' constituem um percurso fundamental não apenas na história da arte, mas também no meu desenvolvimento, que pretende aprofundar este tema através da observação de momentos íntimos e quotidianos que formam a ponte entre o 'eu' e o mundo, ou que revelam que o próprio 'eu' faz parte do mundo.

Elizabeth Fisher antropóloga e teórica feminista propôs a 'Teoria da Cesta' (Carrier Bag Theory) no contexto da evolução humana no seu livro *Woman's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society*, publicado em 1979. Aí Fisher examina o papel crucial das mulheres nas sociedades pré-históricas, argumentando que as atividades de coleta e a criação de recipientes para armazenar e transportar alimentos foram fundamentais para o desenvolvimento humano. Ursula K. Le Guin, autora de ficção, expande esta visão reforçando a importância de observar os detalhes do quotidiano no seu texto *A Teoria*

da Ficção como Cesta (1986). Le Guin sugere a criação de histórias sem heróis, centradas em momentos de recolha de sementes, experiências que são muitas vezes esquecidas ou invisíveis por falta de atenção. Ao declarar que “não foi a carne que fez a diferença, foi a história” (Le Guin, 1986, p. 23), ela redireciona o foco para a comunidade e a cultura, propondo uma narrativa não linear que valoriza o feminino e o cuidado como partes essenciais da formação identitária através da observação do quotidiano pessoal. A atenção e a observação minuciosa tornam-se, assim, fundamentais na construção de narrativas identitárias.

Movimentos Proto-Performativos

Os trabalhos proto-performativos desempenham um papel essencial na compreensão do desenvolvimento e expansão da arte performativa e da exploração da identidade. Uma série de artistas pioneiros contribuíram para este desenvolvimento ao introduzirem elementos performativos nas suas práticas, frequentemente desafiando os limites entre a arte e a vida quotidiana.

Os movimentos Dada, Fluxus, Zaj e o desenvolvimento dos happenings e vídeo performances desempenharam um papel fundamental na evolução da arte performativa e na desconstrução dos limites entre a arte e a vida. O movimento Dada, que surgiu na década de 1910, foi pioneiro ao desafiar as convenções da arte ao enfatizar a espontaneidade, o absurdo e a rejeição dos padrões estéticos tradicionais. O movimento Fluxus, nascido na década de 1960 e que inclui muitos dos artistas já mencionados (como George Maciunas e Yoko Ono), foi caracterizado pela sua abordagem interdisciplinar, combinando música, teatro, poesia e artes visuais. O Fluxus enfatizou a participação do público e a ideia de que qualquer ação, por mais simples que fosse, poderia ser considerada arte. Um exemplo notável é a obra *Piano Piece for David Tudor #2* (fig.6) de La Monte Young (1960), que efetivamente era realizada a público e acompanhada da instrução

Piano Piece for David Tudor #2

Open the keyboard cover without making, from the operation, any sound that is audiblê to you. Try as many times as you like. The piece is over either when you succeed or when you decide to stop trying. It is not necessary to explain to the audience. Simply do what you do and, when the piece is over, indicate it in a customary way.

October 1960

Figura 6, *Piano Piece for David Tudor # 2* (1960). Score included in “An Anthology” 1963

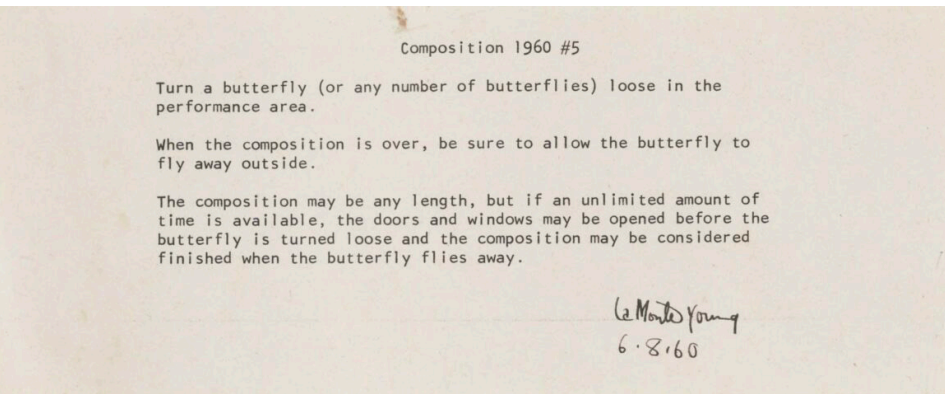


Figura 7, La Monte Young. *Composition 1960 #5*. 1960

ou a obra *Composition 1960 #5* (fig. 7) onde a proposta é uma protoperformance dada por uma imagem texto instrução, que não precisa ser efetivamente realizada para nos causar uma forte impressão sensorial e ser mentalmente construída.

Outras obras conceituais do autor como a composição *incidental music 5 pieces for piano de 1961* (fig.8) de George Brecht onde a instrução pode ser simplesmente “o banco do piano está perfeitamente alinhado e o performer senta-se”, transformam um gesto comum numa performance artística. O movimento Zaj, surgido em Espanha na década de 1960, integrando artistas como Walter Marchetti e Juan Hidalgo, desafiava as tradições artísticas através de performances que muitas vezes envolviam o uso de objetos do quotidiano, gestos repetitivos e a desconstrução do significado. As ações Zaj tinham uma simplicidade que ecoava o espírito Fluxus, criando um espaço onde o banal e o extraordinário se fundiam.

Os *happenings*, outro movimento performático que ganhou destaque nos anos 1950 e 1960, foram eventos participativos que dissolviam a barreira entre artista e audiência. Allan Kaprow, um dos pioneiros do happening, descreveu estas experiências como “visitas guiadas” ou “eventos espontâneos” que encorajavam a improvisação e a colaboração. A sua obra *18 Happenings in 6 Parts* (1959) (fig.9) é um exemplo clássico de como os happenings

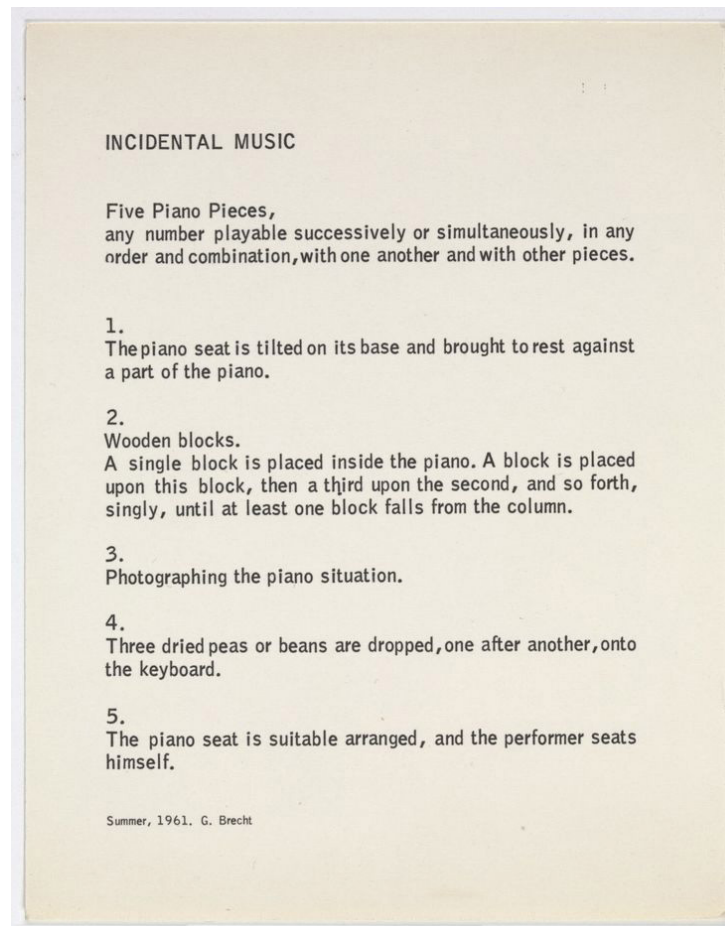


Figura 8, George Brecht. *Incidental Music 5 pieces for piano*. 1961

envolviam múltiplas disciplinas artísticas e a interação do público. O *happening* era dividido em 6 partes, cada uma composta de 3 'acontecimentos', totalizando 18. Esses acontecimentos incluíam ações aparentemente banais, como beber ou manipular objetos, mas a forma como eram coreografados e apresentados transformava -os em arte. O público, neste caso, era participante ativo das tarefas.



Figura 9, Allan Kaprow (1959). *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, New York, October 1959 fotografia de Fred W. McDarrah

George Brecht, com a sua obra *Water Yam* (fig.10) (1963), uma coleção de eventos e instruções em formato de cartão, antecipou a ideia de performance através de ações

simples e poéticas que poderiam ser realizadas por qualquer pessoa. *Water Yam*, aqui apresentado na versão caixa e anteriormente apenas numa coleção solta de textos e partituras

instrutórias, é composta por pequenos cartões com instruções chama-

das *event-scores* ou *fluxscores*. Estas instruções similares

a alguma de La Monte Young e de Yoko Ono, são geralmente

abertas e vagas, podem ser realizadas em público, em

privado, ou apenas na imagi-



Figura 10, George Brecht (1963). *Water Yam*, First Edition.

nação, deixando amplo espaço para o acaso e a interpretação tanto dos performers quanto do público que se torna proto-performer. Brecht questionou as fronteiras entre o objeto artístico e a ação, como vários outros artistas do mesmo período, tornando a participação do observador parte integrante da obra.

Yoko Ono contribuiu significativamente para o campo da performance e da arte conceptual. A sua obra *Grapefruit: a book of instructions and drawings* (fig.11) (1964) apresenta instruções simples que convidam o leitor a realizar ações específicas, provocando uma experiência sensorial e íntima. Ao criar um livro que funciona como um guia para performances pessoais, Ono funde a prática artística com a vida quotidiana.

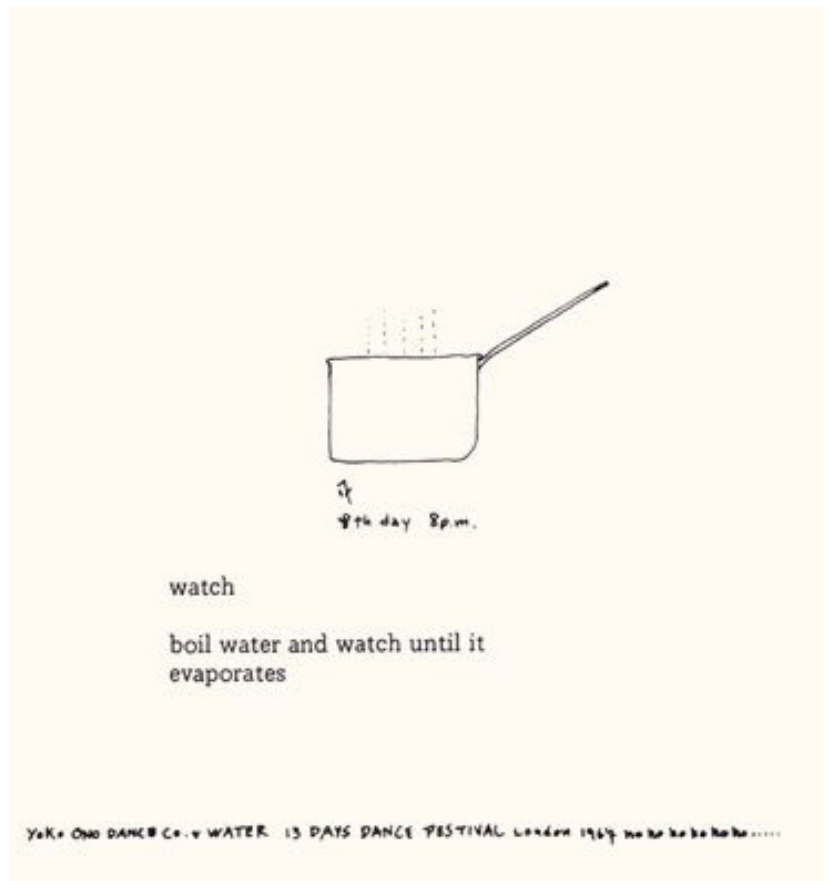


Figura 11, Ono, Yoko (1963) *Grapefruit: a book of instructions and drawings*.



Figura 12, Maciunas, G. (ed). (1964). *Fluxus 1* This copy in the Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

George Maciunas na mesma época, também desenvolveu performances e eventos que desafiaram as noções tradicionais de arte. As suas atividades procuravam destruir a distinção entre a arte e a vida, propondo uma abordagem inclusiva e aberta, onde a participação do público era fundamental. Coleccionava eventos e objetos instrucionais utilizava itens domésticos como parte da performance, deslocando o foco para ações mundanas e domésticas. A

caixa livro *Fluxus 1* (fig.12) com contribuição de 15 outros artistas incluía ensaios, fotografias, origami e documentações de performances, apresentando objetos e ações do quotidiano de forma criativa e inusitada. Os leitores eram incentivados a interagir com os conteúdos, que misturam o conceptual com o absurdo e o doméstico. A obra reflete os princípios centrais do Fluxus, como a interdisciplinaridade, a participação do público e a valorização da vida diária e dos objetos comuns como forma de arte.

Mieko Shiomi também contribuiu de forma para a compreensão da performatividade e a relação entre objeto e ação através das suas obras conceptuais. A sua peça *Star Piece* (1963) (fig.13), por exemplo, consiste numa instrução simples que convida o participante a olhar para o céu noturno e localizar uma estrela específica, transformando um ato quotidiano de observação num evento poético e meditativo.

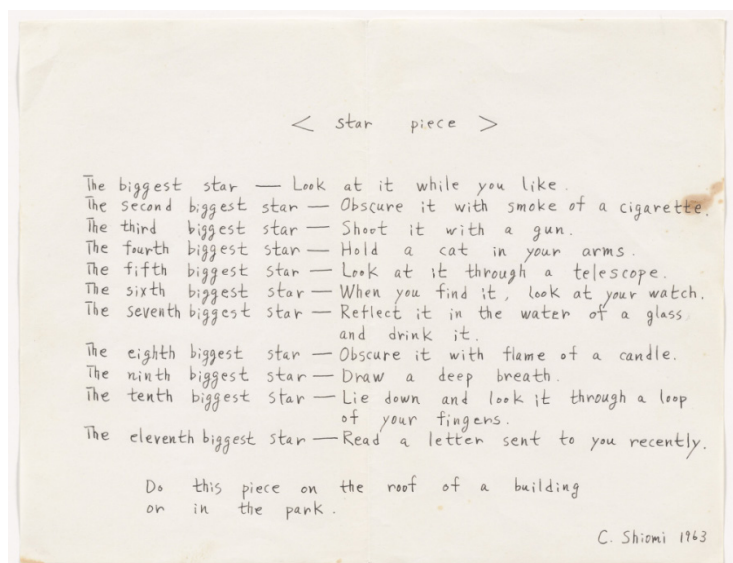


Figura 13, Mieko Shiomi. *Star Piece*. 1963

Joseph Beuys, que acreditava na democratização da arte, em 1962 quando conheceu os principais membros do grupo Fluxus ficou interessado na ideia de ‘faça você mesmo’ que encontrou nas obras dos colegas. A proximidade aos materiais quotidianos e domésticos e ao processo acima do produto ficaram sempre bem presentes nas obras do autor. A instrução e o desenho e escrita proto-performativa foram parte integrante do processo criativo e da sua construção do conceito de ‘escultura social’ e arte participativa. As suas performances e ações muitas vezes misturavam arte e vida de forma inseparável, usando a própria presença do artista como material de trabalho. Beuys afirmou que “todos são artistas”, desafiando os limites do que constitui a prática artística e enfatizando o potencial transformador da arte na vida quotidiana.

Richard Serra, com o seu *Verb List* (1967-68) (fig.14), criou uma série de verbos que descreviam ações físicas como “dobrar”, “torcer”, “cortar” e “alongar”, os quais se tornaram um guia para a prática artística. Esta lista funcionava como um conjunto de instruções performativas, que não apenas informaram o seu trabalho escultórico, mas também realçaram a importância da ação na criação artística.

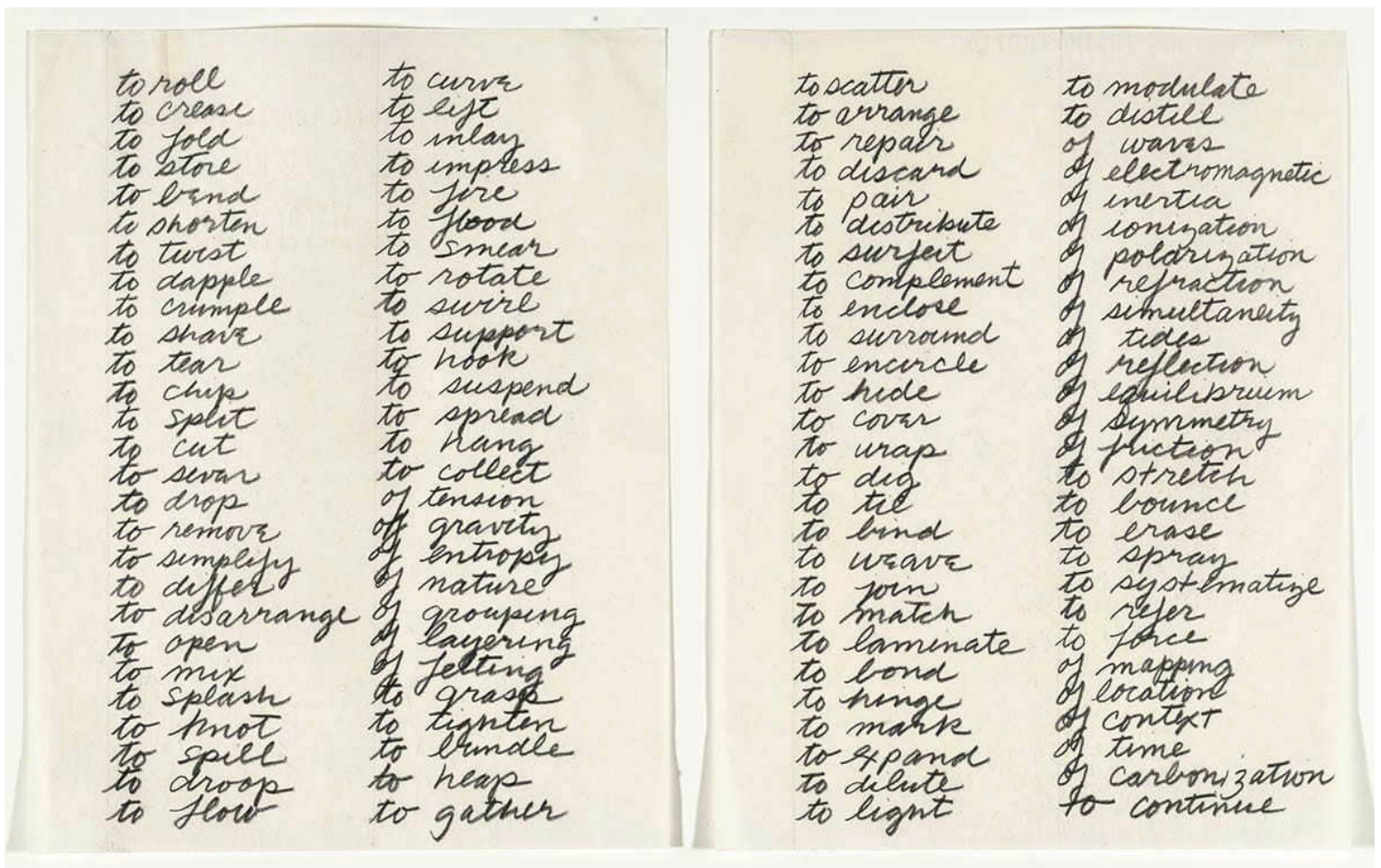


Figura 14, Richard Serra. *Verb List*. 1967-1968

Tantos outros artistas poderiam ser mencionados como exemplos de transição entre o espaço privado e o público e entre o espaço das artes visuais e das performativas. Devido à natureza desta investigação e à limitação de espaço imposta pelo modelo acadêmico mencionarei apenas ainda o exemplo de Mierle Laderman Ukeles. Ukeles - com o seu *Manifesto para a Arte de Manutenção* (1969), na sua série de performances *Maintenance Art*, especialmente a *Washing, Tracks, Maintenance: Outside* (1973) (fig. 16) onde a artista lavou as escadas de entrada do Museu de Arte Moderna (MoMA) e na obra *Touch Sanitation* (1978-1980) (fig.15) em que a autora cumprimentou milhares de trabalhadores de saneamento da cidade de Nova York, agradecendo-lhes pelo seu trabalho invisível e necessário - desafia as fronteiras entre a arte e a vida diária, valorizando atividades de manutenção e cuidado como formas legítimas de expressão artística. O seu trabalho é estruturado por instruções que transformam ações mundanas em performances simbólicas. As suas obras não requerem competências artísticas tradicionais, mas uma compreensão do valor do trabalho de manutenção e do cuidado, destacando a contribuição das mulheres nesse campo. As instruções são claras e focam em ações potencialmente invisíveis do quotidiano — limpar, tocar, cuidar —, transformando-as em gestos poderosos de crítica social. A autora é fundamental na visibilidade que trouxe para a arte do trabalho doméstico, da manutenção e da crítica ao papel da mulher.



Figura 15, Ukeles, Mierle Laderman (1978-1980). *Touch Sanitation*



Figura 16, Ukeles, Mierle Laderman (1973). *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, Museu de Arte Moderna (MoMA). <https://www.performingthearchive.com/item/311>

Ao integrar estas influências proto-performativas, reconhecemos que a performance não é um fenómeno isolado, mas antes uma prática enraizada na experimentação e na exploração de formas alternativas de expressão e identidade. Estes trabalhos evidenciam a transição da arte para a ação, permitindo um entendimento mais profundo da relação entre a prática artística e a vida quotidiana, assim como a construção e expressão da identidade.

Primeiro Andamento : Observação, Atenção e Performatividade no Quotidiano

Como discutido e apresentado no texto acima, observação e a atenção são processos essenciais na prática artística, especialmente quando se trata de explorar a vida diária. Como autora, mulher e performer, a imersão nos detalhes mundanos do cotidiano permite uma compreensão mais profunda de mim mesma e do mundo que me rodeia. Este capítulo explora a relação intrínseca entre observação, atenção performatividade, interligando reflexões pessoais e obra plástica com conceitos teóricos que fundamentam esta investigação.

A Escrita como Processo de Autodescoberta e Convite à Performatividade

Início o meu processo criativo enfrentando o desafio da escrita (fig.17):

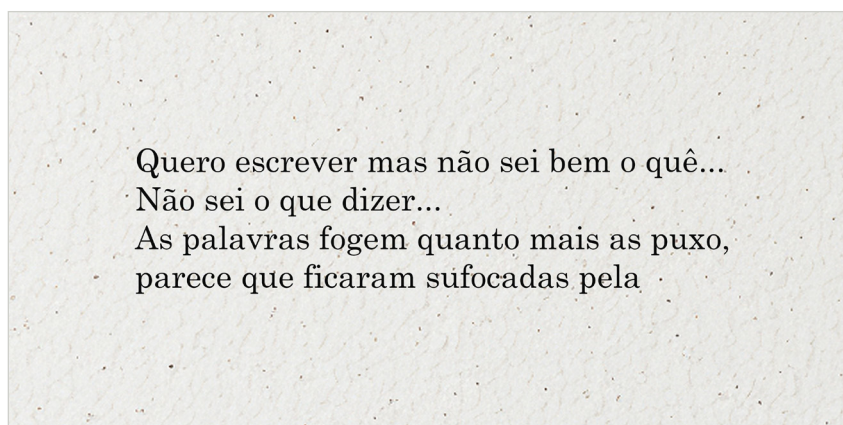


Figura 17, Cartão #1

Esta luta interna reflete a complexidade de traduzir experiências íntimas em linguagem. No contexto da arte performativa, esta tensão entre o desejo de comunicar e a incapacidade momentânea de o fazer é transformada num convite à performatividade. O texto torna-se um desenho instrutivo, uma instrução para ação, convidando o leitor a participar ativamente no processo criativo. A escrita não é apenas um meio de expressão, mas também uma ferramenta que desencadeia ações e performances, tanto para mim quanto para o público.

Conforme Allan Kaprow (1993) sugere, a linha entre arte e vida pode ser apagada através de ações simples e quotidianas. Ao expressar a dificuldade em escrever, estou também a revelar a natureza performativa da própria escrita. O ato de escrever torna-se uma performance em si, um ritual individual de exercitar a transposição de ideias que se

esvanecem para suportes mais ou menos temporários que seguram e que expõe vulnerabilidades e processos internos.

A metodologia de autoetnografia e do registo de mim e dos meus pequenos gestos e pensamentos não se limita à mera descrição de experiências pessoais. Conforme discutido por Ellis e Bochner (2000), já mencionadas no texto, a autoetnografia exige uma reflexividade constante, que permite criticar e analisar as conexões entre o 'eu' e as normas sociais que moldam as minhas ações quotidianas. Através deste processo, as experiências do quotidiano tornam-se uma plataforma para refletir criticamente sobre como a minha identidade é formada e transformada pelas estruturas sociais e pelo simples ato de as registar ou observar.

“As nossas vidas são particulares, mas também são típicas e generalizáveis, uma vez que todos nós participamos num número limitado de culturas e instituições.”³(Ellis e Bochner, 2000, p. 751)

No início do livro *Critical Autoethnography and Écriture Féminine: Writing with Hélène Cixous* de Elizabeth Mackinlay e Renée Mickelburgh (2024). lê-se⁴

“Os editores e autores deste volume refletem, em diálogo com Cixous, sobre o poder e a possibilidade de falar na primeira pessoa e, sobretudo, sobre o potencial disruptivo contínuo de problematizar (e reivindicar) o ‘eu’. Poderá o ‘eu’ autoral ser transmitido não apenas na primeira pessoa, mas também na segunda, ou como um ‘nós’ coletivo? Em que medida orientações como o ‘eu’ e a écriture féminine reforçam binarismos persistentes ou, talvez, ajudem a desconstruir pronomes, subjetividade e políticas de género?” (pp. vii-viii)

Através da prática da écriture féminine, discutida por Cixous, Mackinlay, Mickelburgh (2024) e outras autoras, a escrita transforma-se num ato de criação performativa, especialmente para dar voz às experiências femininas frequentemente relegadas ao espaço privado e doméstico. A escrita torna-se um meio de externalizar as microações e as realidades do quotidiano feminino. Cixous propôs que as mulheres, ao escreverem, rompem com a lógica patriarcal e tornam visíveis as práticas diárias que permanecem invisíveis ou "silenciadas". Rebecca Ream, no capítulo sobre *Learning Cixous' Écriture Féminine*,

³ Tradução livre da autora. No original consta: *Our lives are particular, but they also are typical and generalizable, since we all participate in a limited number of cultures and institutions.*

⁴ Tradução livre da autora. No original consta: *The editors and authors of this volume think with Cixous on the power and possibility of speaking in the first person and importantly the ongoing disruptive potential of troubling (and reclaiming) the “I.” Can the authorial “I” be not only conveyed in first person, second person, as a collective we? To what extent do orientations like “I” and écriture féminine reify persistent binaries, or perhaps help to unpick pronouns, subjectivity, and gender politics.*

explica como o processo de escrita da mulher envolve também um ato de materialização de gestos quotidianos, que antes eram percebidos como sem valor performativo. Ela reflete que ‘escrever-se’ é um processo de descoberta que desafia as normas estabelecidas sobre quem tem o direito de escrever e sobre o que

“Tomo um duche. A mais recente onda de dor aguda no meu útero passa, então viro-me para sentir a água quente na parte inferior das minhas costas, para aliviar a inflamação constante. Vejo as consequências do último rasgão a escapar do meu corpo. Sangue, parte dele em coágulos, escorre pelas minhas pernas até ao chão do duche.”
⁵(Ream, 2024, p.110).

No mesmo livro Cristina McMellon uma investigadora social que tenta resistir com espaço para a sua voz escreve:

“Escrevo os meus sonhos, as minhas meditações, as minhas caminhadas, os meus duches, as minhas lágrimas. Caderno de notas pronto para semi-registar vislumbres de ideias e verdades rápidas capturadas pelo canto do olho. Eu persuado esta escrita a sair do meu corpo. Às vezes, eu cortejo as palavras, brinco, namoro. Outras vezes, arranco-as de mim com lágrimas violentas. Aqui (agora, neste momento de presença), trago a minha escrita de volta para mim [...] Camadas sobre camadas sobre camadas. Camadas de palavras para esconder palavras. [...] escrever a minha verdade é a minha revolução. [...] Resisti à ideia de autoaperfeiçoamento e percebi que a minha vida melhorou ao resistir. Eu escrevo. Eu pinto. (Eu não sei pintar.) Cozinho. Vejo TV de porcaria.”
 (pp. – 23)⁶

Numa tentativa de resistir ao mundo e de me encontrar pelo meu trabalho também procuro segurar o tempo e os afetos que vou perdendo entre os dedos. Concluo que os banhos, o sangue e as lágrimas se encontram no mesmo espaço do corpo e as ideias e as palavras são sempre mediações desses espaços que são inefáveis e difíceis de reter.

Judith Hamera (2006) como enunciado na introdução discute como as micropráticas quotidianas, frequentemente negligenciadas, são carregadas de potencial performativo. Ela sublinha que essas ações, embora invisíveis, são carregadas de poder, e que é através de uma prática repetida que essas microações ganham visibilidade. Hamera refere-se a

⁵ Tradução livre da autora. No original consta: *I take a shower. The most recent wave of sharp pain in my uterus passes so I turn to feel the heated water on my lower back to ease the continuing dull inflammation. I watch the consequences of the latest tear escape my body. Blood, some of it clumped, spills down my legs onto the shower floor.*

⁶ Tradução livre da autora. No original consta: *I write my dreams, my meditations, my walks, my showers, my tears. Notebook at the ready to half-record glimpses of ideas and fast-moving truths caught out of the corner of my eye. I coax this writing out of my body. Sometimes I court the words, I play, I flirt. Sometimes I tear them out of myself with violent tears. Here (now, in this moment of presence) I bring my writing back to my self [...] Layers upon layers upon layers. Layers of words to hide words. [...] writing my truth is my revolution. [...] I resisted the idea of self-improvement and realised that my life improved in the act of resisting. I write. I paint. (I cannot paint.) I cook. I watch shit TV. (pp. – 23)*

essas ações como performances que desafiam as normas do espaço doméstico (2006). No contexto das instruções textuais ou visuais, este argumento sugere que tais gestos escritos, que podem parecer triviais, tornam-se atos performativos ao tornarem visível o que é invisível no quotidiano. A partir destas duas abordagens - a *écriture féminine* de Cixous apresentada por Mackinlay e Mickelburgh (2024) e as teorias performativas de Judith Hamera (2006) -, reforço o entendimento de que os textos instrutórios e escritos femininos são atos proto-performativo pois ativam o poder latente das práticas quotidianas e tornam visíveis as dinâmicas de género e poder associadas ao espaço doméstico, oferecendo uma crítica à invisibilidade histórica destas práticas na arte.

A Importância das Histórias Mundanas e da Coleção de Objetos

Esta atenção aos detalhes do quotidiano manifesta-se através da prática de colecionar objetos sem valor transacionável, que carregam memórias e histórias pessoais (fig.18):

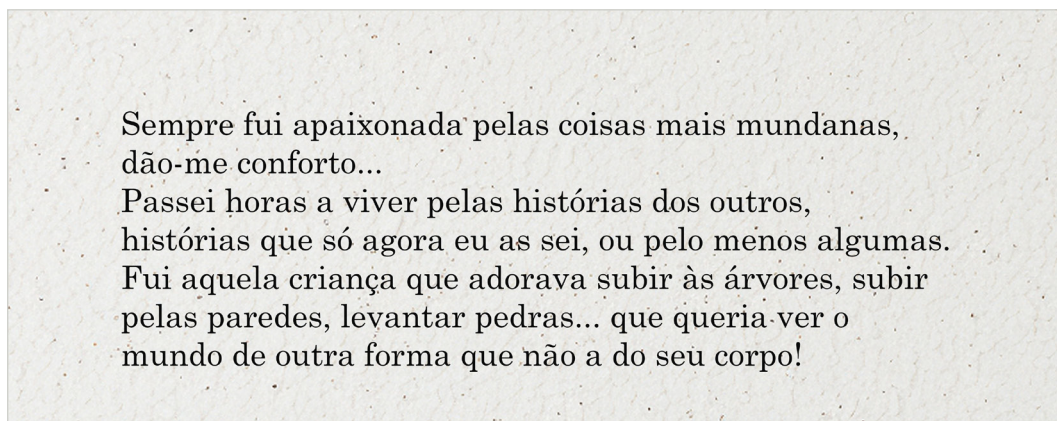


Figura 18, Cartão #12

As coleções tornam-se arquivos vivos, repositórios de experiências que alimentam a prática artística e convidam à reflexão sobre a natureza da memória e da identidade.

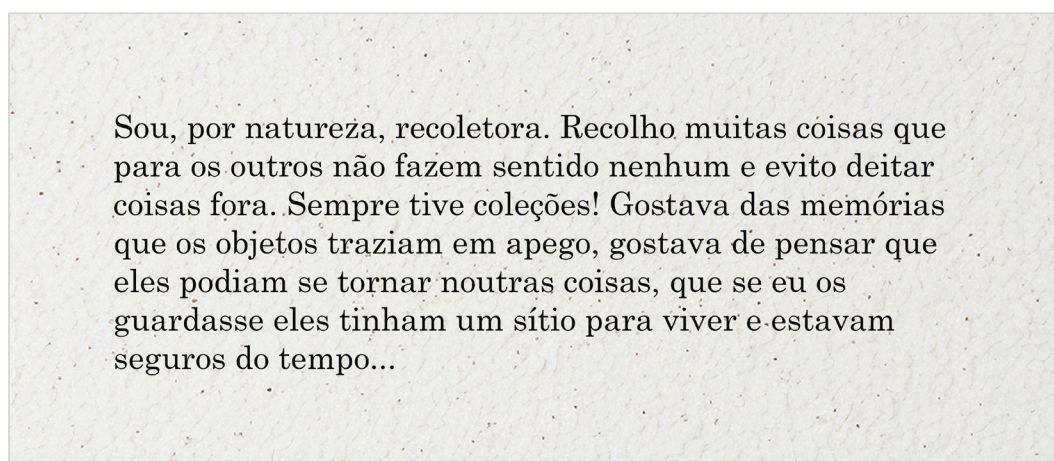


Figura 19, Cartão #8

Esta abordagem está alinhada com o conceito de 'autotopografia' proposto por Deirdre Heddon em *Autobiography and Performance* (2008), onde objetos pessoais são utilizados para mapear a identidade e a memória do indivíduo.

Integrando conceitos de coleção, transferência, substituição e reversão na performance, exploro como ações e objetos podem ser utilizados de múltiplas formas para transmitir significados profundos. A transposição de usos e significados cria uma dinâmica que convida o público a participar e a interpretar ativamente a obra.

No processo de autoetnografia, a documentação da minha própria vida quotidiana revela-se também um exercício de confronto com a minha própria opacidade. Tal como Butler (2004) sugere, o 'eu' nunca pode ser totalmente conhecido por si mesmo. As memórias e os registos capturados neste projeto são, assim, fragmentos de um 'eu' que é sempre parcialmente desconhecido, tanto para mim como para o público. Esta incompletude é fundamental, pois é precisamente essa falta de transparência que torna a investigação identitária tão rica em potencial de significação.

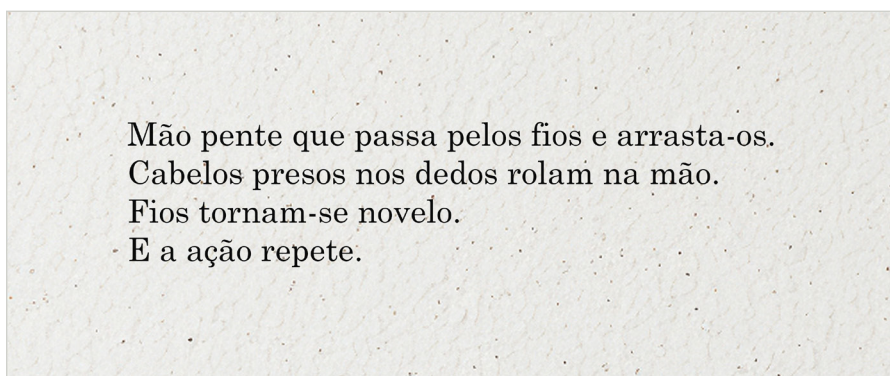
"Se o sujeito é opaco a si mesmo, não totalmente translúcido e conhecível para si próprio, não está assim autorizado a fazer o que quer ou ignorar as suas obrigações para com os outros. O contrário é certamente verdadeiro. A opacidade do sujeito pode ser uma consequência do facto de ser concebido como um ser relacional, cujas relações iniciais e primárias nem sempre estão disponíveis ao conhecimento consciente" (Butler, 2004, p. 20).⁷

A Observação Atenta como Ferramenta Artística e Ato de Resistência

A atenção aos detalhes do quotidiano requer uma observação cuidadosa e uma presença consciente no momento. Esta prática permite captar o efémero e o transitório, elementos essenciais na construção de narrativas que valorizam o mundano. Martha Kenney, no texto da sua tese doutoral *Fables of Attention: Wonder in Feminist Theory and Scientific Practice* (2013), discute como a atenção detalhada pode ser uma estratégia feminista para desafiar narrativas tradicionais, promovendo uma compreensão mais rica e complexa da realidade feminina.

Ao transformar textos e reflexões pessoais em convites à ação (fig. 20), promovo uma interação direta com o público, e a performatividade torna-se uma extensão da observação e atenção, permitindo que as minhas experiências pessoais sejam compartilha-

⁷ Tradução livre da autora. No original consta: *If the subject is opaque to itself, not fully translucent and knowable to itself, it is not thereby licensed to do what it wants or to ignore its obligations to others. The contrary is surely true. The opacity of the subject may be a consequence of its being conceived as a relational being, one whose early and primary relations are not always available to conscious knowledge.*



Mão pente que passa pelos fios e arrasta-os.
 Cabelos presos nos dedos rolam na mão.
 Fios tornam-se novelo.
 E a ação repete.

Figura 20, Cartão #22

das e reinterpretadas pelos outros. Esta abordagem cria uma relação dinâmica entre mim e o público, onde a participação ativa é encorajada e o significado é construído coletivamente.

Esta estratégia está

alinhada com as práticas de artistas como Mierle Laderman Ukeles, que no seu *Manifesto para a Arte de Manutenção* (1969) elevou tarefas domésticas e de cuidado ao estatuto de arte, convidando o público a reconsiderar o valor das atividades quotidianas.

As ações captadas no meu trabalho, embora aparentemente simples e quotidianas, têm um potencial subversivo. Segundo Judith Butler (1990), a repetição das normas sociais abre sempre a possibilidade para a sua resignificação e subversão. As pequenas rotinas e gestos, captados no arquivo deste projeto, são assim formas de resistência aos papéis de género prescritos. Ao destacar o insignificante e o micro, estou a desafiar as narrativas normativas que limitam a performance do género, propondo uma constante reinterpretação do que significa 'ser mulher'.

A Interseção entre Arte, Vida e Identidade

Le Guin (1989) afirma que a história que falta contar é a da forma de guardar as pequenas coisas, ou as coisas que servem para outras coisas.

“Já ouvimos falar, já todos ouvimos falar de todos os paus, lanças e espadas, das coisas para agredir e espetar e bater com elas, das coisas longas e duras, mas não ouvimos falar da coisa para pôr coisas dentro, do recipiente para a coisa que contém. Essa é uma nova história. Isso é novidade”⁸ (p.167)

Este projeto pretende contribuir um pouco para mostrar como guardo pequenas coisas e situa-se na interseção entre arte, vida e identidade, explorando como a observação e a atenção aos detalhes do quotidiano podem informar e enriquecer a prática artística.

Através da incorporação de rituais individuais (como o fotografar, registar em áudio,

⁸ Tradução livre da autora. No original consta: *We’ve heard it, we’ve all heard all about all the sticks and spears and swords, the things to bash and poke and hit with, the long, hard things, but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news.*

desenhar ou escrever sobre os assuntos domésticos e do quotidiano) e da valorização das histórias pessoais (como as memórias), vou construindo uma narrativa que é ao mesmo tempo íntima e universal. Estas pequenas ações de atenção ao quotidiano , (e.g escrever notas tipo cartões do movimento fluxos com as categorias de instruções, memórias, pensamento aleatório ou desenhar ou fotografar/gravar em vídeo ações dessas instruções e que partem da minha vida ... tipo trincar o copo antes de beber ou lavar os dentes durante 30m, desenhar com cabelos que caem no banho...) pretendem provocar um questionamento no público que é desafiado a olhar para a bagagem simbólica e afetiva que carregam, as memórias, os rastros que deixam, os gestos que professam sem notar (fig.21). Esta potencial proatividade que poderá passar pelo olhar para as nossas caixas ou cesta onde carregam essa bagagem como Le Guin sugere no seu texto (1989), é incentivada pelo contacto com os artefactos protoperformaticos que apresento, e promove a introspeção e a valorização das próprias experiências, reconhecendo que é nas histórias e nas pequenas coisas do quotidiano, que reside a essência da existência humana.

Figura 21, Frames da video performance do Cartão #146



Segundo Andamento - O Devir no Ritmo Invisível do Quotidiano

Nesta investigação, a procura de formas de explorar criticamente a ideia de memória autobiográfica e identidade em *devir* (fig.22), através de processos de registo e da performance, levou-me a dedicar atenção à perspetiva de alguns autores que entendem a identidade como um processo em constante *devir*, influenciado pelas experiências pessoais, pelas memórias e pelas interações com o mundo.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987) discutem o conceito de devir como um movimento contínuo de transformação.

Tanto Deleuze como Judith Butler (1990, 2004, 2015) e Gilbert Simondon (1992, 2017) informam a compreensão de identidade como uma narrativa em constante reconstrução — entendimento que incorporo ao reconhecer que a identidade não é fixa, mas está sempre em formação, moldada pelas ações, idiosincrasias pessoais e observações diárias e pela performatividade que proponho nas minhas obras.

Em relação à terminologia 'performance' e 'performatividade', usei intencionalmente ambos os termos neste documento pela multiplicidade de entendimentos do meu papel. Sou autora das performances iniciais, para um público que, maior parte das vezes, sou eu mesma. Sou observadora dessas performances revendo-as e refletindo numa posição de investigadora, quando as transformo em registos. Passo a entender estas ações como indutoras performatividade quando as partilho. Ainda assim, faço aqui uma distinção académica dos dois termos para que fique mais clara esta afirmação.



Figura 22,
Cartão #259 e
memória infantil

Toma um banho de bacia

Performance e Performatividade

O termo performance refere-se a ações ou comportamentos que são executados por um sujeito ou agente de forma consciente e intencional, geralmente diante de uma audiência. Neste contexto, a performance é entendida como um ato representacional em que o performer desempenha um papel ou um conjunto de ações que podem ser observadas e interpretadas por outros. A teoria da performance é fortemente influenciada pelo trabalho do sociólogo Erving Goffman (1959), que considera que as interações sociais funcionam como uma série de performances, em que as pessoas representam papéis com o objetivo de moldar a percepção que os outros têm delas.

Vimos, no andamento anterior, como a performance em campo expandido cria uma elasticidade que permite novas formas de expressão. Em contraste, o conceito de performatividade implica uma ação que não é apenas uma expressão de um sujeito preexistente, mas sim um ato que contribui para a constituição da própria identidade do sujeito. A performatividade implica que o ato seja, simultaneamente, constitutivo e produtivo daquilo que aparenta representar. Ou seja, a identidade não existe de forma estável antes do ato; em vez disso, é continuamente formada e reformulada através de práticas repetidas ao longo do tempo.

Esta ideia é desenvolvida de forma proeminente pela filósofa Judith Butler na sua obra *Gender Trouble* (1990), onde se baseia na teoria dos atos de fala de J.L. Austin (1962). Austin argumenta que certos enunciados não descrevem apenas um estado de coisas, mas também produzem aquilo que enunciam — como, por exemplo, a frase "Declaro-vos marido e mulher" que, ao ser proferida, concretiza a ação do casamento.

Butler aplica este princípio ao conceito de gênero, sugerindo que o gênero é performativo, pois não é uma essência fixa, mas um resultado de atos repetidos que, ao longo do tempo, criam a ilusão de uma identidade estável. A identidade, tal como Butler (1990) a define então não é uma essência pré-determinada ou estática, mas sim o resultado de uma série de atos repetidos que, ao longo do tempo, criam a ilusão de uma identidade estável. Este processo pode ser observado nas pequenas ações do quotidiano que o meu projeto busca documentar. Através do devir, a identidade é constantemente performada, e cada ou ação torna-se constitutivo da própria noção de 'eu'. Assim, cada ação captada nos arquivos deste projeto não reflete apenas quem sou, mas participa ativamente na construção contínua dessa identidade (fig.23).

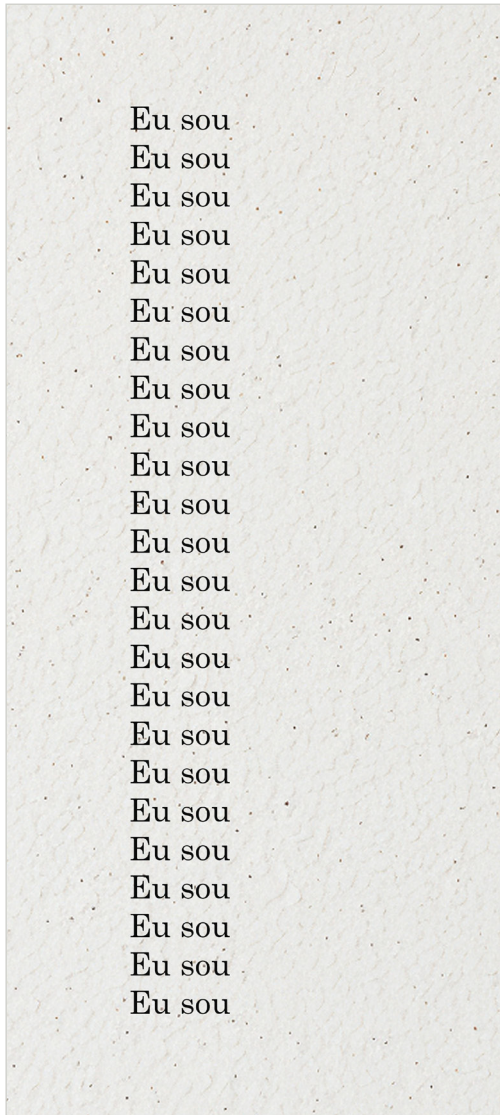


Figura 23, Cartão #200

Nas palavras de Butler: "Aquilo que tomamos como uma essência interna do gênero é, na verdade, produzido através de um conjunto contínuo de atos, estabelecidos pela estilização de gênero do corpo"⁹ (1990, p. xv). Ou ainda: "O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de um quadro regulatório rígido que se consolidam ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um ser de natureza 'natural'"¹⁰ (1990, p. 43). Segue ainda em esclarecimento de que "A performatividade não é apenas um mecanismo de opressão, mas também uma plataforma para resistência e transformação"¹¹ (Butler, 1993, p. 10).

Assim, a distinção entre performance e performatividade reside no facto de que a performance pressupõe uma ação consciente e intencional por parte de um sujeito que desempenha um papel específico, enquanto a performatividade sugere que a própria identidade é constituída através de práticas discursivas e atos repetidos.

A professora Kristen Langellier (1989) também estabelece uma distinção entre performance e performatividade. A performance é definida como um termo utilizado para descrever um certo tipo de narrativa oral particularmente envolvente e dramatizada que, segundo a autora, implica o desejo transgressivo de agência e ação. Por outro lado, a performatividade exige que o narrador de histórias pessoais identifique e critique as relações de poder enraizadas nos contextos socio-históricos do discurso que ocorrem durante o ato de contar histórias pessoais.

Reitero, assim, o meu reforço do termo performatividade em detrimento do termo performance quando me refiro ao *devoir* do meu projeto e da minha identidade.

9 Tradução livre da autora. No original consta: *That which we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body.*

10 Tradução livre da autora. No original consta: *Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.*

11 Tradução livre da autora. No original consta: *Performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration.*

A Concepção de Identidade Narrativa segundo Judith Butler

Judith Butler dedica-se profundamente à investigação da formação do 'eu', apresentando conceitos significativos para a reflexão sobre a identidade narrativa de género. Em várias das suas obras, a filósofa explora como os indivíduos se compreendem a si próprios e são reconhecidos pelos outros através das narrativas que constroem sobre as suas vidas. Embora as questões de género não sejam o foco principal do meu trabalho, interessa-me o processo de construção identitária em si. Por isso, procurei sintetizar a abordagem de Butler à identidade narrativa, tal como articulada em *Undoing Gender* (1990), *Giving an Account of Oneself* (2004) e *Senses of the Subject* (2015), tentando entender como a narrativa forma a identidade e as suas dimensões éticas entrelaçadas com a auto-narração. Esta dimensão é essencial na minha pesquisa, uma vez que escrevo/relato o meu quotidiano as minhas memórias, idiossincrasias, pensamentos aleatórios, implicando o desvendar da minha intimidade e daqueles que a partilham comigo. O meu objetivo aqui é apresentar brevemente a perspetiva de Butler sobre a natureza performativa do género e o potencial de subversão da normatividade para revelar a fluidez e multiplicidade do 'eu'.

Em *Undoing Gender* (1990), Butler interroga especificamente a construção do género e do 'eu'. Aborda a rigidez das construções de género e o potencial para narrativas que rompam com essas identidades fixas. O género é sempre um fazer, embora não o fazer de um sujeito que preexista ao ato. Esta ideia de algo não ser mais do que um fazer, um verbo em vez de uma substância, alinha-se com a minha experimentação plástica, onde a matéria-prima é o meio, as perguntas se misturam com as certezas e intuições, e as fronteiras entre áreas ou meios são um contínuo ir e ser. Neste processo, através do constante rescrever e editar das memórias, ganho maior consciência dos meus hábitos, rotinas e expressões, e vislumbro decisões sobre como me reconstruir no espaço público.

Em *Giving an Account of Oneself* (2004), Butler apresenta uma visão aprofundada da auto-narração como meio para compreender o 'eu', que não é totalmente conhecido por nós nem completamente incognoscível. A autora questiona os limites do autocohecimento e o processo pelo qual tentamos explicar quem somos. A identidade narrativa descrita por Butler não é uma história inteiramente coerente nem uma identidade fixa, mas um ato contínuo de negociação e reinterpretação.

A auto-narração está intrinsecamente ligada à ética, pois o ato de narrar-se envolve o endereçamento a um outro, um reconhecimento implícito da presença do interlocutor. Esta relacionalidade é central para a constituição do 'eu', que se torna um 'eu' apenas em relação a um 'tu' e dentro do quadro social que a linguagem proporciona (fig. 24). Assim, a narrativa não é apenas uma história que contamos, mas um ato performativo que nos liga eticamente aos outros. A identidade é, portanto, dinâmica e social.

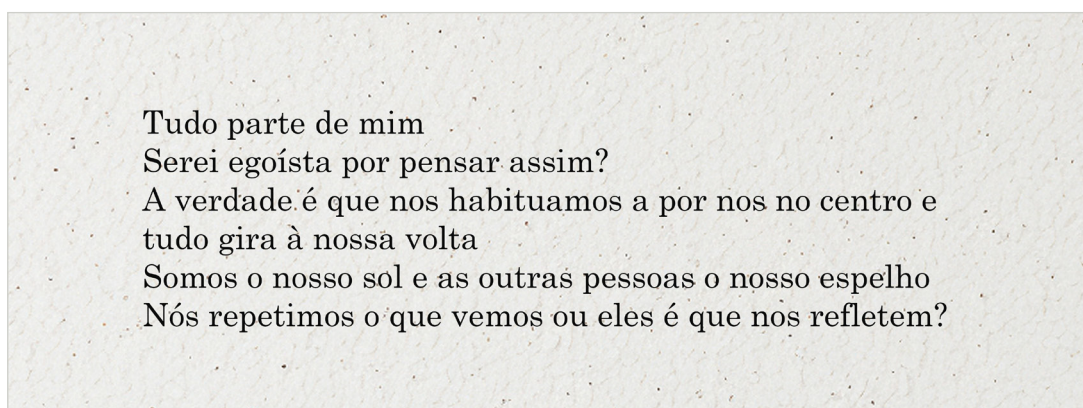


Figura 24, Cartão #123

Butler enfatiza também a opacidade inerente do sujeito em relação a si mesmo. Esta falta de transparência surge dos aspetos inconscientes da psique, dos limites da linguagem e do contexto social das nossas vidas, que nos moldam de maneiras que não podemos articular ou compreender plenamente. O 'eu' é sempre parcial, afirmando-se aparentemente sempre em relação ao não aparente, ao não dito, e é precisamente essa incompletude que abre espaço para a dimensão ética do 'eu'. A identidade narrativa é uma tentativa de dar sentido a si mesmo dentro deste quadro de visibilidade parcial e incognoscibilidade.

Em *Senses of the Subject* (2015), Butler refuta o dualismo cartesiano entre mente e corpo, sugerindo que o corpo é tão integral à constituição do 'eu' quanto a mente. Aqui, Butler argumenta que o corpo é uma tela na qual as normas sociais e os atos performativos estão inscritos, mas é simultaneamente um agente ativo que incorpora possibilidades culturais e históricas suscetíveis de revisão. Esta abordagem enfatiza o dinamismo do corpo como formador e formado pela identidade narrativa, existindo num estado constante de fluxo e negociação.

Ao refletir sobre as ideias de Butler, questiono se é possível ultrapassar parte da minha própria opacidade através de uma narração feita por fragmentos da vida real, ou se a parcialidade do não mostrado a mantém. Nos textos de Butler, o 'eu' é simultaneamente

resultado de normas e dependente delas, mas também mantém uma relação crítica e transformadora com essas normas. Esta perspectiva enfatiza a fluidez da identidade individual e social, destacando o potencial de transformação dentro dos constrangimentos da linguagem e das normas sociais. O sujeito não é uma tábua rasa nem uma entidade estática, mas um processo em devir, sempre influenciado pelos discursos a que está sujeito e a que se sujeita, mas também com agência sobre esses mesmos discursos. O meu objetivo não é celebrar indiscriminadamente novas possibilidades, mas (re)descrever as possibilidades já existentes dentro dos esquemas normativos estabelecidos. A ideia de reescrever o que já existe reflete-se na minha prática de apresentar caixas, textos, imagens ou vídeos que reúnem fragmentos do que já existe—registos de ações, memórias e pensamentos.

Perspetivas sobre Individuação e Devir em Simondon

Gilbert Simondon, filósofo francês do século XX, apresenta uma perspectiva inovadora sobre a formação da individualidade, desafiando os modelos tradicionais e estáticos de identidade que prevaleceram no pensamento ocidental. Segundo Pascal Chabot (2003), a exploração filosófica de Simondon dos conceitos de individuação, transdução e ontogénese oferece um quadro para compreender o processo dinâmico através do qual os seres se tornam indivíduos. Ao analisar as obras de Simondon (1992) e Chabot (2003), interessa-me particularmente o mecanismo transformador da transdução e a ontologia relacional. Simondon introduz o conceito de 'individuação', referindo-se ao processo dinâmico e nunca concluído de formação de um indivíduo. Este processo é caracterizado por uma natureza pré-individual, onde os seres possuem potencialidades—uma existência antes da génese da individualidade.

Em *The Genesis of the Individual* (1992) e na análise de Chabot em *The Philosophy of Simondon* (2003), Simondon estende o princípio da individuação para além do domínio humano, aplicando-o a todas as entidades e sistemas, sejam biológicos, físicos ou técnicos. Este princípio universal aplica-se à complexa interação entre matéria e informação, desafiando as perspetivas materialistas que veem a matéria como passiva e desorganizada. Simondon argumenta que tanto a matéria quanto a forma são pré-formadas e inter-relacionadas, com a forma a emergir de um padrão informativo que orienta a transformação da matéria.

A 'ontogénese' é outro aspeto crucial no pensamento de Simondon, referindo-se ao

devir de um ser. Sugere que o desenvolvimento de um indivíduo não é uma mera criação *ex nihilo*, mas um desdobramento contínuo influenciado por diversos fatores internos e externos. Neste contexto, um indivíduo é uma multiplicidade de processos e potenciais convergentes que mantêm vestígios do seu estado pré-individual.

Concluindo, esta investigação tem sido uma jornada profundamente pessoal, permitindo-me explorar a identidade como um processo dinâmico e em constante devir, influenciado pelas experiências pessoais, memórias e interações com o mundo que me rodeia. Ao integrar as perspectivas de Deleuze, Guattari, Butler e Simondon, reconheço que a identidade não é uma essência fixa, mas sim uma narrativa em contínua reconstrução, moldada pelas práticas performativas e pela performatividade das ações quotidianas.

No meu trabalho artístico, procuro materializar estas ideias através de ações e registos que emergem diretamente da minha vida diária. Escrevo notas em cartões inspirados no movimento Fluxus, categorizando-as como instruções, memórias (fig.25) ou pensamentos aleatórios (fig.26). Estas notas servem como pontos de partida para performances que capturam a essência do devir e da identidade em transformação. Por exemplo, ações como trincar o copo antes de beber (fig. 27), lavar os dentes durante 30 minutos (fig.28 e 29) ou desenhar com os cabelos que caem no banho tornam-se experimentos performativos que desafiam as rotinas estabelecidas e revelam camadas ocultas da minha identidade.

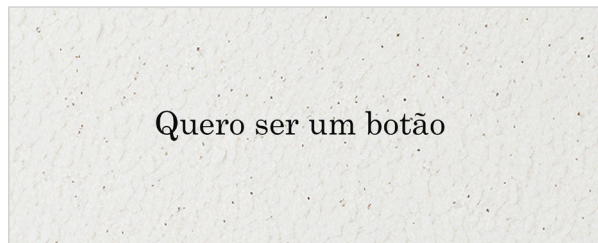


Figura 25, Cartão #45

A panela está no lume, vejo as chamas a baterem no alumínio.
 O banco de madeira chia, estala a tinta branca quando me ponho de pé para alcançar a mesa.
 É tão grande!
 A avó estende a massa no tampo.
 Pressiona no rolo e faz força, a massa entra pelas rachas dos azulejos.
 Eu esticada por entre os seus braços ajudo, vou ratando os cantos comendo a massa salgada, oiço as histórias que ela conta e riu-me muito. Ela vai pondo colheres de recheio espaçadas, dobrando a massa sobre si e cortando com uma xicara meias-luas.
 Eu como a massa crua aveludada e riu-me muito.

Figura 26, Cartão #255



Figura 27 , Cartão #266

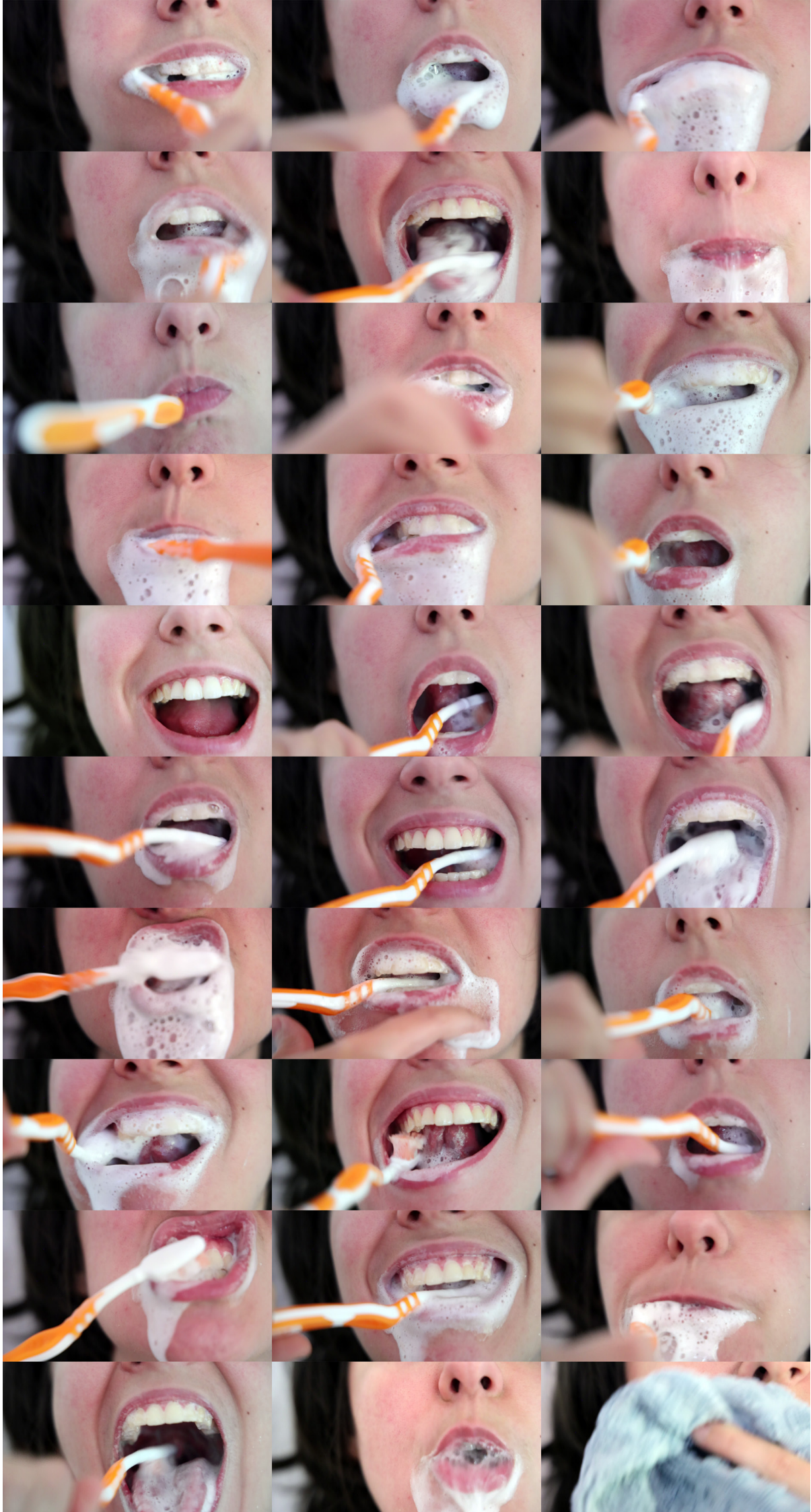
Ao desenhar, fotografar ou gravar em vídeo estas ações, não apenas documento momentos efêmeros, mas também participo ativamente na construção contínua do 'eu'. Estas performances íntimas e pessoais são formas de questionar e subverter a normatividade das práticas quotidianas, evidenciando a performatividade inerente a cada gesto habitual. Através da partilha destes registos, convido o observador a refletir sobre como as pequenas decisões e hábitos quotidianos contribuem para a formação da identidade.

Assim, cada fragmento captado torna-se não apenas um reflexo, mas também um agente ativo na narrativa em devir da minha identidade. O ritmo invisível do quotidiano transforma-se num espaço fértil para a criação e reconfiguração contínua do sujeito. Desta forma, a minha prática artística entrelaça teoria e experiência pessoal, demonstrando que a identidade é constantemente performada e reformulada através das ações mais simples e aparentemente mundanas.



Figura 28 , Cartão #11

Figura 29 , Frames da vídeo performance do Cartão #11



Terceiro Andamento: Performatividade, Quotidiano e o Feminino

A performatividade do feminino, no contexto doméstico, é elevada a uma forma de arte subversiva, inspirando-se tanto em práticas históricas do Fluxus como nas teorias feministas contemporâneas que abraçam a subjetividade e a materialidade do corpo. Este andamento explora a intersecção entre a performance, o quotidiano e o feminino, integrando práticas autoetnográficas para refletir sobre a identidade e as dinâmicas de poder nas ações mais corriqueiras e apresenta-se como reflexão final do processo de pesquisa.

A Autoetnografia Performativa como Ferramenta de Resistência Feminina

A autoetnografia, como prática artística e metodológica, é um dos pontos centrais deste projeto. Tal como exploro no contexto da minha investigação, a autoetnografia performativa permite articular uma 'escrita do eu' que revela as microações do quotidiano como atos de resistência (fig.30). Inspirando-me na obra de Hélène Cixous¹² e na sua proposta de *écriture féminine*, vejo a escrita e a performance como meios de inscrever a experiência feminina num sistema de linguagem que resiste à lógica patriarcal dominante (Mackinlay e Mickelburgh, 2024).

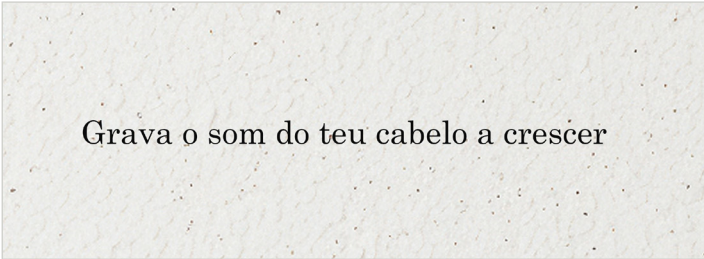
Neste sentido, o trabalho de Mierle Laderman Ukeles, especialmente o seu *Manifesto for Maintenance Art (1969)*, serve como referência-chave para pensar a invisibilidade do trabalho de manutenção, historicamente associado às mulheres. Ao transformar a limpeza e o cuidado em ações performativas, Ukeles desafia as dicotomias entre o público e o privado, entre o que é arte e o que é trabalho doméstico (Ukeles, 1969). No meu próprio trabalho, inspiro-me nesta abordagem para captar os gestos mais banais do quotidiano – beber, arranjar o cabelo, limpar a parede ou o chão do chuveiro ou os dentes, cozinhar, ou reorganizar objetos – e transformá-los em performances que questionam o lugar da mulher no espaço doméstico.

Figura 30, memórias no meu corpo - a escrita do eu

12 Hélène Cixous (nascida a 5 de junho de 1937, em Orã, Argélia) é uma crítica e teórica feminista francesa, romancista e dramaturga. Hélène Cixous, autora francesa nascida na Argélia em 1937, é uma importante teórica feminista, conhecida pelos seus trabalhos sobre escrita feminina e desconstrução das estruturas patriarcais. Obras como *O Riso da Medusa* redefinem o papel da mulher na literatura e na sociedade. Cixous é também romancista e dramaturga, destacando-se pela sua abordagem inovadora às questões de género e identidade. Foi responsável pelo termo *Écriture Fémine*. Enciclopedia Britanic online <https://www.britannica.com/biography/Helene-Cixous>

A Atenção aos Pequenos Gestos e a Desconstrução do Quotidiano

Como inicialmente revisto o movimento Fluxus oferece outra camada para esta exploração da relação entre o feminino e o quotidiano. A prática de instruções abertas e minimalistas, onde ato simples se transformam em performance, demonstra como gestos banais podem adquirir profundidade artística e subverter expectativas sobre o que constitui uma performance válida. Essa influência de Fluxus inspira a minha abordagem ao uso de gestos domésticos comuns nas minhas performances. Através da incorporação de ações diárias como fazer desenhos na parede ou bolinhas com cabelos que saem

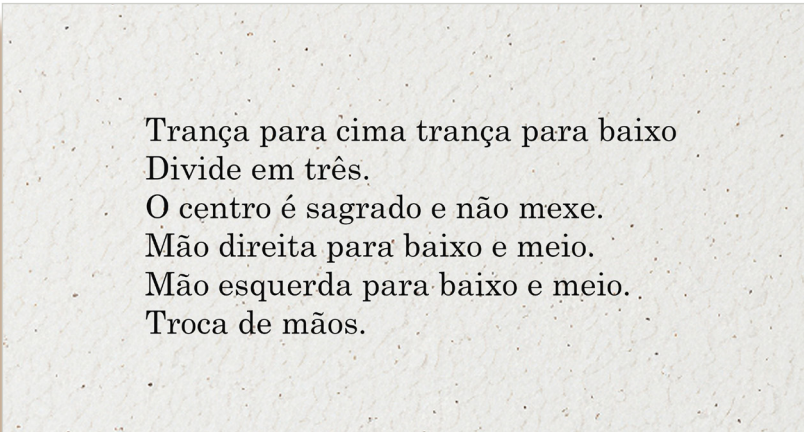


Grava o som do teu cabelo a crescer

Figura 31 , Cartão #143

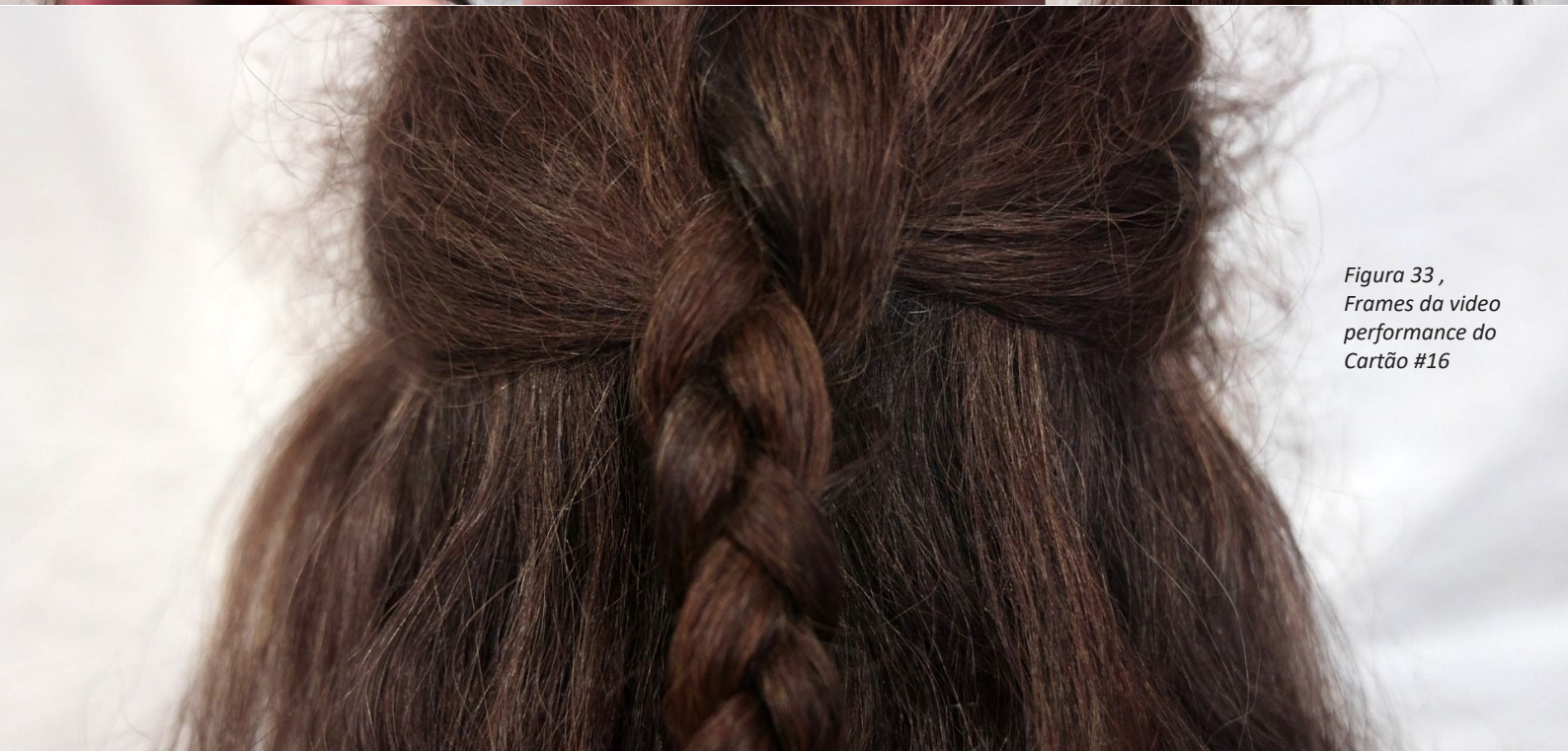
no banho, o lavar pratos, cozinhar ou arrumar objetos, as minhas performances desafiam a conceção de que o trabalho doméstico ou as tarefas de manutenção são invisíveis ou irrelevantes para a arte (fig.31).

Outra influência essencial neste trabalho provém da prática feminista da atenção ao corpo e ao quotidiano. Judith Hamera (2006) discute como o corpo pode ser utilizado como um local de resistência e reconfiguração identitária através da performance. Apoiando-me nesta perspetiva, o meu trabalho reflete sobre como os gestos diários que realizo – como lavar os dentes, pentear o cabelo, escrever pequenos lembretes, memórias ou pensamentos aleatórios em post-its ou criar arranjos de objetos em espaços íntimos – podem ser transformados em material performativo. Essas ações são vistas como forma de questionar a invisibilidade da experiência feminina no espaço doméstico. Ao observar esses pequenos gestos, proponho uma prática artística que utiliza a atenção ao detalhe como um ato de resistência (fig.32 e 33). Isto conecta-se diretamente ao trabalho da académica dedicada aos estudos feminista, Katie Joice, que sublinha a importância de explorar o "micro" nas práticas feministas, como forma de desafiar as narrativas tradicionais e hegemónicas sobre o lugar da mulher (Joice, 2020).



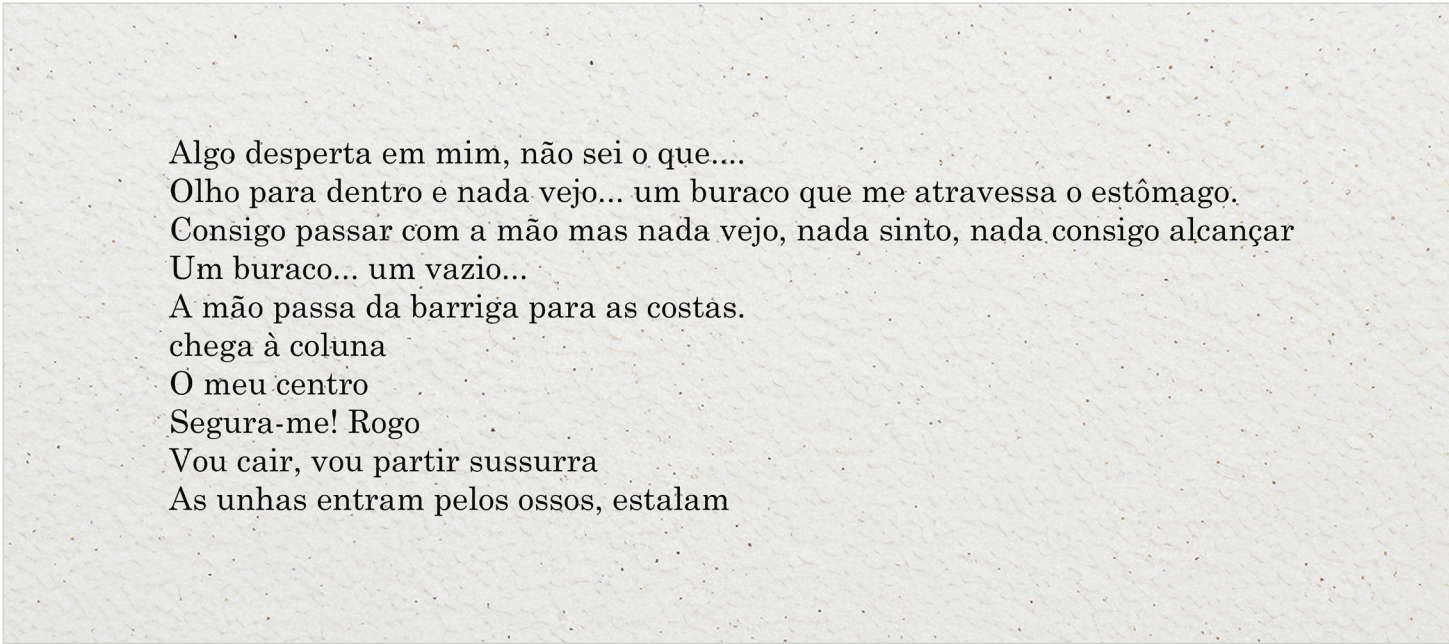
Trança para cima trança para baixo
Divide em três.
O centro é sagrado e não mexe.
Mão direita para baixo e meio.
Mão esquerda para baixo e meio.
Troca de mãos.

Figura 32 , Cartão #16



*Figura 33 ,
Frames da video
performance do
Cartão #16*

Através da exploração da autoetnografia performativa, da crítica ao espaço doméstico e da atenção ao detalhe, o meu trabalho contribui para o diluir de fronteiras entre arte, vida quotidiana e identidade. A performatividade é aqui entendida como um meio para expor as contradições e as possibilidades de resistência dentro das rotinas diárias, subvertendo o papel tradicional da mulher no espaço privado. Assim, as ações que realizo nas minhas performances refletem não apenas sobre a minha identidade, mas também sobre as estruturas sociais mais amplas que determinam o que é valorizado como arte e o que é relegado à esfera do privado e do invisível. Tal como a investigadora, reconhecida nos estudos de performance, Stacy Holman Jones sugere no seu trabalho sobre a autoetnografia queer, as performances podem ser usadas para criar narrativas que desafiam as normas sociais, permitindo uma reinvenção contínua da identidade (Holman Jones e Harris, 2019). No quotidiano, os gestos femininos manifestam-se como uma dança silenciosa entre o ser e o dever, entre o privado e o público. A vida diária das pessoas é tecida a partir de pequenos detalhes e práticas que, segundo a antropóloga Kathleen Stewart, embora muitas vezes invisíveis, carregam consigo a potência de narrativas que desafiam os discursos dominantes (2007). É no ato de ‘fazer’, de performar a vida, que o feminino encontra o seu espaço, onde desejos, emoções e afetos se tornam visíveis, seja através de um simples movimento ou de uma palavra não dita. Neste sentido tento explorar na minha pesquisa como os pequenos momentos e sentimentos, muitas vezes despercebidos, têm um impacto profundo na forma como vivo e me relaciono com o mundo, assumindo que é assim para quase todas as pessoas (fig.34).



Algo desperta em mim, não sei o que...
Olho para dentro e nada vejo... um buraco que me atravessa o estômago.
Consigo passar com a mão mas nada vejo, nada sinto, nada consigo alcançar
Um buraco... um vazio...
A mão passa da barriga para as costas.
chega à coluna
O meu centro
Segura-me! Rogo
Vou cair, vou partir sussurra
As unhas entram pelos ossos, estalam

Figura 34 , Cartão #76

Já a artista e investigadora Erin Manning (2016) introduz o conceito de ‘gesto menor’, uma noção que se traduz na capacidade do corpo feminino de criar micro-resistências e novas formas de existir, mesmo dentro de estruturas que parecem confiná-lo. A mulher, ao habitar o espaço quotidiano, transforma-o num território onde a intimidade, a resistência e a criatividade coexistem. Através de gestos aparentemente insignificantes, como os automatismos do cuidado ou o ato de dobrar a roupa, ela redescobre a sua agência e encontra novas maneiras de reimaginar o seu papel e as suas relações, tanto consigo mesma quanto com o mundo ao seu redor (fig.35).



Figura 35, *Memória de cuidado - rematar as meias*

Já Michel de Certeau (1988) no seu texto *The Practice of Everyday Life* destaca que as práticas quotidianas são formas de ‘fazer’ que fogem à lógica do poder, que atuam nos interstícios da vida, muitas vezes subvertendo e reconfigurando as estruturas que nos rodeiam. Assim, os gestos femininos no quotidiano, quando vistos sob uma lente crítica, tornam-se atos de resistência e reinvenção. São momentos em que o feminino desafia as normas patriarcais e reivindica espaços de autonomia e expressão.



Figura 38 , Memória de cuidado - cozinhar

Segundo Tal Dekel, investigadora e escritora cujos trabalhos exploram a teoria feminista e a arte contemporânea (2013), Ukeles ressignifica o trabalho de cuidado e limpeza, atividades tradicionalmente invisíveis e desvalorizadas, como performances que rompem com as hierarquias de gênero e as definições tradicionais de arte. A autora (2013) argumenta que artistas feministas nos anos 1970 desafiaram a marginalização do feminino ao trazer para a esfera artística temas do dia a dia, como o trabalho doméstico (fig. 38), e ao questionar a representação da mulher como objeto passivo. Ao reconfigurarem essas ações como arte, Ukeles e outras artistas não só desmantelaram a fronteira entre o público e o privado, mas também criaram novas

formas de resistência, permitindo às mulheres expressarem as suas identidades de forma criativa e subversiva. Este conceito é fundamental para a minha prática artística, onde os gestos do dia a dia se tornam atos performativos que questionam as estruturas patriarcais que determinam o lugar da mulher no espaço doméstico.

O Corpo como Campo de Pesquisa: Técnicas Incorporadas

O conceito de performatividade aplicado ao quotidiano também pode ser explorado através da ideia de técnicas incorporadas, tal como desenvolvido por Ben Spatz, Professor Associado de Drama, Teatro e Performance na Universidade de Huddersfield, no Reino Unido. Na sua obra *What a Body Can Do* (2015), Spatz argumenta que o corpo não é apenas um sujeito passivo, mas sim um agente ativo de conhecimento, capaz de explorar as possibilidades do quotidiano através de técnicas corporais que acumulam e

transmitem conhecimento. Para Spatz, a prática encarnada é estruturada pelo conhecimento sob a forma de técnica

*" Ao examinar a técnica nos domínios da cultura física, das artes performativas e da vida quotidiana—ligando o teatro, a dança e os estudos de performance a outras vertentes do pensamento social e cultural—procuro desenvolver um conceito epistemologicamente rigoroso de técnica como conhecimento. Este conceito, argumento eu, permite-nos conceber o campo da prática corporal como fundamentalmente epistémico—estruturado pelo conhecimento—o que, por sua vez, conduz a ideias novas e provocadoras sobre a relação entre práticas especializadas e quotidianas"¹³
(2015, p. 1-2)*

Essa noção é aplicável às rotinas diárias femininas: cada ação repetitiva, seja cozinhar, limpar ou cuidar de outros, é uma técnica que o corpo aprende e refina ao longo do tempo. Embora muitas dessas técnicas sejam vistas como insignificantes ou triviais, Spatz sugere que elas podem ser entendidas como formas de pesquisa em prática. No contexto da minha prática performativa, essas técnicas quotidianas tornam-se uma forma de investigação, onde os gestos simples ganham novos significados quando explorados de maneira crítica e artística (fig.39).



Figura 39, Memória corporal

13 Tradução livre da autora. No original consta: *By surveying technique across the domains of physical culture, performing arts, and everyday life—linking theatre, dance, and performance studies to other strands of social and cultural thought—I attempt to develop an epistemologically rigorous concept of technique as knowledge. This concept, I argue, allows us to conceive of the field of embodied practice as fundamentally epistemic—structured by knowledge—which in turn leads to new and provocative ideas about the relationship between specialized and everyday practices.*

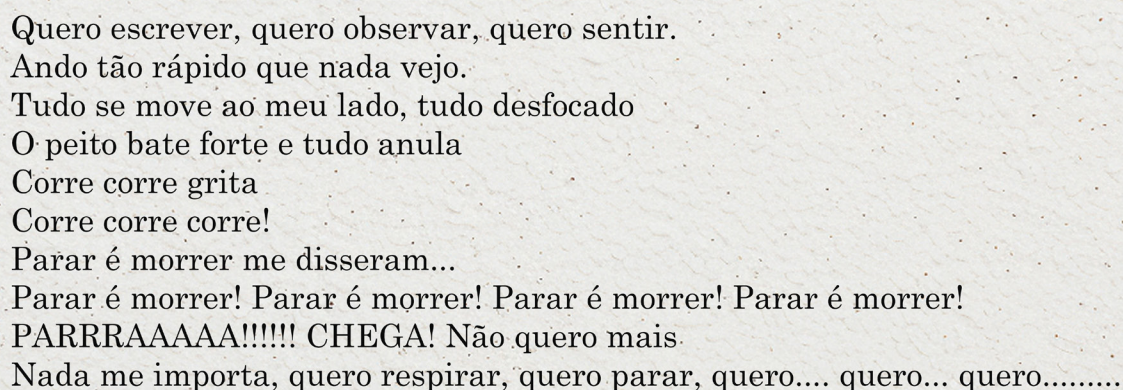
A Subversão do Quotidiano e do Feminino

Ao trazer a atenção sobre os gestos rotineiros do ambiente doméstico, subverto a expectativa de que o cotidiano é irrelevante ou desprovido de valor artístico. Pensando que penteio o cabelo ou lavo os dentes todos os dias e na tentativa de olhar para esses gestos de uma forma crítica encontro nas palavras de Spatz, a noção de repetição como um elemento central nas práticas corporais. Ele afirma que, embora a técnica seja repetível, a repetição pode ser tanto habitual quanto inovadora, consciente ou inconsciente, livremente escolhida ou forçada. Spatz defende que a repetição dentro de práticas técnicas tem um papel estruturante, sendo capaz de gerar novos entendimentos e caminhos ao longo do tempo. Isso demonstra que a repetição é mais do que mera repetição mecânica; ela pode criar novas possibilidades e inovação (Spatz, 2015). Isto significa que, mesmo as tarefas mais banais podem ser transformadas em atos de resistência, desafiando a hegemonia cultural que marginaliza o trabalho feminino.

Portanto, ao ampliar a análise da performatividade do feminino no cotidiano, podemos ver como as pequenas ações diárias, através da repetição, acumulam significado e agência. Estas ações, longe de serem insignificantes, revelam-se poderosos veículos de transformação e resistência, questionando as normas de gênero e reconfigurando o papel das mulheres na arte e na sociedade (Dekel, 2013).

As instruções textuais e visuais, enquanto elementos proto-performativos, podem contribuir significativamente para a visibilidade das microações, do doméstico e do pessoal na arte contemporânea. Voltando ao texto de Judith Hamera (2006), por exemplo, a autora discute como as micropráticas discursivas, mesmo quando invisíveis, estão repletas de poder, funcionando como atos performativos que traçam identidades e subjetividades através de interações quotidianas. Essas micropráticas podem ser facilmente comparadas às instruções ou ao simbólico em obras de arte, que envolvem os espectadores em ações ou ideias aparentemente simples, mas que ativam reflexões profundas sobre a identidade e o espaço pessoal/doméstico. O que sugiro, a essa luz, é que aquilo que é percebido como banal ou insignificante no cotidiano, como gestos, conversas ou práticas domésticas, é, na realidade, um local de intensa produção cultural e política. Hamera (2006) argumenta que conversações e as fantásticas realidades que elas performam são manifestações materiais de consciência e que essas práticas são aparentemente invisíveis, mas carregadas de poder e de influência cultural. A autora sugere que o processo

de "performatividade" não só cria espaços simbólicos através do "fazer" (reiterando normas), mas também oferece uma base crítica para examinar as dinâmicas de poder envolvidas nesses pequenos atos (Hamera, 2006) (fig.40).



Quero escrever, quero observar, quero sentir.
Ando tão rápido que nada vejo.
Tudo se move ao meu lado, tudo desfocado
O peito bate forte e tudo anula
Corre corre grita
Corre corre corre!
Parar é morrer me disseram...
Parar é morrer! Parar é morrer! Parar é morrer! Parar é morrer!
PARRRAAAAA!!!!!! CHEGA! Não quero mais
Nada me importa, quero respirar, quero parar, quero.... quero... quero.....

Figura 40 , Cartão #150

O filósofo Gilbert Simondon (1992), como visto no segundo andamento, propõe a noção de individuação como um processo dinâmico e contínuo, no qual o indivíduo está sempre a desenvolver-se e a transformar-se. No contexto da arte performativa e das instruções textuais, este processo reflete-se nas microações que se tornam visíveis e significativas ao serem transformadas em performances ou gestos artísticos. Simondon (1992) defende que o desenvolvimento de uma técnica ou prática — seja ela artística, corporal ou quotidiana — não é estático, mas sim moldado pelas interações constantes entre o corpo, o ambiente e as ferramentas. Isto significa que, ao integrar a noção de técnica e gesto, cada ação rotineira (como os gestos domésticos) pode ser entendida como parte de um processo contínuo de individuação, em que o sujeito vai reconfigurando a sua identidade através da repetição e do aperfeiçoamento desses gestos. No contexto das instruções textuais proto-performativas, as práticas diárias, embora aparentemente triviais, acumulam poder epistemológico ao tornar visíveis as formas de conhecimento incorporado. Ben Spatz (2015) desenvolve esta ideia ao sugerir que a performatividade quotidiana e as técnicas de género não se limitam ao domínio consciente, mas envolvem camadas mais profundas de sedimentação e repetição no corpo, tornando-as cruciais para a compreensão da identidade em transformação. Assim sendo se o género é uma técnica incorporada, aprendida e repetida através de práticas quotidianas, muitas vezes invisíveis, que estruturam a vida diária (Spatz, 2015), isso reflete diretamente o poder

das instruções na arte, que podem transformar ações quotidianas em gestos performativos com significado simbólico.

Por outro lado, Tal Dekel (2013) reforça que a arte feminista muitas vezes utiliza essas técnicas e instruções para dar visibilidade a dinâmicas domésticas e privadas, que historicamente foram negligenciadas. Ao introduzir o doméstico como um campo de investigação artística, posso subverter a invisibilidade destas práticas, realçando o potencial criativo dos gestos rotineiros.

Concluo que as instruções, ao orientarem as ações corporais e quotidianas, funcionam como elementos proto-performativos que ativam o poder subversivo das microações e ampliam a sua visibilidade no campo da arte e da vida quotidiana (fig. 41).

Essas fontes oferecem uma fundamentação sólida para a ideia de que textos instrutórios e imagens, em seu estado proto-performativo, têm um papel central em tornar visível o que normalmente é ignorado no contexto do doméstico e do pessoal.



Figura 41,
Memória
performativa

Quarto Andamento: Reflexões Finais

No início desta investigação, questionei como as práticas quotidianas e gestos aparentemente insignificantes poderiam ser transformados em atos performativos que desafiam a ideia de uma identidade fixa. A pesquisa demonstrou que a identidade não é um conceito estático, mas um processo em constante devir, moldado pela repetição, performatividade e interações diárias. Ações rotineiras, como lavar os dentes durante 30 minutos ou desenhar com cabelos, revelaram-se, quando refletidas e documentadas, agentes dinâmicos na construção de um 'eu' em contínua transformação.

Se o estado da arte demonstrou a validade dos objetos e ações proto-performativas do movimento fluxos e da desconstrução do espaço doméstico e do cuidado das performances feministas; este projeto propôs uma reinterpretação da identidade através da performatividade, mostrando que a repetição dos gestos da autora não foram apenas mecânicos, mas uma forma de repensar a construção do eu e uma recriação constante. A metodologia autoetnográfica permitiu uma abordagem muito pessoal, criando um arquivo vivo de memórias e gestos que, ao serem partilhados, geram novas oportunidades para a subversão de normas sociais.

O primeiro andamento focou-se na observação atenta e na performatividade da vida diária, explorando como microações do quotidiano podem ser transformadas em atos performativos. A pesquisa revelou que ações rotineiras, muitas vezes desvalorizadas, podem adquirir profundidade artística e identitária quando observadas de perto e registadas, evidenciando que a atenção ao detalhe é fundamental para construir uma narrativa de identidade em constante transformação.

No segundo andamento, o foco foi a identidade em devir, analisando como os gestos quotidianos participam na construção de um 'eu' instável e em permanente evolução. A pesquisa, apoiada por teóricos como Judith Butler e Gilbert Simondon, evidenciou que a repetição dos gestos diários não é uma mera reprodução, mas um processo contínuo de reescrita identitária. As performances desenvolvidas, como lavar os dentes ou desenhar com cabelos, demonstraram que a repetição pode ser um ato de resistência e subversão das normatividades sociais, criando espaço para a participação do público e para a autoexploração performativa.

Finalmente, o terceiro andamento explorou a performatividade do feminino no contexto doméstico, articulando o conceito de técnicas incorporadas de Ben Spatz com as práti-

cas de manutenção de Mierle Laderman Ukeles e a *écriture féminine*, como meios de inscrever a experiência feminina num sistema de linguagem que aparece como ato de resistência. A investigação demonstrou que as ações quotidianas, especialmente as associadas ao cuidado e ao espaço doméstico, podem ser ressignificadas como práticas artísticas e performativas. A repetição, conforme evidenciado na obra de Spatz, vai além da mera reprodução de técnicas aprendidas, sendo uma oportunidade para a inovação e criação de novas formas de conhecimento.

A estrutura deste relatório e das práticas metodológicas adotadas ao longo do projeto refletem a minha identidade tanto nos gestos, pensamentos e ações como a herança da minha formação musical clássica e a influência da forma sonata. A divisão em andamentos não é meramente estrutural, mas sim uma metáfora que espelha a temporalidade e a repetição presentes tanto na música como nas rotinas quotidianas. Tal como a sonata se constrói através da exposição, desenvolvimento e reexposição de temas, este relatório apresenta, explora e revisita conceitos-chave, permitindo uma compreensão multifacetada da identidade em devir.

A utilização de cartões com escrita instrutória, remanescente das partituras musicais, funcionou também como uma linguagem notacional que liga a ação performativa ao registo escrito e que esteve bem presente nos exemplos artísticos dos fluxos citados ao longo do relatório. Esta abordagem metodológica permitiu transformar ações rotineiras em partituras abertas à interpretação, tal como nas composições musicais que convidam o intérprete a uma participação ativa e criativa. Assim, a prática artística tornou-se um espaço de experimentação onde a temporalidade, a repetição e a improvisação se entrelaçam, reforçando a ideia de que a identidade é uma composição em constante evolução.

Assim sendo, o projeto não só alcançou os objetivos propostos, como também estabeleceu uma síntese entre a forma musical e a prática artística performativa, demonstrando que a identidade pode ser entendida como uma obra em progresso, semelhante a uma peça musical que se reinventa a cada execução. A herança musical não foi apenas uma influência, mas uma estrutura subjacente que enriqueceu a investigação, proporcionando novas perspetivas sobre a relação entre arte, vida e identidade.

Da investigação resultaram cerca de 400 cartões com frases que se organizam em histórias/memórias, pensamentos aleatórios e instruções proto-performativas que fazem

parte de uma instalação e dá acesso ao público aos textos. Resultaram também cerca de 40 vídeos performance de durações variáveis que podem existir e ser mostrados a solo ou agrupados por categorias das ações (limpezas, arrumações, gestos, ações). Os vídeos performance tanto eram gravados a partir das ações diretas do quotidiano como de ações despoletadas por pensamentos que se inscreveram nos cartões. O processo de iteração entre as práticas invisíveis ou micro do quotidiano que são as nossas idiossincrasias e nos vão tornando nós, e a produção das obras e escrita do relatório construíram um arquivo-vivo numa espécie de meta-narrativa que permitiu serem em conjunto resposta às perguntas de investigação.

Em suma, esta investigação conclui que o quotidiano, quando abordado através da lente da performance e da autoetnografia, se revela um espaço para a construção e subversão de identidades. A repetição dos gestos e o foco no detalhe desconstróem normatividades impostas e criam um arquivo vivo de memórias e devir identitário. No futuro, caminhos de investigação e prática poderão envolver uma análise mais aprofundada das dinâmicas de género nas práticas quotidianas e a expansão do uso de textos-instrução para novos contextos performativos. A prática artística continuará a ser, assim, para mim, um espaço onde a identidade se transforma continuamente e onde o *work in progress* da obra e do eu podem coexistir.

Figura 42 , Cartão #365 com seu desenho de gesto

Eu não tenho mais nada para dizer...



Referências

- Adams T. ; Jones S.T.; Ellis, C. (2014). *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. Oxford University Press.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Clarendon Press.
- Bourdieu, P. (2003). *Esboço de Autoanálise*. Edições 70.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge. New York.
- Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press. New York.
- Butler, J. (2015). *Senses of the Subject*. Fordham University Press. New York.
- Chabot, P. (2003). *The Philosophy of Simondon: Between Technology and Individuation*. Bloomsbury Academic. London.
- Certeau, M. de (1988). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- Dekel, T. (2013). *Gendered: Art and Feminist Theory*. Cambridge Scholars Publishing.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Northwestern University Press.
- Ellis, C., & Bochner, A. P. (2000). *Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject*. In *Handbook of qualitative research* (2nd ed., pp. 733-768). Sage Publications.
- Fisher, E. (1979). *Woman's creation: Sexual evolution and the shaping of society*. McGraw-Hill.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday.
- Goldberg, R. (1988). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames & Hudson.
- Hamera, J. (2006). *Opening acts: performance in/as communication and cultural studies*. Thousand Oaks: Sage Publications

- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*, 118(1), 98-106. <https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113>
- Heddon, D. (2008). *Autobiography and Performance*. Palgrave Macmillan.
- Holman Jones, S., e Harris, A. M. (2019). *Queering Autoethnography*. Routledge.
- Joice, K. (2020). Feminist resistance in the quotidian: Observing the micro. *Journal of Feminist Studies*, 12(3), 45-56.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press.
- Langellier, K. M. (1989). *Personal Narratives: Perspectives on Theory and Research*. *Text and Performance Quarterly*, Volume 9, 1989 - Issue 4 ,pp 243–276, <https://doi.org/10.1080/10462938909365938>.
- Le Guin, U. K. (1989). "The Carrier Bag Theory of Fiction". In *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places* (pp. 165-170). Grove Press.
- Le Guin, U. K. (1989). *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. Grove Press.
- Mackinlay, E., & Mickelburgh, R. (2024). *Critical Autoethnography and Écriture Féminine: Writing with Hélène Cixous*. Palgrave Macmillan.
- Malraux, A. (2011). *O Museu Imaginário*. Edições 70.
- Manning, E. (2016). *The Minor Gesture*. Duke University Press.
- Reed-Danahay, D. (1997). *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. Berg Publishers, *Explorations in Anthropology*
- Robinson, Julia ed. (2009). *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rush, M. (2001). *New Media in Art*. Thames & Hudson.
- Simondon, G. (1992). The Genesis of the Individual Trans. Em Cohen, M. and Kwinter, S.. *Incorporations* (Ed. Crary J.), 296-319. Zone. New York.
- Simondon, G. (2017). On the Mode of Existence of Technical Objects. *Univocal*. Minneapolis (trans. Cécile Malaspina and John Rogove)
- Spatz, B. (2015). *What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research*. Routledge.

- Spry, T. (2001). "Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis." *Qualitative Inquiry*, 7(6), pp. 706–732 https://www.researchgate.net/publication/241521662_Performing_Autoethnography_An_Embodied_Methodological_Praxis
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- Turner, V. W. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications PAJ book. Performance studies series ;, 1st v., New York City, New York (State).
- Turner, V. W. (1988). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications ; Baltimore: Distributed by the Johns Hopkins University Press.
- Ukeles, M. L. (1969). "Manifesto for Maintenance Art". [Brochura]. Em chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf
- Simondon, G. (1992). The Genesis of the Individual Trans. Em Cohen, M. and Kwinter, S.. *Incorporations* (Ed. Cary J.), 296-319. Zone. New York.
- Simondon, G. (2017). On the Mode of Existence of Technical Objects. Univocal. Minneapolis (trans. Cécile Malaspina and John Rogove).
- Kenney, M. (2013). *Fables of attention: Wonder in feminist theory and scientific practice* [Tese de doutorado, University of California, Santa Cruz]. eScholarship. <https://escholarship.org/uc/item/14q7k1jz>



Frames da video performance do Cartão #153



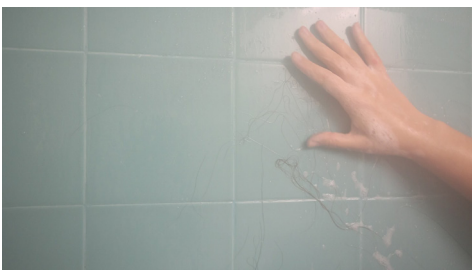
Frames da video performance do Cartão #257



Frames da video performance do Cartão #11



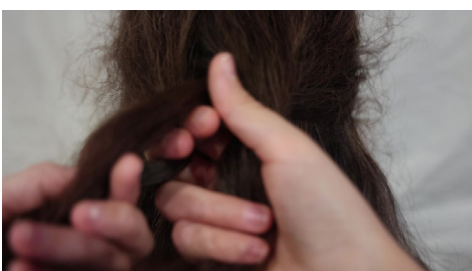
Frames da video performance do Cartão #85



Frames da video performance do Cartão #9



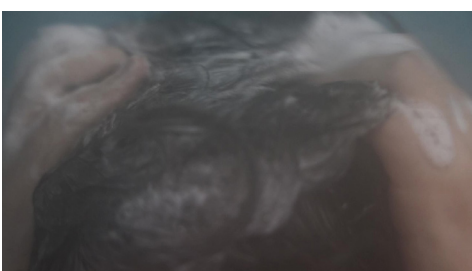
Frames da video performance do Cartão #111



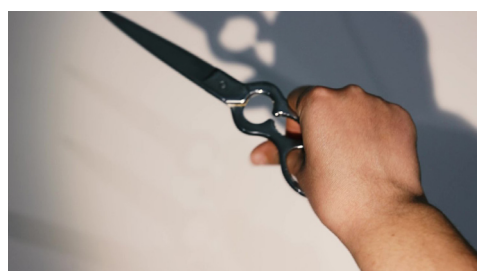
Frames da video performance do Cartão #16



Frames da video performance do Cartão #112



Frames da video performance do Cartão #62



Frames da video performance do Cartão #113



Frames da video performance do Cartão #78



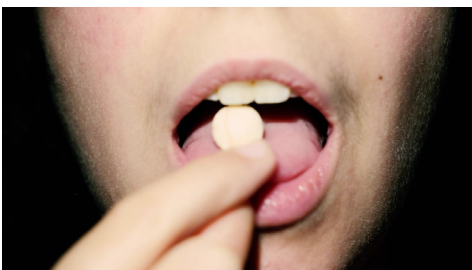
Frames da video performance do Cartão #185



Frames da video performance do Cartão #302



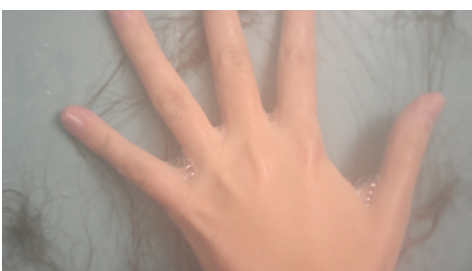
Frames da video performance do Cartão #186



Frames da video performance do Cartão #154



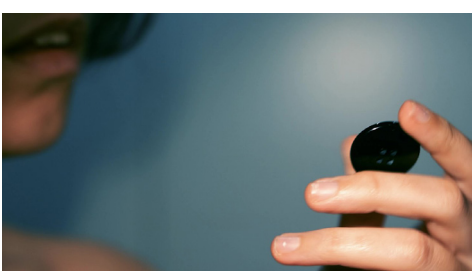
Frames da video performance do Cartão #20



Frames da video performance do Cartão #143



Frames da video performance do Cartão #146



Frames da video performance do Cartão #45



Frames da video performance do Cartão #43



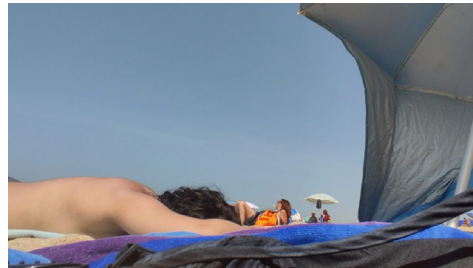
Frames da video performance do Cartão #327



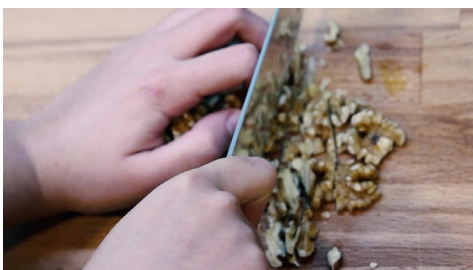
Frames da video performance do Cartão #60



Frames da video performance do Cartão #55



Frames da video performance do Cartão #248



Frames da video performance do Cartão #340



Frames da video performance do Cartão #239



Frames da video performance do Cartão #319



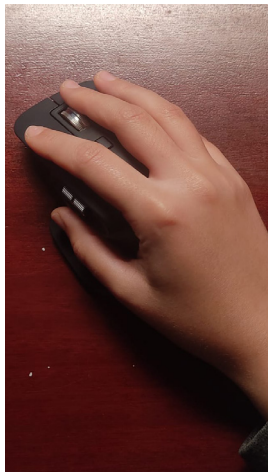
Frames da video performance do Cartão #226



Frames da video performance do Cartão #96



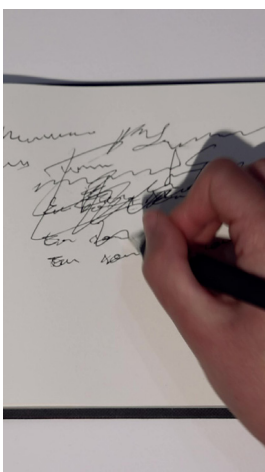
Frames da video performance do Cartão #126



Frames da video performance do Cartão #300



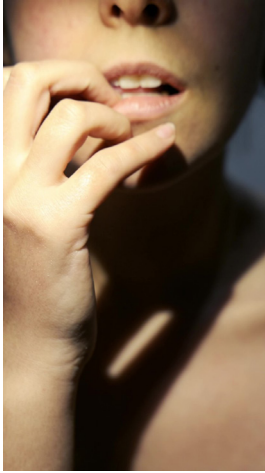
Frames da video performance do Cartão #100



Frames da video performance do Cartão #165



Frames da video performance do Cartão #184



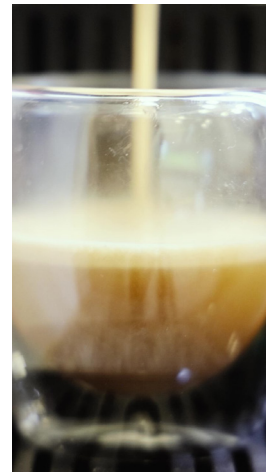
Frames da video performance do Cartão #19



Frames da video performance do Cartão #291



Frames da video performance do Cartão #6



Frames da video performance do Cartão #133



Frames da video performance do Cartão #321



Frames da video performance do Cartão #340

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
CRIAÇÃO TEATRAL

Espaço entre os dedos: Andamentos de uma vida
Margarida Bezerra de Sousa Lopes e Bastos

