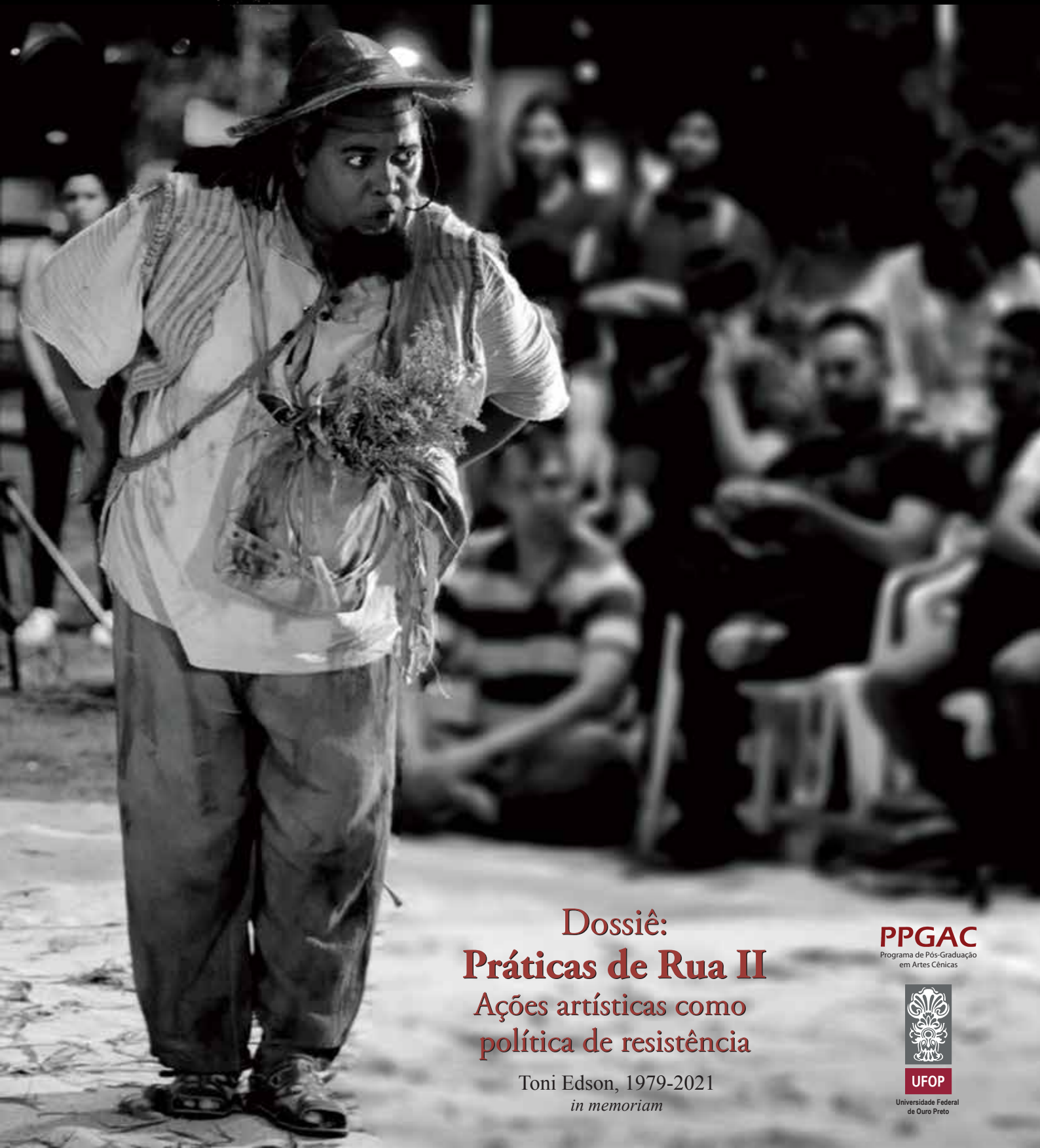


Ephemera

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - vol. 4 - nº 9 - set./dez. 2021*

ISSN: 2596-0229



Dossiê:
Práticas de Rua II
Ações artísticas como
política de resistência

Toni Edson, 1979-2021
in memoriam

PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

v. 4, n. 9, 2021

ISSN: 2596-0229

Expediente

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP
Coordenação: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante

Equipe Editorial:

Editora-chefe: Luciana da Costa Dias
EditorEs responsáveis pela organização do *Dossiê Práticas de Rua II*
Marcelo Rocco & Alexandre Falcão (orgs.)

Comissão Científica:

Cláudia Tatinge Nascimento (Macalester College - E.U.A.)
Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)
Fernando Mencarelli (UFMG)
Kuniichi Uno (Rikkyo University)
Nanci de Freitas (UERJ)
Peter Pál Pelbart (PUC/SP)
Tatiana Motta Lima (UNIRIO)

Comissão Editorial:

Aline Mendes de Oliveira
Alex Beigui de Paiva Cavalcante
Éden Peretta
Ernesto Gomes Valença
Letícia Mendes de Oliveira
Luciana da Costa Dias
Marcelo Rocco
Nina Caetano
Neide das Graças de Souza Bortolini
Paulo Marcos Cardoso Maciel
Ricardo Gomes

Revisão:

Luciana da Costa Dias e Leandro da Silva Pires.

Foto da capa:

Toni Edson (1979-2021), no espetáculo de rua “Baldroca”, do grupo Joana Gajuru, de Maceió/AL. Foto de Alex Walker, 2018.

Projeto Gráfico: Éden Peretta

Plataforma SEER: Editora da UFOP
Universidade Federal de Ouro Preto
R. Diogo de Vasconcelos, 122
Pilar - Ouro Preto
Minas Gerais
CEP 35400-000
Fone: +55 (31) 3559-1189

Dossiê Práticas de Rua II:

Ações Artísticas
como Política de Resistência

SUMÁRIO

EDITORIAL

- Capa e Expediente* 01 - 03
- As vias que nos atravessam – Apresentação 05 - 08
Marcelo Rocco & Alexandre Falcão (orgs.)

ENTREVISTA

- Pernas de pau, Sensibilidade, Vozeirão e Criticidade: um memorial do artista-educador Toni Edson,
nas ruas e salas de aula 10-30
Alexandre Falcão, Toni Edson

DOSSIÊ

- Atos íntimos contra o embrutecimento: Agenciamentos do encontro sensível entre corpo e cidade
Francis Wilker de Carvalho, Verônica Veloso 32-46
- A Matéria do Cotidiano: o trabalho do Coletivo Uso
Vinícius Torres Machado, André Capuano 47-65
- “Distraídos venceremos” : Apontamentos sobre a deriva enquanto procedimento artístico
pelo/em meio ao/com o espaço urbano
Cecília Lauritzen, Igor Miranda Pinto 66-76
- Flanar, deambular ou derivar? A rua como espaço da experimentação artística
Virgínia Tiradentes Souto, Diana Medina 77-88
- O teatro como estímulo para pensar o existir
Marcelo Sousa Brito 89-105
- Laboratório de Atuação: Sobre o Agir no mundo
Lucienne Guedes Fabrer, Matteo Bonfitto, Melissa da Silva Ferreira 106-126
- Brincar de tomar lugar: o jogo performativo na gaymada da Toda Deseo
Thálita Motta Melo 127-144
- Do caminhar ao habitar: relatos sobre a habitação teatral saudade do grupo Teatro Público
Luciana Araújo Castro 145-165
- Quem vê quem faz performance? : Algumas anotações sobre experiências de festivais.
Thigresa Almeida 166-178
- A arte urbana Queer como ato da resistência ativista
Frederico Alves Caiafa 179-197



AS VIAS QUE NOS ATRAVESSAM

– Apresentação do dossiê *Práticas Cênicas de Rua II: Ações Artísticas como política de resistência* –

Alexandre Falcãoⁱ e
Marcelo Roccoⁱⁱ (orgs.)

Os desafios do teatro contemporâneo, idealizado para as ruas e realizado nas ruas e nos demais espaços públicos, vêm desvelar as temáticas, estruturas e problemáticas acerca da proposição da arte feita para os transeuntes desavisados, para as pessoas que estão apenas de “passagem”, para a trabalhadora e para o trabalhador que estão no percurso “casa-trabalho”.

As categorias da arte feita na rua são abrangentes, marcando formas expressivas relativas à arte da performance, intervenções urbanas diversas, o próprio teatro denominado “de rua”, entre tantos outros modos de se fazer e de se pensar a cena contemporânea.

A produção artística na rua está intrinsecamente ligada ao cotidiano, à vida e seus desvios, ao barulho, aos ruídos, às pessoas em situação de rua e aos demais elementos da cidade que, por sua vez, se movimenta incansavelmente. A cena feita na rua revela a invisibilidade costumeira da diversidade de corpos, dos processos de entrecruzamento das experiências improvisadas, angariando a ressonância de vozes.

Neste sentido, o teatro feito na, com e para a rua engendra formas de sobrevivência a partir dos corpos das e dos artistas que se reinventam a cada dia nos processos cênicos. A resistência da arte na rua é fortemente marcada pelo engajamento nas comunidades, pela descentralização do poder nos modos de produção e pela luta contra qualquer forma de impedimento das manifestações públicas.

Diante destes breves preâmbulos, os textos a seguir são, em suma, uma reunião de análises diversas acerca da arte pública e do direito à arte pública, dentro sobretudo de um escopo em que se pense as ações artísticas como política de resistência. Os discursos a seguir motivam o pensamento acerca de diferentes vivências de caráter engajado da arte, na busca de alteração acerca das paisagens urbanas, promovendo, assim, o debate científico, político e cívico.

* * *

Iniciamos este número com a entrevista de Alexandre Falcão com o saudoso Toni Edson, grande artista, professor e pesquisador sergipano, com intensa trajetória artística nas ruas, entre diversas regiões do Brasil e que, recentemente, nos deixou, aos 42 anos, em decorrência de um infarto. Como tributo, a capa do presente número da Ephemera traz o valoroso Toni em cena no espetáculo *Baldroca*, do importante grupo Joana Gajuru, de Macció/AL. Tivemos a honra de publicar um dos últimos artigos de Toni Edson em nosso número anterior, no Dossiê Práticas de Rua I.

Na sequência, os artigos *Atos Íntimos Contra o Embrutecimento*, de Francis Wilker e Verônica Veloso e *A Matéria Do Cotidiano*, de Vinícius Torres Machado e André Capuano, apresentam relatos e análises sensíveis e aguçadas de ações performativas nas ruas, levadas à cabo, respectivamente, pelos coletivos paulistanos Dodecafônico e Uso.

As derivas, que também perpassam os textos anteriormente citados, são o cerne dos artigos *Distraídos Venceremos*, de Cecília Lauritzen Jácome Campos e Igor Miranda Pinto e *Flanar, Deambular Ou Derivar?*, de Diana Medina. Ambos articulando reflexões teóricas com perspectivas práticas, no primeiro caso no escopo das criações artísticas a partir da Universidade Regional do Cariri – URCA e, no segundo caso, no entorno de práticas metodológicas contemporâneas de processos educacionais em arte.

Em *O teatro como estímulo para pensar o existir* o provocador artista e pesquisador baiano Marcelo Sousa Brito compartilha a experiência da ocupação artística *Mal invisível*, praticada sob a proteção de um arco azul de um viaduto, em Salvador, cuja análise é retomada *a posteriori*, à luz da pandemia da Covid-19. Marcelo remete em seu ensaio, entre outros aspectos, à mitologia afro-brasileira, bem como ao líder político e intelectual indígena Ailton Krenak, que também estará presente (e pensamos que isso é um bom sinal!) no próximo texto. Sigamos, então, nosso percurso por esta introdução.

Um processo criativo em tempos pandêmicos, gerado a partir da Unicamp, no interior paulista, e mobilizado por artistas experientes — cujos trabalhos progressos envolvem, entre outros, os grupos paulistanos Teatro da Vertigem e Teatro de Narradores — é o foco do ensaio *Laboratório de Atuação: Sobre o Agir no mundo*, de Melissa da Silva Ferreira, Matteo Bonfitto e Lucienne Guedes Fahrer.

Distintas e potentes formas de “tomar lugar” ou de habitar as ruas e espaços públicos são apresentadas nos artigos *Brincar de tomar lugar: o jogo performativo na gaymada da Toda Deseo*, de Thálita Motta Melo e *Do Caminhar ao Habitar: Relatos sobre a Habitação Teatral Saudade do Grupo Teatro Público*, de Luciana Araújo Castro. Ambas as pertinentes análises se dão no contexto de grupos belo-horizontinos, com procedimentos estéticos e recortes temáticos diversos entre suas obras, mas que indiretamente dialogam no território da capital mineira e nas articulações textuais. O relato-análise acerca do Grupo Teatro Público remete fortemente, ainda, à experiência do anteriormente citado Coletivo Uso, de São Paulo, traçando, indiretamente, pontes interestaduais de vida (talvez mais intensamente) performática praticada nas ruas.

Tendo a performance e a intervenção urbana como estrutura basilar de seus textos, Thigresa Almeida em *Quem vê quem faz performance?* e Frederico Alves Caiafa em *A Arte Urbana Queer como Ato da Resistência Ativista* tecem reflexões teóricas a partir de experiências artísticas que permeiam as vias públicas. No primeiro artigo, o foco é para os festivais de performance, já no segundo, o olhar volta-se a ações da artista sueca Carolina Falkholt e da dupla Luso-brasileira Pixa Bixa.

Retomando, por fim, ao princípio, e em memória do querido Toni Edson, são muitas saudades e muitas presenças que nos atravessam nestes tempos pandêmicos. Assim, aspiramos que nossa singela homenagem e o conjunto de textos aqui reunidos possam ser um sopro que oxigene nossas reminiscências, uma vacina contra toda forma de autoritarismo e neurose e também uma injeção de energia reflexiva, sensível e amorosa. Que o estudo e a prática das artes cênicas de rua possa ser uma forma de honrar e saudar todes que vieram antes ou juntas de nós e contribuíram para que estejamos aqui, hoje, e para abrir novas ruas, passagens e avenidas para todes que virão juntas ou depois de nós, nos tempos vindouros!

ⁱ **Alexandre Falcão de Araújo** é artista de teatro, professor no Departamento de Artes da Universidade Federal de Rondônia – UNIR (Porto Velho, RO, Brasil) e articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR. E-mail: alexandre.falcao@unir.br .

ⁱⁱ **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi** é professor Adjunto na Universidade Federal de Ouro Preto (Ouro Preto, MG, Brasil). Coordenador do grupo de pesquisa Urbanidades Intervenções. Coordenador do PIBID ARTES/UFOP. E-mail: marcelorocco1@ufop.edu.br .



ENTREVISTA

**PERNAS DE PAU, SENSIBILIDADE, VOZEIRÃO E CRITICIDADE:
UM MEMORIAL DO ARTISTA-EDUCADOR TONI EDSON,
NAS RUAS E SALAS DE AULA¹**

Alexandre Falcão de Araújo²
<https://orcid.org/0000-0001-7080-6059>

Toni Edson³

Resumo

Nesta entrevista o saudoso artista Toni Edson, natural de Sergipe, apresenta parcela importante de sua trajetória profissional, com destaques para o teatro de rua, o teatro de grupo, a narração de histórias de inspiração africana e o ensino de teatro. Valendo-se da metodologia de história oral, a princípio o entrevistador apresenta o contexto em que se realizou a conversa e sua relação com o colaborador e, na sequência — após a epígrafe — a trajetória do entrevistado é apresentada em primeira pessoa, através do expediente da transcrição, um dos conceitos-chave em História Oral.

Palavras-chave: Teatro de Rua. Contação de Histórias. Ensino de Teatro.

***STILTS, SENSITIVITY, LOUD VOICE AND CRITICALITY:
A MEMORIAL OF ARTIST-EDUCATOR TONI EDSON,
IN THE STREETS AND CLASSROOMS***

Abstract

In this interview, the late artist Toni Edson, born in Sergipe, presents a particular moment in his career that highlights street theater, group theater, African-inspired storytelling, and theater teaching. At first, the interviewer presents the context in which the conversation took place and his relationship with the subject by employing the oral history methodology. And then, the interviewee's career is presented in first person, through the expedient of transcreation, one of the key concepts of Oral History.

Keywords: *Street theater. Storytelling. Theater teaching.*

¹ Entrevista com **Toni Edson**, realizada por Alexandre Falcão de Araújo, no dia 09 de maio de 2018, na residência do colaborador, em Maceió. Transcrição de Diogo Honorato, com apoio de colegas da moradia estudantil da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Transcrição de Alexandre Falcão de Araújo. Esta entrevista, com algumas alterações, foi originalmente publicada como anexo de tese de doutorado (ARAÚJO, 2021). Este trabalho contou com apoio da Fundação de Amparo ao Desenvolvimento das Ações Científicas e Tecnológicas e à Pesquisa do Estado de Rondônia (FAPERRO) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² **Alexandre Falcão de Araújo** é caipira do interior de São Paulo, descendente de nordestinos e artista de teatro de rua. Formado como ator pela Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT, atua como docente no curso de Teatro da Universidade Federal de Rondônia – UNIR e é mestre e doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista – Unesp. E-mail: afalcao.araujo@gmail.com.

³ **Toni Edson** (1979-2021): doutor em Artes Cênicas pelo Programa de PPGAC/UFBA, Mestre em Literatura Brasileira (UFSC) e Licenciado em Artes Cênicas (UDESC). Atuou como Ator profissional desde 2000, trabalhando com teatro de rua a partir de 2003 e lecionado como Professor universitário desde 2004. A partir de 2013 foi professor de Encenação e Teatro de Rua da Escola Técnica da Universidade Federal de Alagoas (ETA/UFAL). (*in Memoriam*)



Como um furacão amoroso, Toni, com seu vozeirão, movia e construía mundos teatrais, especialmente nas ruas. Seu afeto e carinho pulsavam na mesma intensidade de sua velocidade de fala e do rigor e comprometimento que cobrava da estudantada. Durante 40 dias pude acompanhar e colaborar em parte do processo de montagem e temporada de *À Direita de Deus Pai*, na ETA/UFAL⁴, sob sua direção. Nesse período, de rico aprendizado e muitas trocas, me aproximei mais deste amigo, que já era parceiro de militância nas redes de teatro de rua e na academia, desde outros carnavais. Ao realizar a presente entrevista e, posteriormente, ao transcriá-la (de acordo com a metodologia de História Oral), por conta de minha pesquisa de doutorado então em curso, não tinha ideia de que três anos e meio depois, em 1º de dezembro de 2021, Toni partiria sem prévio aviso, aos 42 anos, em Aracaju, em decorrência de um infarto.

Neste intervalo entre a entrevista e seu falecimento, ainda tive a oportunidade de conviver presencialmente com Toni em mais algumas belas ocasiões, em São Paulo e Salvador e também pelas redes sociais. Compartilho, portanto, esta entrevista transcrita, como uma homenagem ao querido amigo, que foi um grande ser humano, ator, diretor, contador de histórias, pai de Akil e Jamal, militante, professor e pesquisador e que foi ainda um dos pioneiros a ministrar matérias específicas de teatro de rua em cursos de graduação em Teatro e Artes Cênicas no país.

* * *

⁴ Escola Técnica de Artes, da UFAL, onde Toni Edson foi professor. A montagem a que ele se refere é do espetáculo *À Direita de Deus Pai*, um texto de Enrique Buenaventura, adaptado pelo próprio Toni.



[...] Como uma pequena Griot, contadora de história, Akili estava disposta a alegrar o mundo e fazer dele uma aldeia linda, colorida e farta pra toda a gente, planta, rio, mar, terra ou bicho que nele habitar.

Akili agradeceu ao Senhor da Vida e de Tudo o Que Há pela alegria de viver naquela aldeia. Ela pediu baixinho:

Senhor, guarde meus olhos de criança, para o segredo não quebrar, e que eu pratique sempre o bem! Proteja a nossa pequena aldeia Adimó!

Que os tambores possam rufar, levando nossas histórias e essa alegria para outros mundos distantes da África, nossa terra, onde tudo começou...

E os dois contaram e cantaram por muitas luas e luas...

A menina Akili e seu tambor falante. Verônica Bonfim.

Minhas primeiras lembranças de ver teatro de rua são de muito pequeno, no centro da cidade de Aracaju, vendo o grupo Imbuauça. É difícil pra caramba dizer exatamente qual foi a primeira peça que assisti, a memória é muito difusa, mas provavelmente foi uma peça do Imbuauça. Eu os vi algumas vezes, mas nem sempre podia parar pra assistir a um espetáculo inteiro, porque estava com minha mãe, fazendo algumas coisas. Ela me puxava e eu queria muito continuar vendo, né? Só pude assistir peças inteiras deles por volta dos treze anos de idade, mas, antes disso, já sabia que eles existiam, sempre foram uma referência.

Sei que com cerca de 14 anos assisti ao espetáculo *Esperando Godot*, em Aracaju, com direção do Sidney Cruz, um artista que também criou o projeto Palco Giratório, do Sesc. Foi um espetáculo que me marcou muito. Mas, na verdade, comecei a fazer teatro com 11 anos. Comecei na escola, pois lá tinha o Festival de Talentos e nós tínhamos que nos apresentar. A professora de português acabou ajudando minha turma e nós fizemos um esquete bem curta, usando uma música do Luiz Gonzaga e uma paródia que fiz. Mas, eu nunca tinha feito um curso de teatro, só tenho certeza de que já tinha visto teatro.

Com o primeiro esquete que fiz, com a música do Luiz Gonzaga, ficamos em último lugar no Festival de Talentos da escola. Aí, no ano seguinte, uma menina, a quem olhava “com outros olhos”, chegou e me perguntou o que eu ia apresentar naquele ano. Respondi que não ia apresentar nada, pois no ano passado havia ficado em último lugar no festival. Mas, ela disse que tinha gostado muito do que nós havíamos feito! Pensei: “Nossa, posso não ter convencido os jurados, mas pelo menos alguém eu convenci!”. Eu era muito tímido e muito fechado. Então, vir alguém de outra turma, com quem eu nem tinha amizade, falar comigo por causa do teatro, me fez considerar legal esse negócio de teatro! Daí em diante



continuei fazendo teatro, especialmente na escola, e não parei mais. Apresentei na escola aos onze, doze, treze, até que, aos catorze anos, comecei a fazer meu primeiro curso de teatro. Mas, logo pararam de pagar o professor e o curso acabou. Durou apenas seis meses, então não chegamos a montar nada. Mas, lá para os quinze já estava dirigindo e escrevendo pra outras pessoas. Jurava que era “O Teatrólogo”, só que meu conhecimento ainda era incipiente...

No terceiro ano do científico⁵, na escola, não participávamos do Festival. Só que daí eu já estava escrevendo para as turmas mais novas. Então, escrevi quatro esquetes, cada um para uma turma diferente: para as turmas de quinta e oitava séries e turmas de primeiro e segundo anos do científico. Convenci ainda minha turma a participar do Festival com um esquete, mesmo sem competir. Eu ensaiava de domingo a domingo e estudava para o vestibular, era uma loucura, mas o que me dava mais prazer era ensaiar. Falava para minha mãe: “vou segurar as ondas nas notas, mas preciso ensaiar”. Inclusive, já estava começando a ganhar dinheiro com isso, as pessoas me pagavam para escrever.

A loucura toda é que muitas vezes os atores perguntavam coisas pra mim e eu não sabia o que responder, pois não tinha referências. Mas minha trajetória, com certeza, foi muito influenciada pela escola. Na verdade, o Festival de Talentos acontecia no teatro Ateneu, um teatro tradicional de Aracaju. Como todo ano eu estava lá me apresentando, já era conhecido da equipe técnica do local. Aí, teve uma vez, eu tinha 13 anos, em que o técnico me empoderou: ele me deu uma rocama e falou: “Você já sabe descer as bambolinas, então coloque o cenário de todo mundo, tá?”. Eu estava com a maior moral, tinha uma rocama na mão e era responsável pelo cenário de todo mundo, pregava as telas, isso me deu um poder absurdo.

Mesmo fazendo teatro, durante boa parte da minha vida fui um bom aluno, então meus pais, a família, enfim, todo mundo, me dizia: “Você vai mesmo fazer vestibular pra artes cênicas? Você pode fazer uma coisa melhor?”. E me convenci disso, estava estudando pra fazer vestibular pra Direito. Então, pensei em sair de Aracaju pra ir viver em Santa Catarina, que era o único estado do Brasil em que poderia estudar em duas universidades públicas (uma federal e uma estadual) ao mesmo tempo, onde poderia fazer direito e teatro. Meu irmão já morava em Santa Catarina e tinha me falado “Olha, aqui você pode fazer os dois cursos”.

⁵ Atual Ensino Médio.



Mas, o meu interesse no curso de Artes Cênicas era literalmente mostrar meus textos dramáticos, pois achava que já escrevia muito! Olha a pretensão da pessoa, né?!

Realmente passei no vestibular de Direito, na UFSC, e um semestre depois passei em Artes Cênicas, na UDESC. Durante dois anos e meio fiz os dois cursos, o que foi uma loucura! Até que decidi trancar o curso de Direito, coisa que até hoje meus pais não entendem muito. Quando cheguei em Florianópolis para estudar Artes Cênicas, numa aula de dramaturgia, a Eliane Lisboa estava falando de um dos maiores grupos de teatro de rua do Brasil, o grupo Imbuça. E eu penso: “Nossa, os caras que vi ali na praça Fausto de Cardoso, no centro de Aracaju!?”. Aí ela me perguntou se eu os conhecia, eu disse que não os conhecia pessoalmente, mas já tinha assistido espetáculos do grupo. Então, quando voltei de férias pra Aracaju, em 2001, passei na sede do Imbuça e fui muito bem recebido. Eles me deram alguns programas de espetáculos e cartazes, que levei pra Santa Catarina. Posteriormente apresentei um seminário sobre o Imbuça lá em Santa Catarina, falei um pouco da trajetória do grupo, do pouco que sabia deles na época, mas foi bacana. Na minha tese de doutorado (SANTOS, 2016) conto um pouco dessa história e tem uma foto com eles, dessa visita...

Enfim, na UDESC me surpreendi muito com o curso, por exemplo, na área de interpretação. Aí comecei a me aprofundar mais, ser mais dirigido, fazer mesmo aula de teatro, que antes o que fazia era escrever alguma coisa e colocar em cena. Minha prática foi ficando mais consistente, especialmente no tocante ao trabalho de ator. A UDESC tem um bom curso de Artes Cênicas e também agradeço ao curso de Direito, da UFSC, pela minha formação política! Cheguei em Florianópolis no ano de 1998, e a UFSC teve uma greve de cem dias. Só depois começaram as aulas, nem tinha dinheiro para voltar pra Aracaju, então, entrei no movimento estudantil, fui militar, fazer passeatas, fazer cartazes, enfim, fui pensar politicamente. Nessa ocasião, entrei em contato inclusive com alguns professores marxistas, do Direito, e isso mudou minha cabeça, abriu minha cabeça de um jeito que foi incrível! Quando entro na UDESC, no semestre seguinte, já tinha essa verve, então estava buscando a política através da arte.

Mas, essa relação com a política, é uma coisa que sempre aconteceu, mesmo inconscientemente, pois o primeiro esquete que fiz, ainda na escola, foi a partir da música *Xote ecológico*, de Luiz Gonzaga: “Não posso respirar, não posso mais nadar, a terra está morrendo, não posso mais plantar...”. Nessa música tem uma série de coisas que para mim, naquela época, eram pequenas, mas que hoje são gigantes. Eu fazia um prefeito, e estou



falando de um prefeito negro, né? Uma amiga cantava essa música de Luiz Gonzaga pra mim e eu, como prefeito, respondia “não posso governar... Meu povo está sofrendo, preciso ajudar” E pra terminar dizia “bota uma flor ali, bota um peixe lá, e outra flor ali e outro peixe lá, não vamos desistir, o negócio é plantar, e a água do Chico vamos continuar”. Assim nós terminávamos o esquete. Então, dentro daquele contexto, minha prática teatral era política desde o início ...

Agora, mais especificamente com teatro de rua, minha experiência começa um pouco depois. Costumo dizer que faço teatro de rua desde 2003, pois foi quando fiz minha primeira peça na rua. Mas, um pouquinho antes dava aula em um projeto social chamado Africatarina. Nesse projeto, dávamos aula de teatro para vinte crianças, eu era assistente de direção. Mas, nas apresentações juntávamos mais de sessenta crianças, reunindo as turmas de percussão, dança afro e teatro. As apresentações normalmente ocorriam na rua ou em espaços abertos. Então, nesse momento, já estava vivenciando um pouco do teatro de rua.

Depois, na UDESC, na segunda fase de Artes Cênicas, acho que em 1999, adiantei uma disciplina de cenografia, que era da sétima fase. O pessoal da turma estava pensando o cenário para a montagem final deles. Daí eu e um amigo da segunda fase, o Sérgio, fizemos um projeto de cenografia. Todos os estudantes tinham que fazer um projeto e acabou que o nosso projeto passou. A ideia da diretora da montagem era fazer uma estrutura de sambódromo e o nosso projeto de cenário foi construir as arquibancadas para a encenação. A peça se chamava *Samba de Um Lixeiro Só*, uma arquibancada virava uma construção de casas, como se fosse uma favela, e o público via as pessoas sobre as construções. Terminado o projeto do cenário, a diretora nos chamou para fazer a contrarregragem do espetáculo. Só que, como contrarregras, eu e o Sérgio éramos lixeiros. A peça falava sobre os lixeiros, apresentávamos na frente do estacionamento da UDESC e, no final do espetáculo, chegava um carro do lixo e nós saíamos com ele.

Durante a peça levávamos lixo de um lado para o outro, tinham umas cenas em que jogávamos sacos de lixo nas personagens, mas eu ficava tentando me esconder atrás dos sacos de lixo, pois eu era só o contrarregra. Porém, depois da primeira apresentação, a diretora falou “Toni, você é muito grande para se esconder desse jeito, olhe os lixeiros da rua, olhe como eles agem! Você acha que eles andam se escondendo, ficam com vergonha do que estão fazendo? Não! Eles andam gritando e tomam conta do espaço!”. Eu era contrarregra, mas estava ali em cena, e no espaço aberto.



Nesse mesmo ano, no Africatarina, começamos um processo de um Boi e eu acabei fazendo Mateus, junto com uma aluna minha do projeto de teatro. Eu já tinha um pouco de contato com o Boi, em Aracaju, mas, nunca tinha sido brincante. Só que, assim que cheguei em Santa Catarina, entrei também em contato com o Boi de Mamão⁶. Na verdade, no Africatarina me pediram para escrever um Boi baseado no Estatuto da Criança e do Adolescente, e estudei bastante, com o material que havia disponível em Santa Catarina, e escrevi uma versão baseada no Boi do Mamão, que chamei de *Boi Cidadão*.

Nessa versão do Boi, cada personagem tinha um determinado problema... A Maricota era uma personagem que tinha uns braços longos, ela tinha apanhado em casa, aí compus uma música que era assim:

“A Maricota entra para a festa com olho roxo, marcada a testa;
A Maricota, nariz de pimentão, não deixa a brincadeira nem se o mundo enfia a mão;
A Maricota não nega a ceia, seu olho roxo, mais parece a lua cheia,
Mas Maricota, não perde a peia, sei que aqui é tudo festa, mas tapinha dá cadeia”.

Nós apresentamos esse trabalho durante algum tempo. Teve uma época que em todo canto só tocava aquela música: “dói, um tapinha não dói”. Aí, depois de um tempo apresentando, junto com o pessoal da percussão, nós incorporamos na música: “sei que aqui é tudo festa, mas tapinha dá cadeia”. Daí as crianças e adolescentes tocavam: “dói, um tapinha não dói” e outros respondiam “vai pra cadeia!”. Foi muito bacana! Todas as apresentações aconteceram na rua. Isso foi entre 2000 e 2001 e nós já estávamos indo pra rua.

Mas, com uma peça teatral especificamente pensada pra rua, minha primeira experiência foi *O Rei da Vela*, em 2003. Tinha acabado de me formar (me formei em 2002) e no último semestre não atuei, estava escrevendo o TCC e fazendo disciplina do mestrado como aluno especial. Fiz uma disciplina como aluno especial do mestrado em Literatura, na UFSC, no meu último semestre da graduação. Foi uma loucura, porque caí nessa brincadeira de adiantar disciplinas, então quando cheguei nos últimos semestres, praticamente não tinha disciplinas pra cursar, aí fiz algumas de novo, como: bonecos, máscaras e fiz também uma disciplina de mestrado. Além disso, fui monitor nas disciplinas de interpretação e de

⁶ Nome dado ao auto do bumba meu boi em Santa Catarina (CASCUDO, 2012).



encenação, do Faleiro⁷. Na UDESC, o André Carreira e o Faleiro promoviam as disciplinas de encenação e nelas, algumas cenas finais eram levadas para as ruas.

O espetáculo *O Rei da Vela* (2003) foi exatamente isso, tinha acabado de me formar e uma amiga me chamou para participar da encenação que ela iria dirigir como resultado da disciplina. Só que ela queria que eu fizesse cinco personagens. Eu fazia os dois primeiros clientes, sendo um deles o intelectual (Pinote); um narrador que criamos para conduzir a história; o americano e o Totó Fruta do Conde. Foi uma delícia! Por isso falo dessa peça, porque essa experiência me trouxe uma noção de tempo de atuação na rua. Tentei criar as cinco personagens com corpos e vozes diferentes. Durante a apresentação eu estava em cena ou estava trocando de roupa, no meio da rua, de qualquer jeito. Isso me deixou muito à vontade, então essa peça foi bacana por isso.

No *Boi Cidadão*, por exemplo, tinha, sei lá, sessenta pessoas em cena e uma pessoa dirigindo. Mas, eu estava com mais cinco professores em cena, o professor de capoeira, o professor de percussão e outros, cada um com seus alunos, então, parecia que estávamos mais “cobertos”. No processo de *O Rei da Vela* também tinha uma pessoa de fora dirigindo, mas era um grupo pequeno e eu estava me desdobando em mil para entrar e sair de cena...

Nesse mesmo ano, 2003, entrei no mestrado e *O Rei da Vela* ficou em cartaz de 2003 a 2005. Só que, nesse meio tempo, houve um acontecimento que fez um pouco de diferença: em 2004 sofri um acidente, um atropelamento, e tive um traumatismo craniano. Quando entrei no mestrado, mesmo fazendo a peça, ainda queria dar aula de dramaturgia e história do teatro. Mas, quando sofri o acidente, fiquei pensando em tudo que fazia com o corpo: dançava, atuava em espetáculos — fazia um outro espetáculo de educação para o trânsito, que às vezes apresentávamos no pátio aberto de escolas — porque achei que nunca mais fosse andar, literalmente... Então, saí do hospital e passei um tempo me recuperando. Uns quatro ou cinco meses depois surgiu um concurso pra professor substituto na UDESC, para a área de interpretação. Estava no meio do mestrado, era bolsista, mas naquela época era possível manter a bolsa e dar aula como substituto.

Daí fui fazer o concurso, confesso que sem muita esperança, mas passei! Então, no segundo semestre de 2004 comecei a dar aula. E foi uma loucura, pois me encantei com as aulas práticas e não parei mais! Cheguei a dar aula de dramaturgia e história do teatro, como

⁷ José Ronaldo Faleiro, professor aposentado da UDESC.



professor substituto, na UFSC, mas achei um saco! Não era pra mim, preciso trabalhar com corpos. Mesmo nas minhas aulas de dramaturgia e história do teatro íamos pra cena. Começávamos fazendo quarenta minutos de jogos e depois passava teoria pra eles. Primeiro queria que eles literalmente acordassem, pra depois nós buscarmos o entendimento da teoria. Às vezes tentava casar a questão dos jogos com uma peça que estudaríamos, por exemplo, em dramaturgia. Dava um nó na cabeça, mas era legal. Só que aí realmente assumi que eu era professor de prática teatral.

Na UDESC, meu trabalho com teatro de rua⁸ foi como professor de montagem teatral. Antes de eu entrar como professor substituto, já houve uma montagem que foi feita na rua, *A destruição de Numancia*. Talvez tenha havido outras, mas só lembro dessa, porque era da turma que estava se formando e eu estava entrando no curso. Mas, normalmente o teatro de rua acontecia na disciplina de encenação, seja com o Faleiro, seja com o André. Fizemos *O Rei da Vela*, de 2003 a 2005 e depois, praticamente com o mesmo grupo, montamos *Mulher de Corpo em Cheiro*, em 2005 e ficamos até 2007 com esse trabalho. Esse foi o primeiro texto pra rua que escrevi.

No segundo semestre de 2004 continuei dando aula, aí depois, em 2005, pedi para me afastar, para terminar o mestrado. Fiquei um tempo sem dar aula, terminei o mestrado e estava trabalhando com educação do trânsito e com os espetáculos que tínhamos montado. Mas, ainda passei um perrengue em 2005 e começo de 2006. Porém, no restante de 2006 trabalhei bastante, pois foi o ano em que o Akil, que é o meu filho mais velho, nasceu. Aí muita coisa aconteceu, comecei a jogar meu currículo em tudo que era lugar, fiz muita contação de histórias e continuei trabalhando com espetáculos de rua.

No começo, as contações de história eram muito mais em espaços fechados, cheguei a fazer em pátios abertos, em escolas, na rua, mas era muito pouco. Em 2003 estreia meu primeiro espetáculo de contação de histórias, o *Afrocontos, Afrocontos*. Com ele, circulei pelo projeto Baú de Histórias, do Sesc. Fiz quarenta e sete apresentações e algumas delas foram em espaços abertos. Lembro de uma apresentação no Morro da Caixa, lá em Florianópolis, em que o pessoal do movimento Hip Hop montou um palco, na rua. Eles fecharam a rua de cima do morro, eu estava apresentando no palco (o palco era coberto). Só que tinha muito sol na rua e o público estava na calçada, do outro lado do palco. Então, o que aconteceu: veio

⁸ Acerca das experiências de Toni como docente na modalidade teatro de rua, na UFSC e UDESC, ver Edson (2016).



um ônibus circular e o motorista do ônibus disse que não pararia, que iria até o ponto final. Aí os organizadores abriram a rua e o ônibus passou no meio da apresentação, pra ir pro ponto final. Depois disso, aproveitei e ao invés de ficar no palco fui para a calçada, onde estava o pessoal assistindo. Tinha alguns predinhos na rua e um pessoal assistindo das janelas dos prédios. Comecei a contar a história na sombra, jogando com o público na calçada e nos prédios, e deixei o palco pra lá. Inclusive, fiquei brincando toda hora com a situação do ônibus, esperando se ele voltava ou não. Foi muito gostoso!

Algumas vezes acabei fazendo apresentações de contação de histórias em espaços abertos. Mas, nos meus primeiros anos de experiência, a maioria foi em espaços fechados. Posteriormente, teve um outro processo artístico que me atravessou, foi um trabalho para o Sesc, chamado *Poesia ao pé da Lua*, que fiz parte como ator também, em 2003. Olha que loucura, quanta coisa nesse mesmo ano! Fiz o *Poesia ao pé da lua*, nele declamávamos pequenos poemas para os transeuntes, só que nessa altura do campeonato eu já trabalhava com contação de histórias e a técnica do Sesc me convidou pra montar um trabalho pra divulgar a Maratona de Contos no Sesc, que aconteceria dentro do teatro. Mas, ela queria uma divulgação na rua, aí surgiu o *História ao pé da rua*, que comecei a dirigir. Apesar de ser um projeto do Sesc, eles tinham pouco dinheiro, então chamei muitos estudantes da UDESC e, coincidentemente, só garotas aceitaram.

Tínhamos um elenco feminino e, depois do primeiro elenco do trabalho, propus manter só mulheres em cena. Dizia que ia chegar o momento em que eu ficaria obsoleto no grupo e uma mulher dirigiria as atrizes. De 2004 a 2008 dirigi o *História ao pé da Rua*. A ideia era contar histórias curtas na rua pra divulgar os eventos do Sesc e a Maratona de Contos. Deu tão certo que tínhamos cinco apresentações programadas, mas fizemos quase trinta no primeiro ano e nos anos seguintes fizemos no mínimo sessenta. O elenco foi mudando, algumas pessoas saíram, outras entraram, mas sempre nessa pegada de rua.

Em certo momento, apresentei Clarice Lispector pra algumas delas e elas falaram: “nós vamos fazer Clarice Lispector na rua!”. Aí, montamos um espetáculo chamado *Lendas de Clarice e Clarícias*. Depois de um tempo, em 2008, saí do grupo e uma menina que estava no primeiro elenco voltou para dirigir. Coincidentemente, foi a mesma menina que me chamou para montar *O Rei da Vela*, a Débora de Matos. Ela me dirigiu em *O Rei da Vela* e eu a dirigi no *História ao pé da Rua*, depois ela voltou pra dirigir um novo processo no projeto.



Enfim, desde 2003 assumi que a rua era mesmo um caminho e várias ações se sucederam a partir desse momento: tinha o *Poesia ao pé da lua*, que eu trabalhava como ator; os espetáculos, como *O rei da vela*, o *Mulher de corpo em cheiro*, e o *Drama Turgot*. O *Drama Turgot* surgiu entre 2005 e 2006, quando estávamos terminando o *Mulher de corpo em cheiro*. No *História ao pé da rua*, eu estava na direção e nós levamos pro Festival de Curitiba, pro Fringe⁹. Uma vez fomos com três trabalhos pro Fringe: *Mulher de corpo em cheiro* (com o grupo que viraria Traço cia. de Teatro), *Drama Turgot* (do grupo que viraria a Trupe Popular Parrua) e o *História ao pé da rua* (do projeto ligado ao Sesc). Eu estava nos três trabalhos e cada um deles era apresentado três dias. Era a única pessoa do grupo que apresentou os nove dias. Só descansava quando as meninas apresentavam, mas, descansava entre aspas, né? Afinal, estava assessorando o grupo. Nesse festival apresentamos pra caramba, não pude assistir nada, era só trabalhar, desmontar cenário, descansar, mas foi bacana.

Sou perguntado acerca da diferença entre fazer teatro de rua e contação de histórias na rua. Acho uma pergunta muito difícil, porque não costumo dividir tão pragmaticamente teatro de rua e contação de histórias. Entendo que as pessoas queiram dividir, mas para mim ambos são muito complementares. Trabalho muito com ação na contação de histórias, e a pegada da rua é exatamente essa: tentar escutar as pessoas, independente da história que se conta, se é uma história só, com uma personagem, ou se são várias histórias.

O que vejo como diferença fundamental da contação de história na rua é que desobriga a plateia a ficar até o final. Apesar de que, na rua, a plateia não tem obrigação nenhuma. No teatro de rua as pessoas têm que lidar com o desapego, pois a pessoa pode assistir dois minutos ou cinco minutos. Só que uma coisa que vejo é que na contação de história normalmente a pessoa fica até o final daquela história, entende? Ela faz um esforço de ficar até o final da história. Quando fazíamos narrativas nas ruas, as pessoas sorteavam uma história e aí elas ficavam até o final da história. Então a oscilação da plateia na contação de história, de certa maneira, é um pouco menor. Mas, estou pensando nisso agora, quem sabe eu esteja falando bobagem... Porém, parece que as pessoas conseguem ter um entendimento completo da história e esse todo continua.

⁹ Evento paralelo ao Festival de Curitiba, considerado pela organização do festival um espaço democrático, uma vez que não há curadoria para integrar a programação, sendo aberto a todos os inscritos que atenderem aos requisitos do edital.



Brinco muito com a questão da transição entre as histórias. *No História ao Pé da rua*, havia histórias coletivas e havia histórias que elas contavam individualmente, mas elas disseram que não queriam cortar nenhuma vírgula da Clarice Lispector. Então, todas elas decoraram a história inteira, só que nunca havia uma ordem entre as histórias, elas “passavam a bola” para a outra com um olhar. Então, às vezes, na metade da frase uma pegava e saía contando. Era uma coisa louca, deu bastante trabalho, mas, foi uma opção delas. Propus adaptarmos, mas elas falaram que com Clarice Lispector não tinha adaptação, que iam levar o texto inteiro. Então, fomos embora nessa direção! Deu mais trabalho, mas também foi mais bacana, ficou muito legal! Fizemos vários jogos desse tipo!

Com o coletivo Hetéaçã¹⁰, em *Os Filhos do céu e os corações de tambor* nós temos a história dos povos “contantes, contentes, contintas”. São povos diferentes, então nós pegamos uma frase do Sotigui Kouyaté¹¹ que diz que “se nos olharmos nos olhos, perceberemos que aquilo que nos aproxima é muito maior do que aquilo que nos distancia”. Isso vem de alguns povos que contam histórias. Nesse trabalho temos também a questão das transições, pois há uma história que todos do elenco contam e três histórias que são em duplas, eles se revezam. Mas, em cada espetáculo, tento mesclar, brincar um pouco com a dramaturgia para as histórias, então, de certa maneira, há até uma dramaturgia autoral.

Não se trata apenas de uma sequência de histórias que lançamos na rua. Por exemplo, em *Histórias do Lar... de lá*, que estou fazendo atualmente, conto que fiz uma viagem pra África e começo a narrar histórias uma atrás da outra, fazendo referências, inclusive, a quem me contou. Teoricamente elas não têm uma ligação, mas tematicamente elas têm. Pelo menos na sequência em que coloco, uma puxa a outra. Nos espetáculos que dirijo não uso somente uma dramaturgia pronta, tento ir além dessa relação, buscando exatamente construir uma nova dramaturgia.

Tenho até um artigo, que se chama *A dramaturgia de uma sessão de contos*¹² e fala sobre o *Afrocontos*, que foi o meu primeiro espetáculo de contação de história. Ele não foi pensado

¹⁰ Coletivo formado por jovens artistas, negras e negros, egressos(as) do curso de Teatro da UFAL.

¹¹ (1936 – 2010), nascido no Mali, em termos ocidentais foi um importante ator e diretor teatral, tendo trabalhado com Peter Brook, entre outros artistas. É muito conhecido também por ser da tradição dos *griots* ou mestres da palavra, na tradição mali, o que poderíamos sintetizar, também em termos ocidentais, como contadores de história tradicionais africanos.

¹² SANTOS, T. E. C. A dramaturgia de uma Sessão de Contos. In: **Revista Trapiche Educação e Artes**, v. 1, p. 33-46, 2014.



para a rua, mas trabalha um pouquinho a mecânica, a dinâmica de transformar os contos, que são soltos — às vezes até de países diferentes — e colocá-los numa sequência lógica, de ações, e isso faz diferença. No exercício resultante da disciplina Narrativas na rua¹³, por exemplo, as histórias, além de não terem uma ligação direta, eram aleatórias. A plateia escolhia quais histórias seriam contadas, então isso era um procedimento que dava outra dinâmica para o processo. Até o aquecimento deles a plateia é quem escolhia. Eles estavam na rua e a plateia escolhia dois jogos para o elenco se aquecer. Eles faziam os jogos e a partir daí tudo era escolhido pela plateia, através de uns discos¹⁴, que cito em minha tese. Gosto muito dessa dinâmica e quero repetir de novo esse processo, daqui um tempo, mas, antes, preciso descansar do doutorado, porque não dá pra fazer tudo ao mesmo tempo, né?

A propósito, uma coisa que me incomoda muito é que na Contação o cachê é menor, inclusive o próprio Sesc faz isso. Uma coisa que estou muito feliz com os meninos do Hetéaçã é que eles passaram como teatro num edital da Prefeitura de Maceió chamado Eris Maximiano. Eles se inscreveram como teatro, é uma diferença de somente 500 reais, mas é uma diferença. O meu trabalho, ano passado, inscrevi como teatro, mas vieram me perguntar se poderia apresentar como literatura. Aí topei, apresentei como literatura, de certa forma foi bom, pois o número de apresentações foi maior. Mas, é complicado, é chato isso da diferença de valor. No Festival de Artes de São Cristóvão¹⁵, o espetáculo de teatro tem cachê de mil e quinhentos reais, para uma apresentação de pelo menos 45 minutos, já a contação de história tem que ser de uma hora e o cachê é trezentos e cinquenta reais. O que é isso?

Mas, voltando aos processos criativos, tem um espetáculo que não montei ainda, mas que quero fazer: vou recolher histórias de vida de moradores de comunidades quilombolas, falando sobre o tratamento com ervas, com plantas. Vai se chamar *Pé de gente*. Aí, vou ter um rol de dez histórias e a ideia é que a plateia também escolha as histórias que vão ser contadas, desde o começo. Enfim, são algumas estratégias.

Falando também da relação com a plateia, tem um espetáculo que ainda não fiz em espaço aberto, mas acho que não é tão complexo para fazer. Ele se chama *Destinos e Traçaças* e nele conto histórias das mil e uma noites. Tenho um baú com alguns objetos, pego um objeto e pergunto às pessoas o que aquele objeto significa pra elas e vou comentando. Por

¹³ Disciplina optativa, constante da matriz curricular do curso de Licenciatura em Teatro da UFAL.

¹⁴ Discos com jogos para aquecer (SANTOS, 2016, p. 304).

¹⁵ Município sergipano, vizinho a Aracaju.



exemplo, a pessoa vai dizendo “isso aqui é uma faca, uma arma, ela serve pra fazer comida, serve pra matar e tal”. A partir do que a pessoa vai falando começo a entrar na história. Só que esse espetáculo tem uma duração específica, porque a Sherazade, das *Mil e uma noites*, só contava as histórias na madrugada e, quando amanhecia, ela parava e só voltava a contar na noite seguinte, afinal eram mil e uma noites. Então, esse espetáculo só durava de quarenta e cinco a sessenta minutos. Tinha uma ampulheta e eu a virava algumas vezes. Aí, acabou a areia da última virada da ampulheta, acabou o espetáculo. Podia acabar até na metade da história. Eram oito histórias, ao total, mas nunca consegui contar quatro histórias inteiras. Sempre parava em duas e meia ou três e meia, dependia muito do quanto e do que as pessoas falavam. Então, dá para fazer na rua tranquilamente, só que tenho que voltar a ensaiar e fazer as devidas adaptações. A questão é brincar um pouco com histórias mais livres, pensando na dinâmica da dramaturgia, como aconteceu no *Narrativas na rua* e nos *Histórias do Lar... de lá*.

Ainda tratando da diferença entre teatro e contação de histórias na rua, acho que não necessariamente o teatro precisa ter um corpo mais dilatado. Acho que a contação de história também precisa de um corpo dilatado. Da última vez que nós apresentamos *Os Filhos do céu e os corações de tambor*, com o Hetéaçã, foi em espaço fechado. Fazia tempo que não pegávamos o espetáculo e o elenco estava com medo, pois não tivemos tempo de ensaiar juntos. Mas, a ideia é que o espetáculo seja dilatado, que seja grande também. O *Clarícias* tinha as coisas um pouco mais íntimas, mas, de qualquer jeito, elas estavam na rua, sujeitas a quaisquer intempéries. O treinamento, os exercícios e os jogos foram muito parecidos, pra treinar pra rua, pra treinar a voz na rua.

Porém, é diferente do trabalho com máscaras, por exemplo. Nesse caso, acho que o fato de usar máscaras demanda uma dilatação maior. Uma coisa que difere também é que, nos espetáculos de contação, normalmente não trabalhamos com cenários. Toda imagem é criada na cabeça das pessoas, as pessoas completam a história. Então, os personagens, os espaços, tudo isso o contador e a contadora fazem com o corpo e esse corpo na rua também precisa ser dilatado. É claro que o recurso do cenário simplifica algumas coisas.

Na montagem final da ETA são dezessete pessoas, preciso pensar, literalmente, onde botar esse povo todo. Sei que eles vão ficar se mexendo, querendo ver a cena, se divertindo, e vou ficar com raiva, com vontade de “jogar um sapato” neles. Então, o cenário ajuda nesse sentido. Normalmente, pra um espetáculo de rua com texto dramático, levamos um cenário e brincamos com as possibilidades que ele nos oferece. O cenário que estamos usando para



a montagem de *À Direita de Deus pai*, foi usado numa peça chamada *Quiprocó-cocoricó* (2009), em Florianópolis. Com esse cenário tivemos um recurso técnico, que achei muito bacana na época, porque era uma casa com um tapume atrás e tinha uma cerca, bem pequenininha. Só que na cena final deslocávamos todo o público, a casa se afastava do tapume e toda a cena acontecia no quintal da casa, pois abríamos a cerca. Atualmente, estamos usando com uma função diferente, mas na época que surgiu era usado para solucionar essa questão.

* * *

Agora, vou contar um pouco sobre minha chegada na UFAL e o que o teatro de rua tem a ver com tudo isso. Entrei na ETA/UFAL em outubro de 2013 e o novo PPC¹⁶ do curso técnico em Arte Dramática da ETA tinha acabado de ser aprovado, eles tinham acabado de bater o martelo. Mas, o novo PPC só entrou de fato em vigor em 2014, então a disciplina de teatro de rua também só começou em 2014. Quando cheguei aqui, na graduação em Teatro tinha a disciplina Performance e teatro de rua, as duas juntas. Agora, no PPC novo da graduação, eles separaram.

Mas, voltando ao curso técnico, a Waneska Pimentel já havia dirigido um espetáculo na rua, *Lisístrata*, na ETA. Então, quando foram mudar o PPC do curso, decidiram colocar uma disciplina de teatro de rua e o meu concurso foi para essa área. Porém, a primeira turma da ETA que peguei ainda não tinha teatro de rua, então peguei uma montagem. Havia as disciplinas Interpretação III (que até aquele momento estava sendo ministrada por outro professor) e tinha a disciplina de Laboratório de montagem e peguei as duas. Aí trabalhei a disciplina de Teatro de rua na Interpretação III, chamei de Interpretação para espaços abertos. Montamos um espetáculo na rua, foi *O Testamento do Cangaceiro* (2014), o primeiro espetáculo que montei aqui. Foi também minha primeira turma de perna de pau, fazíamos aula na praia. Tenho vídeos desse processo, inclusive da última apresentação inteira, lá na Praça Sinimbu¹⁷. Foram duas câmeras, uma minha e uma do técnico de som, mas ele fez uma edição que ficou perfeita, quase não dá pra perceber a diferença entre as duas câmeras, ficou bacana.

¹⁶ Projeto pedagógico de curso.

¹⁷ Praça Visconde de Sinimbu, localizada no centro de Maceió, em frente ao Espaço Cultural da UFAL.



Em termos metodológicos, na ETA, infelizmente, temos o fato de o curso ser noturno e haver a questão da periculosidade em Maceió. Mas, tento trabalhar em espaços abertos, no estacionamento e, às vezes, no pátio. Uso também o Céu¹⁸, pra tentarmos entender também um pouco a dinâmica da voz. Quando ensinava na UFSC, o curso também era noturno, então fazíamos as aulas normalmente dentro do campus, em espaços abertos, mas, íamos pra rua também. Na UDESC, nas aulas de montagem na rua — que ministrei duas vezes — como o curso era à tarde, íamos pro centro da cidade, fazer aula no calçadão. Era uma coisa muito bacana, que queria fazer de novo, mas aqui ainda não consegui. Com a turma atual de montagem, da ETA, cheguei a programar algumas saídas com personagens na orla da praia, à noite mesmo. Só que não conseguimos fazer, por conta do calendário, das faltas dos estudantes, foi tudo uma loucura. Na verdade, tive que suprimir essa etapa, porque se não deixava de fazer outras coisas bem importantes.

Mas, uma de minhas estratégias é dar aula em espaço aberto, em alguns momentos. Gosto da ideia de sair do campus, pelo menos duas ou três vezes. Acho que precisamos disso e nem sempre conseguimos. É importante também tentar fazer as apresentações em espaços abertos. Em uma edição da disciplina de teatro de rua, tínhamos duas turmas e montamos dois esquetes, de doze minutos cada. Então, a ideia era levar pra outros lugares, pra outros bairros, pra eles poderem apresentar pra outros públicos. Infelizmente, naquele período choveu muito, então tivemos que fazer a apresentação no pátio coberto que havia na ETA, antes da reforma que está acontecendo lá. Tínhamos apresentações programadas na orla e na frente do restaurante Zeppelin¹⁹, na rua mesmo. Dou risada ao lembrar, mas inclusive, a turma ficou animada pois o pessoal do restaurante ia dar janta para o elenco, mas choveu demais e tivemos que cancelar. Só quando voltamos às aulas, no semestre seguinte, fizemos uma apresentação no pátio aberto do Espaço Cultural, para a nova turma.

Debatendo a questão da segurança no teatro de rua, concordo que quando comecei a fazer teatro de rua ninguém andava com nada de valor muito elevado, que valesse muito a pena roubar. Ninguém que fizesse teatro de rua andava com coisas de muito valor e, além disso, não éramos tão dependentes do celular. Hoje, com o tempo que as pessoas passam no WhatsApp e, às vezes, os arquivos de fotos que se tem num celular, se perdemos um *smartphone*, nem conseguimos trabalhar, porque o aparelho, além de dados pessoais, concentra

¹⁸ Uma espécie de terraço, a céu aberto, do Espaço Cultural da UFAL.

¹⁹ Bar e restaurante localizado no centro de Maceió, próximo ao Espaço Cultural da UFAL.



muita coisa: e-mail, aplicativo de banco... Só de pensar em perder o celular “fico com o cu na mão”. Quando saía para dar aula no estacionamento e, às vezes, na praça Sinimbu, deixava todos os nossos aparelhos eletrônicos trancados em uma sala de aula.

Outro fator importante é que, quando começamos a fazer teatro de rua, a relação com a violência também era diferente. As coisas estão mais complicadas, sabe?! Falando em Nordeste, desde quando era pequeno, em Aracaju, por exemplo, a violência já era muito grande. Mas, parece que aumentou a facilidade pra se conseguir uma arma (e armas cada vez mais potentes) e a desigualdade tem aumentado vertiginosamente. Então, hoje em dia, a relação com o tráfico de drogas e com a violência é muito complicada. Aqui em Maceió se mata por besteira e não estou falando só de assaltante, estou falando de brigas de trânsito, brigas em qualquer lugar.

Percebo isso conversando com as turmas, também. Uma vez montamos um exercício de teatro de rua na ETA e chamamos de *Violencênicas*, porque todo mundo da turma já tinha sido assaltado, todo mundo da turma tinha problemas sérios com a violência, traumas etc. Aí abordamos vários tipos de violências, desde *bullying* na escola, assédio moral, assédio sexual, até a questão do assalto, literalmente. Cada grupo tinha que montar uma cena de cinco minutos, colocando em cena pelo menos dois dos exercícios que havíamos trabalhado na turma, com o tema de violência. Mas, todas as apresentações foram no pátio, não conseguimos sair do Espaço Cultural, infelizmente.

Quero dar mais aulas na rua, inclusive na Sinimbu, que é do lado do Espaço Cultural, porque acredito que se juntarmos umas 15 ou 20 pessoas, sem celulares ou bens de alto valor, acho que conseguimos ter um volume bacana de pessoas, até para se cuidar mesmo. E seria ótimo poder apresentar para as pessoas que moram na rua, pois é pra elas também que fazemos teatro.

Lembro de uma apresentação que fiz em Florianópolis, durante o circuito Baú de Histórias²⁰. Fiz uma apresentação de *Histórias do Lar... de lá* na rua, tinha pouca gente, pois era um sábado, depois de um feriado de sete de setembro. Mas, a técnica do Sesc chegou para mim e disse: “Olha, Toni, já ganhei o meu dia, pois aquelas três pessoas ali [apontando pra alguns moradores de rua] nunca entrariam no teatro do Sesc, é para isso que a gente está

²⁰ Trata-se de uma circulação de espetáculos de contação de histórias em todas as unidades do Sesc Santa Catarina. Acontece uma chamada nacional para esses espetáculos e atualmente são 4 espetáculos de contação circulando por todas as 30 unidades do estado, a cada ano.



aqui”. E eu pensei “caramba, é isso, é pra isso que estou aqui!”. Então, foi muito especial esse dia, pois depois esses moradores de rua vieram falar comigo.

Mas, voltando a Maceió, quando conheci a cena de teatro de rua de Alagoas, esperava um pouco mais, especialmente por causa da importante história do Joana Gajuru²¹ e do Nega Fulô, que acaba sendo um desdobramento do próprio Joana. Vi poucas coisas do Joana Gajuru, na rua. Tem um espetáculo deles que não consegui ver, o *Fritzmac*, tinha direção do Lindolfo Amaral. Foi numa época em que passava os finais de semana em Aracaju, pois minha ex-mulher e meus meninos moravam por lá. Então, durante a semana ficava em Maceió, dando aula, e no final de semana em Aracaju, daí não consegui assistir muita coisa.

De rua, em Maceió, vi coisas boas e coisas ruins. É engraçado que, de certa maneira, a Diva Gonçalves, do Nega Fulô, foi do Joana Gajuru; o Abides Oliveira, que está com a cia. La Casa, vem do Joana Gajuru e o Reginaldo Meneses, que é do Joana Gajuru, tem também o *Bem me quer* – que foi apresentado algumas vezes na rua e agora estão fazendo também apresentações no palco, ou seja, o Joana Gajuru influenciou quase todos os grupos de rua de Maceió. Mas, o *Bem me quer* também ainda não vi, pois minha vida é muito corrida. Porém, quero muito ver. O Circuito Alagoano de Teatro, realizado com recursos do edital mestre Cicinho, por exemplo, me chamou muita atenção, gostei muito da iniciativa...

Mas, acho que ainda se patina muito na produção e, principalmente, na circulação. Com os meninos do Hetéaçã, por exemplo, com *Os Filhos do Céu e os Corações de Tambor*, conseguimos ir para vários bairros, inclusive alguns deles que nunca tinham recebido teatro. Mas, acho que ainda tem muito pra se construir, inclusive com os trabalhos da UFAL. A turma da disciplina de Teatro de rua ministrada pelo Ivanildo Piccoli, da graduação, vai fazer um exercício no centro, na próxima quinta e sexta. Com a turma de *À Direita de Deus Pai*, também queremos ir para vários lugares, durante a temporada. Acho que isso pode ajudar a potencializar o trabalho. Além disso, ainda quero fincar o meu bumbum e montar um grupo, ter um trabalho contínuo mesmo.

²¹ “O Joana Gajuru surge em 1995, em Maceió/AL, a partir de uma oficina ministrada pelo grupo Imbuça, de Aracaju/SE. O nome do grupo é uma homenagem à mestra de Guerreiro (folgado alagoano) Maria Joana da Conceição (1866-1988), que era conhecida como Joana Gajuru. Ao longo de suas mais de duas décadas de trabalho o grupo vem conciliando montagens de rua e em espaços fechados” (PIMENTEL, 2018 *apud* ARAÚJO, 2021). Posteriormente à esta entrevista, Toni Edson veio a integrar o elenco do grupo Joana Gajuru, no espetáculo *Baldroca*, inspirado em um conto de João Guimarães Rosa.



Tem um grupo em Taquarana, chamado Insanos, que trabalha com teatro de palco e de rua e eles montaram um espetáculo de rua baseado em Dom Quixote. E eles participaram de um projeto do Sesc, chamado GESTO – Grupo de Estudos Orientados, que promove oficinas para grupos específicos. Então, eu e o Reginaldo, do Joana Gajuru, fomos chamados para trabalhar com o pessoal dos Insanos e foi uma coisa maravilhosa. Foi muito bacana trabalhar com o Reginaldo, porque, meu Deus do céu, sou elétrico, de gritar, e ele é da paz! Acho que nos equilibramos muito e conseguimos fazer um trabalho razoável com os meninos do grupo. Nosso problema era que marcávamos ensaio, íamos pra Taquarana e o ensaio só começava uma hora e meia depois. Era complicado pra mim, dou risada ao lembrar, mas queria arrancar os cabelos das pessoas!

Outra iniciativa importante, também do Sesc, é o Palco Giratório, pois por meio deste projeto, eles trouxeram o pessoal do Oigalê²² e do Boca de Cena²³. Então, eles promovem uma movimentação. Houve uma apresentação do Oigalê ali na rua do comércio, na época de eleição, e chegou uma passeata do Collor, atrás da apresentação. E o público começou a xingar o Collor, pois queria assistir ao espetáculo. Foi muito deliciosa essa apresentação! Mas, era muita gente na passeata, então, o público teve que recuar, pois a passeata estava vindo. O Hamilton Leite²⁴ escreveu sobre isso na época. Essas coisas inusitadas que acontecem. Mas, o espetáculo parou um pouquinho e foi retomado depois. O grupo brincou muito com isso durante o espetáculo.

Nessa época, três meninos que eram estudantes de segundo grau e assistiram ao espetáculo depois fizeram ETA, inclusive por causa do espetáculo, que viram na rua por um acaso. Eles entraram na ETA e depois fizeram teatro rua comigo, eles estavam no processo do *Violencênicas*. São experiências que sabemos que impactam, que movimentam a cidade e as pessoas.

Com essas ações estamos indo a espaços diferentes, provocando o circuito, acho que com isso a cena vai mudar um pouquinho. Por exemplo, quatro estudantes que estão fazendo a montagem da ETA comigo, o Ermerson Ruan, a Anne Carolyne, o Gilmar Alcantâra e o Fayonnir Cabral, vieram me procurar meses atrás, porque na turma deles, na disciplina de

²² Grupo de teatro de rua fundado em 1999, em Porto Alegre/RS.

²³ Grupo de teatro de rua de Aracaju/SE, formado por graduados em Teatro da UFS – Universidade Federal de Sergipe, alguns deles ex-integrantes do grupo Imbuça.

²⁴ Artista fundador do grupo Oigalê.



teatro de rua, fizemos experiências nos pátios, pátio fechado e pátio aberto, mas eles não sentiram a rua mesmo. Então, eles vieram me procurar pra montarmos um trabalho de rua. Eu tinha um texto engavetado, que passei pra eles e eles estavam pensando em uma nova produção. Só que como a montagem de final de curso acabou sendo de rua, deixamos a ideia em suspensão, pois era muito trabalho pra fazer ao mesmo tempo. Mas, talvez comece a trabalhar com eles, talvez surja daí esse grupo que tô falando, né?

Nessa turma de *À Direita de Deus Pai*, inicialmente eles não queriam fazer teatro de rua. Isso já aconteceu com outras turmas também, como por exemplo, com a turma que nós montamos *O Testamento do Cangaceiro*. Nessa turma, um aluno, o Bruno Leon, chegou na primeira aula e falou “não gosto de teatro de rua, não sei e não quero fazer teatro de rua!”. Respondi: “está bom, nessa disciplina eu sou o professor e nós vamos fazer teatro de rua. Você pode não fazer a disciplina, voltar e fazê-la daqui há um ano, não tem problema nenhum”. Mas, ele ficou na disciplina e, no final do processo, estava se divertindo, brincando na rua, solto, dou risada ao lembrar, mas ele parecia “pinto no lixo”! Hoje ele me agradece muito! Inclusive, ele chegou pra mim outro dia e falou: “Ai, Toni, queria ter outra experiência de teatro de rua” e eu, brincando com ele, respondi: “Mas, você não gosta de teatro de rua!”. Ele fez a oficina com o grupo do Boca de Cena, no Palco Giratório. Fui fazer a oficina deles, no primeiro dia, e quando vi o Bruno estava lá, só olhei pro lado e fiz uma cara de “Sei... e dizia que não gostava de teatro de rua...”. Isso não aconteceu só com o Bruno, há outros que inicialmente têm uma resistência, que só querem ir pro palco, porque eles consideram o palco o suprassumo do teatro. Mas, depois eles entendem a complexidade da rua, as possibilidades que o teatro de rua oferece.

Por fim, em relação à implantação da disciplina e das montagens de teatro de rua na ETA, é importante falar que meus colegas professores ainda não têm uma compreensão aprofundada do que é teatro de rua. Normalmente eles auxiliam na montagem, mas aconteceu de eu falar uma coisa para um estudante e o professor de voz falar outra. Mesmo o professor de voz já tendo feito preparação vocal pro elenco do Joana Gajuru (no *Fritzmac*), ele estava com uma ideia muito realista e os alunos estavam ficando loucos, pirando, literalmente. Então, ainda não há uma compreensão profunda do assunto, mas temos muito respeito, eles sabem que domino essa área e respeitam meu trabalho. Esse semestre a Waneska está ministrando as disciplinas de rua, ela é uma pessoa que está próxima, já fez uma montagem na rua, na ETA. Inclusive, ela vai auxiliar nos ensaios de *À Direita de Deus*



Pai, a partir de amanhã. Eu e ela conversamos, trocamos ideia, mas no colegiado não há outros pares em relação ao teatro de rua. Todos eles já fizeram alguma coisa com teatro de rua, só que eles não dominam a linguagem. Mas, existe muito respeito e muita liberdade. Consigo trabalhar com muita tranquilidade nesse quesito, com propostas tresloucadas e, muitas vezes, os colegas vão assistir aos exercícios. Mas, eles ainda não entraram tanto nessa linguagem. Já na graduação troco muito mais, especialmente com o Picolli.

Referências

- ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Teatro de rua e universidade: imbricamentos entre o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil**. Tese (doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/204106> . Acesso em 10 de julho de 2021.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12ª edição. São Paulo: Global, 2012.
- SANTOS, Toni. A dramaturgia de uma Sessão de Contos. In: **Revista Trapiche Educação e Artes**, v. 1, p. 33-46, 2014.
- EDSON, Toni. A porta da rua é a serventia da escola: intervenções teatrais de rua na academia. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara; GOMES, Vanéssia. **Teatro de rua: Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.
- SANTOS, Toni Edson Costa. **Narrativas na Rua: Da Inspiração Djeli às Rodas de Histórias em Maceió**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33704>. Acesso em 10 de julho de 2021.

*Recebido em 09 de dezembro de 2021
Aceito em 12 de dezembro de 2021*





DOSSIÉ

ATOS ÍNTIMOS CONTRA O EMBRUTECEMENTO: AGENCIAMENTOS DO ENCONTRO SENSÍVEL ENTRE CORPO E CIDADE

Francis Wilker¹

<https://orcid.org/0000-0001-9301-8821>

Verônica Veloso²

<https://orcid.org/0000-0003-0156-8872>

Resumo

O presente artigo se dedica a pensar as relações entre as artes da cena e o espaço urbano a partir da intervenção *Atos íntimos contra o embrutecimento* (2014), do paulistano Coletivo Teatro Dodecafônico. A reflexão proposta é desenvolvida por meio da análise dessa intervenção realizada em 2019 em Recife (PE), em que se examina alguns procedimentos composicionais de natureza artística e pedagógica, recorrendo a depoimentos de uma das artistas e anotações de campo de um dos espectadores. Ao refletir sobre os procedimentos adotados no trabalho, evidencia-se como essa intervenção, a partir do formato desenvolvido, se inscreve também como ação artística (um desdobramento da noção de ação cultural), ao mediar o encontro sensível entre espectador e cidade.

Palavras-Chave: Cidade. Artes da cena. ação artística. Espectador. Coletivo Teatro Dodecafônico

INTIMATE ACTS AGAINST BRUTALIZATION: AGENCY OF THE SENSITIVE ENCOUNTER BETWEEN BODY AND CITY

Abstract

*This article is dedicated to thinking about the relations between the performing arts and the urban space, based on the intervention *Intimate acts against brutalization* (2014), by São Paulo's Coletivo Teatro Dodecafônico. The proposed reflection is developed through the analysis of this intervention carried out in 2019 in Recife (PE), in which some compositional procedures of an artistic and pedagogical nature are examined, using testimonials from one of the artists and field notes from one of the spectators. When reflecting on the procedures adopted in the work, it is evident how this intervention, from the developed format, is also inscribed as an artistic action (an unfolding of the notion of cultural action), by mediating the sensitive encounter between spectator and city.*

Key Words: *City. Performing arts. artistic action. Spectator. Collective Teatro Dodecafônico*

¹ **Francis Wilker** é diretor teatral, professor e curador. Integra o coletivo brasileiro Teatro do Concreto. É professor da área de encenação no curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará. E-mail: franciswilker@gmail.com.

² **Verônica Veloso** é artista do corpo e da cena, atuando como encenadora e performer junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico. É professora e pesquisadora da área da Pedagogia do Teatro no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. E-mail: veronicagveloso@gmail.com.



Ponto de partida

Um ato íntimo contra o embrutecimento é aquilo que se faz ou se pode fazer em oposição aquilo que anestesia e violenta, a favor da sensação e da experiência. O ato íntimo dodecafônico é coletivo, parte do interior dos corpos e penetra o espaço. Propõe olhares diferentes para ambientes conhecidos, interações possíveis entre corpos e espaços, relações dilatadas, encontros.
(texto que acompanha o mapa da intervenção apresentada em Recife em 2019).

Este texto se volta sobre uma prática, uma experiência artística fundada no caminhar. Por esse motivo, sua escrita te convida a passear seus olhos sobre ele, como quem se desloca pela cidade. Aqui você encontrará as informações iniciais para seguir sua caminhada, um percurso pelo centro da cidade do Recife, no dia 20 de setembro de 2019. São algumas pistas sobre quem escreve esse espaço, onde a experiência se deu e como essa obra artística foi criada.

Quem?

Este texto é, numa alusão às reflexões da artista brasileira Lygia Pape, “um espaço imantado”. Interessa aos autores poder praticar esse espaço como quem experimenta a cidade, coletivamente. Trata-se de um artigo escrito a quatro mãos, no qual se colocam a conversar e refletir uma integrante do Coletivo Teatro Dodecafônico³, responsável por olhar de fora os dispositivos colocados em jogo na intervenção *Atos íntimos contra o embrutecimento*, e um espectador da ação, cujo corpo foi tocado pelo trabalho e que foi especialmente encarregado de produzir uma narrativa crítica sobre a experiência que teve. Depois de alguns meses, essas vozes voltam a se encontrar para refletir sobre a experiência proposta por uma e vivida por outro, embora também vivida por uma e proposta pelo outro.

Onde?

Vamos caminhar por essas linhas descrevendo e analisando a realização da intervenção *Atos íntimos contra o embrutecimento* durante a programação do projeto *Transborda - Usina Teatral*

³ O **Coletivo Teatro Dodecafônico** foi criado em 2008 na cidade de São Paulo. Participaram dessa intervenção os seguintes integrantes desse coletivo: Beatriz Cruz, Hideo Kushiyama, Ierê Papá, Monica Galvão, Olívia Niculitcheff, Paulina Caon, Vânia Medeiros e Verônica Veloso.



– realizado pelo Sesc Santa Rita, na cidade de Recife. O tema central do evento que integrou apresentações artísticas, oficinas, debates e rodas de conversa foi “O teatro e a cidade: a (des)construção dos espaços cênicos/urbanos na cena contemporânea”. Na ocasião, o Dodecafônico foi convidado a ministrar uma oficina, participar de um debate e realizar a intervenção nas ruas centrais da cidade, no entorno da sede temporária do SESC naquele momento.

O que?

A intervenção *Atos íntimos contra o embrutecimento* foi criada em 2014, como finalização do grupo de estudos sobre performance e intervenção urbana, sediado na *SP Escola de Teatro*, na cidade de São Paulo. Sua criação resulta de um percurso de leituras, discussões e experimentações em que temas como o convívio e a aceleração do tempo nos grandes centros urbanos; o modo como as diferenças de gênero afetam a circulação, a distribuição de trabalho e a remuneração entre as pessoas; assim como os diferentes modos e entendimentos da função e dos usos que se faz dos espaços públicos se mostram fortemente presentes. Desde então, o trabalho não parou de ganhar as ruas de maneira bastante porosa, sendo profundamente atravessado pelo espaço, pelas pessoas que o encontram pelo caminho e por condições distintas de pressão e temperatura.

Preparação para a caminhada: intercâmbios entre proposições artísticas e pedagógicas

Ao longo de seu percurso, o Coletivo Teatro Dodecafônico propôs ao menos dois formatos que combinavam proposições artísticas e pedagógicas, por meio do oferecimento de uma oficina e da apresentação de uma intervenção. Em alguns casos, os procedimentos usados em trabalho do grupo eram compartilhados com os participantes da oficina a fim de se realizar coletivamente uma proposta de intervenção urbana. Em outros, determinados procedimentos eram estudados para a composição de uma intervenção inédita realizada pelos participantes da oficina, com o suporte do grupo. Em todos eles, no entanto, o período dedicado às oficinas se confundia com o mapeamento e a aproximação do espaço urbano investigado, como se os participantes de cada oficina revelassem segredos dos espaços



ocupados e possibilitassem um olhar para o espaço que não seria possível sem a ajuda de quem se relaciona diariamente com esses recortes da cidade.

Nessa experiência em Recife, um novo formato foi experimentado: uma oficina⁴, na qual alguns procedimentos de criação foram compartilhados com os participantes e em seguida, sem nenhuma relação oficial com a oficina, a intervenção foi apresentada. Ou seja, os participantes da oficina não seriam inseridos na intervenção como performers. Porém, de certo modo, eles foram iniciados nos jogos e procedimentos de composição que nortearam a criação e chegaram ao seu encontro como espectadores "treinados", preparados para experimentar o jogo. Esse formato fez com que a oficina ganhasse um caráter de formação de espectadores, funcionando como mediadora da experiência que seria vivida. Numa outra via, por se tratar de um evento do Sesc amplamente divulgado, a realização da intervenção mobilizou o interesse de outras pessoas que não haviam participado da oficina. Desse modo, podemos configurar um campo bastante expandido de camadas de espectadores. Aqueles que participaram da oficina, os espectadores-treinados; aqueles interessados pelo evento e que não necessariamente conheciam o grupo e, por fim, o próprio transeunte da cidade, que teve o seu cotidiano atravessado pelo trabalho. No início da ação, um mapa com o percurso a ser seguido foi distribuído para todos os espectadores (um dispositivo concreto para localizar-se), além de um convite verbal, realizado por uma das integrantes do Coletivo, selando uma espécie de pacto para a experimentação. Esse modo de conduzir a intervenção, explicitando as regras do jogo a cada etapa, leva até mesmo os passantes a se revelar não somente como espectadores fortuitos, mas também como jogadores em potencial.

⁴ Oficina realizada entre os dias 17 e 19 de setembro de 2019, da qual participaram cerca de 20 pessoas.



Nós que caminhamos juntos sob a chuva

Sobre a intervenção – descrever como primeiro passo para a análise:



Foto1. Caminhada lenta no início da performance. Foto: Morgana Narjara Colibri, 2019.

Organizamos nossos cacos de memória, criando assim um caleidoscópio poético composto por relatos da artista-propositora (VV) da ação e do espectador-observador crítico (FW). Ambos, sob a chuva que, como um passe, uma forma de benção, banha quem se encontrava na Rua da Imperatriz nessa tarde quente de sexta-feira.

VV - Desacelerar nas ruas fechadas para os carros, onde os pedestres andam o mais rápido que podem em busca de um “tempo perdido”⁵ é o mesmo que andar na contramão, uma espécie de contrassenso, que de repente fez sentido. Há um convite, uma convocação prévia a um tipo de desaceleração que está por vir. Depois de algumas regras compartilhadas ao microfone, a ação se inicia e antes mesmo que um dos performers comece a leitura do "Manual de sobrevivência para grandes cidades", ela vem. A chuva cai selando um pacto, marcando os corpos daqueles que a partir de então seguem juntos. Minha reação aos primeiros pingos de chuva é parar tudo, desligar a caixa de som, lançar uma voz de comando

⁵ E tempo igual a dinheiro, costuma-se dizer.



capaz de interromper o fluxo. Performers caminhando lentamente, segurando alguns espectadores pela mão, enquanto outros entram voluntariamente, seguindo a ação facilmente decifrável pela observação do movimento dos primeiros jogadores. Titubeio e um impasse no meu corpo revela minha falta de coragem de parar aquele jorro. A chuva cai ainda mais forte, não são pingos, são jatos d'água. Tarde demais para não acontecer, os corpos molhados são benzidos, trazidos imediatamente para o aqui e agora, como se recebessem um passe.

FW - A imagem daquele grupo caminhando lentamente sob a chuva criva uma espécie de suspensão, tempo e espaço são redimensionados, um desvio na rotina daquela rua ladeada por lojas de calçados, de roupas e toda sorte de comércio. No meu campo de visão compõe a paisagem as fachadas de lojas e suas cores chamativas, placas amarelas com preços de mercadorias e tantos vendedores, cada qual com seu respectivo uniforme, porém, todos parecem incrédulos diante do engajamento afirmativo daquelas pessoas que inscrevem delicadamente seus passos em poças d'água. Coleciono algumas frases soltas, muitas delas dos vendedores e vendedoras que tudo observam: “isso é teatro?”; “o que esse povo faz na chuva?”; “por que caminham devagar?”; “é protesto?”. O espectador-transeunte tem ávido desejo por uma narrativa que explique o que vê e possa absolvê-lo da interrogação que nasce diante de uma ação que subverte a lógica do que é esperado de nós nas ruas da cidade.

VV - A cada etapa da intervenção, frases são redigidas nas ruas e calçadas. Elas convocam alguma poesia como se lentes fossem colocadas diante de nossos olhos; elas também são pistas para ler o que se passa. As palavras se inscrevem no chão como se escapassem das bocas e quisessem elas também se misturarem à cidade. Elas raramente são proferidas, preferem ser lidas nas superfícies de asfalto e concreto. Confundir-se com a ambiência sonora da cidade não parece suficiente, as palavras querem deitar-se no asfalto, inscrever-se nele, tornando-se ainda que efemeramente rastros nas ruas desse centro antigo. A primeira voz a ser lida, dá o tom da caminhada. É a voz de Milton Santos, que se faz ecoar: “A força dos fracos é o seu tempo lento”.





Foto 2. Registro da ação *Atos íntimos contra o embrutecimento*. Na frase se lê: “na dúvida pergunte ao corpo”.
Foto: Liana Gesteira., 2019.

FW - Os performers dodecafônicos em alguns momentos soltam frases ao vento com o auxílio de uma caixa de som. Outras vezes, as plantam no chão da cidade com a ajuda de giz branco⁶. Palavras efêmeras que sofrem a ação do tempo e sobrevivem brevemente, até se desaparecerem nas ondas do ar, pelas águas das chuvas, pelo vento que varre o chão ou por passos que as esmagam contra o asfalto. Porém, cada frase é, em alguma medida, uma janela que pode nos fazer perceber aquilo que acontece e, sobretudo, perceber a própria cidade de outros modos. Frases-chaves para abriremos outras portas do espaço urbano e avistar nele novos sentidos.

VV - Sobre a Ponte Nova que conecta o centro da cidade ao Recife Antigo, a ação consiste em posicionar o corpo entre os ferros da ponte, compondo com esses elementos, camuflando e revelando corpo e arquitetura. Assim que uma imagem fixa se forma, uma fita zebraada embala ou interrompe a imagem, como se já não houvesse mais saída e a entrada naquele espaço ocupado estivesse proibida. Nem bem começamos e um espectador identifica a regra do jogo e rapidamente se coloca também em estado de jogo. Meu corpo se assusta e sou tomada por uma grande aflição, receio da ação desandar, do tempo ficar estendido demais, de perdermos totalmente o controle daquele agrupamento de pessoas ávidas por um encontro carnal com a cidade. Não sei ao certo quanto tempo permaneço assim, mas

⁶ Um tipo de giz branco conhecido como “pemba”, geralmente utilizado em ritos de matriz afro-brasileira.



empacoto rapidamente os corpos que se entrelaçam aos vãos da ponte e me deixo levar, me entrego para o tempo, que se mostra tão senhor de tudo, que a chuva para e vem o sol e um mormaço quente que seca as roupas e enxuga poças d'água. Sem nem arrepio nos pelos, carros parados, algumas buzinas e gritos soltos no ar, seguimos.



Foto3. Performers em jogo com a ponte. Foto: Morgana Narjara Colibri, 2019.

FW –Agora, atravessaremos uma ponte metálica. Olho para aquelas estruturas de metal e as marcas do tempo ali impressas e lembro-me de *As cidades invisíveis* (1990), em que o escritor italiano Italo Calvino nos oferece algumas imagens sobre as inscrições do tempo contidas nas materialidades do urbano: “a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas...” (CALVINO, 1990, p. 14). É assim que vejo aqueles participantes da ação, homens e mulheres de 2019 apalpando os tempos contidos naquela ponte, fazendo do corpo material de composição que cria uma escultura na paisagem. Penso que rotineiramente nós passamos pela ponte, um espaço de transição e não de permanência e também a avistamos de alguns pontos daquela geografia. Porém, o convite do Dodecafônico é para também sermos ponte por alguns instantes, uma outra qualidade de percepção que, como nos lembra o antropólogo Tim Ingold (2015, p.88), procura rever o protagonismo da visão em relação ao tato, ao contato: “(...) o que percebemos deve, pelo menos em parte, depender de como



nos movemos”. É essa percepção diretamente relacionada ao movimento, ao encontro entre a nossa carne e a carne do mundo, que parece operar no centro dessa caminhada.

VV - Dançar (n)a cidade como forma de profanação dessas ruas tão batidas e tão suadas, quanto testemunhas de injustiças, de misérias e mortes. Sabemos o quanto essas ruas foram e são percorridas por corpos cambaleantes ao longo do rito do carnaval, mas quando a dança irrompe no cotidiano sem aviso prévio do calendário, ela soa como um assalto, um acontecimento inesperado. A repetição de tantos corpos em movimento, sem lançar mão de nenhum distintivo, um figurino, uma fantasia, mas corpos cotidianos (sem dúvida marcados por sua classe social, seu contexto de estudo e experimentação artística) capazes de embalar os passantes, o moço do coentro, os outros vendedores ambulantes, os boys das empresas, as vendedoras das lojas e os pedestres que se perdem no Recife Velho nessa sexta-feira de chuva e sol, de um setembro quente e úmido, antes do mundo sucumbir com os efeitos do isolamento da pandemia do Corona Vírus.

FW - Sem pressa, cada qual no seu mover, embaladas por canções do próprio celular. Alguns dividem esses fones e ouvem a mesma canção. Enquanto os transeuntes e trabalhadores do comércio perguntam qual é a música, olham curiosos, alguns riem, outros filmam, a outra chama a colega no interior da loja para ver aquilo que está acontecendo na rua, aqueles mais despojados ensaiam um gesto, um pequeno balançar. Há também os incomodados, que olham para aquele acontecimento como “vagabundagem”, alguns gritam “vai trabalhar”; outros gritos fazem alusão ao presidente que odeia arte ou a determinadas frases de correntes religiosas mais tradicionais que condenam a festa, o prazer, o corpo. São comentários soltos ao vento por quem passa e percebe aquela espécie de “desordem” no espaço que, via de regra, deve operar de modo produtivo, a serviço do capital. Quando os corpos ocupam as ruas de outro modo, geram uma disrupção no fluxo habitual.

VV - O público com um mapa na mão, sabendo exatamente por onde ir, sendo convidado a cada passo a explorar determinado procedimento - ocupar os intervalos das grades das pontes ou dançar de fones de ouvido - ouvindo e lendo frases misturadas à cidade. Acontece um momento de tensão. Os performers se deitam na faixa de pedestres, em ação coreografada em um tempo preciso, antes que o primeiro ônibus atravessasse velozmente a ponte em direção ao ponto de ônibus. Preciso parar o público, aquelas pessoas não podem jogar-se todas no asfalto, podemos promover uma chacina. Lanço mão de minha voz de comando, munida que estou de caixinha de som e microfone acoplado ao meu corpo e peço



aos espectadores que sigam, daquele momento em diante, apenas observando. Repito algumas vezes a consigna e torço para que sigam minha indicação. São as dores e as delícias desse lugar que ocupo, nem tão performer, nem tão encenadora, mas esse olhar de fora que ajuda na logística do acontecimento artístico, essa voz que em raros momentos comanda e na qual os performers devotam algum tipo de confiança. Carrego comigo, como quem carrega um amuleto, um antigo apito que minha mãe usava para apitar treinos de handebol, sempre penso que em algum momento de tensão um silvo longo e preciso pode salvar uma vida. O mundo da performance e da intervenção urbana é o mundo real, o mundo do risco, no qual não estamos salvos do perigo, nem protegidos dos acidentes. De um modo ou de outro, tomo para mim esse papel de proteção, esse cuidado com o outro; incorporo uma valentia que nem parece vir de mim, uma capacidade de me comunicar e me mover rapidamente antecipando os problemas que ainda não surgiram, explicando alguma situação para pessoas descontentes com a desordem e até mesmo acalmando guardas, vigias e policiais.

FW - Imaginem um grupo de pessoas caminhando lentamente por uma rua ladeada de lojas. Ou, pessoas que caminham e de repente caem no chão, oscilando entre verticalidade e horizontalidade, são corpos esculpindo o espaço, compondo com o asfalto, o horizonte, a chuva etc. Assim, são práticas que produzem novas paisagens momentâneas no cotidiano, porque inauguram novos sentidos, conforme nos propõe a artista visual Karina Dias: “a paisagem cotidiana se origina de uma experiência do espaço rotineiro, do momento em que lhe conferimos um novo sentido. O que desencadearia uma tomada de posição, uma tomada de posse sensível” (DIAS, 2010, p.294). A arte que se dirige à composição com as tramas da cidade corre riscos, os corpos que praticam o mundo a céu aberto não sabem o que poderão encontrar pela frente, o transeunte agressivo, a batida policial, um carro em alta velocidade. É comum nessas práticas ter algum artista do grupo alternando entre participar e, ao mesmo tempo, cuidar dos participantes. Como identificar o limite entre perigo e engajamento agudo? Como zelar pela integridade de todos sem arrefecer a “viagem” perceptiva que a proposta gera em relação ao espaço e nosso próprio corpo? Não existe uma resposta para esse desafio, cabe a quem em vigília acompanha a ação encontrar a justa medida entre proteger e permitir o (des)limite de corpos já tão limitados quanto aos usos dos espaços públicos.





Foto 4. Performers em composição com o chão. Foto: Morgana Narjara Colibri, 2019.

VV - Intervir no espaço público, colocando-se nesse corpo a corpo com a cidade talvez seja algo de um tempo preciso, passado. Descrever essas ações em 2021, no auge da pandemia que assola nosso país é quase triste, não sabemos quando isso será possível novamente.

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos a não ser despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos agora grilados com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não com um lugar confinado, mas como o cosmo onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos (KRENAK, 2019, p. 30)

O trecho acima foi lido por uma das performers antes dos corpos se lançarem em dança e queda pelas faixas de pedestres e calçadas úmidas. Nesse setembro não tínhamos conhecimento do que estava por vir e agir desse modo na cidade soava como abrir paraquedas coloridos num final de tarde, escondendo um pouco o aborrecimento do trânsito, a poluição, os ruídos, a fome, o cansaço. Depois de cair sistematicamente no chão, numa ação coreografada, chamada linha de desmaios, passamos à ação mais relacional da intervenção. O público se divide em dois grupos, um conduzido por uma mulher e outro por um homem, cada um deles endereça perguntas sobre as diferenças de gênero e as consequentes condições sociais, de trabalho e de direitos observadas por homens e mulheres. O jogo consiste em sempre responder sim ou não a um longo questionário que um dos



performers destina inicialmente para a um parceiro de jogo e, em seguida, a um transeunte que teve tempo suficiente para compreender como se joga. Em Recife, o público se dividiu nas duas calçadas de uma avenida larga, ao lado do Cine São Luís. *Você é mulher? Gosta de ser mulher? Homens e mulheres são iguais? Têm direitos iguais?* Perguntas como essas, colocadas de maneira rápida e com respostas aparentemente simples, são entrecortadas por outras que fazem o interlocutor refletir, como por exemplo: *Você viu algum homem carregando um bebê hoje?* E as perguntas se seguem, investigando as condições de trabalho, a relação com o próprio corpo, as divisões do trabalho doméstico e até as preferências sexuais. Os espectadores deliberados acompanham o jogo atentos, aguardando cada resposta e vibrando junto com os performers, enquanto os espectadores fortuitos comentam e dão risada ao verem seus amigos diante de perguntas embaraçosas. De repente, um homem responde Sim para a seguinte pergunta: homem brocha? E o público aplaude calorosamente o ganho que uma resposta como essa representa, ao ser ecoada em alto e bom som em pleno espaço público. Sim, isso parece pouco, mas significa muito. A coragem de enunciar em praça pública uma condição óbvia, repetidamente escamoteada e negada pelos representantes do patriarcado, tem um gostinho de vitória para as almas feministas, descoloniais e despatriarcais.

FW - Os performers dodecafônicos não fogem desse imperativo da pólis: a diferença. Para isso, exploram a interação direta com o transeunte. Temos nesse percurso performado pelo grupo um interessante trânsito, partimos da relação com o espaço para acompanhar a interação direta com as pessoas, afinal, são as pessoas que fazem e dão sentido a cidade. Testemunhar os transeuntes respondendo as questões e também a reação de quem passava por perto significa, em alguma medida, traçar uma cartografia sobre os modos de ser, viver, amar e odiar que constroem esse corpo-cidade. Ações dessa natureza demonstram não romantizar ou apaziguar as tensões do espaço urbano, ao contrário, procuram abrir uma brecha na batalha cotidiana, uma suspensão, sem com isso camuflar seus nervos à flor da pele.

Uma ação artística a céu aberto

Essa arte que mergulha no mundo a céu aberto tensiona constantemente os limites e categorias conceituais. São criações que nos colocam numa zona de neblina, sem contornos muito nítidos e que podem desestabilizar noções conceituais interessadas no fenômeno arte-



cidade. Identificamos em *Atos íntimos contra o embrutecimento* um fértil e provocador hibridismo de procedimentos em que encontramos dimensões pedagógicas em jogo com traços da performance e da encenação propriamente dita. Dois aspectos chamam a atenção para a dimensão de sensibilização/mediação para o espaço presentes no trabalho.

O primeiro aspecto integra a leitura de alguns textos que os performers fazem com a ajuda de microfones portáteis durante a ação, como também as frases escritas no asfalto em alguns trechos do percurso. São como janelas textuais que também nos interrogam, imprimem sua textura de sentidos na nossa maneira de perceber e nos relacionarmos com o espaço. O segundo aspecto que parece operar na dimensão dessa mediação com o participante é o mapa. O público recebe dos performers, no início do trabalho, o desenho do mapa com todo o percurso que será realizado pelo bairro e a indicação das ações. O roteiro revelado no formato de um mapa é geográfico, encarregando esses jogadores recém-chegados à atribuição dos sentidos de algo que não apenas presenciam, mas em diferentes medidas, também experimentam.

Ao revelar não apenas os procedimentos de composição, mas o programa da ação (a iniciativa proposta pelo artista, segundo aceitação de Eleonora Fabião, para as criações na área da performance), compartilhando com os espectadores o passo a passo do acontecimento cênico, a intervenção dodecafônica afirma seu potencial pedagógico. Diante de uma ávida busca por respostas, o passante inadvertido poderá encontrar significados abreviados para as situações que se criam no ambiente público que é a rua. Porém, se ele se der algum tempo e se permitir decifrar o que aos poucos se inscreve no espaço urbano, ele encontrará recursos para ler e fruir a ação, a partir de seus próprios referenciais. É nesse sentido, que tais atos íntimos podem ser considerados exemplos de ações artísticas, uma noção derivada de outra mais amplamente discutida, a ação cultural.

Reconhecer tal ação como derivada da ação cultural significa que ela se apoia nos mesmos princípios que a primeira, voltados para a construção simbólica, a conquista da autonomia por parte dos cidadãos, a invenção de espaços de encontro, de debate e de reflexão sobre o mundo. Acontece que nem sempre tais situações se articulam em condições adequadas para que a ação cultural se estabeleça plenamente, com a devida construção de vínculos e o tempo de permanência necessários para que os envolvidos se tornem autônomos na definição dos meios e fins; a ação artística ocorre em condições mais precárias e insuficientes do que aquelas necessárias para que a ação cultural ocorra (PUPO, VELOSO, 2020, p. 10).



A realização de uma intervenção urbana, previamente concebida, não pode ser considerada ação cultural, pois não se trata da instauração de um processo de conhecimento, de criação e de troca com uma comunidade definida, mas algo mais efêmero e destinado a toda e qualquer pessoa. Também não se trata do compartilhamento de procedimentos previamente elaborados para que um outro grupo configure sua própria maneira de criar, mas do convite local, breve e pontual a uma experimentação passageira e, em alguma medida, transformadora. Trata-se de ações cujos efeitos têm escalas diferentes, projetos de ação cultural podem levar pessoas a modificar seus modos de vida, ações artísticas modificam temporariamente a atmosfera da cidade, o humor de uma pessoa que se aborreceu ao longo do dia ou de outra que se permitiu rebolar no meio da rua num dia qualquer, bem distante do carnaval. Ações artísticas podem alterar nossos modos de olhar a cidade com a qual estamos tão habituados, podem nos levar a enxergar pessoas e observar determinadas questões por outros pontos de vista.

Dessa forma, enquanto seguimos performers caminhando lentamente, preenchendo os espaços vazios das estruturas de ferro de uma ponte ou dançando de modo despretenso (sem mostrar nenhum tipo de virtuosismo), percebemos que a função assumida pelos espectadores vai sendo tensionada. Eleonora Fabião afirma que assim como não é possível ser espectador em uma festa, não deveríamos falar em espectador de performance (2015). Não parece ser exatamente este o caso presenciado nos atos íntimos dodecafônicos pelas ruas do Recife, mas a cada passo na linha definida pelo mapa, notamos que a função de observar a ação deixa de ser a única alternativa para o envolvimento com a intervenção. Os procedimentos e dispositivos compartilhados permitem ao espectador passante ou deliberado a possibilidade de jogar, de experimentar junto com os performers, que poderiam ser considerados os jogadores oficiais ou iniciais de tal modalidade lúdica. Suas propostas de ações são como agenciadoras de um encontro sensível entre nossos corpos e a cidade, tanto para aqueles participantes envolvidos diretamente no ato de performar como aqueles que se encontram com a ação e são por ela convidados a pensar, ainda que por um instante, questões como: o que cada um pode na cidade? O que a cidade é? O que a cidade pode vir a ser?



Referências

- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução Fábio Creder: Petrópolis, RJ: Vozes, 2015 (coleção Antropologia).
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros; VELOSO, Verônica. Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.10, n.2, 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca> . Acesso em: 20 mai. 2020.

*Recebido em 11 de junho 2021
Aceito em 09 de novembro de 2021*



A MATÉRIA DO COTIDIANO: O TRABALHO DO COLETIVO USO

Vinícius Torres Machado¹

<https://orcid.org/0000-0002-9840-8789>

André Capuano²

<https://orcid.org/0000-0002-9647-0669>

Resumo

O artigo apresenta o trabalho contínuo realizado pelo coletivo Uso no centro da cidade de São Paulo/SP desde 2004. As ações do coletivo Uso procuram diminuir a distância entre a construção da obra artística e a realidade cotidiana através de procedimentos que possibilitam a criação compartilhada com os trabalhadores locais. O trabalho do coletivo é analisado à luz da teoria do cotidiano de Agnes Heller.

Palavras-chave: Arte. Materialismo. Cotidiano. Teatro. Performance.

THE MATTER OF EVERYDAY LIFE: THE WORK OF THE ARTIST COLLECTIVE USO

Abstract

This article presents the continuous work realized by the artist collective Uso at the center of São Paulo city since 2004. The activities developed by Uso attempt to narrow the distance between the construction of artistic work and the daily reality, by sharing a set of procedures which enables a collaborative creation with local workers. The investigation led by the collective is analyzed in the light of Agnes Heller's theory of everyday life.

Keywords: Art. Materialism. Everyday life. Theatre. Performance.

¹ **Vinícius Torres Machado** é diretor teatral e professor do Departamento de Artes do Instituto de Artes/UNESP. Autor de **A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade**. Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq) E-mail: vinicius.t.machado@unesp.br.

² **André Capuano** é ator e diretor teatral. Bacharel em Filosofia pela Uninter/SP. E-mail: andrecapuano@gmail.com.



À primeira vista, as ruas do centro da cidade de São Paulo são caóticas. Parece haver “de tudo” nelas, presenças e arranjos aleatórios, uma complexidade aparentemente impossível de ser apreendida. Vê-se um conjunto composto por partes desconectadas, por pessoas isoladas, cada uma em sua própria realidade, tendo em comum apenas as estruturas de concreto, asfalto e tijolos, por onde essas pessoas passam a pé ou de carro e às vezes esbarram umas nas outras. Esses contatos provocam choques e, uma vez ou outra, latarias de carros amassadas.

Porém, dentro dessa multitude de aspectos, algo pulsa de maneira a atrair constantemente artistas das mais variadas linguagens poéticas. É também por causa da riqueza de materiais presentes na aparente Babilônia paulistana, que são múltiplas as experiências artísticas no território central da cidade de São Paulo: historiador que realiza trabalho sobre a arte da região e que mora em casa rica num bairro que, apesar de não ser afastado do centro, é infinitamente separado por vigilância e segurança intransponível; inversamente, vê-se artista que mora nas calçadas do centro e cria obras com tintas coloridas em asfalto, telefones públicos e bonecas sem cabeça, com a intenção de retratar os ataques de “asteroides alienígenas”; há também grupo de dança que experiencia relações arquitetônicas no espaço; acrobata que se lança no meio de um bambolê cercado de facas e às vezes se corta; artesão que faz quadros de areia depois de que a tendinite o impediu de tocar flauta no seu grupo musical que, fugindo do Chile governado por Pinochet, foi o primeiro a se apresentar no Brasil; entre tantos outros exemplos. Nesse contexto está inserido o trabalho artístico do Coletivo Uso que, desde 2004 se dedica à criação artística em co-autoria com os elementos do cotidiano na região central de São Paulo³.

O objetivo deste artigo é traçar o percurso pelo qual o coletivo Uso procura diminuir a distância entre a construção da obra artística e a realidade cotidiana. Os temas abordados aqui têm relação com as problemáticas envolvidas nas diferentes posições ocupadas na divisão social do trabalho: a dos/das artistas do coletivo Uso e a da comunidade pertencente ao cotidiano no qual o coletivo realiza suas ações. A análise desse cotidiano e das forças de trabalho envolvidas terão como base a fundamentação teórica desenvolvida por Agnes Heller, em suas obras *Sociologia de La Vida Cotidiana* (1987) e *O Cotidiano e a História*

³ De 2004 a 2012 o trabalho não tinha nome. Em 2012 o coletivo recebeu o nome de Corpo e Cidade. Já em 2013, teve seu nome modificado para Corpo_Cidade, quando havia conseguido se fundir mais à estrutura da vida cotidiana. Em 2018, Uso recebeu seu nome atual.



(2014). Heller abordou o tema do cotidiano de modo a apreendê-lo como totalidade, verificando sua estrutura e seus movimentos, com o objetivo de desvendar o mundo no qual as pessoas nascem e com o qual elas criam sua própria vida. No momento em que realizou esse estudo, a filósofa estava inserida na tradição de pensamento marxista de Gyorgy Lukács, tendo como fundamento o método dialético materialista histórico.

O interesse pela matéria do cotidiano dentro do coletivo *Uso* surgiu através de uma experiência que não tinha a vida cotidiana como foco, mas que exigiu e possibilitou que os/as artistas envolvidos tornassem a arte uma atividade feita em contato direto com o dia a dia de outras pessoas. Tal experiência teve início em 2002, quando artistas que posteriormente formariam o *Uso* participaram como criadores/as e atores/atrizes do espetáculo de máscaras *Birosca-Bral*, dirigido por Tiche Vianna e realizado por solicitação do projeto *Formação de Público*, da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. O espetáculo era baseado na estrutura da *Commedia dell'arte*, atualizada para questões contemporâneas e foi apresentado em escolas, parques, albergues e praças do município, de 2002 a 2004. As sessões ocorriam de segunda a sábado com duas apresentações na terça e duas na quinta. Eram, portanto, oito apresentações por semana em locais distintos da cidade de São Paulo.

Embora a duração do espetáculo não ultrapassasse uma hora, o cotidiano dos/das artistas tinha início diariamente antes das seis horas da manhã, com deslocamento de até cinquenta quilômetros para os extremos da cidade, a montagem de cenário, os aquecimentos, as alimentações, as apresentações, os debates, a desmontagem de cenário, o retorno ao centro da cidade, o desembarque da Kombi por volta das dezoito horas e a chegada em casa entre dezenove horas e vinte horas. Assim era o cotidiano dos atores, das atrizes, do motorista da Kombi e dos técnicos de som. Quando começaram essa rotina, das quatorze horas de trabalho, a princípio apenas uma hora era considerada o momento de criação, exatamente quando os artistas envolvidos estavam realizando sua parte específica na divisão social do trabalho.

Porém, depois de alguns meses, a reincidência das mesmas situações experienciadas diariamente nas mais de treze horas de atividades, pelo mesmo conjunto de pessoas, fez com a equipe percebesse um elemento central da vida cotidiana, o fato de que:



o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda sua intensidade. (HELLER, 2014, p.31).

Seguindo a ideia proposta por Heller, pode-se pensar que a heterogeneidade da vida cotidiana poderia influenciar negativamente as sessões do espetáculo, diminuindo a intensidade de presença cênica necessária nas apresentações, já que essas se tornaram rotineiras e ocorriam dentro de um contexto de quase quatorze horas obrigatórias de trabalho. Porém, quando a equipe artística percebeu intuitivamente esse risco iminente, passou a questionar o que poderia servir como aquecimento, ou seja, como potencializador da criação inerente ao ato de apresentação. Para dar conta deste problema, no tempo livre entre uma sessão e outra, paradoxalmente obrigatório, foi sendo formada a concepção de que todas as atividades poderiam ser um ato criativo. A partir daí, a rotina pautada pela rígida divisão social do trabalho foi-se desestruturando e todos os integrantes da equipe, não somente as/os artistas, passaram a se reconhecer como responsáveis pela criação. Nas bordas da cena, o exercício do que seria o aquecimento para o ato criativo da apresentação, levou essa mesma força criativa para diversas ações, possibilitando perceber caminhos para a superação da fragmentação do ser social na heterogeneidade do cotidiano.

Esse grupo de pessoas inventou que fazia parte da criação jogar basquete nas quadras das escolas, nadar quando havia represa no parque, comer as merendas com as alunas e os alunos, assistir TV com os professores e as professoras e frequentar o comércio local. Além disso, como mais uma atividade de criação, realizavam também as sessões do espetáculo. Assim, quando o horário se aproximava, atores e atrizes se posicionavam em volta da corda que delimitava o espaço cênico, tocavam algumas músicas, entravam na corda e davam início à peça. Após cinquenta minutos, terminada a sessão, saíam da corda, participavam de um debate organizado diariamente em uma ação conjunta entre a Secretaria de Educação e a Secretaria de Cultura de São Paulo, e seguiam a sua rotina cotidiana.

Mas aos poucos uma inversão começou a se operar na atividade de criação, pois jogar basquete, conversar com as cozinheiras responsáveis pela merenda, isto é, conviver nos locais de modo criativo, passou a despertar um interesse artístico maior do que o que acontecia dentro da corda que delimitava o espaço cênico do espetáculo. De certa forma, entrar no cotidiano das escolas com uma máscara representando um determinado caráter proveniente



da *commedia dell'arte*, havia deixado de ser a melhor maneira de estabelecer um diálogo com as pessoas do local. Além disso, os/as artistas envolvidos/as já sentiam a dificuldade de traçar representações sociais com a máscara tipificada. Esse era também um momento em que no teatro paulistano surgiam ideias importantes que geraram, na década seguinte, debates intensos entre representação e representatividade, principalmente nas formas teatrais tipificadas como o melodrama, o circo-teatro, etc. Entrar na corda, como universo separado do real, que trata do real através da mimese do mesmo, se tornava, em diversos aspectos, menos potente do que adentrar a realidade a partir daquilo que se é e daquilo que a própria realidade é. Em uma imagem emblemática daquele momento, parecia estranha a proposta de apresentar uma cena frente a um telão pintado representando a fachada de um bar, sendo que ao fundo do próprio espetáculo, quando se apresentavam nas ruas da cidade de São Paulo, existiam os bares reais que eram motivo da representação.

Foi seguindo essas pistas de aproximações com o cotidiano que, a partir da finalização de *Birosca-bral*, em 2004, André Capuano passou a propor experiências artísticas fora dos edifícios teatrais, também fora da máscara como representação e mesmo fora da corda como espaço de metáfora do real. A corda deixou de ser de sisal ou pano trançado delimitando uma área de atuação para se tornar uma ideia, uma corda imaginária que definia o que era cena e o que não era cena no centro da cidade de São Paulo. Assim, teve início o que hoje se chama *Uso*, que aos poucos foi se definindo como uma insistência artística formada por coletivos provisórios com o intuito de investigar aproximações entre arte e o cotidiano urbano.

No início do trabalho foram realizados experimentos que lidavam com o cotidiano como arte e propunham procedimentos de enquadramentos narrativos do real. Um exemplo dessas primeiras propostas era narrar ao vivo, durante um tempo determinado, para uma ou mais pessoas, o que estava acontecendo em uma área estipulada. Aplicavam-se filtros narrativos ao cotidiano, como “foco na ação”, “foco na relação”, “foco no pensamento das pessoas narradas”, “foco na opinião do narrador”, etc. Esse enquadramento do real, conferindo-lhe estatuto de arte através de um gesto artístico, trazia questões de desafio ético, devido ao próprio distanciamento da realidade ocasionado pelo ato de narrar. Na citação seguinte, registrada em caderno de trabalho, evidencia-se essa problemática:



São 14:30 na Praça da República. Um homem de uns 20 anos anda. Está pensando na vida. Acho que ele está apaixonado. Usa uma blusa azul, uma calça jeans e um boné preto. Acelera o passo. Deve estar atrasado para o encontro. Olha em volta preocupado, pensando ‘o que as pessoas fazem nessa praça que não estão com seus amores?’. Ele muda bruscamente de direção. Está pensando ‘preciso achar uma flor para levar para ela’. Ele acelera mais o passo. Ele corre. Ele rouba o celular do cara! Continua correndo. Ouve os gritos de pega-ladrão. Acelera. Muda de direção. A polícia grita: ‘parado!’. Ele para. Põe as mãos na cabeça. Ele sente tirarem o celular do bolso dele. Ele recebe tapas na cabeça. Fica de joelhos. É revistado mais um pouco. Ele continua de joelhos, de calça jeans, blusa azul, sem boné. Eu não sei o que ele pensa, porque nunca passei por isso. Penso que é uma merda terem pegado ele. Ele vê o carro se aproximando dele. Vê a porta de trás abrir. Entra no carro. Ouve a porta bater. Vê os policiais entrarem no carro com ele. Ouve a sirene. Vê a praça ficando para trás. O boné dele fica no chão. (Trecho retirado do caderno de anotações de um dos artistas da pesquisa, de 2004).

Esse relato de uma situação ocorrida nas primeiras semanas de trabalho em 2004 aponta as complexidades inerentes ao transformar a corda que delimitava o espaço cênico de representação do espetáculo *Birosca-Bral* em um gesto artístico que abarcava um território real. Como o relato acima transcrito deixa evidente, se os/as artistas contemplavam o cotidiano e davam a ele o estatuto de arte, o que incomodava naquele momento era que esse gesto artístico era realizado sem adentrar as complexidades da própria situação cotidiana. Seguindo proposições relacionadas ao gesto artístico, característico de algumas experiências das vanguardas do início do século XX, o jogo era instaurado com o conceito de arte mais do que com a realidade cotidiana.

A realidade tomada como uma arte já pronta desestabilizava o estatuto da arte, mas não desestabilizava a relação dos/das agentes do cotidiano. Desse modo, o Uso estava regendo o objeto de fora e, portanto, não estava conhecendo o objeto, uma vez que, de acordo com José Chasin (s/d, p.07), no conhecimento dialético “a verdade é regida pelo objeto, não é regida pela consciência”, o que exige uma postura de subordinação da consciência em relação ao objeto, não o contrário. Já que o interesse do Uso era criar com o cotidiano (não apenas *sobre*, *a partir* ou *para* o cotidiano), deveria apreender os elementos constituintes do cotidiano, interpretar a realidade “não mediante a redução a algo diverso de si mesma, mas explicando-a com base na própria realidade.” (KOSIK, 1995, p.35). Isto é, os/as artistas teriam que compreender a lógica interna do objeto, neste caso, a vida cotidiana dos territórios escolhidos.

A borda geográfica da corda, agora imaginária, demarcando uma totalidade a ser investigada e tratada como criação, circundou, por vezes, determinado contorno da Praça da República, do Viaduto do Chá, um quadrante da Praça da Sé, outro da Praça do Patriarca,



do bairro do Bom Retiro, enfim, diversos territórios do centro da cidade de São Paulo. Essa delimitação de espaço passou a ser denominada Área de Atuação e todos os elementos que estivessem dentro dela passaram a ser considerados pelo Uso como criação e criadores.

A partir de então, era necessário se aproximar da vida cotidiana das Áreas de Atuação a ponto de fazer parte dela, tecendo relações com as pessoas que criam o cotidiano local. A esse processo o Uso deu o nome de *Infiltração*. A busca pela infiltração fez com que os/as artistas desenvolvessem procedimentos relacionais a partir de jogos com regras bem definidas. Nos dezessete anos do Uso, foram desenvolvidos dezenas de procedimentos aprimorados pela prática nas ruas, sempre buscando se aproximar do cotidiano local e, por dentro dele, criar algo junto com as pessoas que ali convivem.

O primeiro procedimento relacional estabelecido já na segunda semana de pesquisa foi a Repetição, no qual a/o artista deveria reiterar sua presença no território, com uma assiduidade no cotidiano local. A Repetição tornou-se um dos procedimentos centrais da pesquisa, garantindo a longa duração da ação artística do Uso. Além de alicerçar a existência do coletivo, a Repetição foi necessária para alicerçar outros procedimentos, entre os quais, a Ação Metamorfose. Nela a/o artista deveria mapear algumas ações executadas pelas pessoas na Área de Atuação e passar a realizar tais ações, como, por exemplo, tomar café no bar, fazer jogo do bicho ou comprar roupa em promoção no bazar. Porém, se a princípio essas ações eram estranhas ao universo da/do performer, carregando ainda demasiadamente a qualidade de gesto artístico, foi exatamente a repetição que trouxe a possibilidade de se pensar uma incorporação das mesmas no cotidiano da/do performer durante sua presença na Área de Atuação.

Normalmente à repetição é dado um valor negativo, mas pode-se pensar também um valor positivo para essa repetição na formação do ser social. Para Agnes Heller (1987), toda a existência social se efetiva por intermédio da repetição, porque “uma ação realizada apenas uma vez, não é uma ação pertencente ao costume”, uma palavra, quando “falada apenas uma vez não é uma palavra”, ou um objeto, se “usado com sucesso apenas uma vez, por acaso, não adquire, assim, um significado concreto” (1987, p.251, tradução nossa). Assim, a vida cotidiana é fundamentada na repetição, ainda mais porque através dela conquista-se a espontaneidade, sem a qual “não poderíamos realizar nem sequer uma fração das atividades cotidianas imprescindíveis”, dado que refletiríamos a cada momento sobre “o conteúdo de



verdade material ou formal de cada uma de nossas formas de atividade.” (HELLER, 2014, p.47).

Porém, se a maioria dos trabalhadores e das trabalhadoras se deslocava para as Áreas de Atuação espontaneamente, era porque suas idas estavam conectadas à sobrevivência. Já a repetição da ida das/dos artistas do Uso para o território não poderia se dar do mesmo modo, uma vez que não era ali que estabeleciam a venda de sua mão de obra. No início do trabalho alguns artistas e algumas artistas ainda tinham certa tranquilidade financeira por terem participado do projeto Formação de Público com o espetáculo *Birosca-bral*. Assim, indiretamente o projeto do coletivo Uso havia sido gestado por um financiamento público que fortaleceu a prática dos/das primeiros/as artistas envolvidos/as na pesquisa, impedindo que a busca de sobrevivência fizesse o coletivo se desmanchar facilmente.

Mais adiante, o conflito entre a necessidade de repetição de presença na Área de Atuação e a necessidade de sobrevivência dos/das artistas que não tinham nenhum subsídio financeiro para a ação, poderia ter provocado o fim do projeto, porém gerou o modo do Uso se estruturar em coletivos provisórios. Nessa estrutura, até hoje presente no projeto, cada pessoa pode sair e voltar à pesquisa quando quiser e/ou precisar, desde que haja a presença semanal de ao menos um/uma artista no território escolhido da cidade, levando adiante as relações com as pessoas e as questões surgidas nos experimentos anteriores.

Desse modo, mais de uma centena de artistas participou do Uso por tempos variados, de dias a anos, e retornaram em dias ou anos seguintes. Os coletivos provisórios iniciais foram constituídos em sua maioria por pessoas do teatro, da dança e da performance. Com o passar do tempo, atraiu outras linguagens artísticas e diversas pessoas ligadas a outras tantas profissões. Atualmente são formados por pessoas provenientes das artes plásticas, audiovisual, música, literatura, arquitetura, urbanismo, filosofia, recursos humanos, limpeza, venda, vigilância, etc. Se você, leitor/a deste artigo, quiser fazer parte do Uso, entre no site www.uso.art.br e se inscreva. Poderá se integrar a um coletivo provisório da insistência artística que estará semanalmente em alguma Área de Atuação.

Em dezessete anos, a tentativa contínua do Uso foi descer do campo das ideias sobre a cidade e a arte para aterrissar no asfalto, se fundindo à matéria cotidiana e estabelecendo relações com as pessoas enquanto essas exercem suas atividades. Essa imagem de descensão, contrária à ideia de uma ascensão artística, foi construída em 2014, quando o Uso foi convidado para fazer uma residência artística na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na rua Três Rios,



no Bairro do Bom Retiro/SP. Na ocasião, a coordenação da oficina estava interessada num diálogo mais direto com a vizinhança. Como estratégia de aproximação com o entorno, o Uso primeiramente reconheceu e afirmou a existência da distância entre as/os artistas participantes e o cotidiano local. Assim, as/os artistas passaram a ter consciência de que é preciso um processo de aproximação, que isso é um trabalho de insistência e não algo naturalmente dado. Essa distância foi construída historicamente quando a arte passou a ser atividade de profissionais especialistas, como diz Heller,

a defasagem entre o criador e o receptor é hoje [1978] frequentemente questionada também em referência à arte; é considerada uma funesta herança da divisão do trabalho. Com efeito, se analisarmos o conjunto da arte nos últimos dois séculos da época burguesa, veremos que a defasagem entre quem cria a arte e o seu público ampliou-se e se aprofundou enormemente. Trata-se da expressão do fato de que a criação do belo deixou de ser parte orgânica da vida cotidiana dos homens. [...] O receptor que não pertence ao “setor” pode apenas “consumir” [a arte]. (HELLER, 1983, p.39)

Na residência no Bom Retiro, para exercitar o movimento de aproximação das/dos artistas com o cotidiano local e a ideia de descensão, Uso criou um procedimento inspirado no personagem anjo *Cassiel*, do filme *Tão Longe, Tão Perto*, de *Win Wenders* (1993). Como dispositivo de criação as/os artistas do Uso elaboraram um jogo de cartas a partir da trajetória desse anjo que, de tanto amar o modo de vida dos seres humanos, decide abandonar sua condição de ser eterno que pensa, ouve e vê as pessoas de longe, para se tornar, ele próprio, um ser humano. Passando por várias fases em seu processo de aproximação, o anjo *Cassiel* sai do campo distanciado, conceitual, passa pelo estranhamento do aprendizado das coisas humanas mais banais, como andar, comer e pedir bebida em um bar, ficando cada vez mais perto de se tornar humano. As cartas criadas direcionaram os modos das/dos artistas se relacionarem na Área de Atuação, desde uma grande distância do cotidiano, como a carta Anjo Tão Perto do Paraíso, cujo direcionamento era:

Você deve ver pessoas, objetos, prédios, animais, com distância, pensar sobre as pessoas e as coisas, ter a distância de quem vive desde sempre e para sempre. (texto extraído de carta do jogo criado por Uso, 2014).

Até uma mínima distância do cotidiano, como a carta Homem Tão Perto das Funções, cujo direcionamento era:

Você deve se mover guiado pelas funções, ter pensamentos funcionais e ações funcionais. Ser usado pela cidade e usá-la de acordo com as funções. (texto extraído de carta do jogo criado por Uso, 2014).



No Bom Retiro, uma das ações do Uso foi distribuir carne moída pelo asfalto e outros locais da Rua Três Rios. Essa ação fazia parte do procedimento que se denominava Ruídos Poéticos, no qual o intuito era perceber, realçar e/ou criar estranhamentos, isto é, ruídos, na realidade cotidiana local. A ação específica da carne sobre o asfalto despertou a ira de M., um comerciante que tinha uma loja na Rua Três Rios. Um dia, ele tirou uma foto de um cavalete onde tinha carne moída, para, em suas palavras, "usar como prova". Ao enquadrar esse aspecto do real, M. produziu um objeto, a foto, que servia de evidência do fato ocorrido. Ele então chamou a polícia e se encontrou com o policial no saguão da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Ali, eles discutiram sobre o que era ou não era arte. Depois desse encontro os policiais se tornaram parte recorrente das ações, e M. dançava jocosamente e ria com seus colegas quando o espetáculo *Corpo_Cidade_Bom_Retiro*, produzido a partir das experimentações na região, passava em frente ao seu comércio. A esposa de M. concedeu uma entrevista ao jornal SPTV da rede Globo local, negando o estatuto de arte às ações do Uso, afirmando: "eu não acho que é arte, a não ser que eles me digam qual é o objetivo do que eles estão fazendo e o propósito disso". (JORNAL SPTV, 2014, 1 min 38 s). A matéria do SPTV foi assistida pelos trabalhadores, trabalhadoras, moradores e moradoras da Área de Atuação nos bares do Bom Retiro e a discussão se ampliou. Passados sete anos, quando um/uma artista do Uso passa pela Rua Três Rios, há conversas com os trabalhadores e trabalhadoras e M. abre um sorriso desconcertado e desconcertante. Mas se a discussão sobre o estatuto da arte questionava o trabalho artístico, aos poucos o próprio trabalho cotidiano passou a ser questionado a partir das ações do Uso.

Obviamente havia algo que irritava M. e que, dentre diferentes e diversos aspectos, como por exemplo, de atrapalhar o movimento no seu estabelecimento comercial, estava também a crise que a arte realizada na rua verifica quando estabelece o encontro entre uma forma de trabalho que permite a liberdade de criação e outras formas de trabalho presas em uma mecânica de atuação. A dança jocososa de M., a meio caminho entre uma crítica e uma performance em si, evidenciava essa situação. Foi a partir daí que as pessoas que integravam o cotidiano sobre o qual Uso tratava e os/as próprios/as artistas do coletivo, começaram a rever os conceitos de trabalho e alienação contrastados com a ideia de criação.

Tudo o que a humanidade cria, ao mesmo tempo, cria o que é a humanidade. Assim se deu também com a criação do capitalismo, um sistema no qual a propriedade privada, a produção mercantil e a divisão social do trabalho estão vinculadas, gerando nessa



interdependência o trabalho alienado. Nesse modo de trabalho, a pessoa não trabalha com foco na criação consciente de algo que a humanidade necessita, mas na produção de mercadoria que tem como objetivo geral o acúmulo de capital, em troca de um salário que possibilite ao trabalhador continuar vivo. Estar no centro de São Paulo atuando semanalmente desde 2004 é lidar com estas questões de modo avassalador. Pode-se ver nitidamente que o que fez a humanidade se efetivar como tal, isto é, o trabalho, deixou de ter qualquer aspecto criador e passou a ser, para a maioria das pessoas, uma atividade que “se lhe apresenta como um tormento”, porque nesse trabalho alienado o ser humano vê “suas próprias criações como um poder alheio”, desse modo “a sua vida é o sacrifício da sua vida”, “a realização do seu ser é a desrealização da sua vida.” (MARX, 2015, p.208 apud NETTO, 2020, p.141).

Nesse processo, “para o trabalhador, a finalidade da sua atividade é conservar a sua existência individual – tudo o que faz é realmente apenas um meio: vive para ganhar meios de vida.” (MARX, 2015, p.213 apud NETTO, 2020, p.141). Na divisão social do trabalho ficou a cargo de filósofos, artistas e cientistas pensar a vida como criação. Assim, na ação Metamorfose acima referida, quando os artistas iam tomar café, eles criavam a ação de pedir o café, questionando como fazer esta ação adentrar ao máximo o cotidiano, mas, inversamente, a ação de servir o café também era uma criação? A insistência artística do Uso sobre uma Área de Atuação fez relativizar as possibilidades de trabalho e de criação, pois assim como o Uso procurava experimentar a ação de pedir café, M., por exemplo, experimentava a ação criativa de produção de um Ruído Artístico com sua dança. Mas, para além de uma inversão de papéis, a criação poderia ser reconhecida dentro do próprio cotidiano de trabalho.

Passado um ano de residência no bairro do Bom Retiro, em 2015 o Uso mudou sua Área de Atuação para o bairro da República, especificamente para o quarteirão formado pelas ruas Barão de Itapetininga, Dom José de Barros, Vinte e Quatro de Maio e Avenida Ipiranga. Ali o coletivo já havia estabelecido seus procedimentos fundantes de trabalho que realiza em cada novo território. Assim, cada novo integrante do coletivo provisório recebe as seguintes instruções de aproximação com o local:



1- MAPEAMENTO ANÔNIMO COM FILTRO DE AÇÃO - O filtro de AÇÃO é o foco total nas AÇÕES QUE AS PESSOAS REALIZAM na área mapeada. Ex: falar ao telefone; comprar blusa; atravessar a rua na faixa de pedestres; descansar no banco; etc. É um procedimento de infiltração na área de atuação. Esse mapeamento permite ao atuante ter repertório de ação na área de atuação. Quando o Mapeamento é ANÔNIMO, não se fala que está em processo de **USO**.

2- AÇÃO METAMORFOSE - Ação mapeada pelo Atuante de **USO** que se torna uma ação dele. A Ação Metamorfose deve ser realizada na integridade da ação original. São duas etapas para a construção de uma ação metamorfose: a. Mapeamento (no local ou não) / i. De Ações que os habitantes ou transeuntes realizam, ou / ii. De Objetos e Arquiteturas (com filtro utilitário – ou seja, como esses objetos e arquiteturas são utilizados) // b. Apropriação – o atuante torna a ação dele (no local onde mapeou ou não) // As duas etapas incluem o pensamento que sustenta a ação.

3 – ROTINA - Rotina de **USO** é um conjunto de Ações Metamorfoses em sequência. A passagem de uma Ação Metamorfose para a outra deve ser íntegra (incluindo pensamento). A rotina deve ser repetível. Ex: todo dia o Atuante compra um remédio na farmácia em tal endereço da área de atuação; na sequência atravessa a rua na faixa de pedestres; depois engraxa o sapato no engraxate x; em seguida pergunta onde é a rua x ao vendedor da banca de jornal; depois toma um café em tal lugar. Esse é o exemplo de uma rotina. (Trecho de procedimentos enviados para novos participantes do Uso, 2018).

No cotidiano da República todos os dias as pessoas tomam café no bar, atravessam a rua na faixa de pedestres, compram coisas, jogam na loteria, pedem informação na banca de jornal, ficam em filas etc. Então os artistas do Uso passam a realizar essas mesmas atividades, criando uma rotina com elas e aplicando o procedimento Repetição duas vezes por semana. As rotinas geram as relações cotidianas com os trabalhadores locais, com seu Z. que serve o café, com G. que vende a paçoca, com D. que informa o endereço, L. que entrega o papel de divulgação de “compro ouro”, entre outras tantas pessoas. Depois de insistir semanalmente no cotidiano da Área de Atuação, de confiar e ser confiado por ele, de estabelecer relações, de se infiltrar e ser infiltrado pelo cotidiano local, depois de quase se esquecer de que está ali por escolha artística, somente depois desse processo o/a artista do Uso realiza uma fala de caráter explicitamente artístico, convidando seus interlocutores daquele cotidiano a criarem junto com ele/a, dizendo:

Faço parte de um coletivo artístico que trabalha com a ideia de que tudo o que acontece nesse quarteirão é uma criação, todo cotidiano é uma criação, inclusive eu vir tomar café toda terça e quinta aqui e você me servir o café. Eu considero que essa conversa que estamos tendo agora também é uma criação, como você vai responder também é, tudo isso. Posso continuar vindo tomar café aqui? Podemos continuar criando isso juntos? (Trecho de instruções presentes nos Enunciados que guiam as ações dos artistas, 2018).



Passadas algumas semanas, o convite se encaminha para possíveis experiências de modificações das atividades cotidianas durante os momentos de encontros semanais entre os/as integrantes de Uso e os/as demais trabalhadores/as locais. A conversa por dentro do cotidiano que desnaturaliza o cotidiano passou a ser entendida como a principal obra criada pelo Uso, uma vez que se compreende como obra o instante em que o balconista reflete sobre o seu gesto realizado todos os dias e escolhe se vai realizar daquele mesmo modo ou não. Assim, ainda que se faça o gesto repetido na aparência exterior, ele já não será o mesmo, uma vez que internamente opera-se uma dimensão de escolha. O treino da escolha, aqui em sua pequena dimensão, pode conduzir para o treino de escolhas éticas e morais (HELLER, 2014). Esse foco do Uso na escolha operada dentro do cotidiano apresenta “uma concepção de arte como atividade que [...] evidencia a capacidade criadora do homem” (VÁZQUEZ, 1968, p.47).

O estranhamento gerado no momento de servir o café pode potencializar vários desdobramentos em outras ações que também passam a ser consideradas como parte da obra criada conjuntamente, como conversar sobre arte, experimentar servir o café de modo diferente, etc. Depois a partir da obra principal deste encontro, demais obras são construídas, que podem ter as mais diversas linguagens artísticas, e que são consideradas resíduos das relações entre os/as trabalhadores/as do Uso e os/as trabalhadores/as locais. Tal conceito de resíduo é aqui fundamental, pois ele demarca que o centro não é a obra criada posteriormente ao encontro, mas o próprio encontro. Por ser um coletivo de artistas há o risco de os/as integrantes se apaixonarem pela obra destacada do real e abandonarem as relações com as pessoas e a matéria cotidiana. Resíduo é uma palavra que afirma a diferença do que é central e do que sobra das relações, por isso o caráter pejorativo dessa palavra ajuda as/os integrantes do Uso a lembrarem daquilo que é importante para esse coletivo. Assim, depois de seis anos de relação, pode-se abrir a oportunidade para uma conversa franca com Seu Vilmar sobre a família, e isto pode ser mais interessante do que criar algo a partir desse diálogo ou conceituá-lo como arte. Mas inversamente, também é importante não perder a conexão com a criação, pois do contrário o/a artista envolvido na conversa pode entrar na automação do cotidiano em que tal atividade deixa de ser criadora. Essa é a tensão que o trabalho do Uso carrega em suas ações e que procurou compartilhar em um uma abertura para expectativa em 2015.



Seguindo a proposta de resíduos a partir de relações criativas estabelecidas previamente, o coletivo *Uso* criou junto dos trabalhadores e das trabalhadoras da República a obra denominada *Corpo_Cidade_Rotinas*(ficção). O trabalho foi concebido durante todo o ano de 2015 e fez temporada de 15 de Dezembro de 2015 a 15 de dezembro de 2016, todas as terças e quintas-feiras, das quatorze às dezessete horas e quarenta e cinco minutos. A plateia era formada por apenas seis pessoas a cada sessão, e o percurso de cada um desses espectadores era solitário na maior parte do tempo, trazendo ainda a ideia do anjo *Cassiel* como acima referido. Espectadores viam, ouviam e transitavam entre os seres humanos, sem serem vistos, porque os trabalhadores que participavam do espetáculo tinham ensaiado essa maneira de ignorá-los. Cada pessoa que queria assistir ao espetáculo, se inscrevia em um site criado exclusivamente para a peça, escolhendo o dia de sua presença. Esse/a espectador/a recebia por e-mail um termo de compromisso informando que o espetáculo não aconteceria se ele/a faltasse. Chegado o dia, a pessoa recebia, via whatsapp cadastrado previamente, a previsão do tempo, algumas recomendações de vestimentas e comportamentos, e todas as instruções para a peça, incluindo o horário exato de início e término. Quando o público chegava ao local indicado, como, por exemplo, um banco de ponto de Táxi na Avenida Ipiranga, não havia outras pessoas de plateia ali, bem como não havia atrizes ou atores evidentes. Restava à pessoa seguir a primeira instrução a partir das quatorze horas:

(14:00) - Começo. Chegar antes das 14:00h ao Ponto Inicial. FICAR E OBSERVAR. CONFIE. JÁ COMEÇOU. (Duração mínima necessária: 25 minutos. Das 14h as 14h25). (Trecho de mensagem que público recebia, 2015-2016, letras maiúsculas do original).

Mas para que nesses vinte e cinco minutos o público não naturalizasse o olhar em uma cotidianidade não criadora, a expectativa era aguçada pela segunda orientação já também previamente recebida por *whatsapp*:

ANDAR E SEGUIR A ROTINA DO ATUANTE POR 55 MINUTOS. NÃO MUDAR DE ROTINA NEM DE ATUANTE NESSE PERÍODO. (Trecho de mensagem que público recebia, 2015-2016, letras maiúsculas do original).

Para seguir o/a “atuante” e não perder o percurso do trabalho, no meio da multiplicidade de atividades realizadas na região da República, o público tinha de definir o que era criação, o que era ou não era cena. Muitas vezes passavam a ver atores e atrizes em pessoas que de fato não eram ou não viam os atores e atrizes que estavam infiltrados no cotidiano local. Além disso, passavam a considerar certos acontecimentos cotidianos como



sendo cenas. Essa atitude poderia se confundir com aquela do início da pesquisa do Uso, quando as/os artistas aplicavam filtros narrativos sobre a vida cotidiana local. Mas havia agora um elemento que mudava completamente o jogo entre arte e cotidiano: a participação consciente e criativa de mais de cento e cinquenta trabalhadores e trabalhadoras do quarteirão.

Nessa multiplicidade de relações algumas complexidades de fruição apareceram. A pessoa que fazia parte do público e estava aplicando o filtro artístico, um gesto de clivagem do real como uma obra de arte, não sabia se o gesto era seu ou não, porque de fato os acontecimentos que ela estava observando poderiam ser cenas previamente criadas. Além disso, a “espectação” também era compartilhada uma vez que a pessoa do público era objeto de observação de mais de uma centena de trabalhadores e trabalhadoras que participavam da criação do espetáculo. Nesse processo o estatuto de obra artística também se deslocava, pois, embora o público não soubesse o que era obra de arte ou não, os/as trabalhadores/as da República, que faziam parte do acordo previamente firmado, estavam conscientes que aquele espectador colocado na sua frente se vinculava à ideia de arte já compartilhada em conversas anteriores, e, portanto, era visto como um objeto artístico colocado para a sua “espectação”.

Depois desse acontecimento cênico inicial, os seis atuentes do Uso que faziam o espetáculo junto com os/as trabalhadores/as, sentavam cada um ao lado de uma pessoa do público revelando o fato de serem performers através de uma fala dita muito baixo e quase imperceptivelmente. O texto começava com a frase “Todo dia eu...”, completado com as ações que estavam sendo observadas naquele momento:

Todo dia eu passeio de mãos dadas com meu filho, todo dia e fumo um cigarro, todo dia eu carrego uma mochila nas costas, todo dia eu tomo um café, todo dia eu atravesso a rua na faixa de pedestres, todo dia eu compro roupas na promoção, todo dia eu jogo no bicho, todo dia eu peço informação na banca de jornal, todo dia eu fico em filas. (trecho de texto dos atuentes de Corpo_Cidade_Rotinas(ficção), 2015).

Dando continuidade, o/a atuante se levantava lentamente e a pessoa do público o seguia em silêncio em suas rotinas, como comprar calcinha, tomar café e imprimir fotografias. A sequência das ações conduzia a plateia a adentrar na rotina dos/das trabalhadores/as, os/as quais realizavam suas ações diárias, como vender calcinha, servir café e fazer a impressão de fotos, mas que haviam ensaiado com o/a atuante. O público pensava a princípio que aquele percurso era uma deriva, uma vez que os/as trabalhadores/as realizavam a ação de modo natural, em que a criação não está distanciada do real cotidiano.



A ação ocorria como se não tivesse sido criada, como se não estivesse acontecendo arte, fazendo com que o público não soubesse se este/a ou aquele/a outro/a trabalhador/a faziam parte consciente do espetáculo. Porém, os/as atuantes repetiam a volta pelo mesmo quarteirão muitas vezes, passando nos mesmos locais e realizando as ações novamente, sem modificação, com os/as mesmos/as trabalhadores/as, assim explicitando que tudo o que parecia natural era ensaiado, era criado.

Para o espetáculo, alguns/algumas trabalhadores/as decidiram modificar suas ações cotidianas. S., irmão de M., decidiu não somente repetir a mesma fala em todas as sessões, mas também fazer referência a essa própria repetição ao inserir a frase “todo dia eu vendo capinha de celular”, com o foco direcionado para o/a espectador/a e não para a performer com quem contracenava. Existiam também alterações do cotidiano mais explícitas, como Sr. A., que se reunia com alguns de seus conhecidos trinta minutos antes de começar o espetáculo para decidirem qual seria a frase a ser escrita com giz e pendurada na sua carroça na Rua Barão de Itapetinga.



Foto 1. Sr. A. e sua frase escolhida para a sessão do espetáculo *Corpo_Cidade_Rotinas*(ficção): “Já fez sua festa hoje?”, 2015.

A duração prolongada de três horas e quarenta e cinco minutos fazia com que as bordas do que era ou não espetáculo fossem aos poucos se desmanchando para os espectadores. Inclusive algumas pessoas se mantinham na Área de Atuação para além do tempo



previamente delimitado para a obra, tomando café, cerveja, ou conversando com outras pessoas no quarteirão. Também cada vez mais integrados àquele cotidiano, os/as performers coletivo Uso permaneceram no mesmo espaço quando as bordas do que era temporada de Corpo_Cidade_Rotinas(ficção) se diluíram em dezembro de 2016.

Até o início de 2020 muitas mudanças ocorreram no local, como o fechamento da loja do S. e do M., da gráfica que imprimia as fotos, a chegada de trabalhadores imigrantes da Angola, da Nigéria, do Senegal, entre diversos outros países do continente africano. Mas em março de 2020, a assiduidade do Uso na Área de Atuação foi interrompida pela pandemia do vírus SARS-CoV2, quando o coletivo decidiu parar suas atividades seguindo as recomendações científicas de distanciamento social para controle de contágio. O Uso não tinha informações para contatar nenhum/a dos/das trabalhadores/as da região pois nunca havia sido pensada a possibilidade de interrupção da ação realizada todas às terças e quintas-feiras desde 2014. Após oito meses de distanciamento, o coletivo fez a escolha de voltar para o quarteirão com o intuito de saber como estava aquele cotidiano ao qual já pertencia. Nesse retorno, não encontraram C., amazonense que fazia e vendia artesanatos na esquina da Avenida Ipiranga com a Rua Barão de Itapetininga; não encontraram L., que trabalhava na Livraria Loyola depois de ser demitido da Livraria Francesa no mesmo quarteirão, porque agora as duas livrarias estavam definitivamente fechadas; mas encontraram Sr. A., com sua carroça na Rua Barão de Itapetininga, que não usava máscara de proteção recomendada para diminuir o contato com o Coronavírus; encontraram também M., vendendo seus quadros de areia no mesmo ponto da calçada da Avenida Ipiranga; enfim, puderam rever alguns e não puderam se despedir de muitos outros trabalhadores e trabalhadoras.

Nesse momento, foram escancaradas pela pandemia as diferentes posições na divisão social do trabalho ocupadas pelos/as artistas do Uso e pelos trabalhadores e trabalhadoras da região, pois se verificaram diferentes possibilidades de escolha em seguir recomendações de isolamento social. Por mais que os/as artistas estivessem sofrendo diversas consequências financeiras em outros âmbitos de sua existência, como os/as artistas do Uso não tiravam seu sustento das ações do coletivo, não ir até a Área de Atuação era uma escolha possível. Já os trabalhadores e as trabalhadoras locais não podiam escolher deixar de frequentar a República, uma vez que ali era o local de seu sustento. Tinham que arriscar suas vidas, conscientes ou não do perigo. No decorrer da pandemia os trabalhadores e as trabalhadoras às vezes ficavam em casa e às vezes voltavam à República, mas não por escolha deles e delas. Pois, mesmo



quando era determinado pelo governo estadual o que poderia permanecer em funcionamento ou não, a urgência de sobrevivência por meio da venda de mão de obra fazia com que os trabalhadores e as trabalhadoras se opusessem a essa determinação, sendo arrastados/as ao perigo de contágio. Observando essa discrepância entre as possibilidades de escolha e seguindo todas as recomendações de segurança indicadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS), dentre elas a utilização de máscara, o distanciamento mínimo de dois metros, o uso de álcool em gel para higienização das mãos, o isolamento em caso de sintomas comuns ao COVID-19, a partir de Janeiro de 2021 o Uso decidiu insistir em estar na Área de Atuação da República. Dessa maneira, o coletivo permaneceu com o corpo dentro de todas as contradições inerentes a uma forma de conhecimento e de criação artística que procura acompanhar de perto os movimentos do objeto de investigação.

O presente artigo buscou compartilhar os elementos da prática de pesquisa do coletivo Uso no contato entre o cotidiano dos artistas e o cotidiano de outros trabalhadores das regiões de atuação do grupo. Durante quase duas décadas de pesquisa foram realizados experimentos artísticos que transitam na fronteira entre arte e cotidiano. Este artigo procurou revelar as contradições e múltiplas tensões éticas inerentes ao trabalho realizado pelo coletivo Uso, tendo como ferramental teórico alguns conceitos que fazem parte da ampla perspectiva do materialismo histórico dialético.



Bibliografia

CHASIN, J. **Método Dialético**. Maceió, s/d, (mimeo), 2011.

JORNAL Sptv. 02 out. 2014. 1 min 38 s, color. Canal Rede Globo de Televisão. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/sptv-1a-edicao/v/grupo-de-teatro-se-apresenta-pelas-ruas-do-bom-retiro/3668609/>>

TÃO longe, tão perto. Direção: Wim Wenders. Alemanha. Sony Pictures Classics, 1993. 1 DVD (140min).

HELLER, Agnes. **A Filosofia Radical**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

HELLER, Agnes. **Sociologia de La Vida Cotidiana**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Península / Edicions 62, 1987.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976. (Rumos da Cultura Moderna - volume 26).

NETTO, José Paulo. **Karl Marx: uma biografia**. São Paulo: Boitempo, 2020.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **As Idéias Estéticas de Marx**. São Paulo: Paz e Terra, 1968. (Rumos da Cultura Moderna - volume 14).

*Recebido em 11 de junho 2021
Aceito em 09 de novembro de 2021*



DISTRAÍDOS VENCEREMOS”:
APONTAMENTOS SOBRE A DERIVA ENQUANTO PROCEDIMENTO
ARTÍSTICO PELO/EM MEIO AO/COM O ESPAÇO URBANO

Cecília Lauritzen Jácome Campos¹
<https://orcid.org/0000-0002-0032-2849>

Igor Miranda Pinto²
<https://orcid.org/0000-0003-1160-8807>

Resumo

O texto que aqui se apresenta toma como ponto de partida o compartilhamento de duas experiências de ocupação artística do espaço público, a intervenção urbana *Desencorpo* e o espetáculo *Duas Vezes Sem*, ambas vividas no contexto do grupo de pesquisa *Ocupações Artísticas da Cidade (OAC)*, vinculado à Universidade Regional do Cariri (URCA). A exposição dos processos deixa ver o uso recorrente do procedimento da deriva enquanto motor da criação cênico-dramatúrgica levando à reflexão de sua escolha, bem como dos diálogos potencializados com a cidade.

Palavras-chave: deriva. espaço urbano. criação cênica. dramaturgia do espaço.

"DISTRACTED WE WILL WIN":
NOTES ON THE DRIFTAGE AS AN ARTISTIC PROCEDURE
THROUGH/IN THE MIDDLE OF/WITH URBAN SPACE

Abstract

As a starting point, the presented manuscript shares two experiences of artistic occupation of the public space: the urban intervention "Desencorpo" and the play "Duas Vezes Sem", both lived in the context of the research group Artistic City Occupations (Ocupações Artísticas da Cidade -- OAC), based on the Regional University of Cariri (Universidade Regional do Cariri -- URCA). The processes reveal the recurrent use of the driftage procedure as an engine of scenic-dramaturgical creation, leading to reflections of its choice and of the enhanced dialogues with the city.

Keywords: driftage. urban space. cenic creation. space dramaturgy.

¹ **Cecília Lauritzen Jácome Campos** é Professora do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), amante das cidades, de suas feiras, cores e contrastes. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2018) e líder do Grupo de Pesquisa "Ocupações artísticas da cidade" vinculado ao CNPq. E-mail: cecilia.campos@urca.br.

² **Igor Miranda** é ator, arquiteto e urbanista e professor. Mestre (UFRJ) e Doutorando (ULisboa) em Urbanismo, realiza pesquisas relacionadas à mobilidade e espaço público desde a graduação (UEMA). Atualmente ministra disciplinas relacionadas à cidade, espaço público e planejamento urbano no Centro Universitário Paraíso, em Juazeiro do Norte - CE. E-mail: igor.mp.arq@gmail.com.



Distraídos venceremos.
Paulo Leminski

No âmbito do grupo *Ocupações Artísticas da Cidade*, desde sua criação em 2017, sempre estivemos interessados em investigar modos de estar artisticamente na rua, buscando abordagens diversificadas que provocassem o público a ser partícipe das proposições. No entanto, desde que se instalou a pandemia devido ao coronavírus, vivemos a impossibilidade de estar nas ruas, pelo menos com a qualidade que estivemos cultivando previamente, a partir do encontro com o outro, tão necessário para a manutenção das nossas interações sociais. Se antes a cidade já era tida como um espaço inóspito pela presença humana, atualmente ela é tida como um espaço inóspito pela presença viral e pela necessidade da ausência humana. Tais constatações deixam perguntas como: Qual é a experiência possível de cidade no contexto atual? E, a partir dessa experiência, quais estratégias podemos cavar para realizar proposições artísticas?

Sempre foi do interesse do grupo a investigação em suas proposições artísticas das ideias de rastro, infiltração e deriva. Noções que permitam propor uma tomada sorrateira e sutil dos espaços públicos, ao mesmo tempo que façam um convite ao olhar, à percepção discreta de um evento sobretudo afetivo. É nesse sentido que encontramos a deriva tanto enquanto um operador conceitual quanto um procedimento para a criação cênico-dramatúrgica que nos permite abordar e refletir sobre o espaço urbano de maneira a encontrar seus “vazios plenos”, parafraseando Oiticica (1978). Nesse sentido, partimos do questionamento (se potencializa) como a deriva enquanto procedimento para a criação cênico-dramatúrgica potencializa o encontro entre artistas e públicos?

1. Errância e Deriva

Tomamos como base para esta reflexão os estudos acerca da Teoria da Deriva do professor e arquiteto Francesco Careri e da arquiteta e urbanista Paola Jacques Berenstein. A prática da Deriva surge na Itália entre as décadas de 50 e 70 do século XX, vinculada ao



movimento político e artístico de vanguarda da Internacional Situacionista. Conforme Guy Debord (1956), um dos principais mobilizadores do situacionismo, a deriva define-se pela busca de um comportamento lúdico-constructivo que tensione a conduta padrão do transitar pela cidade. Segundo Careri (2013, p. 89-90),

A deriva é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras: estabelecer antecipadamente, com base em cartografias psicogeográficas, as direções de penetração da unidade ambiental a ser analisada; a extensão do espaço de exploração pode variar do quarteirão ao bairro e, no máximo, ‘ao conjunto de uma grande cidade e das suas periferias’; a *dérive* deve ser feita em grupos constituídos por ‘duas ou três pessoas que tenham chegado à mesma tomada de consciência, uma vez que o confronto entre as impressões desses diferentes grupos deve permitir que se chegue a conclusões objetivas’; a duração média definida é de um dia, mas pode estender-se a semanas ou meses, levando em conta a influência das variações climáticas, a possibilidade de se fazer pausas e até mesmo de se tomar um táxi para favorecer a desorientação pessoal.

Além de seus escritos teóricos, os situacionistas realizavam uma série de ações artístico-performativas, dentre elas estavam a distribuição de panfletos, declarações e envio de telegramas, todas com o objetivo de marcar com clareza suas posições sociais, culturais e políticas (SITUACIONISMO, 2017). Nesse sentido, a relação estreita que é possível estabelecer atualmente entre a deriva e as práticas recentes de ocupação artística do espaço urbano é fruto desses movimentos que engendraram o situacionismo. Estamos tratando de um enaltecimento da experiência da cidade, o que quer dizer que a prática da deriva permite e amplia as possibilidades de vivenciar o espaço urbano por meio do trânsito entre o racional e o irracional, o consciente e o inconsciente (CARERI, 2013).

Jacques (2006, p. 125) fala que existem três propriedades vinculadas à errância - se perder, lentidão e corporeidade - que representam críticas ao pensamento hegemônico contemporâneo do urbanismo “que ainda busca uma certa orientação (principalmente através do excesso de informação), rapidez (ou aceleração) e, sobretudo, uma redução da experiência e presença física (através das novas tecnologias de comunicação e transporte)”. A ideia de errância aparece colada à deriva no que tange sua conexão com as dimensões do acaso, da perda e do desvio. O sujeito errante - ou artista errante como propomos aqui - se dispõe a ocupar o espaço público de outros modos que escapem ao planejado pelos profissionais que pensam o espaço urbano. Jacques (2006) parte da leitura de Guy Debord e Michel De Certeau e propõe, a partir da deriva e suas relações de perda, erro e experimento, uma experiência da cidade que se aproxime de uma cegueira, uma vez que as imagens e



representações visuais não são mais fundamentais para essa dinâmica de apropriação, mas sim uma ampliação dos demais sentidos corporais.

Conforme Carreira (2014, p. 216), ao considerarmos

o espaço inóspito e imprevisível que é a cidade, a hipótese do erro aparece como alternativa natural para a abertura do novo como estratégia de convivência fugaz com os transeuntes e seus fluxos através do uso das linguagens teatrais performativas

É daí que podemos constatar que o espaço urbano, a partir da sua organização, induz mais à dispersão do que à confluência, e as práticas artísticas que com esse espaço se fazem têm o desafio de compor com esses fluxos dispersos, buscando por meio deles capturar fragmentos da percepção do/a pedestre, na tentativa de fazê-lo/a espectador/a por um instante.

O indivíduo, ao relacionar-se com o espaço urbano, deve ser estimulado a realizar interações que gerem ebulições e transformações recorrentes através da copresença. Dessa forma, como afirma Walzer apud Rogers (2013), é importante que tenhamos, nas cidades, espaços multifuncionais, que possuem usos variados. Praças, ruas, mercados, parques e demais espaços públicos representam a potência da multifuncionalidade e da geração de lugares seguros, uma vez que reforçam a característica vital da interação para a construção de cidades vivas, ao contrário dos espaços monofuncionais, onde, geralmente, impera a pressa e a restrição da interação.

2. Duas experiências de ocupação artística da(s) cidade(s)

O grupo *Ocupações Artísticas da Cidade* - OAC nasce no ano de 2017 no seio do *Núcleo Interdisciplinar de Poéticas Artísticas* - NIPA (CNPq), integrando a linha de pesquisa *Poéticas cidadinas*. À época, o grupo debruçou-se em projetos que problematizavam as noções de centro, centralidade, margem e entorno através de investigações cênicas que explorassem os espaços urbanos ocupados por práticas teatrais contemporâneas. Nos anos subsequentes passou a se concentrar no estudo do Teatro de Invasão, um procedimento cênico que convida os/as artistas a perceberem a cidade enquanto um organismo vivo e produtor de dramaturgias, necessário à promoção de urbanidade, abordada por Netto (2014, p.190):



Poucos conceitos em estudos urbanos aspiram tocar a condição urbana como o de ‘urbanidade’. Talvez não por acaso, poucos outros encontram definições tão difusas ou pouco sistemáticas. Conceitos conhecidos variam da visão de senso comum da urbanidade como ‘civilidade do convívio’ ao foco nas relações objetivas entre configurações do espaço urbano e o uso do espaço público, e às condições espaciais de uma aparente ‘vitalidade urbana’.

O conceito de legibilidade, presente em Lynch (1960), também pode ser relacionado à urbanidade, uma vez que trata de como os habitantes apreendem o espaço urbano a partir de indicadores como forma e movimento. Para Lynch, um ambiente legível reforça a intensidade das experiências humanas. A experiência da cidade ecoa na urbanidade.

Trigueiro apud Netto (2012, p.22) aprofunda o estudo sobre urbanidade afirmando que as sociabilidades urbanas são imprescindíveis para a elaboração da mesma, pois “se ‘alimentam’ do acaso inerente à atividade social urbana não programada, da experiência da diversidade, do aprendizado da tolerância, em suma, do conflito social que o espaço público tem a capacidade de promover”. Já Krafta apud Netto (2012, p. 24) entende a urbanidade como uma relação virtuosa entre as pessoas no meio urbano. A partir da entrada de agentes facilitadores, as pessoas passam a estabelecer um estreitamento de laços e trocas com o meio urbano. “Isso implica que o meio urbano participaria da urbanidade de duas formas: como suporte das práticas interpessoais e como resultado de práticas virtuosas na sua própria produção”.

O questionamento sobre os modos como compreendemos as cidades, sobretudo seu entendimento para além da dimensão física, tem sido parte fundamental dos projetos até então desenvolvidos no âmbito do OAC. Uma vez alimentada a ideia de que a cidade é uma construção social múltipla e diversa, ou seja, que está intrinsecamente conectada a fatores políticos, arquitetônico-urbanísticos, econômicos, mas também aos fenômenos sociais de ordem mnemônica e afetiva, torna-se impossível abordar a cidade artisticamente sem considerar tal complexidade. É nesse sentido que o grupo busca constantemente intercambiar com produções teórico-práticas de linguagens artísticas e áreas do conhecimento diversificadas como o audiovisual, a performance, o urbanismo, a geografia e a arquitetura.

Em 2017, a intervenção urbana *DeseNcorpo* formulada no seio do grupo expôs a problemática das interações entre os corpos centrais e os corpos periféricos na cidade. Adotando a ideia de que o corpo NA cidade também constitui o corpo DA cidade, a interferência se propôs a provocar reflexões acerca das centralidades e dos entornos tanto da



cidade, enquanto espaço físico, quanto dos corpos que nela habitam enquanto agentes e constituintes deste mesmo espaço. Adotando, igualmente, a noção de cinesfera como aquela que compreende o desenho natural individual dos corpos, nos perguntamos durante seu processo de criação sobre os redimensionamentos que a cinesfera sofre quando interage com espaços de naturezas diversas (centrais e periféricos) na cidade. Nesse sentido, nos questionamos: a partir de que momento eu invado a cinesfera do outro? Quais são os lugares de estranhamento (corporeidades estranhas) na cidade e no espaço rural? Como os redimensionamentos da cinesfera são capazes de produzir ajustamentos diversos (GOFFMAN, 2010) e como esses mesmos podem se tornar propulsores de ações poéticas?

A intervenção urbana acontecia majoritariamente de modo itinerante, iniciava com um cortejo em que esses corpos diversificados carregavam um carrinho de mão preto de madeira até encontrarem uma determinada localização, e daí em diante cada um passava a propor uma dinâmica de ocupação do espaço e interação com os/as pedestres-espectadores/as. À época em que *DeseNcorpo* foi criada estávamos trabalhando no bairro Pirajá, na cidade de Juazeiro do Norte, de modo que todas as deriva realizadas durante o processo de criação se deram nesse bairro que congrega tanto os fluxos de um centro comercial, quanto das residências que ali estão fixadas. O procedimento da deriva foi determinante, porque proporcionou o encontro com os corpos que inspiraram mais à frente a constituição da intervenção: um carrinho de mão, uma galinha, um *bom vivant*, uma trabalhadora da limpeza pública, uma pessoa do meio empresarial, uma pessoa do meio rural, uma pessoa do meio urbano e uma repórter-pesquisadora que questionava o público sobre “o que é central e periférico na cidade?”.

*Dois Vezes Sem*³, por sua vez, foi um espetáculo que surgiu ao longo do desenvolvimento do projeto de pesquisa “Ocupações Artísticas da Cidade: o Teatro de Invasão em exercício”, no ano de 2018. Motivados pelos estudos teórico-práticos acerca da noção de invasão, ocupamos o espaço da Praça Alexandre Arraes e arredores, na cidade do Crato. A dramaturgia do espetáculo foi sendo alimentada de muitas partes, dentre elas dados/notícias/histórias sobre os espaços ocupados, fragmentos textuais elaborados ou capturados pelos integrantes e relatos biográficos de pessoas do entorno. Nesse sentido, o

³ O título fazia uma dupla referência: primeiramente, à praça onde estreou, popularmente conhecida de Bicentenário, por ter sido inaugurada quando a cidade do Crato completou seus duzentos anos; segundo, à ideia de ausência, visto que o tema da morte em detrimento da violência nos espaços públicos e privados (violência doméstica) permeou o espetáculo.



estudo acerca do Teatro de Invasão influenciou de forma determinante nosso processo fazendo nos perguntarmos: Como a praça e seus entornos se conformaram? Quem são as pessoas que passam por ali e quais rastros elas deixam? As respostas foram se dando à medida que íamos habitando o espaço, pesquisando sobre ele, conversando com pessoas passantes, moradores e trabalhadores (moto-taxistas e comerciantes). Sousa e Silva (2019, p. 03) reflete sobre esse processo de criação e constata o quanto a dramaturgia DO espaço interferia e transformava a cena e seus/suas atores/atrizes “como uma forma de acordo entre o espaço e o nosso corpo, em um diálogo constante entre o que nos foi contado e as reações que nos foram causadas por estes acontecimentos”.

O espetáculo iniciava a partir de seis curtas cenas que aconteciam no entorno da Praça Bicentenário, momento que com a circulação do espetáculo passamos a chamar de cenas deriva. As cenas-deriva aconteciam simultaneamente e cada uma em seu percurso ia encontrando com a outra até que estivessem todas/todos as/os performers em procissão em direção à praça onde aguardava um dos performers para as demais cenas. A cada nova localidade que iríamos ocupar, o procedimento de reconhecimento dos espaços no entorno era refeito de modo a recompor as cenas-deriva.

3. Derivar e compor com a cidade

Em ambas as experiências aqui destacadas adotamos a deriva, além de outros procedimentos próprios das metodologias de criação cênicas, enquanto um recurso propulsor-chave da composição cênico-dramatúrgica. Os processos (encontros iniciais, primeiras ocupações dos espaços, ensaios de criação e gerais) seguiram uma espécie de roteiro que podemos dividir em algumas etapas⁴ principais:

⁴ Cada etapa foi constituída de diversos encontros, sendo a quantidade variável de acordo com múltiplos fatores (localização, acesso, familiaridade, logística interna do grupo) próprios dos espaços.



1ª etapa: Conhecimento do espaço

Nessa etapa costumamos realizar derivas em grupo e/ou individuais na tentativa de mapear um espaço central (praça ou ponto específico de um calçadão, por exemplo) e seus principais entornos (pontos de referência como um canal, uma igreja, uma árvore, um ponto de ônibus, dentre outros). Aqui vale destacar alguns momentos que optamos por fazer derivas em duplas, em que uma pessoa ficava vendada e a outra guiando. Esse exercício nos possibilitou uma outra apreensão dos espaços, próxima àquela comentada por Jacques (2006, p. 119) quando fala que “a cidade habitada precisa ser tateada, assim como esta possui sons, cheiros e gostos próprios, que vão compor, com o olhar, a complexidade da experiência urbana.”

2ª etapa: Re-conhecimento do espaço

Ao longo dos processos continuávamos realizando derivas, porém cada vez mais individuais, no intuito de deixar sedimentar aspectos percebidos na primeira etapa, ou mesmo possibilitar um outro conhecimento do espaço, viabilizado pelo olhar singular de cada performer colocado em situação de observador. Nessa etapa fazíamos incursões espaciais em que deveríamos como regra estar o mais discretos/as possíveis e o mais porosos/as possíveis, no sentido de absorver os fluxos dos lugares, buscando sempre registrá-los⁵. Alguns aspectos guiavam estas derivas para que pudéssemos ter uma espécie de unidade nas “coletas”, os principais eram:

- (1) Arquitetura - perceber e registrar uma estrutura arquitetônica do percurso;
- (2) Textura - perceber e registrar uma textura do percurso;
- (3) Situação - perceber e registrar uma situação vivida e/ou observada no percurso;
- (4) Corpos - perceber e registrar um corpo qualquer no percurso, corpos humanos, animais, inanimados, dentre outros possíveis;

⁵ De modo escrito/desenhado, oralizado via audios de whatsapp, fotos, vídeos, ou mesmo carregando consigo objetos e resíduos dessa experiência de deriva.



- (5) Objetos - perceber, registrar e, se possível, captar um objeto do percurso;
- (6) Dimensões/Corpo-mapa - perceber-se em relação a outros corpos, meu corpo em relação ao de uma formiga é grande, em relação a um viaduto é minúsculo e registrar essa sensação da relatividade dos tamanhos;
- (7) Você inventa - categoria livre que cada um/uma poderia propor a partir do seu percurso.

3ª etapa: Composição

A partir dos registros coletados nas duas primeiras etapas e também daquilo que havia ficado marcado pela experiência nos corpos de cada performer, passávamos a propor falas que compusessem com os textos lidos a partir daqueles espaços. Podemos citar como exemplo a cena-deriva realizada pela performer Sâmia Ramare em *Dois Vezes Sem* em que ela escolheu uma árvore que ficava no entorno da praça Alexandre Arraes e ao redor compôs uma cena que colava sua experiência-deriva com o poema *Eu nunca mais rio doce pra ninguém* do poeta Pedro Bomba, rememorando o crime ambiental cometido em 2015 pela mineradora Samarco em Mariana - MG. Essa etapa era constantemente alimentada pela atualização das duas primeiras, sendo que acrescentava o dado da composição (inserção de outros textos, estímulos, impulsos, sub-partituras) que implicava, por sua vez, num trabalho de edição/seleção dos materiais disponíveis.

4. Distraídos/as continuaremos

A partir dos diálogos teóricos e compartilhamentos de processo realizados, encontramos possíveis respostas ao nosso questionamento inicial. Falamos sobre práticas de uma ocupação artística errante, que se coloca em estado de perda ou distração momentânea - embarcando nos fluxos próprios do espaço urbano - para possibilitar-se perceber o entorno de modoS pluraiS. Tratamos da busca por proposições artísticas e, conseqüentemente, por artistas que se compreendam enquanto cidade, agentes de uma urbanidade. O potencial



criativo resultante da inter-relação entre áreas do conhecimento e linguagens artísticas distintas, que aparentemente não dialogariam, fica evidente.

A deriva provoca uma circunstância criativa paradoxal, ou seja, exercita o despertar de um olhar atento a partir de um estado de distração. A condição de pedestre que caminha ao sabor dos fluxos ou a partir de restrições específicas (podendo perder-se) permite o desabrochar de um olhar atento a nuances da cidade que poderiam passar despercebidas. E é nessas frestas que podem surgir materiais potenciais para a composição artística, sobretudo práticas que alimentem cidades vivas, fruto de um “urbanismo poético” como afirma Jacques (2006) ao se referir aos horizontes plurais que surgem quando reinventamos sensorialmente, sensivelmente os espaços urbanos.

Referências

- CARREIRA, André. O teatro de invasão de espaço urbano e a ideia de eficácia. In: RAITER, Luana. BENNATON, Pedro. *Poética do ERRO: registros*. Organização: Luana Raiter e Pedro Bennaton. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro, p. 217-242, 2014.
- JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. In: JEUDY, Henri Pierre. JACQUES, Paola Berenstein. *Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006. p. 117-139.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- NETTO, Vinicius M. *Cidade & sociedade: as tramas da prática e seus espaços*. Porto Alegre: Sulina, 2014. 431 p.
- NETTO, Vinicius M. AGUIAR, Douglas (organizadores). *Urbanidades*. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2012.
- OTTICICA, Hélio. “EU EM MITOS VADIOS/IVALD GRANATO”, texto datilografado de 24 de outubro de 1978.
- ROGERS, Richard; GUMUCHDJAN, Philip. *Cidades para um pequeno planeta*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. 180 p.



SITUACIONISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>>. Acesso em: 31 de Mai. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SOUSA e SILVA, Paulo Andrezio. Duas Vezes Sem e o Teatro de Invasão. *Artes Cênica na Rua*. v. 02. 2019. Disponível em: <<https://www.periodicos.unir.br/index.php/cenicasnarua/article/view/4438/2967>>. Acesso em 27 mai. 2021.

Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021



FLANAR, DEAMBULAR OU DERIVAR? A RUA COMO ESPAÇO DA EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA

*Diana Patrícia Medina Pereira*¹
<https://orcid.org/0000-0003-3590-5742>

*Virgínia Tiradentes Souto*²
<https://orcid.org/0000-0001-7576-2876>

Resumo

Este artigo apresenta a trajetória do ato de caminhar como uma ferramenta de criação artística. Flanar, Deambular ou Derivar são sinônimos quando a questão for caminhar para ativar a criatividade. Dos primeiros registros na História da Arte sobre uma caminhada de descobertas com o poeta e crítico Charles Baudelaire e a *flanerie* até os dias atuais, a caminhada possui uma história como ferramenta de criação nos movimentos artísticos. Apoiadas nos estudos de Francesco Careri (2017), compartilhamos algumas possibilidades de deambulação em coletivo e como uma ação pedagógica.

Palavras-chave: Caminhar. Cidade. Criatividade.

WANDER, STROLL AROUND OR DRIFT? THE STREET AS A SPACE FOR ARTISTIC EXPERIMENTATION.

Abstract

This article presents the trajectory of the act of walking as an artistic creation tool. Wander, stroll around or drift are synonymous when it comes to walking to activate creativity. From the first records in the History of Art about a journey of discoveries with the poet and critic Charles Baudelaire and the flaner, to the present day, the journey has a history as a creative tool in artistic movements. Supported by the studies of Francesco Careri (2017), we share some possibilities of walking collectively and as a pedagogical action.

Keywords: Walking. City, Creativity.

¹ **Diana Patrícia Medina Pereira** é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes na Universidade de Brasília na linha Imagens, visualidades e urbanidades. Professora Adjunta da Universidade Federal do Ceará no curso Design Digital. Licenciada em Artes pelo Instituto Federal do Ceará e mestra em Teoria, Criação e Mediação em Artes Plásticas pela Université de Mirrail, Toulouse, França. E-mail: medina.diana@gmail.com.

² **Virgínia Tiradentes Souto** é chefe e Professora Associada do Departamento de Design da Universidade de Brasília (UnB). Membro do PPG Design e do PPG Artes Visuais ambos na UnB. Tem mestrado (1998) e doutorado (2006) em Typography and Graphic Communication pela Universidade de Reading, Inglaterra. É coordenadora do grupo de pesquisa Design da Informação (desde 2008), editora gerente da Revista Brasileira de Design da Informação (InfoDesign) e editora associada da *Revista Design, Tecnologia e Sociedade*, e revisora de vários periódicos. E-mail: v.tiradentes@gmail.com.



1. Caminhar

O ato de caminhar tem uma história tão longa quanto a própria humanidade, pois sempre foi a nossa principal ferramenta de deslocamento e atividade social. O caminhar artístico, que pode ser nomeado como flunar, deambulação ou deriva, representou momentos importantes em vários movimentos artísticos. Atualmente, a caminhada pode inclusive ser vetor de uma ação pedagógica coletiva. Contudo, como se iniciou esta transformação? Quais os primeiros registros sobre o ato de flunar e suas características? É o que buscamos responder neste texto, que traz uma genealogia desta ferramenta de criação artística. Apresentamos o desenvolvimento deste dispositivo para entendermos como foi agregado a cada movimento que se utilizou da caminhada, algumas características para sua realização enquanto deambulação e entender o caminhar como um dispositivo criativo.

2. Flunar

Flunar vem do ato de “caminhar sem destino” (HOUAISS, 2004, 345), este verbo foi utilizado no universo da arte pela primeira vez por Charles Baudelaire (1821–1867) no seu livro *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863. Neste trabalho o escritor propõe algumas reflexões sobre a pintura, o deslocamento, os transportes e, sobretudo, as disposições necessárias para aquele que se decida a praticar a *flanerie*. Baudelaire utilizou a vida de Constantin Guys (1802–1892), um correspondente de guerra, pintor e ilustrador de jornais franceses e ingleses, como exemplo da *flanerie* do “homem universal”. Naquela época, Constantin Guys solicitou à Baudelaire que não revelasse seu verdadeiro nome nos escritos e, durante todo o texto, o ilustrador é chamado de M.G. No decorrer de seu texto, Baudelaire descreve alguns dispositivos próprios ao *flaneur*:

Para o perfeito flaneur, para o observador passional, é um imenso prazer apenas que eleger domicílio no numeroso, no perfumado, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de sua casa, e portanto se sentir em todo lugar em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido do mundo, estes são alguns dos prazeres destes espíritos independentes, passionais, imparciais, que a língua não faz que de forma desengonçada definir. O observador é um príncipe que goza em qualquer lugar do seu incógnito. (BAUDELAIRE, 2010, p.09)

É importante salientar que estes escritos aparecem concomitantemente a grandes transformações sociais promovidas pela Revolução Industrial no continente europeu: o



aumento da concentração de pessoas nas cidades, a criação de novas ruas para a utilização de carros e muitas outras mudanças. Baudelaire foi impulsionado pela sua grande admiração àquele que se aventura e coloca em destaque o espírito viajante deste pintor. Sua leveza de estar em deslocamento e sempre ligado ao seu desenho como testemunha daquilo que foi vivenciado estimulava o imaginário do escritor. Para ele, a obra de M.G. testemunhava o presente de um mundo em plena mudança. Sensibilizado pela determinação do pintor em permanecer incógnito, Baudelaire o via como um exemplo de observador da multidão, fascinado pelo ambiente urbano.

Ser absorvido pelo seu objeto de observação era a grande qualidade deste pintor, segundo Baudelaire. Além de que M.G. era um homem maduro com experiências de vida, de viagens. Quando Baudelaire escreveu “O pintor da vida moderna”, escolhendo fazer um elogio ao trabalho de Constantin Guys, ele já era uma referência literária na crítica de arte e já havia trabalhado no Salão de 1845, no Salão de 1846, na Exposição Universal de 1855 e no Salão de 1859.

Baudelaire era também fortemente influenciado pela obra do escritor americano Edgar Allan Poe (1809–1849), do qual ele foi um dos primeiros tradutores na França. Aliando estes dois universos, aquele de um pintor viajante que não queria ser considerado como um artista e a leitura de *O homem das multidões* (Edgar Allan Poe, 1847), Baudelaire fez do seu livro *O pintor da vida moderna* o primeiro elogio no século XIX, ao ato de flunar.

Nesse livro, Baudelaire expõe sua grande admiração ao escritor americano e compara sua escrita ao ato de pintar. A errância para o infinito é o motivo precioso desta homenagem. Lançar-se na multidão, à procura de um desconhecido, torna-se um princípio de base para a prática da *flanerie*, assim como o olhar que está em constante descoberta. Um olhar que deseja escapar ao sofrimento. O personagem de Edgar Allan Poe em *O homem das multidões* acabara de sair de uma convalescência e ele prova da delícia de ver tudo novamente e do desejo de tudo experimentar.

Baudelaire compara este olhar curioso àquele da criança. “Ora a convalescência é como um retorno à infância. O doente goza no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar vivamente às coisas, mesmo às mais triviais em aparência.” (2010, p.07). Um olhar livre da fadiga do cotidiano e que pode abrir outras relações com a vida. “Ele admira a estonteante harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana” (2010, p.08). Este olhar maravilhado é uma



abertura para o novo, talvez para a modernidade, afirma o autor um pouco mais adiante em seu texto.

A obra de Baudelaire nos mostra que a prática do flunar deve ser ligada a uma postura de desapego e de sonho. Ter o espírito aberto para o novo é possível, seja em um ambiente que nos é familiar, seja em um lugar que nos ainda estranho. Aquilo que fortalece a prática do flunar é ter uma “imaginação ativa, sempre viajante através do grande deserto de homens” (2010, p.10). Podemos trazer as orientações que foram salientadas por Gaston Bachelard nas primeiras páginas de seu livro “A poética do espaço” (1993, p.10), quando nos fala da maneira fenomenológica de pensar e nos solicita uma postura de ingenuidade sobre aquilo que é conhecido e sabido na contemplação do mundo.

3. Errância

Errar é “ir de um lugar a outro, sem motivo ou fim determinado” (HOUAISS, 2004, p.294). A partir dos escritos de Charles Baudelaire, as noções sobre flunar tornaram-se partes integrantes da vida artística no ocidente. Depois da Primeira Guerra Mundial, a prática da errância foi reforçada como um dispositivo criativo através da escrita dos surrealistas.

O movimento surrealista nasceu quando todos os valores ocidentais pareciam dissolvidos depois da carnificina da Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, e da Revolução Russa de 1917. A ideia de renovação e de revolução estava presente em toda parte e a arte era o território propício para a sua disseminação. Depois do cubismo, do expressionismo, que tratavam de uma sociedade em decadência, no período entre guerras, era o tempo de olhar o mundo com novos olhos.

André Breton (1896-1966) era o dirigente deste movimento. Sua formação de médico psiquiatra o havia conduzido para pesquisas sobre o inconsciente. Ele era ligado a vários centros de neuropsiquiatria e havia participado dos trabalhos com Sigmund Freud (1856-1939). Breton fundou o Surrealismo e sempre manteve sua pesquisa clínica sobre o inconsciente. A escrita automática e o registro dos sonhos eram as áreas mais exploradas pelos participantes do movimento. Uma pesquisa sobre as ações em que o consciente pudesse ter cada vez menos poder. Entre os participantes, elencam-se: Philippe Soupault



(1897-1990), René Crevel (1900-1935), Louis Aragon (1897-1982), Benjamin Péret (1899-1990), Max Ernst (1891-1976) e Francis Picabia (1879-1953). Havia uma maioria de poetas, mas a influência maior do Surrealismo não foi apenas na escrita, expandindo-se também nas artes plásticas, na música e no teatro.

As definições do movimento foram publicadas em manifestos, sendo o primeiro em 1924 e o segundo em 1930. Nestes manifestos, havia definições do movimento assim como suas ferramentas de operação. Neles encontramos definições para o Surrealismo onde se observa a liberdade no processo criativo e a solicitação de se afastar de qualquer preocupação estética ou moral.

A deambulação se inclui como um dispositivo criativo. André Breton publicou *Nadja* em 1928, em que ressaltava a sua prática de errância e deambulação. Na pesquisa de uma expressão pura do inconsciente, o autor utilizou sua própria vida para compartilhar em detalhes sobre suas errâncias, deambulações e flanagens em Paris. Caminhar pelas ruas parisienses era a atividade preferida dos surrealistas. A errância, principalmente noturna, permitia a fluidez do inconsciente, que o imprevisto aparecesse, ou o choque poético viesse à tona.

André Breton descreve em *Nadja* um encontro amoroso com esta personagem que de fato existiu. Relata sobre suas caminhadas noturnas pela cidade e tenta publicar a força do seu inconsciente. Mas o trabalho final foi por várias vezes revisado e pouco deste inconsciente foi publicado de fato. No desejo de deixar fluir o inconsciente, Breton não foi feliz. Havia muitas fronteiras sociais, políticas e culturais para serem ultrapassadas. Como nos aconselha Fayga Ostrower, em seu livro *Criatividade e processos de criação* (1987), não podemos tomar o ser humano em pedaços e sim por inteiro. Não existe como trabalhar o inconsciente “puro”. Sempre teremos filtros para nos limitar.

Nosso consciente está sempre presente para ordenar nossas ações. O movimento surrealista favoreceu um olhar mais sensível para a existência de várias possibilidades de transformação da nossa realidade, dando aberturas para o improvável. Ele abriu a porta do inconsciente para uma atitude criativa que não pode mais ser desconsiderada. A errância propagada por este movimento nos deu uma consciência mais clara da liberdade criadora.



4. Deriva

O ato de caminhar como ferramenta criativa saiu fortalecido das práticas surrealistas e foi ainda mais enriquecido com os situacionistas que incluíram a deriva nos seus modos de apropriação da cidade. Nesse movimento, o caminhar sem propósito passou a ser uma forma de integração com a cidade.

Os situacionistas promoveram novas formas de criação artística com a realização de procedimentos inovadores, provocando deslocamentos sutis no cotidiano e abrindo outros modos de visão do mundo. O tema principal de suas práticas foi o jogo (DEBORD, *apud* JACQUES, 2003, p.39). Realizar ações artísticas através de provocações, métodos, invenções e conseqüentemente criar novas situações em que o cotidiano fosse transformado e a realidade repensada.

A Internacional Situacionista nasceu no final da década de 1950 com a junção de vários artistas e intelectuais. Houve a junção do grupo Mibi (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista), o IL (Internacional Letrista) e a Associação Psicogeográfica de Londres (JACQUES, 2003, p.88). O principal motivo para esta junção foi a crítica contundente à formatação urbana, ao enquadramento dos fluxos das cidades e às formulações modernistas de pensar a cidade como um ordenamento vertical, com o evidente distanciamento da participação popular sobre como vivenciar a cidade. Eles prezavam pela informalidade e não se viam como um grupo artístico.

Os situacionistas agiam na contramão de uma sociedade que estava se paralisando diante da ideia de consumo desenfreado e do formalismo que estava entranhado no pensamento urbanista da época. Os princípios norteadores deste grupo estavam descritos na obra “Sociedade do espetáculo”, de 1967, escrita por Guy Debord (1931-1994), o intelectual que é a principal referência da Internacional Situacionista. Diante de tanto marasmo social, cultural e intelectual, esses jovens propuseram novas possibilidades de se vivenciar a cidade, indo de encontro a uma vida burguesa e cômoda. Eles “lutavam contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não participação, a alienação e a passividade” (JACQUES, 2003, p.13). Já nos anos 60 do século XX, tinha-se diagnosticado a completa passividade da sociedade diante da televisão. Não lhes restava muita coisa a fazer além de sentar e absorver aquilo que lhes era direcionado. O pensamento crítico era desprezado e inútil diante de tantas facilidades trazidas pelo consumismo mundial. Durante as décadas de 1960 e 1970, muitas manifestações culturais



se colocaram na crítica direta ao modo passivo de se viver em sociedade. Esses críticos endossaram uma contracultura. Dentre eles, os situacionistas propagavam suas ideias para tomar o comando de nossas vidas e transformarmos suas comunidades.

Os situacionistas foram os primeiros a criticar radicalmente o movimento moderno em arquitetura e urbanismo, principalmente a ideia de um urbanismo funcional e separatista (JACQUES, 2003, p.15). Suas ideias primavam por uma cidade feita de contatos e afetos. As áreas construídas na cidade deveriam surgir pelo uso desta, e não por uma imposição externa e alheia ao que realmente acontecia nos locais. Dessas críticas, surgiu a ideia de um “urbanismo unitário”, em que cada indivíduo poderia usar a cidade da sua maneira, onde não eram propostas novas formas urbanas e sim novas formas de obter experiências na cidade através da psicogeografia e da deriva. “Primeiro o urbanismo unitário não é uma doutrina de urbanismo, mas uma crítica ao urbanismo” (IS n. 03 *in* JACQUES, 2003, p.100).

Os pensamentos de apropriação e uso da cidade apoiados pelos Situacionistas são extremamente atuais e necessários. Saber usufruir do nosso espaço de morada, trabalho ou mesmo de trânsito na cidade é um dever de todos. Essa possibilidade sempre nos foi retirada através de planos urbanísticos complicados que favorecem o anonimato, o trânsito de veículos, a relação de funcionalidade e consumo exacerbado. Independentemente de onde estamos esta “cidade modelo” cheia de funcionalidades que se distancia da prática de seus moradores é uma característica de nossos governos, que prezam pela ordem e a massificação de seus habitantes. O que os situacionistas trouxeram foram formas de resistência e de sobrevivência diante destes modelos impostos nas cidades. Modelos que buscam formatar, massificar e arrancar nossa capacidade de vivenciar nosso espaço, nossa cidade.

Os principais instrumentos para se apropriar deste “urbanismo unitário” era a psicogeografia e a deriva. Na definição dada por Guy Debord no manifesto situacionista:

A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que guarda uma imprecisão interessante, pode, portanto, ser aplicado aos dados estabelecidos por este gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de um modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta. (DEBORD apud JACQUES, 2003, p.39)



Uma árvore poderia ser considerada um dado psicogeográfico em um determinado estudo, pois ali se encontrariam pessoas ou animais locais e haveria uma ambiência criada pelos afetos e sentimentos da comunidade. Os dados psicogeográficos trazem a relação pessoal da comunidade com o local, suas relações afetuosas com a cidade. Para se coletar estes dados, a principal ferramenta utilizada era a deriva que segundo Debord é a “técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p.65) que eram de fato exercícios exploratórios do espaço urbano. O caminhar pela cidade sem rumo definido, em uma exploração constante, com a observação destes locais que se tornavam uma referência emotiva para a sua comunidade. Afinal, a cidade é feita por pessoas e são elas que acionam ou anulam os locais. Considerar a importância destes trânsitos é saber dar poder que a ativação da comunidade tem. A “psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva e que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas perambulações urbanas que eram as derivas situacionistas” (JACQUES, 2003, p.23).

Por acreditarem que as criações deveriam partir das observações e da convivência com a comunidade, era importante para os situacionistas criarem anotações, dados consistentes sobre determinada região e a partir daí criar situações. “Criar não é arrumar objetos e formas, mas é inventar novas leis a respeito deste arranjo”. (IS n.1 *in* Jacques, 2003, p.44) Estas “novas leis” partiriam da observação e do desejo de subverter a ordem atual.

Neste movimento, temos o caminhar como ferramenta de conhecimento, aproximação, intervenção e ação na cidade. Observamos a mesma postura de descobrimento da cidade que encontramos no movimento surrealista e no ato de flunar com Baudelaire, porém aqui este caminhar sem objetivo cumpre um papel de coletar dados e conhecer a própria localidade. Com a exposição das características do ato de caminhar nestes três momentos da história ocidental, podemos entender a importância do caminhar como uma ferramenta que ativa nossa criatividade, pois reforça a identidade e o pertencimento local.



5. A rua como espaço da experimentação artística.

O ato de caminhar, flunar, deambular ou derivar pode ser utilizado como uma ferramenta pedagógica no intuito de criar laços entre os alunos, gerar reflexões em torno da identidade de cada um, potencializar a relação corpo/cidade e abrir novos caminhos de aprendizagem.

Francesco Careri, em seu livro *Caminhar e parar*, de 2017, apresenta-nos detalhes metodológicos de disciplina Artes Cívicas ministrada por ele na Universidade de Roma Tre. Para os alunos desta universidade, o pesquisador, artista e arquiteto leciona uma disciplina sem sala de aula reservada. Todos os encontros são realizados nas praças e locais conhecidos de Roma. Os alunos saem com a missão de andar pela cidade e conhecer pessoas. Ao refletir sobre o nome da disciplina, o autor diz:

Artes Cívicas, termo mais engajado, que tem a ver com a civitas, o estado de cidadão, o fato de se produzirem não apenas espaços, mas também cidadania, senso de pertencimento à cidade. Não apenas produção de objetos, instalações e pinturas, portanto, mas também deambulações, significados, relações. (CARERI, 2017, p.100)

Transformar uma simples caminhada em uma ferramenta de contato direto com a cidade e de fortalecimento pessoal. Seja no urbanismo, nas artes visuais, no teatro, podemos utilizar esta ferramenta de modo a acrescentar experiências à nossa comunidade. Seguindo seu texto, Careri apresenta as normas que se consolidaram durante os dez anos de existência dessa disciplina. Os alunos devem estar abertos para o encontro com o outro, para o diálogo, não ter pressa no ato de descobrir o local. São situações simples de encontro com o outro, como ser convidado ocasionalmente para um café, mas que estão a cada dia mais distantes do nosso cotidiano, em que sempre estamos separados da simplicidade. Para ser aprovado nesta disciplina, o alunato deve seguir as orientações do professor, como esta:

Performances relacionais - Agradam-me os estudantes que sabem fazer acontecer, que sabem captar situações que se criam casualmente, que sabem convertê-las em ações poéticas, que sabem misturar uma pequena dose de provocação cínica com uma grande dose de escuta do Outro, procurando, com arte, deslocar o equilíbrio dele... Quando esse processo criativo chega à consciência do Outro também, que geralmente não é um experto em arte, então me parece que a obra fora concluída. Se o Outro compreende que é arte, então é arte. (CARERI, 2017, p.110)



Para atingir as expectativas de Careri, os estudantes devem agir com espontaneidade e inteligência na intenção de criar situações de encontro e transformação de si e do Outro. A simples escuta pode abrir caminhos para encontros transformadores. Dessa forma, a prática desta disciplina forma par com os pensamentos da arte relacional, que vê no encontro um ativador de situações e vivências artísticas. Ao levar seus estudantes para um encontro com a cidade em uma escala de 1:1, Careri ativa possibilidades de contato/encontro com a cidade em uma aproximação real das pessoas, em que “o que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa” (BOURRIAUD, 2011, p.62); manifestando, assim, a construção de uma arte relacional onde a situação provocada é a obra, construindo possibilidades de diálogos inesperados e construindo uma rede de afetos e contatos para além de todo o circuito fechado de uma educação em artes.

Diante de todos estes argumentos históricos, artísticos e educacionais, resta-nos imaginar como aproximar estes ensinamentos dos nossos alunos, seja em uma educação formal, seja em uma oficina de formação artística. Como aplicar estas teorias no coletivo? Seria possível uma vivência de deambulação com várias pessoas? Uma turma de alunos, por exemplo?

Tivemos a oportunidade de utilizar estes pensamentos com estudantes em uma vivência de deambulação pela cidade. Éramos um grupo de vinte pessoas e, seguindo as orientações da artista Edith Derdik³, que havia oferecido uma pequena oficina de deambulação na cidade recentemente, implementamos a mesma metodologia. O grupo foi dividido em três, ficando dois grupos de sete e um de seis pessoas, e as regras foram estabelecidas:

- Andar em fileiras;
- O primeiro da fila permanece durante três minutos direcionando a fila;
- Sem fotografias;
- Pode ser em passos lentos, normais, ou uma corrida leve;
- Não se fala entre si, apenas o necessário;
- A cada três minutos, o primeiro da fila passa para o último lugar e assume a dianteira o segundo da fila;

³ A pintora Edith Derdyk atualmente oferece formações voltadas para o descobrimento da cidade através da caminhada. Disponível em <https://acasatombada.com.br/caminhada-como-metodo-para-a-arte-e-educacao/>. Acesso em 21 de maio de 2021.



- Quando todos tiverem assumido a fila pelo menos duas vezes, o grupo para onde estiver e retorna ao ponto inicial.

Todas estas diretrizes foram seguidas nas duas experiências que realizamos. As deambulações foram por volta das sete horas da noite, pois durante o dia fazia muito calor. De acordo com os participantes, a regra mais difícil de seguir foi ficar sem realizar registros fotográficos e apenas observar os acontecimentos. Nessas experiências, procuramos caminhar pela cidade sob o comando de outra pessoa. O exercício de entregar o comando da caminhada pode trabalhar nossa tolerância e empatia com os integrantes do grupo. Estávamos ao mesmo tempo explorando a cidade de forma diferenciada e conhecendo um pouco mais cada integrante por meio de suas escolhas no caminho.

Ao final de cada experiência, sentamos e conversamos como foi a vivência para cada um. Houve relatos sobre a surpreendente forma de experimentar a cidade, ou como foi andar por lugares nunca visitados. Vale salientar que estávamos no centro da cidade e que todos os participantes conheciam o lugar previamente. Mas conhecer o lugar é diferente de experienciá-lo; e foi isto que exercitamos em grupo: caminhar por ruas que sabíamos que existiam, mas nunca havíamos passado por elas.

Essas experiências de deambulação coletiva apresentam muitas possibilidades de aprendizado com o coletivo e a cidade. Entregar-se a uma caminhada, onde quem a conduz não é você, trabalha a nossa necessidade de estar no comando de tudo sempre; confiando no outro, sentindo-se em grupo e avançando em uma experimentação da cidade.

Nesse caso específico, trabalhamos com estudantes de Design e o objetivo era vivenciar o espaço urbano de forma diferenciada, agir coletivamente no ambiente público, exercitar a confiança entre os participantes, descobrir novos espaços dentro do espaço habitual e cotidiano. Todos esses objetivos foram conseguidos com a prática da deambulação realizada.

6. Considerações finais

Acreditamos ter uma rica ferramenta de aprendizado e crescimento em nossas mãos quando a caminhada é vivenciada nos parâmetros indicados por Baudelaire, ou seja, com a



visão de uma criança que tudo descobre, com o olhar de deslumbre e curiosidade. Quando esta for vivida de modo a deixar emergir o inconsciente, como no movimento surrealista, ou a pretender vivenciar a cidade em um sentido de aproximação e conhecimento no encontro do corpo e a cidade, como era vivenciado pelos situacionistas. Compartilhamos nossa experiência no sentido de apoiar aqueles que tenham interesse em realizar uma experiência artística com a deambulação e estejam em coletivo. Contudo, devemos salientar que esta prática pode e deve ser realizada por pessoas que se permitam sentir novas possibilidades de descobrimentos na cidade, isto é, apenas caminhar, decidindo a cada esquina qual rumo tomar, descobrindo no habitual e no cotidiano o inesperado sopro da criação.

Referências

- BACHERLARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **Le peintre de la vie modern**. Paris: Mille et une nuit, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante – por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRETON, André. **Nadja**. Paris: Livre de poche, 1972.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012. <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7894>
- JACQUES, Paola. **Apologia da deriva escritos situacionistas sobre a cidade**. São Paulo: Casa da palavra, 2003.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987
- POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*



O TEATRO COMO ESTÍMULO PARA PENSAR O EXISTIR

Marcelo Sousa Brito¹

<https://orcid.org/0000-0003-0360-4558>.

Resumo

A partir de uma abordagem fenomenológica, busca-se, com esse texto, descrever e analisar a relação entre atores e atrizes de um coletivo teatral e moradores e moradoras da comunidade Solar do Unhão, na cidade de Salvador Bahia. Durante sete meses o grupo ocupou as arcadas de um viaduto como base de laboratório de criação do espetáculo “Mal invisível”. Durante esse período relações se estabeleceram e o cotidiano dessas pessoas foi se misturando ao cotidiano criativo dos artistas e vice-versa.

Palavras-chave: Cidade. Fenomenologia. Teatro. Vida cotidiana.

THEATRE AS FOOD FOR THOUGHT ON EXISTENCE

Abstract

Based on a phenomenological approach, this piece of writing seeks to describe and analyses the interaction between actors and actresses of a collective and locals of a neighbourhood called Solar do União, located in the city of Salvador, in the federal state of Bahia, Brazil. The artists occupied the area below the arches of Solar do União's viaduct for seven months. During the laboratory, connections were developed, and the daily lives of locals were involved into the creative process of artists and vice versa.

Keywords: City. Phenomenology. Theatre. Daily life.

¹ **Marcelo Sousa Brito** é ator e diretor teatral; Mestre e Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) no qual finaliza estágio de Pós-doutorado com bolsa PNPd da Capes. Autor dos livros *O teatro invadindo a cidade* (2012) e *O teatro que corre nas vias* (2017), ambos publicados pela EDUFBA. E-mail: marcelo.sousabrito@gmail.com.



1. O tempo que faltava chegou!

Salvador, Bahia. Sete de maio de dois mil e vinte. Quinta-feira. Nove horas e seis minutos. Manhã cinza. É assim que eu decido começar esse texto seduzido pelo tema desse dossiê que evoca as práticas de rua, seus lugares de vivência e seus lugares de passagem. É assim que eu começo o registro de um novo tempo. Um novo tempo para mim, depois de estar há quase dois anos confinado dentro de um apartamento de aproximadamente noventa metros quadrados. Eu não estou só. Meus medos, angústias, esperanças, dúvidas, mudanças, transformações, reflexões, que fazem idas e voltas no tempo, me acompanham.

E o confinamento ainda não acabou, talvez eu volte a falar desse fenômeno durante esse texto. Aliás, acho quase inevitável, quiçá necessário abordar esse momento que vivemos também como forma de fazer dissipar em nós esse sentimento de impotência. E transformar essa impotência em força. Transformar o tempo, antes o tempo da produção, para, agora, o tempo do existir.

É neste período de isolamento social que eu vivo na vida real o que vivi poucos meses antes do isolamento social, na ficção. Uma ironia do destino que fez, não somente eu e a equipe do espetáculo “Mal invisível”, mas toda a humanidade se isolar, se distanciar, manter precaução diante de tudo e de todos e cuidados diários, se higienizar, higienizar tudo que entra e sai de casa, duvidar da qualidade do ar que respira, não tocar em objetos. Não tocar no outro. Ressignificar o existir, o comércio, a comunicação, os afetos, o vestuário, o trabalho, os deslocamentos.

O espetáculo “Mal invisível” teve que esperar dezessete anos entre o surgimento da ideia (2002) e a realização da obra (2019). Assim, ele já nasce sob o signo do tempo, da espera, da cautela. Entre dois mil e dois e dois mil e dezenove muitos fatos ocorreram, muitas transformações foram vividas por mim e por toda a humanidade. A natureza, o clima, o ser humano dando sinais de cansaço e nós, com raras pequenas pausas para pensar o existir, continuamos seguindo, pensando no futuro, muitas vezes sem viver o presente.

Nesses dezessete anos de gestação, o texto do espetáculo foi acompanhando as mudanças e os sinais enviados pela força que a natureza tem em se comunicar conosco mas, para muitos, esse assunto era muito “ficção científica”, estava muito longe de nós brasileiros, mais longe ainda de nós nordestinos.



A base do texto foi a obra “La supplication²” da bielorrussa Svetlana Alexievich. No livro a autora dá voz às vítimas diretas e indiretas do acidente nuclear de Chernobyl. Foram bombeiros, médicos, policiais, padeiros, mães, filhos, esposas, mulheres grávidas, bebês recém-nascidos. Toda e qualquer pessoa que estivesse dentro da área contaminada. Realmente algo muito distante de nós: não só geograficamente, mas também distante de nossa realidade. E foi aí que começou o trabalho de dramaturgia dessa obra teatral, que é a base desse artigo, para tornar “Mal invisível” uma obra do nosso tempo.

Na mitologia do Candomblé, Tempo ou Iroko está ligado à longevidade, à durabilidade das coisas e ao passar do tempo³. Iroko foi a primeira árvore a ser plantada e é a própria representação da dimensão tempo. Foi através dela que todos os orixás desceram à Terra. É o orixá Iroko quem governa o tempo e o espaço, ele acompanha o karma de cada ser vivo determinando o início e o fim de tudo que existe. Iroko é uma árvore rara no Brasil, sabe-se da existência de oito apenas, sendo quatro na Bahia, uma delas na área de um prédio público, o Instituto Médico Legal de Salvador. Na falta de Iroko, a Gameleira se tornou morada desse orixá.

E aqui me disponibilizo a falar do meu tempo, não só do começo e do fim das coisas, mas também do meio, esse meio entendido como o agora. Proponho um posicionamento de escrita e reflexão radicais no que diz respeito a processos decoloniais do pensamento na arte e, para isso, recorrerei apenas a autores e autoras brasileiros/as que, a meu ver, estão abrindo portas e janelas para que possamos nos liberar de uma história literária colonizadora, construindo nossa própria história. Autores como Nurit Bensusan, Ailton Krenak, Angelo Serpa, Renato Ferracini e Denis Alex Barbosa de Matos me farão companhia nessa escrita. Julgo estar muito bem acompanhado. Também proponho aqui uma escrita cartográfica nos modos experimentados na disciplina “Narrativas cartográficas”⁴, ministrada por mim, e nos estudos e pesquisas do grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação do Programa de Pós-Graduação em Geografia, do qual faço parte.

² “La supplication: Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse”, tradução do russo para o francês de Galia Ackerman e Pierre Lorrain.

³ Cf. <https://www.raizesespirituais.com.br/iroko-orixa-raro/> (acessado em 07/05/2020 às 8:59).

⁴ Atividade-base do meu estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, com bolsa PNPd da Capes, desde 2016.



Não quero com esse exercício negar nada nem ninguém, mas apenas experimentar a possibilidade de ouvir e dialogar com quem divide os mesmos tempo e espaço que eu, com quem vive o mundo que vivo agora, além de ouvir e dialogar com quem literalmente cruza o meu caminho criativo e, nesse caso, falo de atores, atrizes e equipe do espetáculo “Mal invisível”; e também dos moradores, moradoras e transeuntes da comunidade Solar do Unhão, que nos acompanharam nos momentos de criação artística.

Vamos, a partir de agora, exercitar a magia de estar presentes. De lutar por ideias e ideais, não por territórios. De defender visões de mundo e não fronteiras. De sonhar com um lugar que seja aberto não só para entrar e sair, mas para permanecer também, porque decolonizar é também afirmar o lugar que te faz bem e, mais do que uma utopia, isso é um direito que, infelizmente, nos é negado e, por isso, ainda a necessidade de territorializar lugares e estabelecer fronteiras.

2. Tornar visível o invisível

Para realizar essa mágica é preciso de alguns ingredientes que são interligados pelas fenomenologias: presença, dialética e mediação. Além dessa tríade não podemos deixar de lado a metafísica que se fará presente através dos estados de emoção e também da relação com a mitologia afro-brasileira e a força da natureza, elementos importantes para avaliar e descrever a metodologia aplicada durante o processo de criação do espetáculo, juntamente com os atores e as atrizes que compõem o elenco⁵.

Em posse de meu diário de bordo verifico as seguintes anotações: dia dezenove de março de dois mil e dezenove, dia de São José, realizamos o primeiro encontro com o elenco para apresentação do argumento e leitura do texto “Mal invisível”. No fim da página uma última observação: “Mal invisível” será regida por Omolu. No momento que escrevo esse parágrafo, eu, em isolamento social no meu apartamento, faço um silêncio. Respiro profundamente como tentativa de transcender ao próprio pensamento, olho o texto na tela e continuo – mas com a promessa de retornar ao Orixá identificado como regente da obra. A fenomenologia transcendental, segundo Angelo Serpa, “remete também aos outros seres,

⁵ Márcia Andrade, Paulo Paiva, José Carlos Júnior, Irema Santos, Nilson Rocha e Saulo Robledo, além da presença quase constante do cenógrafo Haroldo Garay.



‘outros espíritos’, que estão, de certo modo, no mundo enquanto coisas, enquanto corpos, mas que percebemos como sujeitos que também percebem o mundo e nós mesmos no mundo” (SERPA, 2019, p.13).

E, por considerar a presença de outros seres e outros espíritos na nossa conexão com o mundo e com as coisas, é que busquei estar, desde o início do processo, em lugares abertos. Esse primeiro encontro foi realizado no Passeio Público, no centro da cidade de Salvador. O Passeio Público é uma praça do início do século dezenove repleta de palmeiras imperiais e que foi, durante muito tempo, jardim da residência dos governadores. Hoje, é no interior do Passeio Público que se localiza o Teatro Vila Velha, palco mítico de luta e resistência artística em Salvador: então, estávamos ali embrenhados de história política e artística.

Nessa fase do processo era preciso estar com os pés na terra para anunciar que iríamos tratar de mazelas, de dores e feridas criadas por nós mesmos. A terra em todos os sentidos, em todas as dimensões, como nos explica Ailton Krenak em sua obra “Ideias para adiar o fim do mundo”. Uma voz durante muito tempo abafada, agora ecoada por toda parte. Ailton é um homem da terra que defende a Terra. Assim como ele, nós também, nesse processo,

estamos tentando abordar o impacto que nós, humanos, causamos neste organismo vivo que é a Terra, que em algumas culturas continua sendo reconhecida como nossa mãe e provedora em amplos sentidos, não só na dimensão da substância e na manutenção das nossas vidas, mas também na dimensão transcendente que dá sentido à nossa existência (KRENAK, 2019, p.43).

Ao invés de falar unicamente de Chernobyl nós iríamos falar de outros tipos de agressão à Terra, outros tipos de radioatividade, como a contaminação da Baía de Todos os Santos por metais pesados, como as ondas magnéticas que os nossos corpos recebem ao ingerirmos alimentos aquecidos em fornos micro-ondas, a radiação que circula no ar, produzida por antenas de telefonia celular instaladas no alto de prédios e cada vez mais próximas de nós, o uso desordenado de tecnologias móveis acopladas em nossos corpos como próteses sem as quais não conseguimos viver, o Césio 147 em Goiânia-GO, o vazamento na usina nuclear Angra 2, no Rio de Janeiro, a ruptura das barragens de Mariana e Brumadinho em Minas Gerais, e também as questões éticas e dialéticas entre cura e doenças, ciência e fé; era, sobretudo, importante estarmos atentos aos fenômenos que por ventura aconteceriam durante nosso período de criação.



Ali, sentados no coreto, eles, o elenco, fizeram um silêncio. Respiraram profundamente e eu perguntei: Isso faz ou não faz parte do nosso dia a dia? Isso é ou não familiar a nós? Volto a lembrar que esse processo se deu no ano de dois mil e dezenove, antes do fenômeno da COVID-19.

O silêncio ficou mais longo e mais profundo já que entre eles e elas tínhamos um ator com câncer, outro ator com transtorno bipolar, uma atriz que vivia a angústia de ter perdido pai, mãe e única irmã, outro que lutava contra seus vícios e nós ali... Será que nos faria bem tocar nessas feridas? Tornar visível algo que está em nós, mas que camuflamos no nosso dia a dia? Isto seria um ritual de dor ou de cura? Ou de dor e de cura? Por isso utilizo das fenomenologias⁶ como base de meu processo criativo, porque antes de ser um processo criativo é o meu próprio posicionamento diante da vida, da minha vida. Então é importante colocar os fatos vividos em suspensão para daí chegarmos a um posicionamento diante desse fato:

Os conhecimentos adquiridos precisariam ser colocados em suspensão e encarados como *fenômenos*, jamais como fatos consumados. A dúvida diante do conhecimento é a postura fenomenológica por excelência e por princípio: desse modo, é necessário se despir dos *a priori*s e atentar para as *transcendências* da consciência, se aproximando das “coisas” e dos fenômenos com uma postura de renovadas surpresa e curiosidade diante deles (SERPA, 2019, p. 23-24).

E é nesse exercício de ir e vir, de aproximar-se e distanciar-se, nunca vivendo um fato como fato consumado, que nos abrimos ao desconhecido como possibilidade de entender o nosso existir. Existir enquanto ser, enquanto indivíduo e enquanto artista que cria a partir da vida vivida coletivamente, como um ritual que nos faz evoluir, quando tomamos consciência através da dúvida, que nos transforma em seres curiosos e encantados com as surpresas.

Mais uma vez, como rito de preparação e entrega para imergir nesse tema, se fez necessário sentir a terra de pés descalços e se conectar com as raízes das entranhas daquele lugar como se fosse o centro da Terra. A Terra enquanto divindade feminina parindo aquele

⁶ Mais do que uma teoria, a Fenomenologia é uma prática que nos permite tanto analisar quanto viver os fenômenos. Ao investigar, descrever e viver os fenômenos enquanto experiência consciente nós nos colocamos em relação com e no mundo. Uma eterna indagação sobre a experiência e a existência das coisas. Para que o fenômeno exista é preciso que alguém testemunhe, viva esse fenômeno, por isso considero uma prática que acompanha uma teoria de forma dialética. O uso do termo no plural se dá pelo fato de existir mais de uma fenomenologia como fenomenologia da imaginação, da percepção, por exemplo. Aqui eu preferi não me dedicar a uma especificamente, mas sim, me nortear pelos princípios de uma abordagem fenomenológica de viver os fenômenos da vida cotidiana, às vezes me aproximando, outras me distanciando, como possibilidade de compreender a repercussão desses fenômenos em mim e no outro. E, sobretudo, viver a experiência sem a priori's preestabelecidos.



rito e sendo cultuada de forma a nos integrar a ela e não com o intuito de dominá-la ou subjugá-la (MATOS, 2019) como muitos têm feito ao longo da história. O objetivo desse primeiro rito era de nos entregar à mãe Terra. A partir daquele momento essa conexão se estabelecia, o que nos confortava de modo a sentir que estávamos em boa companhia nesse processo criativo. E era um desejo meu associar essa pesquisa criativa às forças da natureza juntamente com suas divindades.

Para Denis Alex Barbosa de Matos, na obra “A casa do Velho: o significado da matéria no candomblé”, uma das mais importantes referências que me acompanham nessa escrita:

O poder da Mãe satura toda a matéria existente na Terra, nas cidades, nos espaços dos terreiros, nos campos, entre arranha-céus, nas profundezas e superfícies das águas. A “Velha Senhora Possuidora do Pássaro” nos espreita, observando, vigiando a nossa conduta. A natureza observa, assim, conforme a cosmologia nagô, as ações do homem e o seu proceder no ambiente natural (MATOS, 2019, p. 47).

E estava em jogo, no discurso das personagens do texto “Mal invisível”, esse questionamento sobre o proceder do homem em relação à natureza; sobre qual a nossa responsabilidade diante de tudo que vivemos, em face de tantos sinais de descontentamento e desrespeito que a natureza nos envia através de fenômenos naturais tais como vendavais, maremotos, enchentes, secas, geleiras derretidas, desequilíbrio na fauna e na flora, e por aí vai...

Agora que essa conexão com a terra foi estabelecida, nós nos olhamos nos olhos e nos revelamos. Sentimos o calor da presença de cada corpo, a vibração de cada olhar, o tremor das mãos, a boca que seca e o sangue que corre e pulsa nas veias. As vítimas começam a ocupar espaço ali, sim, porque as personagens são nomeadas como vítimas. Somos seis. Seis vítimas, cada uma com seu mal invisível, seu mal interior a ser revelado aos poucos. Essas mazelas são camufladas por aparências. O corpo de cada ator, cada atriz esconde a essência de cada personagem. Como uma casca, como as palhas que cobrem o corpo do Orixá que rege essa obra artística. O Velho que aparece na capa e no título do livro de Denis Alex Matos. Um Orixá cercado por mistérios, a começar pelo nome, mistérios que eu não tenho a permissão de revelar, então me utilizo desse contundente e sério trabalho realizado por esse pesquisador fiel e dedicado a este Orixá e aos fundamentos da religião afro-brasileira. Nesta pesquisa Denis nos revela que:



Há uma prevalência, nos terreiros de candomblé jeje-nagô, de que o verdadeiro nome do deus é Xapanã. Esse nome não deve ser pronunciado de forma banal, pois Xapanã é o deus da terra em seu aspecto mais violento, o de “senhor das doenças contagiosas”, ou seja, a própria varíola, cujo nome é perigoso pronunciar (...) O nome “Obaluaê” é uma designação repleta de significado, pois a divindade a recebe na condição de “Rei da Terra”. Nesse aspecto, ele é senhor de tudo que está na superfície e no interior da terra, relacionando-se, portanto, com as necrópoles, elementos em decomposição, os processos de erosão, deterioração, destruição e transformação da matéria, sendo o responsável por devolver à terra, as materialidades que lhe pertencem. Desse modo, reveste-se da ambiguidade que envolve o nascer e o morrer, a vida e a transformação pela morte. *Afomam* – Termo usado nos terreiros nagôs que quer dizer “contagioso” – é um dos muitos nomes e aspectos de Obaluaê, que também revela o domínio do deus sobre as doenças epidêmicas e contagiosas, como sarampo, catapora e rubéola (MATOS, 2019, p. 49-50).

Para chegar até a formação desse elenco – e aqui esse coletivo de atores e atrizes será compreendido mais como uma reunião de características, de personalidades e de energias do que uma equipe de trabalho – fiz escolhas a partir do envolvimento de cada um e cada uma com ativismos seja sociais, culturais, de gênero ou de classe. Também pesou na escolha o envolvimento espiritual com a vida, mesmo que partindo da vida privada de cada um, já que tínhamos uma considerável intimidade. Então, quando digo metafísica quero dizer que, ao escolher esse elenco – esse conjunto de forças – eu sabia com quais vibrações eu poderia contar. Era importante para mim que em alguns momentos essas presenças fossem capazes de neutralizar todo o carma histórico ligado a doenças e mazelas evocadas pelo espetáculo. Esse elenco era, sim, um filtro, levando em consideração o cuidado e o culto ao corpo e ao espírito estabelecidos por eles e elas em suas vidas particulares.

E definimos que nossos encontros seriam sempre do nascer do dia até o sol ficar a pino no céu. Precisávamos ver aquela comunidade acordar, nascer, começar o dia, se preparar para o dia. Esse ato nos colocaria mais próximos da vida daquele coletivo urbano. Também ocuparíamos um dos arcos do viaduto que corta a área.

Um lugar de passagem, mas também de pausa, já que os moradores e moradoras ocupam esse conjunto de arcos como pontos comerciais e de lazer. Para nós foi disponibilizado o arco azul, o qual crianças e adultos usam para jogar futebol. E, à nossa frente, o sol, a luz, o azul, o cinza, a tempestade, o vento, os raios. Tudo ali na nossa frente. A imensidão, o profundo, o infinito de onde vemos ao longe a Ilha de Itaparica, de onde nos é permitido essa conexão com o mítico proporcionada pela proximidade com a natureza, mas, ao mesmo tempo, também nos protegendo, pois aquele arco era para nós a nossa gruta, o nosso esconderijo dos excessos, protegendo nossas cabeças e nossa pele. Expostos,



vulneráveis, mas nem tanto, pois passaríamos horas e horas ali. Às vezes com chuva, às vezes com sol de trinta graus.

Obaluaê está associado (...) às coisas quentes, ao sol do meio-dia, à calidez da terra e à febre alta com erupção em pústulas que deixam cicatrizes profundas sobre a pele (...) sendo também responsável pela catalepsia, pela epilepsia e pela convulsão. Recebe também a alcunha de *Olodé* (Senhor do Invisível), estando associado ao exterior e ao ar livre (MATOS, 2019, p. 54).

O nosso lugar ao sol estava definido, nosso terreiro, nossa terra. A partir desse momento a ocupação “Mal invisível” estava instalada. Agora era partir para a imersão de busca e reconhecimento não só da essência das personagens, mas de nossa própria essência, já que havíamos sido “escolhidos” para viver essa experiência, essa forma de criar um espetáculo a partir da relação dos atores e atrizes com um lugar (BRITO, 2017); para viver o cotidiano de uma comunidade situada entre a Baía de Todos os Santos e a grande Avenida Contorno, encrostada na terra, e “soltar nossa imaginação”.

Seguindo os princípios da fenomenologia da imaginação é importante viver “diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. A imagem estabelece-se numa cooperação entre o real e o irreal, pela participação da função do real e da função do irreal” (SERPA, 2019, p. 14). E, desta ocupação, descobrir o que podemos guardar no nosso corpo de sensações, desejos, traumas, rancores, prazeres, revoltas, angústias, esperanças, alívios e tensões, para que pudéssemos sair dali plenos e repletos de vida, ao ponto de tornar presente o nosso existir, seja lá onde quer que esse espetáculo acontecesse: Viver os acontecimentos súbitos da vida como imagens poéticas mediando vida e arte.

3. Exercícios de existência

Dias se passaram entre os momentos de leitura no Passeio Público e a fase de reconhecimento de nosso lugar de ensaio. O arco azul do viaduto da Comunidade Solar do União já fazia parte de nós. Uma rotina já havia sido absorvida pela equipe e compartilhada com os moradores e moradoras do lugar.

Nos dias de ensaio era o mesmo ritual, uma repetição de ações cotidianas, mas sempre abertos e atentos a novos acontecimentos, às surpresas que a vida, por ventura, viesse a nos



oferecer: uma parte de nós chegava ao nascer do dia para começar os preparativos; varrer o chão, às vezes recolher o lixo, outras vezes esperar um andarilho, que amanhecia o dia por ali, acordar. Esse espaço pensado para jogos de futebol passou a ter uma nova configuração com nossa presença. Tínhamos um lugar para organizar nosso café, cada um trazia algo como chá, bolo, água, suco, pães e frutas que nós consumíamos durante nossa estadia e dividíamos também com quem por ali parava. Outra parte do lugar era reservada para guardar nosso material e, da parte central até o paredão que sustenta o arco, era o nosso espaço cênico.

Já com essa parte relacionada à logística da ocupação organizada, nós ficávamos por ali, conversando, enquanto o restante do elenco chegava. Era importante esse intervalo para respirar e perceber qual a vibração, qual o ritmo com o qual a comunidade começaria o dia; se estavam animados, desanimados, otimistas, tristes, preocupados, apressados, estressados etc. Tudo isso era determinado também pelos acontecimentos da noite anterior como, por exemplo, em um dia que chegamos e na véspera havia acontecido um desabamento de terra, o que comprometeu a estabilidade de uma das casas que logo depois viera a cair.

Então, nesse dia, na rua principal, o que víamos era muita movimentação de lideranças comunitárias, polícia, parentes e amigos da proprietária do imóvel buscando ajuda. Nesse dia não aconteceu o que chamamos de ensaio, mas sim um exercício de se colocar no lugar do personagem, não no lugar do outro, mas do personagem, e tentar vivê-lo como se fosse você; ou aproveitar a tarefa, de dar vida a outra vida, e se disponibilizar a ser quem você não é. Ou quem você não era até então. Possibilitar outras formas de existência dentro do seu próprio existir.

Cada dia ali era uma nova possibilidade de existir porque estávamos vivendo um cotidiano que não era o nosso, mas que aos poucos passava a ser. Alguns acontecimentos e pessoas conhecidas já se repetiam, como os funcionários da limpeza pública que tomavam café conosco, a dona do salão de beleza que nos emprestava a vassoura, o dono do mercadinho que deixava as atrizes usarem o banheiro, mercadinho esse onde comprávamos leite para duas cachorras recém-paridas e seus filhotes, o dono de um restaurante que muitas vezes fornecia o nosso almoço e dona Suzana, dona do restaurante mais badalado da comunidade, onde íamos, em dias de reunião, comer moqueca, tomar umas cervejas e conversar muito. E, claro, as crianças com as quais a gente tinha que negociar várias vezes quando o ensaio coincidia com o dia do futebol delas; tudo com muita diplomacia e humor,



sem interferência de adultos. Assim, íamos nos tornando testemunhas da criação diária uns dos outros, pois:

No limite o homem compõe, cria, recria, atualiza de forma dinâmica e instável com o fluxo de encontros sociais, culturais, sejam eles coletivos e/ou singulares. Ele é atravessado e ao mesmo tempo age com e sobre esses fluxos. O homem é essa dinâmica: não dividindo em forma-conteúdo, essência-existência, dentro-fora, singular-coletivo, homem-mulher, mas compondo com esses fluxos dinâmicos no espaço entre eles, nessa zona de vizinhança que deveria ser alegremente potente e que leva não ao mesmo essencial, mas, ao contrário, a uma diferença e a uma singularidade (FERRACINI, 2013, p. 79).

Quando Renato Ferracini trata o ser como alguém que cria a partir de suas relações, que vive não com base em oposições, mas com base na dialética, trata de um ser fenomenológico que se coloca diante da vida para vivê-la em toda sua complexidade. E era exatamente esse estado de presença que eu buscava no elenco: estar ali, não somente para criar uma obra, mas para também ser parte dessa obra que, ao mesmo tempo, era uma obra artística e o cotidiano de um coletivo urbano.

Ao se relacionar com aquele modo de vida, fazendo parte dele, os atores e atrizes adquiriam no corpo uma qualidade de existir não só em/para a cena, mas na/para a vida, tornando a vida e a arte bem próximas, tornando um só corpo o ator, a atriz, o cidadão e a cidadã.

4. Desterritorializar o existir

Estar em Salvador, capital da Bahia – eu, no bairro da Graça, me deslocando para a comunidade Solar do União, na Gamboa de Baixo – e viver ali experiências de lugar, fronteira e território, me faz pensar do que o corpo é capaz, de como o corpo pode ser representação dessas escalas e como o corpo se molda, se adapta, se posiciona e se faz presente.

O isolamento social que o Corona vírus causou através de uma pandemia no mundo continua, alguns lugares relaxaram o isolamento, outros vivem o pico do caos com o aumento de infectados e número de mortes, vacinas sendo aplicadas a passos lentos. Cientistas, artistas, formadores de opinião e gestores da cultura não param de pensar o que será de nós em um futuro próximo. Suposições, possibilidades e desejos, várias alternativas são levantadas a todo instante, mas o fato é que precisamos viver esse momento, o momento de



tornar o privado público, no espaço privado. E viver o corpo quase que exclusivamente em sua própria escala diante das limitações espaciais com as quais (con)vivemos.

É o corpo no mesmo espaço, dia após dia, sem viver a experiência do deslocamento por outros lugares e escalas que não seja seu próprio apartamento, sua casa. Evidente que estou tratando de pessoas privilegiadas que podem viver esse momento em suas residências. Aqui começa o existir de outro corpo que não se projeta para além do espaço privado, um corpo que vive as outras escalas a partir da imaginação de experiências vividas, pois, mesmo quando somos obrigados a sair para realizar alguma tarefa doméstica como ir ao supermercado, ou ao banco, ou à farmácia, já não o fazemos como antes; agora existe uma apreensão, uma necessidade de voltar o mais rápido possível ao confinamento. Viver ao ar livre virou um risco para o corpo, o corpo virou uma ameaça, uma possibilidade invisível de um mal destruidor.

Algo precisa ficar em nós dessa experiência e mais uma vez afirmo aqui a necessidade, não só enquanto ator-atriz, cidadão-cidadã, de alimentar de experiências o nosso corpo-lugar⁷ (BRITO, 2017, p. 58); a necessidade de absorver algo da nossa relação com o mundo, sensações múltiplas que possam nos abastecer a fim de que, em momentos de isolamento, de guerra ou de crise, nosso corpo ainda exista e resista a ponto de recomeçar através de uma nova experiência de vida, uma outra forma de viver e existir.

Toda essa reflexão me fez pensar, enquanto trabalhava com o elenco, por que temos a necessidade de territorializar, não somente o corpo e os lugares, mas também nossa existência no mundo. Nurit Bensusan nos dá algumas pistas no seu livro “Do que é feito o encontro”, para ela:

Temos (...) nós humanos, uma tendência a nos colocarmos em uma posição isolada, fora e acima do conjunto dos outros atores do mundo, uma espécie de exclusão voluntária da natureza. Isso nos permite a ilusão de tratar o mundo como algo a ser pilhado, apropriado, saqueado, controlado e descartado (BENSUSAN, 2019, p. 66).

Ao disputar um lugar nos afastamos da possibilidade de encontros com o outro, com o mundo, com a natureza. Continuo a me questionar: por que, desde que o mundo é mundo,

⁷ O corpo como suporte que abriga sensações, estados de emoção, referências e memórias a partir de sua relação e interação com o mundo e com o outro que vive (n)esse mundo, através dos lugares por onde passa/passou, vive/viveu.



temos que proteger nossa essência no espaço privado, exibir uma aparência no espaço público e lutar para que essa aparência convença enquanto realidade, enquanto presença?

É a partir deste ciclo vicioso de conquista territorial que povos foram dizimados, espécies extintas, áreas devastadas e o pensamento e o corpo colonizados, através de uma história brutal vivida ao longo de anos e anos.

O encontro que escraviza, que explora, que humilha já aconteceu e gera dores até hoje. Agora precisamos viver encontros que libertem, que estimulem a diversidade, a liberdade de ir e vir, de existir em sua essência sem precisar guerrear por um lugar no mundo; lutar sim, porque a luta é importante no aprendizado diário, mas não mais guerrear com o outro.

Para mim, é só no lugar onde é possível se relacionar e exercitar uma identidade aberta à diversidade, à diferença de pensamentos e de posicionamentos: à diferença de existir. Podemos pensar que isso é utopia, mas a utopia pode vir a existir, pode ser realizada quando se torna um desejo. Eu já vivi encontros assim e desejo vivê-los ainda, e é por isso que existo. Encontros como o de Ailton Krenak e Nurit Bensusan, por exemplo, relatado por ela no trecho abaixo:

Quando, porém, o encontro acontece, ele é avassalador e, porque não dizer, sagrado. E assim, se encontro for, ele nos dá asas, nos permite mirar o futuro, o que está por vir, o que podemos vir a ser. Mostra-nos que há caminhos, por mais perdidos que estejamos: que o céu pode não despencar sobre nossas cabeças e ali permanecer nos dando céu azul; e que o que passou é pouco diante do que pode passarinho (BENSUSAN, 2019, p. 143).

Para conseguir a presença que desejava dos atores e atrizes em “Mal Invisível” era preciso, antes, que esse encontro acontecesse. O encontro entre eles e elas, o encontro com o lugar e seus moradores e suas moradoras, o encontro com o cotidiano vivido ali, o encontro com a realidade vivida dos personagens e o encontro com a ideia proposta pelo diretor de que cada ator e atriz se liberassem de técnicas de criação preestabelecidas para viver o cotidiano se relacionando com o cotidiano do lugar como processo criativo que aconteceria no dia a dia desta relação, desta vivência. Aí sim estaríamos fortes e presentes o suficiente para, uma vez estabelecidos naquele lugar, identificar possíveis territórios ali dentro; para elaborar estratégias de negociação, encontrar aliados e aliadas dispostos a nos ajudar e com quem podíamos negociar protegidos por uma fronteira, a qual até então não nos era permitido atravessar; e, finalmente, para ter o direito de chegar até aquele território ocupado, codificado e protegido. Isso foi feito de uma forma orgânica, dia após dia, vivendo,



conversando, se fazendo presentes, ouvindo as dores de quem ainda precisa afirmar a posse de um pedaço de terra.

Foram experiências e tensões que muitas vezes nos reportaram a experiências de guerra:

Guerra Fria, em que você tinha, de um lado do muro, uma parte da humanidade, e a outra, do lado de lá, na maior tensão, pronta para puxar o gatilho para cima dos outros. Não tem fim do mundo mais iminente do que quando você tem um mundo do lado de lá do muro e um do outro lado de cá, ambos tentando adivinhar o que o outro está fazendo. Isso é um abismo, isso é uma queda. Então a pergunta a fazer seria: “Por que tanto medo assim de uma queda se a gente não fez nada nas outras eras senão cair?” (KRENAK, 2019, p. 62).

Essa é uma imagem que define território para mim. Viver separado por fronteiras e barreiras. Ter que negociar a todo tempo minha permanência ou a entrada e a saída de pessoas queridas em um espaço. Seguir uma identidade imposta por quem, ou por um grupo que define o território, sim, porque existe o equívoco de que para fazer parte de um grupo, de uma luta a ser defendida, é preciso criar uma identidade, homogeneizar esse grupo. Identidade essa que muitas vezes não considera a diferença como possibilidade. Romper fronteiras e invadir territórios são ações desgastadas, que causam mortes e cansaço, desestimulando e impedindo uma luta ampla e coletiva: diversa é certo, mas coletiva.

O teatro é nosso lugar, onde podemos viver as dores e delícias do outro e tirar desse exercício aprendizado para alimentar nossas relações e experiências de vida. É na repetição que aprendemos a perceber subtilidades, detalhes, partículas do viver que muitas vezes passam despercebidas pela extrema necessidade de produzir cada vez mais, sem se ater ao que está contido no cotidiano, no banal, na simplicidade. Repetir quer dizer reviver com outra qualidade, com novas qualidades. A cada repetição um dado novo é acrescentado na experiência.

Por isso viver o lugar em toda sua complexidade nos possibilita repetir a vida a cada dia, imbuídos do desejo de existir em relação com o mundo e com o outro, existir como uma peça fundamental no movimento diário de um coletivo humano.

É interessante pensar que, no discurso comum, “lugar” é sempre uma idealização, um desejo a ser alcançado, não uma realidade espacial a ser vivida. Para o senso comum, “lugar” é uma projeção presente na vida de quem luta para defender seus territórios, mas com o desejo de que esses territórios sejam mantidos enquanto tais. Não sabem eles, porém, que,



no momento em que não houver mais disputa, não existir mais fronteira ou, pelo menos, fronteira no sentido de barreira e bloqueio, não existirá mais ali um território, mas sim um lugar, o tão sonhado lugar. Essa reflexão me veio justamente durante a leitura dos livros “Ideias para adiar o fim do mundo” (KRENAK, 2019) e “Do que é feito o encontro” (BENSUSAN, 2019):

Você, por sua vez, diz que, quando pensa no território do seu povo, pensa em um lugar onde a história, os contos e as narrativas dele acendem luzes nas montanhas, nos vales, nomeando lugares e identificando o fundamento da sua tradição na herança ancestral do seu povo. Há algo assim na tradição cultural do meu povo, a terra prometida, terra de leite e mel. Mas essa terra é um misto de território físico e geográfico com uma terra mítica, só alcançável na era messiânica. Assim, alguns consideram que ela existe hoje; outros acreditam que ela existe, mas não deveria existir; e outros, ainda, estão convencidos de que, apesar dela existir hoje, não é ali que seu judaísmo cabe. Claro, você sabe, entre os judeus é como entre os índios: dois judeus (ou dois índios), três ideias, quatro lideranças... (BENSUSAN, 2019, p.135).

Besusnan traça, nessa citação, uma relação entre índios e judeus a partir de sua amizade com Ailton Krenak. Essa amizade e essa luta conjunta a fizeram entender que, cada um, a seu modo, deseja um lugar diferente para viver. Um lugar que acolha as diferenças independentemente de crenças ou identidades congeladas. Viver em um lugar onde a história, as narrativas, o saber local sejam cultivados e reverenciados como uma herança ancestral é o que muitos desejam e buscam, mesmo, quando necessário, fazendo a guerra. Mas essa luta, esses conflitos em torno da busca do lugar ideal nos coloca muitas vezes em posições que não queremos como, por exemplo, nos afastar de quem gostamos, abandonar a terra que nascemos, as redes de afeto que construímos, por não pactuarmos das mesmas ideologias; ou simplesmente por não aceitarmos uma identidade estanque, congelada e uniforme que é o que acontece quando você precisa fazer parte de um grupo e defender um território. A diferença às vezes, vira um barril de pólvora quando o assunto é identidade.

E viver a diferença é a grande luta, o grande sonho:

Quando eu sugeri que falaria do sonho e da terra, eu queria comunicar a vocês um lugar, uma prática, que é percebida em diferentes culturas, em diferentes povos, de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia (KRENAK, 2019, p. 51-52).

No meu lugar, hoje eu vivo uma expectativa outra. Não mais a expectativa de conquistar o mundo, mas o desejo de conquistar a cada experiência minha um lugar. E, assim, viver encontros, partilhar experiências e saberes; perceber o que a vida quer nos dizer a cada



repetição executada com cuidado e atenção. A cada repetição, ou seja, a cada nascer do sol, um sinal nos é enviado, um novo detalhe nos chega.

Juntando essas reflexões sobre lugar, território e fronteira a partir da escala do corpo, de um corpo que se desloca ao mesmo tempo em que vive a experiência do existir em/com relação, escolhi finalizar esse texto com a definição elaborada por Angelo Serpa, que resume bem nossas questões:

De uma maneira bem simples, e com palavras do dia a dia, poderíamos afirmar que território tem a ver com posse e domínio, lugar tem a ver com amor, compromisso e senso de responsabilidade. Temos ciúmes do lugar e defendemos através de limites e fronteiras o território. Defendemos o território contra outros territórios; já o lugar não se defende, ele sobrevive pela abertura, pela interconexão em rede, tecendo uma intersubjetividade, que, dialeticamente, supera a posse e a autodefesa pelo abrir-se para o mundo em diferentes escalas espaço-temporais (SERPA, 2019, p. 65).

Essa citação poderia ser a epígrafe desse texto por sua forma ao mesmo tempo direta e poética. Temos vontade de viver esse lugar, o que nos dá também consciência de que não é tudo harmonia na experiência de lugar. Contudo, viver a dialética superando e resignificando diariamente os sentimentos de posse e partilha nos ensina a existir enquanto ser individual e coletivo.

Foram esses os estímulos lançados por mim a cada dia, a cada encontro meu com o elenco do espetáculo “Mal invisível”: Quem é você aqui e agora? Que mundo você deixará para as civilizações futuras? Que experiência de vida você constrói a cada repetição, a cada dia vivido?

Pensar o existir foi o grande estímulo para reunir um elenco de artistas e produzir um espetáculo. E é certo que não foi um espetáculo qualquer porque “Mal invisível” partiu da realidade para se tornar obra artística e depois se tornar novamente realidade. A necessidade de abordar temas atuais e dolorosos ao mesmo tempo, como degradação da natureza, vírus desconhecidos que devassam nossas vidas e doenças sem cura me fez optar por trabalhar com a distância dos corpos. As seis vítimas estariam dispostas em uma instalação cênica, separadas entre elas, e essa instalação situada no fundo do teatro o que estabelecia uma distância maior do que a usual entre o público e a cena. Essa distância gerou um mal estar em algumas pessoas que assistiram ao espetáculo. Gerava um desconforto também no elenco que se preocupava com a possibilidade de suas expressões não serem percebidas pelo público.



Mas era necessário esse distanciamento por vários motivos: primeiro, porque queria reproduzir um pouco da realidade dos laboratórios experimentais que usam humanos ou animais como material de pesquisa, com a assepsia e os cuidados que esses lugares exigem; também queria que essa distância fosse vista como uma medida de segurança e, mais ainda, que o público refletisse que essa distância, a depender do caso, poderia se agravar: por exemplo, um corpo não poderia ficar próximo do outro independentemente de saber ou não que a pessoa ao lado estivesse infectada por algum mal invisível, desconhecido ou imperceptível à primeira vista.

Essa abordagem radical de reconfiguração da sala de espetáculo, colocando o público distante da cena, incluindo esse mesmo público dentro da possibilidade de se infectar e com isso ter sua vida devastada, fez com que a relação entre o espetáculo e o público fosse mais intensa. O que era dito e vivido pelos personagens repercutia em cada um e cada uma, não mais como uma ficção científica, mas como uma visão extremista do que poderia ser um futuro próximo se cada um ali não refletisse sobre sua responsabilidade com o que deixaremos para as civilizações futuras. Imagino que, hoje, boa parte desse público deva pensar no espetáculo ao refletir o distanciamento vivenciado por todos e todas em decorrência do Corona vírus.

São as voltas que a vida dá e, para percebê-las, é preciso repetir a vida, repetir as voltas que a vida dá. Que bom que em muitas dessas voltas que a vida deu, eu estive presente.

Referências:

- BENSUSAN, Nurit. **Do que é feito o encontro**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro que corre nas vias**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- FERRACINI, R. **Ensaios de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MATOS, Denis Alex Barbosa de. **A casa do velho: o significado da matéria no candomblé**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- SERPA, A. **Por uma Geografia dos espaços vividos: Geografia e Fenomenologia**. São Paulo: Contexto, 2019.

*Recebido em 04 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*



LABORATÓRIO DE ATUAÇÃO: SOBRE O AGIR NO MUNDO

Lucienne Guedes Fahrer¹

<https://orcid.org/0000-0003-3337-0924>

Matteo Bonfitto²

<https://orcid.org/0000-0001-5961-1082>

Melissa da Silva Ferreira³

<https://orcid.org/0000-0002-4681-2528>

Resumo

Este texto, co-escrito a seis mãos a partir de um programa performativo de escrita realizado pela equipe de coordenação do recém criado Laboratório de Atuação e Saberes da Prática do DAC/ UNICAMP, busca refletir sobre pergunta: "Qual a importância de um laboratório de atuação hoje?" Tendo como perspectiva a atuação em campo expandido, como "ação no mundo", as autoras e o autor dialogam com fontes e vozes multidisciplinares para criar-imaginar-inventar-sonhar uma noção atual de laboratório teatral.

Palavras-chave: Laboratório teatral. Atuação. Co-escrituras. Processos colaborativos. Prática como pesquisa.

ACTING LABORATORY: ON ACTING IN THE WORLD

Abstract

This text, carried out by the board of the newly created "Laboratory of Acting and Practical Knowledge" - DAC/ UNICAMP, emerged from the exploration of a creative apparatus which produced in turn a performative writing. The authors seek in this case to reflect upon acting in an expanded field, that is, perceiving acting as a territory through which "actions are performed in the world". Inspired by the question "What is the importance of an Acting Laboratory today?", the authors articulate multidisciplinary sources and voices in order to create-imagine-invent-dream of a contemporary notion of theatrical laboratory.

Keywords: Theatrical laboratory. Acting. Co-writing. Collaborative processes. Practice as research.

¹ **Lucienne Guedes Fahrer** é Doutora pela USP, dramaturga e atriz fundadora do *Teatro da Vertigem*, professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP. E-mail: lucienne@unicamp.br

² **Matteo Bonfitto** é Ator-performer, diretor, pesquisador PQ 2/CNPq e Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Diretor artístico do Performa Teatro - Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica (www.performateatro.org). E-mail: matteo@unicamp.br.

³ **Melissa da Silva Ferreira** é Artista-pesquisadora, pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, processo 2017/11886-0. E-mail: melferreira78@gmail.com.



Este texto-artigo foi escrito a seis mãos por meio de um “programa de ação” ou “jogo de escrita”. Nele, nos dedicamos a pensar acerca da razão de ser e de existir de um laboratório de atuação nos dias de hoje.

Dentre as inúmeras perspectivas que emergiram com a recente criação do Laboratório de Atuação e Saberes da Prática – no Departamento de Artes Cênicas (DAC) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas –, a que nos pareceu ter ressoado mais forte foi pensar a atuação em sentido expandido, como “ação no mundo”.

Além do LabAct, lançado em agosto de 2020, os outros três laboratórios⁴ do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp representam uma expansão significativa de horizontes, uma vez que se propõem a ser não somente um eixo de conexão entre as atividades e pesquisas produzidas na UNICAMP, mas também um vetor capaz de articular de maneira concreta os campos do Ensino, Pesquisa e Extensão. Como catalisadores de ações e investigações, esses laboratórios pretendem operar como pontes entre a universidade pública e a sociedade.

O Laboratório de Atuação e Saberes da Prática nasce, assim, com o objetivo de desenvolver e promover estudos teóricos e práticos sobre os processos de atuação nas artes da cena e em sentido expandido. Um lugar de projeção e experimentação de agires no mundo.

O ato de dar um passo atrás, para rever e imaginar o que pode ser o Laboratório de Atuação nos parece extremamente importante neste momento histórico de deslocamento e de transformação. O contexto atual pandêmico põe em xeque não somente as maneiras de criar e as relações entre os participantes do ato teatral, mas também a sobrevivência do próprio teatro.

⁴ Laboratório de Dramaturgia e Escritas Performativas - LabDRAMA; Laboratório de Linguagens Materiais & Oficinas da Cena – LabMATER; Laboratório de Produção e Ação Cultural - LabPROD. Um marco importante desse processo foi o lançamento oficial do LabDRAMA em agosto de 2018. Cabe observar, nesse sentido, o papel fundamental exercido pelo Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, pesquisador vinculado ao LabDRAMA, que viabilizou, enquanto Chefe de Departamento do DAC, a efetivação institucional desses laboratórios.



No primeiro evento do Laboratório de Atuação e Saberes da Prática, realizado no dia 25 de setembro de 2020, uma pergunta foi feita às pessoas convidadas⁵: ***Qual é a importância de um laboratório de atuação hoje?***

Depois de ouvir as instigantes respostas, surgiu o desejo de continuarmos com a pergunta, dessa vez por meio de uma ação coletiva e imaginativa de escritura.

A dinâmica escolhida por nós em nosso “jogo de escrita” foi dar um *zoom in* em algum detalhe do texto do outro como “gatilho” de *co-escritura*. Para tanto, formulamos e seguimos o seguinte enunciado:

Escrever um texto sobre atuação nos tempos de hoje, de maneira não-sozinha:

1. Importar-se com a ideia de um laboratório de atuação nos dias de hoje.
2. Co-escrever um texto, durante 15 dias consecutivos, de maneira não sozinha, entre 3 pessoas.
3. A primeira pessoa a escrever: escolher uma frase, palavra ou detalhe de uma das falas acontecidas no encontro de lançamento do Laboratório, em 25/09/2020.
4. Logo na manhã do dia seguinte, a partir dessa frase, palavra ou detalhe escolhido, dar vazão a uma escrita que amplie, reforce, dê relevo, re-escreva, narre, desloque, ponha em evidência, desfaça, transforme, ou ainda outra coisa.
5. Seguir o mesmo procedimento por mais 14 vezes, por 14 dias, sem interrupção, a partir do texto escrito no dia anterior, com os participantes em revezamento e alternância.
6. Após o 15º. dia, contemplar coletivamente o que foi co-escrito. A partir daí, escrever materiais e informações que ajudem outros leitores a se interessar a compartilhar da leitura do texto co-escrito.
7. Divulgar o texto.
8. O texto ser lido por outras pessoas, dar oportunidade para que os leitores procurem a si mesmos no texto.

Realizamos o programa com rigor, alegria e interesse. O texto-jogo que segue é resultado, portanto, de um ato imaginativo de escrita livre, que incorpora referências autobiográficas e dialoga com fontes multidisciplinares. Para além de fazer revisão histórica, conceitual, metodológica, ou mesmo trazer respostas definitivas sobre o que deve ser ou não um laboratório teatral, nos perguntamos como este laboratório pode ser ação artística *no mundo*.

⁵ Os convidados que responderam ao convite foram Cassiano Sydow Quilici, Eleonora Fabião, Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Tatiana Motta Lima.



1 - Energia propositiva para a geração de força estética

por Lucienne Guedes, em 07 de janeiro de 2021

Pensar num laboratório de artes da cena, num laboratório de atuação que se dê ao vivo, nesse mundo, é pensar num laboratório de ação, de agir, de práticas de agir no tempo presente, diante das pessoas, com elas. Configurar um espaço-tempo que permita inventar. Inventar formas estéticas para agir, e agir no tempo ao vivo. **E que tempos são esses?**

Nessa equação, uma questão precisa ser enfrentada: qual a energia necessária? Quanto será preciso investir, dispor, para que algo aconteça? O que precisa queimar para que a invenção se dê? Quem move quem? O que move quem? Quem move o que?

Eleonora Fabião enviou uma carta para o momento de lançamento do laboratório. Nela, escreveu: “que atuemos com extrema posição política, com o devido rigor ético e a energia propositiva necessária para a geração de força estética (abundante e abrangente)”. E eu escutei: como eu posso fazer do espaço-tempo disposto para a pesquisa em atuação um laboratório-forja em que a energia que bate seja desejo manifesto, pleno, de vida, sem “separabilidade” (SILVA, 2016) nem morte?

2 - Que tempos são esses?

por Melissa Ferreira, em 08 de janeiro de 2021

No livro *Há um mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2013) discutem a perspectiva ameríndia sobre o fim do mundo e comentam que em algumas comunidades indígenas os sonhos maus devem ser narrados publicamente ao acordar para que não se atualizem.

Nossos profetas Davi Kopenawa (2015) e Ailton Krenak (2015) vêm já há algum tempo compartilhando em voz alta os seus sonhos ruins e alertando que é preciso adiar o fim do mundo, que é preciso preservar os povos da floresta pois são eles que mantêm o céu em pé. Em 2020, porém, o céu desabou sobre as nossas cabeças. Se, por um lado, nunca nos sentimos tão globalmente unidos, testemunhamos ao longo do ano os aspectos mais



problemáticos do ser humano na sua relação consigo mesmo, como os outros e com o planeta.

Não consigo pensar em “práticas de agir no tempo presente” que não levem em consideração essas questões. No **espaço-tempo** da invenção de um laboratório de atuação, penso que é urgente pensar-praticar novas concepções de tempo. E como pode um “laboratório de atuação que se dê ao vivo, nesse mundo” lidar com a questão do tempo?

Inspirada por Peter Pal Pelbart (2020), que afirma que a flecha do tempo se espatifou contra a Covid 19 e que agora é, portanto, a ocasião oportuna para nos sentirmos livres do domínio da cronopolítica e pensarmos em rizomas temporais, diria que o que nos toca é a invenção de novos tempos dissonantes, descontínuos, diferenciados, não vetorizados, não heterogêneos, com novas cartografias, com involuções, um tempo aiônico⁶, com outras velocidades.

3 - No espaço-tempo da invenção

por Matteo Bonfitto, em 09 de janeiro de 2021

Olho para essa página e estou prestes a colocar palavras nela. De novo... perdi os rastros de quando comecei a aprender a fazer isso: colocar **palavras em uma página**... Assim, aqui e agora, paro para tentar perceber melhor o que me leva a fazer isso nesse momento e penso sobre o Laboratório de Atuação (LabACT) que criamos recentemente no DAC/ UNICAMP, e penso nas aberturas e nas armadilhas que essa motivação gera.

Refletir aqui sobre tal Laboratório abre para a necessidade de rever a própria noção de laboratório e de espaço-tempo laboratorial. Saio, assim, do que imagino saber e penso agora que não sei o que essa noção - a de laboratório - implica. Faço isso não como uma maiêutica de mim mesmo, mas como abertura para a prática de *epoché* ou suspensão de juízo.

Assim, juntamente com as referências apontadas, seria a prática da *epoché* um modo de viabilizar percepções e materializações de novos espaços-tempos?

⁶ “O tempo da criança é um tempo aiônico, é um tempo de experiência e de intensidade.” (KOHAN in DÁRIO JR & DA SILVA, 2018, p. 303).



4 - Palavras em uma página

por Lucienne Guedes, em 10 de janeiro de 2021

- Do que a gente está falando quando diz “colocar palavras em uma página”? Pra que serve um artigo, afinal? Pra que serve um artigo sobre laboratórios de atuação?
- Colocar perguntas numa página é fácil, quero ver você afirmar.
- É mesmo fácil...? Acha fácil, perguntar? Afirmar parece uma atitude só provisória.

Eu queria fazer perguntas que mudassem o mundo. Eu queria elaborar questões que impulsionassem outros e outras além de mim a não esmorecer. Eu queria fazer perguntas em forma de cena e dramaturgias. Eu queria perguntar quem aceita o encontro. Eu queria fazer perguntas em forma de dança que sacudisse os próprios sonhos. Eu queria fazer um laboratório que ensinasse a sonhar. Eu queria escrever palavras num papel que voasse até o espaço-tempo da criação e da invenção de uma estética potente, contaminadora de novos sonhos.

Brinco? Pode-se brincar quando o assunto é colocar palavras num papel? Pode-se brincar quando é preciso falar de um laboratório? Posso brincar no laboratório? Pode-se brincar quando o assunto é colocar palavras num papel. Pode-se brincar quando é preciso falar de um laboratório. Posso brincar no laboratório.

Então vamos lá, narrar o sonho, quase performativamente anunciar, agir como quem coloca palavras de sonho em “pele de papel” (KOPENAWA, 2015, p. 64), atrasada para adiar, mas de qualquer forma antes do apocalipse, antes que qualquer imaginação minha mantida em cativeiro sirva para o fim:

Eu sonhei que era o fim do mundo. E o fim se dava por umas esferas de porcelana cor de rosa, que caíam do céu e se abatiam sobre as pessoas na terra, na cidade. Era um sonho colorido, bem colorido, raro. Eram esferas cor de rosa de vários tamanhos, e elas tinham desenhos de folhagens e paisagens de muitas outras cores, como aqueles desenhos tradicionais do Japão.



De repente, uma esfera das grandes, do tamanho de um elefante, mais ou menos, ia cair em cima de mim, e me recolhi como quem não sabe que não há futuro. Fiz um gesto como um Sísifo, assim como quem acha que vai segurar e não morrer. E então: não é que a esfera para, antes de se encontrar em mim, e fica suspensa no ar, viva, movendo-se um pouco de um lado e outro, como quem respira? Como quem se mostra? Eu tirei os braços da posição em cima da cabeça e fiquei olhando para ela. E todos ficaram olhando também. E era tão tão bonito, aquilo.

E eu não acordei, ainda. Vi outras tantas esferas ficarem suspensas como aquela sobre a minha cabeça. E eu não sabia o que fazer, ninguém sabia. E eu não despertei, depois disso. Ainda deu tempo de ver-reparar que eu não tinha sapatos e tinha só um dos pés com uma meia, o outro estava totalmente descalço. E me abaixei para tirar aquela meia, conferi meus dois pés agora iguais, e então acordei.

5 - Afirmar parece uma atitude só provisória

por Melissa Ferreira, em 11 de janeiro de 2021

Tudo que eu queria hoje era me sentar no chão para ouvir a Lucienne Guedes contar em voz alta o sonho apocalíptico das esferas de porcelana. E depois de sonhar junto com ela, eu queria poder dizer que me identifiquei intimamente com cada detalhe e que este é o tipo de sonho-devaneio-visão-imaginação que tenho recorrentemente desde criança. Ou eu ficaria em silêncio sentindo as lágrimas quentes escorrerem no meu rosto.

E depois eu queria que a gente imaginasse juntas as perguntas em forma de cena que poderíamos criar a partir desse sonho. E as perguntas em forma de dramaturgia, de performance, de escrita, de brincadeira, de jogo, de poesia, de vídeo, de encontro...

E a gente procuraria mais gente que estivesse interessada em fazer perguntas para adiar o fim do mundo. Gente de todos os tipos que quisesse se perguntar: Como a Lucienne, sem sapatos e com uma meia só, foi capaz de fazer flutuar as esferas de porcelana cor de rosa? O que fazer para não ser esmagado pelas esferas “elefantosféricas” (*pode-se brincar quando o assunto é colocar palavras num papel?*)? O que mantém as esferas respirando em suspensão? Como fazer para tirar a meia que resta, fincar os dois pés desnudos na terra e acordar? E muitas outras que surgiriam.



Não, hoje não. Hoje eu não vou cair na tentação de fazer afirmações provisórias.

Me pergunto: Como fazer do laboratório de atuação um espaço-tempo em que as esferas do fim estejam magnificamente suspensas para que sejamos capazes de olhar, de contemplar, de ser e de perguntar?

6 - Esferas respirando em suspensão

por Matteo Bonfitto, em 12 de janeiro de 2021

Acho linda a ideia de “sonhar o sonho do outro”. Não tenho lembrado muito de meus sonhos ultimamente, mas percebo nesses dias um certo sonhar acordado, um sonhar permeado de energia estética, de questões da física, de espaços-tempo e de coisas que flutuam... Um sonhar acordado ativado pelos fluxos trazidos pela Lucienne e pela Melissa e pelas coisas que movem esses fluxos... pelos seus brincares.

E ao me deixar levar por tudo isso, penso sobre o laboratório de atuação. Tento perceber agora semelhanças e diferenças entre esse laboratório e os laboratórios científicos e ao tentar perceber tais diferenças penso sobre Basarab Nicolescu, que ao refletir sobre o trabalho de Peter Brook, fala sobre “pensamento tradicional” (NICOLESCU, 2001). Físico teórico que investiga a física quântica (NICOLESCU, 2003), me vem em mente o olhar que Nicolescu lança sobre a ‘tradição’. Ao mesmo tempo que reconhece nesse termo um caráter de continuidade que atravessa culturas, ele a vê como uma instância que foge do espaço euclidiano e da temporalidade cronológica. Mas o que me fisga ao refletir sobre o seu pensamento é a articulação que faz entre o pensamento tradicional e os processos de atuação, as camadas latentes e invisíveis que vê emergir desses processos.

Nicolescu fala sobre uma transformação que me faz pensar imediatamente não somente em Artaud e em seu teatro alquímico, mas também em Kopenawa e Krenak, e nesse sentido suas formulações trazem uma concretude pungente. Ao discorrer sobre as materialidades que emergem das diferentes formas de energia, ele fala sobre transmutações de densidades da matéria em densidades vibratórias, e esse processo me faz **vislumbrar infinitas potências biopolíticas, de cura.**



Fico pensando sobre essa transmutação e sobre o quanto ela pode adiar fins e suspender esferas... o quanto ela pode permitir um manifestar-se de vida capaz de furar bolhas, dissolver percepções cristalizadas e gerar práticas de alteridade... ou simplesmente fazer exalar aromas que embaralham o tempo.

7 - Vislumbrar infinitas potências biopolíticas, de cura

por Lucienne Guedes, em 13 de janeiro de 2021

O que nós, aquelas e aqueles que tratam de oferecer diálogos, que questionam procedimentos artísticos e pedagógicos, que propõem cenas pensando em expansão e ampliação do universo existencial, com sentimentos quase sempre de não-exclusão e de não-indiferença diante da morte e da violência... o que nós estamos conseguindo fazer contra tudo o que é subjugação racial, lógica de obliteração e exclusão, desaparecimento de culturas, eliminação de outras formas de conhecimento que não sejam a herança branca e europeia que por séculos atesta nossas qualidades estéticas e humanas? O que conseguiremos fazer da proposta de um laboratório de atuação nascido no meio de 2020?

Penso que é preciso olhar no olho desse teatro europeu que tem ditado nossas ações. Penso que será inevitável ver – com todos os nossos sentidos – os corpos que ali estiverem dispostos ao trabalho. Penso que será preciso dar a revelar as pessoas como *corpos-arquivos*, *corpos-testemunhas* de sua própria ancestralidade e história. E então começar, re-começar, encontrar o gesto a cada movimento, os gestos como flechas, outras bases, outras bases metafísicas, **“perder a cabeça moderna”**, como disse Denise Ferreira da Silva (2020).

8 - Perder a cabeça moderna

por Melissa Ferreira, em 14 de janeiro de 2021

Quando leio “perder a cabeça moderna”, lembro do sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) que diz que a colonialidade do poder, o eurocentrismo, a classificação social da



população a partir da ideia de raça e o capitalismo nascem de uma ideia eurocentrada de modernidade.

Penso então em como, por tanto tempo, junto com o pensamento colonial e moderno que domina os ambientes “cultos” da sociedade brasileira, nossos modelos e as atividades que reconhecemos como teatro, vieram exclusivamente da Europa. E, também, como a ideia de um “laboratório teatral” vem de lá.

Quando tento dar um passo na direção de olhar “no olho desse teatro europeu que tem ditado nossas ações”, percebo que alguns caminhos que estamos buscando trilhar agora são de certa forma similares a caminhos percorridos anteriormente e me pergunto como podemos aprender com eles.

Como fazer um laboratório que não repita certas atitudes do passado ao lidar com a vasta diversidade de conhecimentos, saberes e fazeres do mundo (não brancos e não europeus)? Que objetivamente pare de colocar os “corpos-arquivos” e os “corpos-testemunhas” do mundo (não brancos e não europeus) no lugar do exótico, do eventualmente celebrado, mas cotidianamente invisibilizado e silenciado? Ou ainda, como pensar as diferenças sem “separabilidade”?

Penso então na ideia de um laboratório-rizoma, relacional, que se dê no mundo, que promova relações, mas não a partir de um lugar que é dado como o centro (do conhecimento, do saber, da verdade). Um laboratório que esteja em todos os lugares e em lugar nenhum, que não queira ser “toca” e que talvez também não tenha um único teto, para que não haja o “aqui” e o “lá”, para que não haja o “nós” e “os outros”. Um laboratório no mundo, relacional, mas não desterritorializado. Como diz a educadora Célia Nunes Correa Xakriabá (2018) sobre a educação territorializada do povo Xakriabá: ancorado no corpo do território ou no corpo-território, onde se encontram todos os saberes e fazeres.

9 - Diferenças sem separabilidade

por Matteo Bonfitto, em 15 de janeiro de 2021

A busca pela percepção de “diferenças sem separabilidade”, a fim de criar condições para que um “laboratório-rizoma” aconteça, um “laboratório relacional” onde não haja um



lugar visto como centro e que ao mesmo tempo não seja desterritorializado. Parto desses pontos importantes colocados pela Melissa Ferreira e tento ao mesmo tempo trazer para mim mesmo, a partir deles, uma certa concretude.

Olho então para certas experiências, como aquela vivida em 2004, quando participei do encontro “Why a Theatre Laboratory” (2004) ocorrido em Aarhus na Dinamarca, encontro promovido pelo Odin Teatret. Participaram desse encontro pesquisadores de diversos países e todos tiveram um momento de fala sobre os laboratórios criados por artistas como Decroux, Meyerhold, Brook, Stanislavski, Copeau, Grotowski, Mnouchkine e Barba. Assim, a participação desses pesquisadores tinha como foco o compartilhamento das pesquisas artísticas feitas por esses artistas.

De cara, ao refletir sobre essa experiência, várias percepções surgem, reveladoras de problemas. De fato, esse evento não foi permeado pela ideia de laboratório-rizoma, mas pela ideia de laboratórios circunscritos geograficamente e pelo caráter não-relacional de seus processos, como se os artistas escolhidos como foco fossem ilhas iluminadas.

Creio ser importante evocar essa experiência porque a clareza das coisas se faz também a partir de contrastes e exemplos que destoam do que se está buscando. Nesse sentido, se por um lado era perceptível nas falas ocorridas desse encontro as buscas daqueles laboratórios por um agir no mundo, por outro a apreensão da complexidade desse agir foi absolutamente comprometida por uma atitude idealizada e higienizada em relação aos processos ocorridos nesses laboratórios. Em outras palavras, as falas descreviam somente as grandes descobertas e realizações desses laboratórios, deixando de iluminar um aspecto que me parece fundamental para a definição de qualquer laboratório que é a necessidade de desenvolvimento de pesquisas e, portanto, do atravessamento de um percurso que parte de um não-saber e que vai em direção a construção de um possível saber, direção essa atravessada por percalços, imprevistos, impasses ou mesmo aporias. Ou seja, não fomos colocados nesse encontro no coração da processualidade dos fazeres desses laboratórios, que são os modos de viabilização e materialização das pesquisas que fizeram daqueles laboratórios, laboratórios.

A partir dessas reflexões, sou invadido por sensações ambivalentes: ao mesmo tempo estimulado pelas reflexões feitas até esse momento e mobilizado pela necessidade de utilizar tais estímulos para a criação e invenção de possíveis **procedimentos e práticas**. Emergem, assim, algumas perguntas:



- Como criar condições para que práticas sejam inventadas a partir da busca de diferenças sem separabilidade?
- Quais práticas podem ser inventadas a partir de um exercício de alteridade que não privilegie lugares e que ao mesmo tempo não seja desterritorializado?
- Quais competências estão implicadas no desenvolvimento de pesquisas sobre atuação norteadas por esses pressupostos?

Ao me colocar essas perguntas, penso se já é o momento de fazê-las ou se precisamos de mais tempo de reflexão. Uma vez feitas, penso sobre as tentativas de construção de práticas interculturais, por exemplo, como as de Barba com a Antropologia Teatral ou as de Schechner com os Rasa Boxes, e ambas me parecem ser projeções de olhares universalizantes e centralizadores. Apesar de ter sido profundamente atravessado pelas práticas desenvolvidas por Brook, tenho questões não resolvidas relacionadas ao seu olhar transcultural.

Permaneço então, assim, mobilizado por essas perguntas, que me levam a mais perguntas.

10 - Trazer concretude: procedimentos, práticas

por Lucienne Guedes, em 16 de janeiro de 2021

Então, qual pesquisa? Quais procedimentos, quais práticas?

Mais que renovar procedimentos de laboratórios que conhecemos, mesmo guardadas as diferenças históricas, geográficas e sociais que nos separam da Europa do século XX, dinâmicas nas quais muitos de nós foram “formados”, a questão que se faz agora é conseguir **abrir a escuta para enunciações que não se (re)conhecem.**

Gostaria de propor um caminho e um território. Arrisco expor o nascimento de uma proposta-projeto para o Laboratório, desenvolver uma pesquisa de atuação e, também, de criação de dramaturgia, essas duas coisas de maneira imbricada, que vá ao encontro de mais ou menos 85 mulheres, de várias camadas sociais, étnicas e identitárias, no Brasil e na América Latina. 85 mulheres, uma nascida a cada ano, desde 1935, até a mulher mais nova com quem se possa conversar. Mulheres mães e mulheres não-mães. Mães adotivas ou não, mulheres CIS e *trans*, negras, indígenas, brancas, crianças, adolescentes... Proponho que



realizemos, aqueles que fizeram parte da pesquisa, primeiramente estudos de textos que privilegiem conhecimentos múltiplos sobre as mulheres, sobre a maternidade, em direções que ampliem a capacidade de escuta das participantes, assim como a sensibilidade social e a disposição para o encontro.

O segundo passo seria uma ação efetiva: proponho a realização de conversas com cerca de 85 mulheres, perguntando a elas:

VOCÊ DEVERIA SER MÃE?

A conjugação verbal é um tanto estranha: “devia”. Ainda bem que temos essa palavra que pode ser usada na pergunta para quem foi e quem não foi mãe, e até mesmo para quem considera um “ainda não” em sua resposta. E, nesse encontro com as mulheres, a ideia é que as pesquisadoras-atuadoras se disponham ao encontro. Não precisa haver “utilidade” nessas conversas, ou seja, não será preciso, nem desejável, estar ali para “recolher material”. Não. Que os corpos estejam um diante do outro. Que os corpos se aprendam, se misturem. Que as vozes, depois da pergunta, não tenham líder, que não haja quem esteja sobre a outra. E que “estando ali” nos encontros, as mulheres pesquisadoras-atuadoras possam depois traduzir esteticamente, seja em programas de ação, seja em dança, seja em cenas, o que aconteceu nas conversas.

A ideia é que esse projeto seja capaz de gerar força estética e crítica para que o assunto seja falado, modificado, posto em movimento. E que possa permitir que corpos de mulheres atravessem outros corpos, que histórias atravessem percepções, na direção de uma ação artística potente e transformadora. Que sejam misturadas as fronteiras entre dramaturgia e atuação, entre ensaio de teatro e pesquisa, entre atriz e ser humano, expondo éticas transitivas numa obra entre o “olhe-me” e o “olhe isso” (BOURRIAUD, 2009, p. 33), que crie vínculos que se deem como responsabilidade. E que seja uma pesquisa de *atravessamento de um percurso que parte de um não-saber e que vai em direção a construção de um possível saber*, aspecto fundamental de qualquer laboratório.

Resta saber quais competências serão necessárias nas pessoas implicadas nesta pesquisa. A primeira delas, e talvez isso nos iguale aos laboratórios que já conhecemos, é a disponibilidade para viver a experiência. As outras, veremos, perceberemos, sentiremos.

Quando começa? Devo mantê-los informados, vocês? Querem acompanhar?



11 - Abrir a escuta para enunciações que não se (re)conhecem

por Melissa Ferreira, em 17 de janeiro de 2021

Sempre achei que parir o meu filho tinha sido um ato meio heroico, até que um dia, há alguns anos, uma outra mulher me perguntou: *Não foi egoísta da sua parte colocar um ser humano no mundo só porque você queria ser mãe?* Essa pergunta me tirou o chão. Lembro exatamente do impacto da pergunta no meu corpo.

A proposta de ação da Lucienne me faz pensar em algo que considero fundamental numa empreitada de tocar um laboratório de atuação nos dias de hoje. Quando digo hoje, quero dizer o momento em que estamos vivendo: com pandemia, com um governo autoritário, com um país polarizado, sem vacina, sem ar para respirar. O que eu considero fundamental, e que parece uma coisa tão simples, é abrir espaço para o diálogo, ou “abrir a escuta para enunciações que não se (re)conhecem”.

Lembro das ideias provocadoras de Chantal Mouffe (2013) que propõe um modelo agonístico de democracia, por meio da abertura de espaços para o conflito, a paixão e o político. Nos dias de hoje vemos crescer no mundo, especialmente no Brasil, o que a autora chama de “antagonismo destrutivo”, ou seja, a radicalização da divisão entre nós e eles, a identificação do “outro” como inimigo, o não reconhecimento da pluralidade e a não lealdade aos princípios democráticos.

Penso que os avanços contra a escola e a universidade pública, contra professores, artistas, obras e instituições de arte do governo atual tem claramente o objetivo de aniquilar os espaços da participação democrática, espaços onde a crítica e a prática do **agonismo** ainda parecem possíveis.

85 mulheres. Uma representante de cada ano de nascimento de 1935 em diante. Mesmo que não se dissesse nada, mesmo que não se fizesse nada. Apenas 85 mulheres juntas. No MESMO espaço ao MESMO tempo. Penso na potência estética deste encontro. Pergunto: Posso ser a mulher de 1978?



12 - Mãe / Agonismo

por Matteo Bonfitto, em 18 de janeiro de 2021

Diante da profundidade da proposta de prática feita e das questões relacionadas com a maternidade, permaneço em silêncio, um silêncio estimulante, que abre espaços. Ao mesmo tempo, não consigo não pensar em minha mãe, hoje uma senhora de oitenta e três anos que faz da própria fragilidade uma lente.

Tantas as imagens e memórias que me atravessam. Minha mãe literalmente me salvou mais de uma vez. Em uma delas, minha mãe me resgatou em meio a uma briga de rua em que fui alvo de uma gangue local. Quando achei que aquele pudesse ser o epílogo de minha então breve existência - tinha 12 anos - algo absolutamente inesperado aconteceu. Os golpes que recebia foram diminuindo de intensidade e chegaram mesmo a parar, o que me permitiu levantar a cabeça até então protegida por meus braços e mãos. Quando então abro os olhos, vejo uma clareira que começa a se abrir na arena formada em minha volta. Firmo a minha atenção, mas resisto a crer em meus olhos: minha mãe está com um dos pés descalços porque a sandália 'havaianas' de seu pé direito, que agora está em sua mão direita, se transformara em uma arma poderosa. Não havia meio-termo. Os mal-encarados estavam tomando chineladas em seus rostos. Foi, talvez, a primeira vez em que senti o tempo literalmente se suspender. O grupo não esboçava qualquer reação. Vi ali como a intensidade de uma ação executada antes do pensamento pode fazer da presença algo gigantesco, beirando mesmo o mítico.

O agonismo de minha mãe não é o agonismo de Chantal Mouffe. Nessa última, como colocado, o agonismo está associado a uma valorização profunda das pluralidades e diferenças. Já o agonismo de minha mãe é feito de amor incondicional. Tenho a dimensão do que pode ser o amor incondicional em função da relação com a minha mãe.

Não pretendo absolutamente proferir qualquer verdade universalizante sobre o amor. Mas penso que talvez certos tipos de amor tenham essa componente incondicional e a valorização profunda de pluralidades e diferenças seja também a manifestação de um tipo de **amor**. Penso sobre o amor não como conceito, mas em sua **manifestação psicofísica**... A necessidade de olhar... de novo e de novo e de novo e de novo...

Penso sobre essa necessidade e ao pensar sobre ela penso sobre as práticas que gostaria de propor nesse laboratório de atuação, que podem talvez agregar direta ou indiretamente



com a proposta já feita. Penso em práticas amorosas, que olhem de novo e de novo para os deslizamentos dos processos perceptivos, para as transmutações energéticas, movidas por vozes e corpos, por grãos de vozes e corporeidades que viabilizem práticas concretas de alteridade.

13 - Amor, manifestação psicofísica

por Lucienne Guedes, em 19 de janeiro de 2021

Entre 2010 e 2013, o Teatro de Narradores, grupo de teatro do Município de São Paulo, desenvolveu um processo de pesquisa e criação, apoiado pelo Programa de Fomento ao Teatro, que se propunha a agir em meio à vizinhança de sua sede, na Rua Treze de Maio, no Bairro do Bixiga⁷. Essa vizinhança é formada majoritariamente de famílias que vieram de outros Estados do Brasil, já há alguns anos, e se estabeleceram ali, e não raro vivem em cortiços que não podem ser percebidos em sua totalidade na fachada das construções. Cada um dos pequenos sobrados e garagens esconde atrás de si corredores imensos cheios de pequenas casas-cômodos que avançam terreno adentro do quarteirão.

A história dos motivos dessas famílias para que viessem parar em São Paulo, inteiras ou aos pedaços, nós já conhecemos. A sobrevivência e a possibilidade de ter um trabalho na capital impulsionou gente de lugares onde tudo falta para outros em que ao menos parece possível se mover. A ideia do projeto era, além de realizar uma série de programas de ação, configurar dramaturgicamente, a partir da pesquisa de campo, a trajetória de uma família em duas diferentes gerações, suas expectativas em relação ao trabalho e suas realizações. Ali, *precariedade* era a palavra que se tornava paisagem e relação.

Esse processo de criação em nada se assemelhou àqueles que eu havia vivido antes. Os procedimentos precisavam ser revistos a cada dia. Os depoimentos e histórias das pessoas que viviam ali eram o centro de tudo. Entrar na casa delas, conseguir ser convidado para um café, negociar uma conversa era algo desejado e precioso para os integrantes do grupo. Mas algo faltava naquela pesquisa de campo, algum procedimento parecia precisar ser modificado

⁷ Esse projeto resultou no espetáculo Cidade Fim – Cidade Coro - Cidade Reverso, com dramaturgia e direção de José Fernando Azevedo e Lucienne Guedes.



para que algo acontecesse, para que a conversa pudesse ser mais do que superfície entre estranhos. O que fazer? Como encontrar aquilo que ainda não se sabe?

Um dia, saímos, mas não como de costume. Fomos com uma pergunta elaborada de maneira diferente. Havia um aspecto afetivo nela: “Como seus pais se conheceram?” A pergunta funcionou muito mais do que as anteriores. Era possível ver que os abordados por nós, ao responderem, buscavam de fato reminiscências, detalhes, lembranças escondidas, como se nunca tivessem escutado esta pergunta antes, como se ao evocar essa resposta todo um mundo viesse à tona, e não só as motivações sobre trabalho. Apareceram memórias de lugares deixados para trás, os detalhes do caminho percorrido de tão longe até a capital, as relações de afeto, as festas, os aspectos culturais, as perspectivas de vida, os sonhos de crianças, as vontades de voltar... um enorme panorama, complexo, variado, rico, inesperado.

A dramaturgia do espetáculo perguntava: “A política ou uma história de amor?”. As duas coisas, respondo hoje, depois de passados sete anos. Uma pela via da outra. Uma com a outra. Tudo junto, sem separar. Amor e política.

Ao propor procedimentos e práticas para um laboratório de atuação, podemos agir tendo o *amor como manifestação psicofísica*, também. A pesquisa em atuação precisa considerar que não nos resumimos a um intelecto estético. Como assinala Denise Ferreira da Silva, “fazer sentido não é apenas um exercício intelectual; envolve muitas maneiras – físicas e mentais, afetivas e intelectuais, individuais e coletivas – pelas quais a expressão tem lugar, em que o sentido é dado.” (DESIDERI; SILVA, 2016, p. 69).

Quanto mais os procedimentos e as práticas permitirem que os sentidos estejam em movimento, quanto mais pudermos deixar as ações da arte e da pesquisa complexas, diversas e múltiplas, quanto mais pensar e sentir não se separarem nas traduções estéticas do mundo... maior será a possibilidade de existir uma arte-atuação que seja interstício social, espaço de **políticas-histórias-de-amor que curem a gente**. Digo da cura como "processo de reinterpretção da existência (...) um processo de criação na linguagem e como linguagem, um processo de expressão. É a criação de sentido, quando orientada para questões éticas e coletivas, que tem o potencial para recriar o mundo de uma nova maneira.” (DESIDERI; SILVA, 2016, p. 69).



14 - Políticas-histórias-de-amor que curem a gente

por Melissa Ferreira, em 20' de janeiro de 2021

Tenho há algum tempo me dedicado a pensar sobre as especificidades da pesquisa nas artes cênicas. Isso significa pensar sobre os métodos, as metodologias, as epistemologias, as formas de produzir e compartilhar o conhecimento em pesquisas na nossa área.

A noção de prática como pesquisa inverte a lógica que rege os processos de construção de saberes em outras áreas do conhecimento em que primeiro se aprende para depois fazer. Nas artes, e mais especificamente no teatro no qual há uma tradição de transmissão direta por conta da sua efemeridade e caráter presencial, ou seja, uma tradição de fazer juntos para aprender, a construção de conhecimento se dá por meio do “**fazer para saber**” (GUARINO, 2005).

Faço esta reflexão para pensar sobre o espaço laboratorial que criou com a realização deste artigo-jogo-programa. Esta experimentação abriu um espaço-tempo coletivo para que pudéssemos, sempre fígados pelas palavras e ideias uns dos outros, nos colocar num espaço de “não-saber, e, então, de tentar imaginar, sonhar, inventar, o que é um laboratório de atuação nos dias de hoje.

Para que se pense-pratique-invente tudo que imaginamos no processo de escritura deste texto (o adiamento do fim, a cura, o sonho compartilhado, o tempo aiônico, os encontros, o agir no mundo, o agonismo, a inseparabilidade, as manifestações psicofísicas do amor), penso que é preciso que (re)inventemos métodos, metodologias, epistemologias, procedimentos, bem como, formas de fazer, de criar, de existir, de se relacionar e de ser.

15 -Fazer para Saber

por Matteo Bonfitto, em 21 de janeiro de 2021

Vejo a prática como pesquisa como um olhar particularmente valioso quando penso sobre o Laboratório de Atuação e sobre as processualidades do viver, e tenho buscado perceber mais e mais - em sintonia com colocações já feitas aqui nessa escritura a três - as



implicações desse olhar. Os desafios se apresentam exatamente nesse ponto, creio, ao buscar perceber essas implicações, sobretudo porque tal percepção não se sustenta somente pelo entendimento e pelo intelecto, mas envolve uma articulação dinâmica entre todas as dimensões do humano.

Penso sobre a noção de “prática” quando falamos sobre prática como pesquisa. De que práticas estamos falando? Ao refletir sobre essa pergunta, percebo que várias pistas foram dadas ao longo dos textos propostos aqui: práticas psicofísicas, práticas de ampliação perceptiva, práticas amorosas que viabilizem exercícios de alteridade através da exploração de agonismos e inseparabilidade, práticas que descristalizem hábitos, práticas não simplesmente emprestadas de outras áreas mas que emergjam das processualidades relacionais exploradas em cada busca criativa, práticas que produzam não somente significados e sentidos mas também múltiplas presenças que criam fissuras no já conhecido, práticas nutridas pelas diferenças entre as culturas, práticas não simplesmente aplicativas, mas que abram espaço para invenção e façam da vulnerabilidade e do não-saber verdadeiras potências criadoras.

Ao mesmo tempo, penso sobre a importância da não hierarquização de práticas. Há práticas em circulação, há práticas inventadas e há invenções que emergem de destilações, desconstruções, rearticulações e ressignificações de práticas em circulação. Penso sobre a potência psicofísica das práticas e ao pensar sobre isso imagino *crossroads*, ou encruzilhadas. Uma mesma prática pode ser conduzida de modos muito diferentes e produzir efeitos muito diversos, uma mesma prática pode envolver muitas camadas e nuances.

Assim, quando ao propor uma prática em um workshop ou processo criativo, ouço de alguém: “essa prática eu conheço” reconheço nesses momentos um problema não banal. Porque penso que a crença no conhecimento de práticas me parece ilusória, uma vez que elas não parecem ser algo em si, mas sempre dispositivos relacionais reveladores potencialmente de algo sempre específico. Penso sobre a arte da condução e desenvolvimento coletivo de práticas, penso sobre as vibrações vocais e as corporeidades produzidas nessa arte, arte essa capaz de instaurar atmosferas, revelar pontes invisíveis e criar mundos inesperados.

Penso sobre as práticas aqui como escavações arqueológicas, em que em determinados momentos é necessário o uso de picaretas pesadas e em outros o de pincéis minúsculos.



Penso também sobre biópsias, e sobretudo sobre o bisturi que as fazem acontecer e que criam aberturas para o desconhecido.

Penso sobre o instante em que o bisturi toca a pele, que antecede imediatamente o fazer-se do corte.

Referências

- BASARAB, Nicolescu. Peter Brook and Traditional Thought. In: **Gurdjieff International Review**, v. VI (2), Spring, 2001. Disponível em: <<https://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm>> Acesso em: 26 jan. 2021.
- BASARAB, Nicolescu. Gurdjieff's Philosophy of Nature. 2003. In: **Gurdjieff – A Reading Guide** (website). Disponível em: <http://www.gurdjieff-bibliography.com/Current/18_nicolescu_g-philos-nat_2004-07-03.pdf> Acesso em: 26 jan. 2021.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CORREA, Célia Nunes. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. 2018. 218 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) Universidade de Brasília, 2018.
- DANOWSKI, Déborah, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há um mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DÁRIO JR, Ivan Rubens; DA SILVA, Luciana Ferreira. A escola como experiência: entrevista com Walter Omar Kohan. In: **Revista Eletrônica de Educação**, v. 12, n. 1, p. 298-304, jan./abr. 2018.
- DESIDERI, Valentina; SILVA, Denise Ferreira. Leituras (Po)éticas. In: **Cadernos de Subjetividade** (Pós-Graduação de Psicologia Clínica PUC-SP), n. 19, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernos subjetividade/article/view/38145/25879>> Acesso em: 22 jan. 2021.
- GUARINO, Raimondo. **Il teatro nella storia**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.
- KRENAK, Ailton. **Ideais para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



- KOPENAWA, Albert; BRUCE, Davi. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MOUFFE, Chantal. **Agonistics. Thinkink the World Politically**. New York: Verso, 2013.
- PELBART, Peter Pal. Tempos de Deleuze. In: **Agenciamentos Contemporâneos - VII Encontro GT Deleuze e Guattari**. Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento, UNIMONTES-MG, 2020.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América. In: LANDER, Edgardo. (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial, 2005.
- SILVA, Denise Ferreira. **Perspectivas anos 20. Conversa com Denise Ferreira da Silva**. Escola de Comunicação e Artes (ECA), USP. 02 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FJ7wf4Gc_y4> Acesso em: 21 jan. 2021.
- SILVA, Denise Ferreira. Sobre diferença sem separabilidade. In: **Catálogo da 32ª. Bienal de Arte de São Paulo**, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_?fbclid=IwAR1AJG8KxH-69xQOKtfOnRrv3bJfzomlP0-NuwvlJZTUukjDaGZLZ-3vEN8> Acesso em: 22 jan. 2021.
- WHY A THEATER LABORATORY? In: Peripeti: Tidsskrift for Dramaturgiske Studier, n.2, 2004. Disponível em: <http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf> Acesso em: 26 jan. 2021.

*Recebido em 04 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*



BRINCAR DE TOMAR LUGAR: O JOGO PERFORMATIVO NA GAYMADA DA TODA DESEO

*Thálita Motta Melo*¹
<https://orcid.org/0000-0003-4535-6310>

Resumo

Este artigo aborda a questão do jogo e da experiência a partir da problemática postulada por Agamben e tece elaborações sobre a ideia de jogo performativo como modo de tomar para si os lugares de visibilidade na cidade por parte de grupos contra-hegemônicos em ações performáticas. A ação de brincar de tomar lugar é analisada a partir da performatividade da gaymada, proposta pela *Toda Deseo*, cia de teatro de Belo Horizonte, analisada através do método cartográfico e por meio de entrevistas concedidas pelo ator e performer Rafael Lucas Bacelar. Trata-se de um desdobramento de uma década (2010-2020) efervescente das ruas de Belo Horizonte e conclui sobre a importância dos corpos contra hegemônicos na construção do imaginário do espaço público no gesto de “tomar lugar”.

Palavras-chave: Jogo Performativo. Performatividade. Cidade. Gaymada. Toda Deseo.

PLAY TAKING PLACE: THE PERFORMATIVE GAME IN TODA DESEO'S GAYMADA

Abstract

This article approaches the question of game and experience from the problematic postulated by Agamben and weaves elaborations on the idea of performative game as a way of taking for themselves the places of visibility in the city by counter-hegemonic groups in performative actions. The action of playing to take place is analyzed from the performativity of gaymada, proposed by Toda Deseo, a theater company from Belo Horizonte, analyzed through the cartographic method and through a choice granted by the actor and performer Rafael Lucas Bacelar. It is an unfolding of a decade (2010-2020) effervescent from the streets of Belo Horizonte and concludes on the importance of counter-hegemonic bodies in the construction of the imaginary of public space in the gesture of “taking a place”.

Keywords: Performative Game. Performativity. City. Gaymada. Toda Deseo.

¹ **Thálita Motta** é diretora teatral, figurinista e cenógrafa. Doutora em artes pela EBA/UFMG e professora no Cefart/Palácio das Artes em Belo Horizonte. Faz parte dos grupos de pesquisa LEVE/UFMG (Cnpq) e CRIA (Cnpq). Email: thalita.art@hotmail.com.



O jogo performativo: o tempo é uma criança que brinca

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e *tão* claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, 1994).

A questão da experiência. Em sua obra *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, Giorgio Agamben, filósofo italiano da contemporaneidade, logo de início traz a seguinte questão: “seremos nós ainda capazes de experimentar e de transmitir experiências”? A ideia de experiência, em articulação à infância e ao empobrecimento da experiência em Walter Benjamin², se estabelece a partir da noção de infância como lugar da experiência muda, ou seja, de pré-linguagem.

É preciso se expropriar da infância – do não saber, da não-fala – para que o sujeito se insira na linguagem. Assim, a radicalização da experiência, seu estado ‘puro’, só seria possível na infância. O que evoca um problema acerca da linguagem, no que concerne a transmissão das narrativas.

Com base nos escritos de observação sociológicas de Lèvi-Strauss e na fabulação de um país de brinquedos que Pinóquio descobre, Agamben traça sua questão sobre a relação histórico-dialética – entre correspondência e oposição – acerca do jogo e do rito e sua estrutura de temporalidade. O autor elenca a seguinte passagem para tratar da temporalidade do jogo:

² Agamben articula sua teoria sobre o fim da experiência tendo como principais horizontes teóricos as obras benjaminianas *Experiência e pobreza (em Magia e Técnica, Arte e Política)* e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, ambos tratados sobre o problema da transmissão da experiência na arte de narrar em vias de extinção na modernidade.



Este país não se parecia com nenhum outro país do mundo. A sua população era inteiramente composta de garotos. Os mais velhos tinham catorze anos, os mais jovens pouco mais de oito. Nas estradas, uma alegria, uma bagunça, um alarido de endoidecer! Bandos de moleques por toda parte: uns no jogo de gude, outros jogando bola, atirando pedrinhas, sobre velocípedes, e cavalinhos de pau; outros ainda brincando de cabra-cega, de pique, e havia gente vestida de palhaço que engolia fogo; quem recitava, quem cantava, quem fazia piruetas, quem caminhava com as mãos no chão, de pernas pro ar; rodavam argolas, passeavam vestidos de general com o elmo folheado e o espadagão de papel machê; riam, urravam, chamavam, batiam palmas, assobiavam, imitavam o canto da galinha quando põe o ovo: resumindo, um tal pandemônio, uma tal algazarra, tamanha baderna endiabrada que era preciso pôr algodão nos ouvidos para não ficar surdo. [...]. Em meio aos passatempos contínuos e divertimentos vários, as horas, os dias, as semanas, passavam num lampejo. (AGAMBEN, 2008, p. 81-82)

O jogo como *passatempo*: a noção do tempo que, em meio ao jogo, passa num lampejo faz lembrar a passagem de Heráclito quando diz que: “o tempo é como uma criança que brinca”. Esse tempo que é brincado, Agamben assinala como diacrônico (*chrónos*), visto que o jogo transforma a sincronia em diacronia, quando faz “as horas, os dias, as semanas” correrem, atravessando o calendário ou a percepção cronológica cotidiana. Quando se está brincando o tempo sincrônico é suspenso pelo divertimento: “passa rápido”!

Do outro lado do tensionamento dessa relação de correspondência e oposição está o *rito* – mais ligado ao tempo sincrônico (*aion*) – que tem a função de demarcação temporal em sua circularidade e estabilidade. A noção cíclica de que sempre haverá o retorno, previsto em calendário, do acontecimento a ser ritualizado, como nas festividades da colheita (tempo da natureza) ou nas celebrações sacro-profanas (tempo divino), imprime a sensação de eternidade, ou seja, a sensação de estabilidade com efeito ao retardo do tempo em oposição ao tempo acelerado do jogo.

Já a relação de correspondência entre o rito e o jogo, se baseia nos resíduos que o jogo incorporou ao longo da história advindos do rito. Não há o esgotamento total nessa relação, visto que há muito da dimensão ritual no jogar e vice-versa. No entanto, como coloca Agamben, o jogar perdeu a substância do mito, tornando-se uma espécie de rito nu, sem a potência da linguagem que antes o vestia.

Como ruído dessa relação restaria a história (o tempo humano) como produto final. Em suma, no jogo sobrevive o rito, mas pouco resta do mito, da palavra narrada, da fabulação, logo, a transmissão se extingue. Aí, grosso modo, a impossibilidade da história em Agamben.



Em seu ensaio recente *Elogio della profanazione* Agamben adiciona, acerca do jogo, que este colocaria em funcionamento apenas parte da operação sagrada, liberando e afastando a humanidade do sacro, mas sem a abolir. Seria uma recombinação de seus modos de operação. A aceleração do tempo cotidiano, ligado à essa noção de jogo, se dá quando o imediato do prazer tem o seu frenesi na festa que não é celebração – como em *La dolce vita* – visto que seu *leitmotiv* é a passagem divertida do tempo em si, ou seja, não há transcendência, propósito além, discurso. Não há senão o limite do rito e seu jogo residual na busca por sensações fortes: a euforia e o anti-tédio. Parece dizer mais acerca de um vazio de sentido (o rito está nu?), assim como do jogo, no caso a festa, apenas enquanto forma esvaziada³. Nascimento (2010, p. 30) sintetiza: “o rito transforma eventos em estruturas e o jogo transforma estruturas em eventos”.

Desse modo, o empobrecimento do jogo pela subtração do mito geraria a impossibilidade da experiência ou de sua transmissão, visto que o mito tornaria o jogo narrável. Tudo isso aponta para um problema estruturante que toca as esferas econômicas, que, por sua vez, condicionam as subjetividades e as coletividades na produção de seus excessos.

Brincar de tomar lugar: jogar na cidade

A teoria da destruição da experiência evidencia que não há o que narrar diante do cotidiano pacificado em uma grande cidade. Agamben, assim como assinalou Senett, parece falar de um estado de anestesiamento diante da vivência urbana, quando diz:

³ “A potência do ato sagrado – escreve Benveniste – reside precisamente na conjunção do mito que enuncia a história e do rito que a reproduz. Se a este esquema nós comparamos o do jogo, a diferença mostra-se essencial: no jogo, apenas o rito sobrevive, e não se conserva mais que a forma do drama sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início. Mas foi esquecido ou abolido o mito, a fabulação em palavras ricas de significado que confere aos atos o seu sentido e a sua eficácia” (BENVENISTE *apud* AGAMBEN, 2008, p. 8)



Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiências: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes – entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2008, p.21-22)

Isso nos conecta à questão da espacialidade da cidade, de como é produzida para o uso corporal de potência mínima, reverberando todo um sistema de valores e significados da sociedade pós-industrialização em contexto capitalista.

Para diferenciar o jogo, no sentido empobrecido e específico que atribui Agamben, do jogo como potência política e estética, ou mesmo inserido no plano do sensível que aqui vem à tona, tenho dado o nome de **jogo performativo**, referindo-nos às práticas lúdicas que, nas insurgências de corpos coletivos singulares, partilham o tempo/espço na cidade, tomando-o para si, em posição contra-hegemonia do uso social dos espaços. Geralmente, estão inseridos em uma lógica pacificadora que tende a silenciar os conflitos e que não se propõe a discutir a raiz dos problemas que os originam.

Percebe-se que a própria intenção espacial das cidades – de como estão sendo projetadas, reformadas, sobrepostas – reduzem ao mínimo o espaço-tempo do *jogo performativo*, assim como a aceleração da vida cotidiana, cada vez mais individualista, atua na redução do tempo-espço do rito (coletivo). Logo, se não há espaço para o jogo (infância e experiência) é preciso **brincar de tomar lugar** (errâncias) ainda que no tempo efêmero desse(s) jogo(s) performativo(s), o qual narra(m) corporalmente *na própria prática dos espaços e transforma-os em lugares*, (CERTEAU, 1996, p. 202).

É na contramão da ideia de destruição da experiência que se faz o *jogo performativo*, por entender que existem desvios (*détournement*) e inscrições que fogem ao controle e ao pessimismo teórico de parte da filosofia europeia que em parte partilhamos, e por outro lado, dos teóricos pós-modernos, sobretudo do pensamento francês, aqui amplamente utilizado,



que trata de exaltar os modos de resistência, sobrevivência, re-existência de ordem micropolítica e heterotópicas.

Quando aqui se fala sobre os modos de resistência pela alegria, pelo jogo, pela carnavalização e pela performatividade como movimentos contra-hegemônicos, mais voltados às micropolíticas do que inseridos nas macropolíticas, não se pretende afirmar qualquer pureza ou maniqueísmo de salvação, mas também compreender que tais agenciamentos negociam com o poder hegemônico. Assim como se atualizam dia a dia e são, pela maleabilidade social, passíveis de cooptação, de afetos tristes, de reprodução de discursos autoritários estão, por outro lado, sujeitos ao deslumbre da alegria, a se “apaixonarem por si mesmos”, como alertou Slavoj Žižek, em seu discurso aos jovens do *Occupy Wall Street*, lembrando que os “carnavais custam muito pouco”:

Não se apaixonem por si mesmos, nem pelo momento agradável que estamos tendo aqui. Carnavais custam muito pouco – o verdadeiro teste de seu valor é o que permanece no dia seguinte, ou a maneira como nossa vida normal e cotidiana será modificada. Apaixone-se pelo trabalho duro e paciente – somos o início, não o fim. Nossa mensagem básica é: o tabu já foi rompido, não vivemos no melhor mundo possível, temos a permissão e a obrigação de pensar em alternativas. Há um longo caminho pela frente, e em pouco tempo teremos de enfrentar questões realmente difíceis – questões não sobre aquilo que não queremos, mas sobre aquilo que QUEREMOS. Qual organização social pode substituir o capitalismo vigente? De quais tipos de líderes nós precisamos? As alternativas do século XX obviamente não servem. (ŽIZEK, 2011, s/p)

As praças tomadas não bastariam para fornecer um novo imaginário político, dada sua perspectiva descontinuada, produzindo a si mesmo, ao encontro, como agenciamento principal. Essa é a sua crítica a tais movimentos, não há estratégia para além das carnavalizações. Assim, Žižek provoca: “para nós é fácil imaginar o fim do mundo – vide os inúmeros filmes apocalípticos –, mas não o fim do capitalismo” (ŽIZEK, 2001, s/p).

Por outro lado, em *Corpos em Aliança e a política das ruas*, Judith Butler se baseia na concepção de “ações coletivas” de Hannah Arendt para atualizar as relações sobre o corpo na política, analisando as assembleias, como as da Praça Tahir, no Egito, como modo de ação performativa. A partir da precariedade partilhada, as mobilizações de resistência à prática hegemônica que distribui demograficamente tal precariedade, os corpos em resistência disputam o próprio caráter público do espaço. Assim ela apresenta a questão:



Veza após veza, sucessivamente, manifestações de massa ganham lugar nas ruas e nas praças, e embora estas sejam frequentemente motivadas por propósitos políticos muito diferentes, ainda assim algo similar acontece: corpos se congregam, corpos se movem e falam juntos, e eles reivindicam certo espaço enquanto um espaço público. Seria bem mais fácil dizer que estas manifestações – ou, de fato, estes movimentos – são caracterizados por corpos que se ajuntam para fazer uma reivindicação no espaço público. (BUTLER, 2018, p. 4)

A autora questiona tal formulação, por presumir que o espaço público já é dado e reconhecido como tal. Sem esta noção dada, o que está em evidência seria o que aqui tenho chamado de *tomar lugar*, em tornar público espaços que não são dados a todos como públicos, estão em disputa: “se não percebermos que, quando estas multidões se ajuntam, o próprio caráter público do espaço está sendo objeto de disputa ou até mesmo de luta, estaremos deixando escapar algo do sentido destas manifestações”. (BUTLER, 2018, p. 4). Com isso, tais manifestações coletivas, a partir da vivência corporal com o espaço, coletam, ajuntam, colhem os pavimentos, organizando a arquitetura, tomando-a para si, como em um jogo levado a sério pela criança que brinca.

Butler evidencia que, em momentos do tipo, a política não é definida apenas pelo que ocorre na esfera pública, como aquilo que se difere da esfera privada. Ao contrário: para ela, a política cruza tais fronteiras incessantemente, de modo que está a ser feita nas casas, nos espaços virtuais, na vizinhança, não sendo limitados pela linha divisória entre a casa e a rua (público e privado).

Longe de um vitalismo ingênuo, Butler evidencia que, a fim de que tais corpos produzam e performam (persistam na existência), se faz necessário que haja suportes que os amparem no mundo, como a qualquer ser e, com isso, evidencia que é preciso lutar pelos suportes para que tais corpos possam agir.

Tais corpos reivindicam à medida que *aparecem* e agem, ao recusarem as condições de precariedade a que foram submetidos, sendo implícita aí a necessidade vital de aparecer. Ao reivindicarem seus suportes no espaço público e colocarem a legitimidade de seus corpos em questão, em risco, expõem a quem são dados os espaços públicos e as decisões políticas, quão desprotegidos estão em meio ao Estado, e evidenciam a “distribuição demográfica da precariedade” *tomando lugar* ao centro da visibilidade urbana. (BUTLER, 2018, p. 1). Portanto: “atacar tais corpos é atacar o direito em si mesmo” (2018, p. 21), pois, tratam-se de corpos políticos. Sobre a persistência do corpo em sua exposição:



Embora os corpos ocupando a rua estejam vocalizando sua oposição à legitimidade do Estado, eles estão também, por ocuparem e persistirem naqueles espaços sem proteção, lançando seu desafio em termos corporais. Isto significa que quando o corpo “fala” politicamente, ele não o faz apenas por meio da linguagem vocal ou escrita. A persistência do corpo em sua exposição coloca essa legitimidade em questão, e o faz, precisamente, através de uma performatividade do corpo. (BUTLER, 2018, p. 12)

Para que sejam vistos, precisam tomar lugar, se possível, *brincar de tomar lugar*, a gingar na nervura ocular do sistema político, nas praças, sínteses da cidade. Butler aponta que, mais do que identidades, é preciso formar alianças, sob o denominador comum das vidas tornadas precárias.

A gaymada da Toda Deseo: carnavandalização

“A revolução será debochada” Ju Abreu

Se o *brincar de tomar lugar* é uma das formas que assume o *jogo performativo*, então a *gaymada* proposta pelo grupo de teatro *Toda Deseo* vem tomando para si, efemeramente, não só os lugares de que brinca. Ao ocupar o imaginário e o tempo diurno com os corpos que são invisibilizados na noite, como uma condição dada à marginalidade, ali a temporalidade é, sobretudo, praticada enquanto um dado performativo. *Brincar de tomar o tempo* como prática estético-subversiva.

Essa necessidade em pensar o tempo do acontecimento como parte do discurso de ocupação pelo jogo, para assim trazer à luz do dia os corpos *queer* da *cena travesti*, a que se refere Rafael Lucas Bacelar, veio em decorrência de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), na formação de nível superior em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2013.





IMAGEM 36: *No soy un maricón* | Fonte: Sou BH

Desde o início, havia o intuito em romper com as estruturas clássicas do fazer teatral e dos limites espaciais da Universidade e a partir do interesse em dialogar com os corpos das transexuais e travestis que atuavam na cena noturna, a discutir a performatividade de gênero e a *performance art* em seu espetáculo. O ator e diretor se aproximou das festas e casas de shows, do que chamou de *cena travesti*, para compor o espetáculo-festa *No soy un maricón*, como conta:

A gente surgiu em 2013 com o projeto de conclusão da federal. E eu queria fazer alguma coisa que rompesse com as barreiras dentro da universidade, não queria que fosse na Universidade, não queria que fosse dentro do teatro. Então desde já a gente inicia um projeto que queria romper com a estrutura clássica do teatro. Nada muito novo, né se a gente pega as experiências das décadas de 60. Então qual era a minha questão? Era trazer pra cena a temática trans. Então...como um processo de pesquisa a gente foi até essas figuras [...] Eu queria fazer um espetáculo que fosse um espetáculo-festa. Então o *No soy un maricón*, a gente intitula como um espetáculo-festa. Porque a gente foi atrás das meninas... E a minha tentativa era de analisar a performatividade de gênero e a performance. Aí eu fui atrás de casas de shows, onde seria mais possível né? São poucas as artistas travestis e transexuais que trabalham com rua ou que trabalham com performance aqui em BH fora do limite da casa de shows. Daí fomos até elas e surgiu um termo dentro da pesquisa que era *cena travesti*. Que era a tentativa de analisar se existia dentro dessa espécie de criação algo que fosse específico desse tipo de fazer teatral, de fazer artístico. Aí a gente identificou uma série de coisas e tentou fazer essa aproximação entre a performatividade de gênero no sentido dessas teorias que vão analisar o gênero como construção social, política; o corpo como transformação e a performance que também traz esse lugar da vida, arte e vida friccionados. E aí surgiu o espetáculo *No soy un maricón*, o espetáculo festa. E por que uma festa? Primeiro porque a gente ia fazer *pocket shows*, porque tem a ver com a estrutura da cena travesti, as meninas fazem *pocket show* nessas casas de show. (BACELAR, 2016, s/p)



A festa como um componente formal do espetáculo *No Soy um Maricón*, parece ser também o elemento central da dramaturgia, à medida que constrói um aparato cênico que, para além do texto dramático, possibilita uma experiência de linguagem próprio à festa: o da sensorialidade.

Essa relação mais aproximada entre atores e o público, em uma estrutura teatral não convencional e que se abre à vivência radical dos encontros – poder beber juntos, comer juntos, transitar de um lado a outro, sentir os cheiros todos: perfumes, suores, álcool, fumaça, ou se esbarrar, tocar, sentir – dada a proximidade – torna o que se chama de “espetáculo-festa” uma experiência de contato e intimidade. Nesse caso, a intimidade também se refere, como mencionou Rafael Lucas Bacelar, na fricção entre arte e vida.

E é dessa fricção que o movimento de aproximação da cena travesti passou de fonte de pesquisa para encontros práticos e ações performáticas na *Todo Deseo*, como o *chá das primas* e a *gaymada*. Havia em *No soy um Maricón* o lugar protegido na ação teatral em espaços de apresentação como casas de festa e teatros, em um distanciamento que, inicialmente, passa por questões de classe entre as LGBT envolvidas. Os acessos e as fragilidades referentes à manutenção da vida são muito distantes entre os atores da Cia e as travestis das casas de shows, sabemos.

Durante o espetáculo, articulavam-se discursos de denúncia, abrindo pequenas frestas no “humor extravagante” do estilo cabaré para falar de realidades outras, de vidas violentadas como em nenhum outro país do mundo: vidas travestis e transexuais brasileiras. Descolado do “submundo” de que foi fonte, o espetáculo inicialmente transitou por lugares em que a intelectualidade artística acessa, e é interessante lembrar que teve sua estreia após iniciadas as jornadas de junho de 2013, ainda reverberando manifestações pela cidade. Marcos Coletta, da *Cia. Cuatro los cinco*, elaborou a seguinte crítica, aqui recortada:



“No soy un maricón” é um manifesto cênico que substitui o panfleto sisudo pela música contagiante, pelas coreografias, pela interpretação histriônica e caricata, pela sensualidade e provocação. Impossível não nos remetermos ao lendário grupo Dzi Croquettes que nos anos 70 se tornaram um ícone da contracultura com suas performances rebeldes e inteligentes. Os corpos andróginos e performáticos dos artistas de Toda Deseo ressoam como um grito de protesto em favor da liberdade, da dignidade e da valorização do ser humano, seja ele o que for. Inseridas em um meio de alto nível cultural e intelectual, as figuras trans de “No soy un maricón” se descolam da ideia de submundo e atingem outro patamar, rompem preconceitos artísticos (show de trans é espetáculo teatral?) e dialogam com um espectador que talvez não frequente as boates de travesti ou as ruas onde muitos destes se prostituem, aproximando-se de um público protegido da violência e da precariedade que permeiam suas vidas. Em dado momento, o humor extravagante dá lugar a denúncias reais e diretas contra a violência a travestis e transexuais, mas que logo devolvem o lugar para a festa, como se a regra ainda fosse o entretenimento acima de qualquer coisa – espelho de uma sociedade que se diverte com a Drag na tevê enquanto reprime seus próprios filhos homossexuais, espanca um travesti na rua e lava as mãos nos confetes da folia. (COLETTA, 2013, s/p)

Lavar as mãos nos confetes da folia é, sem dúvida, um dos perigos iminentes à estética da alegria e da política da festa, porque historicamente temos um legado televisivo, e também teatral, que sabe como vender o riso dos opressores sobre os oprimidos, e cria assim, uma enraizada predisposição para rir *de*, não permitindo o rir *com* das carnavalizações, que propõem a subversão de poderes do riso no jogo entre o subalterno e o hegemônico.

Atentos à necessidade de ampliar o campo de atuação e fricção entre arte e vida, após esse contato mais íntimo com as realidades das travestis e transexuais das casas de shows, perceberem aí a questão sobre o tempo da noite como o tempo de suas sobrevivências, tanto pelo trabalho na vida noturna, quanto por estigma. Com isso, mobilizaram-se para organizar um encontro diurno no espaço da praça Floriano Peixoto, o *chá das primas*, e entre conversas, comes e bebes, surgiria as primeiras pistas para a *gaymada*. Bacelar conta sobre o encontro:



E depois de muita discussão a gente falou: gente, o nosso trabalho precisa ser maior. Pra que a gente faça com que as meninas não fiquem só a noite, a gente precisa trazer elas – não trazer no sentido que elas não estejam – mas artisticamente poder ampliar a possibilidade de relação delas com o espaço da manhã e da tarde. Aí a gente pensou em fazer alguma coisa de manhã ou de tarde. A gente criou o *chá das primas*, que foi um encontro que a gente convidava as pessoas pra irem na praça Floriano Peixoto, pra fazer um chá e ficar conversando sobre a temática...aí foram algumas pessoas e no chá a gente levou café, levou biscoito, e ficava ali conversando sobre as nossas vidas, sobre as nossas experiências LGBTQP's né. É...e aí dentre as nossas conversas, a gente falou “vamo fazer uma ação em conjunto”, porque a nossa ideia era, não só conversar sobre, mas decidir em conjunto com aquelas pessoas que estavam ali, uma ação que a gente pudesse fazer compartilhada e participativa. E aí depois de muita conversa veio a *gaymada*, que não é um jogo que a gente inventou. A gente não tem, a gente não consegue definir historicamente quando começou. A *gaymada* ela acontece, mas num dos vídeos do YouTube a gente tem aí uma data de que isso já deve ter acontecido há pelo menos 10 anos atrás, acho que no Nordeste. E aí a gente falou: “nó, que massa, vamo fazer então um campeonato de *gaymada*”. Ao invés de ser só um treinamentozinho... como a gente é um grupo de teatro, uma cia de teatro, então não pode ser só isso. Vamo criar uma estrutura onde as pessoas possam participar de novo de uma performance coletiva, colaborativa e participativa, assim como é em *No soy un maricón*, só que dessa vez mais efetiva. (BACELAR, 2016, s/p)

Dessa maneira, a estrutura da performance coletiva foi ganhando corpo até a *Toda Deseo* lançar o Campeonato Interdrag de Gaymada, carnavalizando a estrutura do tradicional jogo da queimada. Geralmente oito times disputam o jogo, mediado por uma juíza *dragqueen*. Nos intervalos, as líderes de torcida, atores e atrizes da *Toda Deseo*, “montadas” e coreografadas fazem suas performances no embalo da Dj Confusa, Ju Abreu. Pessoas de todas as idades, gêneros e cores participam do jogo, inscrevendo-se espontaneamente no dia, ou configurando um time de antemão.

O primeiro Campeonato Interdrag de Gaymada começou como uma ocupação na praça Floriano Peixoto em 2015, chamando as LGBT's para a luz do dia, em busca de uma socialização que partilhasse o afeto entre seus pares. A “loira” que recebia as inscrições, David Maurity, cadastrou times como Gayxas, Pokemonas e TFM (Tradicional família mineira) e, antes que as partidas comessem, foi proposto um alongamento coletivo e aberto a todos, incluindo famílias, crianças e idosos que se ajuntaram para ver o acontecimento.

Logo após o alongamento, as “primas” montadas da *Toda Deseo* – Ronny Stevens, David Maurity e Rafael Lucas Bacelar – juntamente à Cristal Lopes, que viria a ser a Rainha do Vogue, abriram a temporada de performances que só viria a ganhar mais e mais adeptos ao jogo e visibilidade para a causa. Hoje a *Toda deseo* é composta por Akner Gustavson, David



Maurit, Ju Abreu, Rafael Lucas Bacelar, Ronny Stevens e Thales Brener Ventura e contam com colaboração dos artistas convidados: Idylla Silmarovi, Lui Rodrigues e Nickary Aycker.

Rafael Lucas Bacelar conta sobre a primeira gaymada e sobre a relação de subversão com a queimada, jogo que traz consigo um estigma de gênero:

Todas as pessoas que jogam a gaymada – o mais lindo – é que as pessoas passam pela experiência, que é uma experiência de troca, uma experiência de opressão, porque a queimada na escola era um jogo de pessoas oprimidos...mulheres, que aí eu nem preciso dizer, sempre sofreram opressão... nunca foi um jogo real de escola, ele era sempre marginalizado, quem não jogava vôlei, não jogava futebol...jogava peteca e... queimada. E homens não jogavam queimada. Eram poucos os homens que jogavam queimada. Em todas as experiências, no *Chá das primas* foi interessante ver, que era uma realidade comum a todo mundo, que eram as bichas que jogavam, as sapatonas, as mulheres e vez em quando um homem mais aberto, porque era divertido de brincar...então de alguma forma é um jogo de oprimidos e a experiência de se colocar ali junto com pessoas oprimidas, de colocar Cristal pra fazer a “fechação”, de olhar praquela mulher negra, travesti, de dar voz pra ela, deixar... a primeira gaymada foi linda, a Cristal dublou *Freedom...* nossa, o vídeo disso é a coisa mais linda do mundo! Porque as famílias, as crianças, batendo palma e sorrindo até a orelha, de tipo: “olha que lindo, olha que lindo”, mostrando que travesti não é só o lugar da prostituição, as meninas também fazem outras coisas, elas convivem com o mundo... (BACELAR, 2018, s/p)

A relação com a festa foi atualizada com sucesso. Além do próprio jogo performativo propor um estado de *corpo em festa*, de uma ordem “manifestativa”, dado o “desprendimento da alegria” desse estado de festa no corpo, produzido pelo jogo, pela montagem, música, dança, pelo entusiasmo das “líderes de torcida”, pela bebida e pela sensação de partilhar o espaço da rua e o tempo do dia, tudo junto e misturado, formando a efervescência que é essa espécie de carnaval, de que fala Bacelar:

A gaymada além de ser uma brincadeira, além de ser um jogo, além de ser da ordem do político, da ordem do manifestativo, a gente também traz o lugar da festa. As pessoas que tão ali elas vão beber, elas podem fumar, elas podem dançar. Sempre que acaba a gaymada – a gente brinca né? A gaymada não acaba, ela vira uma LGBtrônica – porque depois de tudo aquilo ali a gente ainda incorpora essa felicidade, esse desprendimento da alegria a partir da festa...quem não jogou vai poder brincar, vai poder dançar, vai poder curtir aquele momento ali que é o momento de confraternização depois do jogo, é uma espécie de carnaval depois da gaymada né? A gaymada ela é extremamente “carnavandalizada”. (BACELAR, 2016, s/p)

“Carnavandalizar” brinca com as ações de carnavalizar e vandalizar, na natureza do deboche político, que aqui ri da heteronormatividade, ao mesmo tempo que a convida a jogar. Convida a desconstruir os próprios vícios, em função de habitarem uma fronteira muito rígida sobre suas identidades.



Parece que “carnavandalizar” seria isso, vandalizar com alegria, produzir um outro mundo sem necessariamente destruir este, ainda que o quisesse, convidando a experimentar outras possibilidades de identificação. Parece ser da ordem das *estratégias da alegria*, que faz partilhar os afetos alegres em função da necessidade em mostrar ou preservar suas sobrevivências, mas que não são necessariamente embates diretos ao poder, são modos de restauração, como nas carnavalizações medievais.

A *gaymada* seria talvez o que de mais estético um jogo performativo pudesse alcançar, por ser pretendida como performance, o que evidencia aspectos rituais, tanto pela repetição que estrutura um imaginário próprio com uma estética comum, quanto pela preparação cada vez mais apurada para “entrar em cena”, maquiagem, vestir-se, caracterizar-se para o jogo, travestindo-se ou misturando os signos das produções de gênero. Vieram para confundir.

Aqui, como nos jogos performativos de *duelos* (Mc’s, Vogue, Passinho), não se trata de um campo de suavidades, mas de intensidades inerentes ao jogo de competição. Nesse campo de intensidades há agressividade, contradições, rivalidade – para além da competição e dos competidores – e nem sempre uma relação de acolhimento, como no centro de Curitiba, quando atiraram uma pedra em direção ao público da *gaymada* e acertaram um professor que a assistia, em uma edição do Festival de Curitiba em abril de 2017. Os afetos da rua não são previsíveis e em tempos em que o discurso conservador ganha cada vez mais tônica e identificação, os perigos tomam forma de ação.

O segundo Campeonato Interdrag de Gaymada fez parte da Virada Cultural de Belo Horizonte e o terceiro aconteceu na *Praia da Estação*⁴, em outubro de 2015, no dia das crianças. Uma segunda feira de sol, dia de praia no asfalto quente. Foi uma *Praia* diferente e pareceu marcar uma nova etapa pelas que viriam. Além da *gaymada*, que ocupou parte da praça, haviam diversas iniciativas espontâneas coabitando entre si. Uma roda de funk com

⁴ A *Praia da Estação* é um movimento de carnavalização performativa que surgiu em 2010 em resposta ao decreto municipal que proibiu eventos de “qualquer natureza” na Praça da Estação. Trata-se de uma ocupação festiva que propõe, sem que haja um líder, a resistência ao projeto neoliberal de cidade que exclui a vivência corporal nas cidades, sobretudo quando não está à serviço do capital, e tem se expandido e se multiplicado em outras iniciativas locais.



caixinha de som, uma roda de pagode com instrumentos, alunos do movimento Fica Valores⁵ manifestando com seu estandarte, ensaios de carnaval, muita catuaba e um caminhão pipa.

Foi a primeira vez que fui à gaymada e fiquei surpresa pela seriedade envolvida no jogo. Apesar da brincadeira toda, as pessoas já se envolviam de maneira muito intensa e tomavam para si o protagonismo ao performarem durante o jogo. Estavam jogando e também sendo assistidas e isso muda, evidentemente, a postura de quem joga. Não são apenas jogadores, ali são também performers. Jogar, deixar ver, ser visto – à luz do dia. Era a terceira edição e os participantes assimilaram completamente a proposta performativa da *Toda Deseo*.

Aqui vemos o jogo performativo sendo detonado por um grupo de teatro que assume a forma pós-dramática para pôr em questão outras vias da representação, mais próximas ao jogo das identidades e identificações. O fio em tensão entre a *performance art* (ou o *happening*) e a performatividade de gênero movimentando a praça pública, parece compor camadas que falam sobre o percurso que venho observado sobre os movimentos e festas pós *Praia da Estação* (2010-2020) em meu percurso acadêmico na última década, entendida aqui como pré-pandêmica.

Inicialmente, as narrativas partem de observações e reivindicações sobre o uso social dos espaços, como na *Praia da Estação*, firmando-se como um movimento de contingências sobre o direito à cidade, sobre pensar “a cidade que queremos”.

Desse modo, o direito à cidade ganha contornos e vozes que, *brincando de tomar lugar*, vem construindo linhas de ações e pautas mais específicas, e ainda assim, convivem nos mesmos espaços e constroem estéticas muito distintas, mas que partilham a linguagem efêmera da festa e/ou do jogo, de uma alegria constitutiva.

Isso é o que observo no exemplo da *Praia da Estação + gaymada*, em que por meio de um rito que reivindica a ocupação desburocratizada e democrática das praças da cidade, como a *Praia* em seu início, são sobrepostas outras camadas de manifestações, outras narrativas que também falam sobre o uso social dos espaços, mas que adicionam questões específicas sobre as identidades e manifestações que acontecem independentes da *Praia*.

⁵ Movimento que surgiu para defender a permanência do programa Valores de Minas que atende jovens entre 14 e 24 anos desde 2005 em Belo Horizonte, oferecendo cursos em formação artística. O programa é um dos núcleos do PlugMinas, sob gestão da Secretaria de Educação de Minas Gerais.



No caso da *gaymada*, além da própria reivindicação comum à *Praia*, porque, nesse caso, acontece em seu interior, a tônica forte se manifesta sobre a ocupação de *corpos queer* à luz do dia, e o fazem pelo jogo, pela performance, pela substância da alegria, assim como na *Praia da Estação*.

No entanto, enquanto jogo performativo, a *gaymada* estabelece um ritual estruturado com início, meio e fim, onde existem ganhadores e todas as características mais formais de uma competição, com regras evidentes, e também como uma encenação aberta e pactuada pela participação.

O sucesso e o fracasso, ou como em Austin, o status “feliz” ou “infeliz” como parâmetro, não são definidos pelo resultado final da competição, como em uma partida olímpica, mas talvez pelo nível de participação performativa dos jogadores. Pelo pacto entre jogo e performatividade, que assume uma forma visível nos gestos e nas “montações” dos jogadores e no grau de euforia e inúmeras formas de resposta do público.

Arrisco dizer que no acontecimento da *Praia da Estação + Gaymada* existe um jogo performativo (*gaymada*) no interior de uma performance-festa (*Praia*), ao lado de outras infest/ações, que partilham clandestinamente o espaço comum da praça e agem na produção efêmera e, em microescala, da cidade *heterotópica* do carnaval, seu momento de maior expansão e retroalimentação estética, difusão e conflito. Foucault, acerca do conceito de heterotopia, diz:

Há também, e isto provavelmente em toda cultura, em toda civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na constituição mesma da sociedade, e que são algo como counter-sites/ contra-sites, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se pode encontrar no interior da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis. Uma vez que estes lugares são completamente diferentes de todos os outros lugares que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei HETEROTOPIAS, por oposição às utopias; eu acredito que entre as utopias e estes outros lugares, estas heterotopias, poderia haver uma espécie de mistura, intermediária, que seria o espelho. O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. (FOUCAULT, 1984, p. 46-49)

Foucault descreve ainda, de modo poético, que as crianças conhecem perfeitamente essas utopias localizáveis (2013, p.20). A *heterotopia* da festa, como acontecimento de um tempo precário, porque limitado, que justapõe em um único lugar real, espaços que por vezes são incompatíveis e contraditórios. Parece falar de uma espécie de bricolagem temporária



que vai se formando aos poucos, como palimpsestos, a partir dos pequenos rasgos e superposições de camadas como nas pequenas in-fest/ações – *gaymada*, duelos, *praias*, festas das *ceνας*, ensaios de blocos, saraus (...) – que ao longo dos anos, ora são estranhas umas às outras, ora se justapõem, coexistindo no tempo real e precário do acontecimento performativo, em lugares que geralmente não são próprios aos usos que adquirem, e por isso tensionam seus limites. Sobre a heterotopia no modo da festa, Foucault descreve:

Em oposição a estas heterotopias, que estão ligadas à acumulação do tempo, há aquelas ligadas, pelo contrário, ao tempo em seu mais rápido, transitório e precário aspecto, no modo da festa (festival). São heterotopias não mais eternas, mas completamente temporárias (chroniques). Como, por exemplo, são as feiras, estes maravilhosos lugares vazios fora das cidades que se lotam uma ou duas vezes por ano com stands, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, adivinhadores. (FOUCAULT, 1984, p. 46-49)

A *gaymada*, nesse exemplo, acontece no interior da *Praia*, independente dela. Acontece, ao mesmo tempo que dentro, justaposta, compõe nela uma forma de tessitura que é também a partir do imaginário que destampou (espelhamento), mas que vai muito além de suas primeiras pautas (o espelho). O que partilham é o jogo enquanto festa performativa e seu modo temporário de ocupar a cidade. A carnavalização, ou o seu imaginário espiralar, reverbera para além do tempo determinado da festa, evidente na estética da “carnavandalização” da *Toda Deseo*, ou em outros espelhamentos da *cena*.

“Lavar as mãos nos confetes da folia”, como pontuou a crítica de Marcos Coletta, o risco sobre o ofuscamento da visão pelo brilho no país do carnaval. Mas “Gente é pra brilhar” e é preciso lembrar do resto da canção. Dá-se sempre um jeito de capturar a estética da alegria para domá-la, até que seja apenas mais um belo bordão a se repetir. Não porque ela é ingênua e se deixa ir facilmente, mas porque é frágil demais para que não possa sucumbir aos sistemas mais vulgares quando, precárias, riem na cara do perigo, porque imersas ao regime das sobrevivências. E porque o brilho é irresistível.



Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história – Destrução da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BACELAR, Rafael Lucas. Entrevista concedida a Thálita Motta Melo. Belo Horizonte, 13 ago. 2016
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas. Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia**. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- COLETTA, Marcos. **Por um manifesto “fechativo”**. Horizonte da Cena. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.horizontedacena.com/no-soy-un-maricon/>>. Acesso em 12 nov. 2018.
- FOUCAULT, Michel. Dits et écrits 1984. Des espaces autres (conferência no Cercle d'études architecturales, 14 de março 1967), in **Architecture, Mouvement, Continuité**, nº5, outubro 1984.
- NASCIMENTO, Daniel Arruda. **Do fim da experiência ao fim do jurídico: percurso de Giorgio Agamben**. Universidade Federal de Campinas. Tese. Campinas, 2010.
- ZIZEK, Slavoj. **A tinta vermelha: discurso de Žižek no Occupy Wall Street**. São Paulo, 1 ed., Blog da Boitempo, 2011.

*Recebido em 18 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*



DO CAMINHAR AO HABITAR: RELATOS SOBRE A HABITAÇÃO TEATRAL *SAUDADE* DO GRUPO TEATRO PÚBLICO.

*Luciana Araújo Castro*¹
<http://orcid.org/0000-0002-5468-1679>

Resumo

O presente artigo deriva da dissertação de mestrado, *Sobre o habitar e um teatro que habita: a habitação teatral como processo e poética da cena*, defendida em 2019 no PPGAC/UFOP. A pesquisa se propôs a conceituar a prática de habitação teatral desenvolvida pelo grupo Teatro Público em bairros de Belo Horizonte. Como recorte para este artigo será abordada a habitação *Saudade*, realizada ao longo do ano de 2014, com segunda temporada em 2016. Para tanto, serão utilizadas descrições e análises das experiências vivenciadas pelos atores, em diálogo com conceitos e reflexões acerca da cena contemporânea relacionadas às noções de *espacialidade e convívio*.

Palavra-chave: Espacialidade. Convívio. Habitação teatral. Cena contemporânea.

FROM WALKING TO INHABITING: REPORTS ON THE THEATRICAL HABITATION *SAUDADE* PERFORMED BY THE *TEATRO PÚBLICO* GROUP

Abstract

This article presents an excerpt from a master's research entitled On the Notion of Inhabiting and a Theater that inhabits: Theatrical Habitation as a Process and Poetic of the Scene, defended in 2019 in the Graduate Program in Performing Arts at the Federal University of Ouro Preto (PPGAC-UFOP). The research aimed to conceptualize the practice of theatrical habitation developed by the Public Theater group in the neighborhoods of the city of Belo Horizonte. As an outline for this article the theatrical habitation entitled Saudade, carried out throughout 2014 and later in 2016 in the second season, will be addressed. Therefore, descriptions and analyzes of the experiences lived by the actors will be used in a dialogue with concepts and with the debates related to the contemporary scene and its notions of spatiality and conviviality.

Keyword: *Spatiality. Conviviality. Theatrical habitation. Contemporary scene.*

¹ **Luciana Araújo Castro** é mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Licenciada em Teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atriz integrante do grupo *Teatro Público* de BH desde 2014 e professora efetiva de Artes da Escola Estadual Olegário Maciel. Atualmente é professora colaboradora e orientadora de projetos de TCC, no Programa de Pós-Graduação em Teatro e Educação do IFNMG de Diamantina/MG.



1. Rua Juramento | Para adentrar o território do(a) Saudade

Para adentrar o território do bairro Saudade, em Belo Horizonte/MG, seja qual for sua crença, é preciso passar pela *Rua Juramento*. Como principal via que dá acesso à região, ela começa no bairro Paraíso e conduz ao bairro Saudade, cujo nome advém da segunda necrópole mais antiga da capital – o Cemitério da Saudade. De certa forma, o trajeto para chegar ao bairro acaba por fazer o caminho inverso ao da morte, já que a narrativa cristã supõe que a alma dos finados se desprende do corpo para fazer seu caminho em direção ao paraíso e à vida eterna, ao passo que a via de acesso ao bairro começa no Paraíso e nos leva direto ao cemitério. Essa livre associação com o significado dos nomes das ruas e dos bairros sugere que, à medida que se segue uma caminhada em “juramento” (ou pela rua Juramento), mais se distancia do paraíso e mais se aproxima da vida material e cotidiana. Mapear as ruas do bairro a partir de derivas, orientados pelas sensações de um “andar sem rumo” (JACQUES, 2003, p. 22) que as caracterizam, favorece esse tipo de interpretação dos espaços, tornando o caminhar um dos procedimentos básicos da prática de habitação teatral desenvolvida pelo **Teatro Público**, que será descrita ao longo deste artigo.

Em 2014, o grupo criou sua segunda habitação teatral no bairro Saudade, que teve como primeiros experimentos cênicos caminhadas pelas ruas e espaços no entorno do cemitério. No início do processo, os atores realizaram uma deriva a partir de um jogo de cartas de tarô, que desempenhou tanto o papel de dispositivo disparador das ações, quanto de organizador da experiência.

Dos acontecimentos mais emblemáticos desencadeados por essa prática, destaco a experiência suscitada pela carta da “Justiça” (figura 1), tirada pelo ator Rafael Bottaro. Durante a caminhada, a carta já influenciou sua decisão de qual direção tomar pois, segundo ele, a partir do primeiro impulso de “fazer justiça”, ele decidiu rumar para um lado mais escondido do bairro – local que, possivelmente, não seria contemplado pelo trabalho, por estar mais distante do cemitério. Entrando em uma rua sem saída, ele relatou ter sido guiado pela sensação de aconchego que ela gerava, bastante arborizada e com um córrego. Ao final havia uma ponte, uma pracinha e uma pequena fogueira feita de gravetos que chamou sua atenção. Ali permaneceu um tempo, contemplando a imagem do lugar, até ser abordado por uma senhora, do alto da laje de sua casa. Moradora do Saudade desde a infância, ela contou que aquele riacho era onde antigamente as lavadeiras da região trabalhavam e falou ainda de



algumas narrativas recorrentes sobre o lugar. Uma delas conta que há muitos anos o pequeno córrego tinha sido um rio navegável e que ali fora encontrada uma ossada de baleia, razão pela qual o bairro vizinho teria sido nomeado “Baleia”. Também confirmou os rumores sobre as enxurradas de ossos que escorriam para fora do cemitério em dias de chuva forte. Bottaro e a senhora da rua sem saída passaram ainda um longo período conversando sobre o bairro, antes de se despedirem – momento em que o ator finalmente decidiu perguntar seu nome, ao que ela respondeu: Justina.



Figura 1. Imagem da carta da Justiça, do Tarô Mitológico, utilizado na prática de deriva.

Naquele momento, ficou nítido para o ator que ele havia encontrado a mulher à qual a carta se referia. Meses depois, recorreremos a essa mesma carta para a realização de um documentário que faz parte da estrutura de apresentação da habitação teatral *Saudade* (2014). Na ocasião das gravações, solicitamos à equipe de filmagem envolvida no processo que procurasse registrar histórias sobre os novos acontecimentos gerados pela nossa presença no bairro, a partir do ponto de vista dos habitantes locais. Mais uma vez, foi Dona Justina quem os conduziu até alguns moradores que tiveram participação fundamental para o vídeo².

O que chama a atenção na prática da deriva realizada a partir do tarô são esses acontecimentos imprevisíveis, frutos do “acaso” ou sem uma relação direta de causalidade. A associação observada pelos atores entre as cartas e as experiências relatadas se apresenta como “coincidências significativas” – chamadas por Carl Jung de “sincronicidade”³ – que

² Ver vídeo de entreato, no minuto 03:10, disponível no link <https://vimeo.com/133160534>.

³ O termo “sincronicidade” surge no processo com o ator Marcelo Alessio, que havia lido a obra de Carl Jung.



interferem em sua percepção dos acontecimentos, bem como no próprio trabalho, pois oferecem possibilidades de organização da experiência vivida. Em outras palavras, a proposta artística se abre para acontecimentos fortuitos que, por sua vez, modificam e atualizam a proposta a todo momento. Essas interferências do “acaso” participam da experiência dos atores na medida em que eles se colocam abertos para encontrar possíveis respostas no tempo presente da experimentação ou, como sugere André Breton (*apud* CARERI, 2016, p. 84), quando há uma predisposição para receber “o vento da eventualidade” que a rua proporciona. Conforme descrito pelo ator Marcelo Alessio em seu caderno de processo, é possível fazer uma transposição dos princípios contidos no jogo do tarô para a prática artística que dialoga com o espaço da rua:

Sincronicidade, produzir sincronicidade, trazer este elemento para o jogo e operar com ele, brincar com ele. Assim como no exemplo do tarô, uma estratégia pode ser fazer perguntas para a realidade, fazer perguntas para o jogo, se colocando na busca da resposta, dos sinais. A carta do tarô seria esta “pergunta” para a realidade, esta proposta, esta provocação, esta mudança de mirada⁴.

Nesse sentido, o caminhar sempre foi um elemento/procedimento fundamental – senão fundante – da prática de habitação teatral desenvolvida pelo Teatro Público. Tal procedimento é usado desde o contato inicial com o bairro, a fim de recolher as primeiras impressões e mapear os espaços, até mesmo em fase posterior, quando atores e atrizes dão corpo às máscaras e habitam o bairro, propriamente, se relacionando tanto com os moradores, quanto com os espectadores visitantes. Portanto, essas atividades deambulatórias além de alterar a percepção dos atores sobre o cotidiano, também colocam em prática alguns princípios que regem todo o processo de habitação teatral, como a presença, a disponibilidade e a relação com o contexto, conforme será abordado a seguir.

⁴ Trecho retirado do caderno de processo do ator Marcelo Alessio escrito após a deriva realizada a partir do “dispositivo” do tarô. Texto não publicado.



2. Da Rua Taquaril à Rua Cameté | Uma volta ao redor do cemitério

Subindo a Taquaril, o muro do cemitério ia margeando a caminhada até começar uma subida à direita (...) atrás do cemitério, algumas casas e uma marcenaria aberta. Buracos no muro indicavam como subir e pular para o lado de dentro onde, em meio às tumbas, alguns jovens dali soltavam suas pipas e papagaios (...) Lado a lado com o muro, cheguei à Rua André Favaleli. Rua de pedra, muro epitáfio: no relevo chapiscado os dizeres “Bruninho, luto eterno” projetavam para fora do cemitério a atmosfera da morte. Finalmente, a esquina com a Rua Cameté apresentava, de um lado, a portaria principal do cemitério, do outro, o bar da morte – para bebermos nossos mortos.⁵

Em minha primeira deriva pelo bairro, sem determinar previamente que percurso faria, acabei por dar uma volta completa no cemitério. Tanto a arquitetura e a geografia quanto a carga simbólica daquele lugar eram como imãs que atraíam minha atenção durante a caminhada. Isso se deve ao fato de que o bairro, como um “espaço vazado” (GARROCHO, 2015), não era apenas um suporte para a prática artística – como tradicionalmente seria a tela para o pintor e a folha em branco para o escritor –, mas uma paisagem “viva”, cheia de marcas temporais e sedimentos históricos, que ressoavam, a todo momento, sobre o meu corpo em movimento⁶.

A ideia de habitar o bairro Saudade tinha o intuito de refletir sobre o tema da morte e a finitude da vida, revisitar seus ritos e afetos, além de revelar histórias e memórias do bairro, bem como o potencial poético de suas paisagens ligadas à morte. Inspirada pela obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, do escritor baiano Jorge Amado, a proposta consistia em recriar a história do sumiço de um corpo nas redondezas do cemitério. Para tanto, foram criados dois núcleos de mascarados: um composto pela família do falecido e o outro pelos amigos bêbados junto ao morto⁷.

⁵ Trecho do relato da autora, Luciana Araújo Castro (2019, p. 81-82), sobre sua experiência de deriva como atriz durante a habitação teatral *Saudade*.

⁶ O termo “espaços vazados” refere-se principalmente a espacialidade da rua, mas diz respeito a todo espaço que se encontra em seu funcionamento normal, com fluxo livre de pessoas em suas atividades cotidianas e não somente espectadores conscientes da ação artística, como ocorre no teatro de rua convencional. De acordo com o pesquisador Luiz Carlos Garrocho (2015, p.139), essa nomenclatura “de um lado, diz do grau em que se pode controlar o acesso das pessoas; de outro, dos possíveis das transações entre o fora e o dentro. Também do gradiente de indeterminação que comportam”.

⁷ Para não fugir do escopo deste artigo, cabe apenas pontuar algumas referências para a confecção das máscaras, como as *Matrafonas* da cultura popular portuguesa, os *Bondrés* – palhaços balineses, e as máscaras mortuárias. Para encontrar mais detalhes sobre uso das máscaras inseridas no cotidiano, outro aspecto que marca a linguagem do Teatro Público, é possível acessar a dissertação completa disponível no link <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11845?locale=es>.



Sem a intenção de adaptar a obra de Jorge Amado, mas sim de construir uma dramaturgia aberta e processual, em diálogo direto com os elementos e interferências do bairro, o grupo propôs a inserção da ficção em quatro etapas, num procedimento que foi chamado, posteriormente, pela pesquisadora Julia Guimarães Mendes (2017) de “ficção episódica”: a etapa (1) consistia na aparição do “fantasma” do morto; em seguida, (2) começariam as intervenções com os lambes de desaparecido anunciando o sumiço do corpo; depois, (3) a família mascarada de véus vagaria em torno do cemitério à procura do finado e, por último, (4) os amigos bêbados conduziriam Zenóbio pelos bares do Saudade para “beber o morto” e tocar sambas em sua última despedida.

A partir desta premissa ficcional, o grupo habitou o bairro desenvolvendo ações, derivas, intervenções, ou seja, diversas experimentações nos espaços, no intuito de se inserir na vida cotidiana do Saudade. Mais do que simplesmente levar arte para o espaço público, que poderia reduzir o bairro a um pano de fundo para o teatro, a proposta de dialogar com o cotidiano diz respeito a uma prática que se dá “com” o lugar e não apenas “em” determinado lugar (GARROCHO, 2015), como sugere a arte *site-specific*. Foi justamente na arte *site-specific*, que compreende o espaço como terreno de experimentação, que o pesquisador Garrocho encontrou as bases para delimitar a noção de práticas espaciais, a partir das quais “o espaço adquire uma voz” (2015, p. 88). Sobre este tipo de prática espacial, ao contrário da compreensão comum sobre o *site-specific* como uma obra feita para um lugar específico e que só pode acontecer nele, o que sobressai na discussão acerca da especificidade do lugar, são os atravessamentos entre a obra e a espacialidade ou, nas palavras do autor, como a obra “se vê afetada pelo espaço e de que modo o espaço é por ela afetado” (GARROCHO, 2015, p. 93).

Nesse sentido, não é o artista que decide de antemão o que será a “obra”, mas é também o lugar que define os seus contornos. Isso significa que, em vez de criar uma cena para ser executada em um bar, por exemplo, em *Saudade*, os bêbados frequentavam tais estabelecimentos para beber e tocar, e o que acontecia nessa interação com a espacialidade e os sujeitos presentes era parte da ação cênica. Portanto, além da abertura da proposta para o risco do imprevisível, a prática espacial descrita aqui exige um alto grau de escuta e disponibilidade dos artistas, a fim de colocar as características próprias do bairro em evidência, em vez de sobrepor e/ou impor a ele o seu discurso. Conforme afirma Garrocho, quando as práticas realizadas em espaços não controlados se abrem para o risco do acaso, “o



real já não precisa ser adiado” (2015, p. 39), mas torna-se o terreno da experimentação e solo fértil para o desenvolvimento da prática espacial, neste caso a habitação teatral, que compreende o lugar não como um mero cenário, mas como um espaço ativo.

No dia 01 de abril, a família mascarada de véus fez sua primeira saída no entorno do cemitério e foi filmada por um morador que compartilhou vídeo via youtube⁸ e facebook (figura 2). Em poucos dias, a publicação começou a ganhar repercussão, com mais de 100 comentários e cerca de 350 compartilhamentos no facebook, chegando atualmente a 10.288⁹ no youtube. Dos comentários que tentavam explicar o acontecimento, a maioria girava em torno de “espiritismo”, “capeta” e até “ritual do opus dei”, sendo que a palavra teatro foi mencionada apenas três vezes na ocasião. A repercussão do trabalho no ambiente virtual se mostrou como uma possibilidade de intervenção nesses espaços, já que as ações e intervenções no “real” deflagraram também uma série de reações virtuais. Nos dias que se seguiram, outros moradores começaram a postar novas fotos e vídeos no facebook e o caso chegou a figurar no “Balanço Geral” da Record TV, um programa popular de jornalismo sensacionalista.



Figura 2.: *Printscreen* do Youtube que mostra a primeira saída das mulheres no Saudade, filmada e compartilhada por um morador do bairro.

⁸ Vídeo disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=vxvNJSrX_w. Acesso em 19 de setembro de 2021.

⁹ Última visualização em novembro de 2019.



A partir desses primeiros experimentos, ficou nítida a potência do lugar frente à ação artística. A carga simbólica do bairro e do cemitério falava tão alto que era impossível ignorá-la. Percebemos, a partir das repercussões do vídeo, a nossa ingenuidade de achar que “apenas” uma caminhada em torno do cemitério seria uma ação sutil. Naquele momento, a ausência de teatralidade aparente para os moradores nos preocupou de imediato e, a partir das saídas seguintes, tivemos a necessidade de adicionar mais elementos da história ficcional. Para tentar minimizar o pavor que a imagem das mulheres gerou no primeiro dia, modificamos um pouco os mascaramentos, subindo o véu de forma a deixar visível metade do nosso rosto, e procuramos dialogar com os moradores à medida que fôssemos abordados. A partir do momento em que começamos a nos relacionar com os moradores e deixar mais evidente a premissa ficcional da família – a procura interminável pelo corpo do falecido, para que pudesse ser devidamente enterrado –, conquistamos, aos poucos, uma maior proximidade com algumas pessoas, como conta uma moradora do Saudade no depoimento transcrito abaixo:

(...) no primeiro dia que nós vimos todo mundo ficou com medo. Porque no primeiro dia elas passaram e não conversaram com ninguém. Foram andando... deram a volta no cemitério todo. O povo filmando... “que coisa estranha”... Aí depois elas já voltaram conversando, entendeu? Já voltou e conversou. Aí o pessoal perdeu o medo. Tem menino que acompanha elas e dá a volta no cemitério todo¹⁰.

Aos poucos, as figuras mascaradas foram aceitas pelo bairro e a relação de medo começou a se modificar, dando lugar à participação e a fabulações dos moradores, que tentavam encontrar explicações para o sumiço do corpo e inventavam histórias sobre o paradeiro de Zenóbio.

Diante disso, podemos dizer que na habitação teatral a espacialidade em questão diz respeito ao bairro como um todo, isto é, não está restrita a ideia de habitar uma casa ou residência, mas se estende às ruas, praças, aos bares, ao cemitério, dentre outros espaços que se encontram em seu funcionamento normal e com fluxo constante de pessoas em suas atividades cotidianas. Na contramão de uma prática que é assegurada por um texto fechado, pelas paredes de um edifício, por uma porta cerrada ou um palco que separa o artista do espectador, os espaços vazados funcionam como uma fenda por onde o real se infiltra até

¹⁰ Ver vídeo de entreato, minuto 02:28, disponível no link <https://vimeo.com/133160534>.



transbordar, como uma espécie de vazamento. Nesta perspectiva, durante a habitação teatral, foram principalmente os deslocamentos pelos espaços vazados que possibilitaram o diálogo com os elementos da realidade cotidiana do bairro. O caminhar, portanto, mostrou-se como um importante procedimento, ao proporcionar aos atores um outro olhar e outra forma de se relacionar com a espacialidade. Além disso, a constância com que era realizado contribuiu, ainda, para que os habitantes do bairro se familiarizassem com os mascarados, que alguns passaram a chamar de “novos moradores”, como veremos a seguir.

3. Rua Padre Júlio Maria com Cameté | “Saudade é melhor que caminhar sozinha”

Após 6 meses de convivência com o bairro, o Teatro Público divulgou o trabalho para o público externo, por meio de um convite para pagarem uma promessa junto aos mascarados e moradores, em uma espécie de ritual fúnebre de luto e saudade que durou de agosto a setembro, completando 8 meses de habitação teatral. A divulgação, em formato de santinho do morto (figura 3), trazia na frente a imagem do falecido, epitáfio e datas de nascimento e morte e, no verso, um mapa do cemitério em formato de caixão que continha, no seu interior, os seguintes dizeres:

No dia 5 de março de 2014, o corpo do falecido Zenóbio de Andrade Reis Boaventura desapareceu misteriosamente nas imediações do Cemitério da Saudade quando chegava para seu velório no carro da funerária Descanso Eterno. Após uma busca incansável e sem sucesso pelo paradeiro do corpo, a família do falecido faz a promessa de peregrinar em luto pelos arredores do cemitério até que o corpo apareça para ser definitivamente sepultado.



Figura 3. Material de divulgação da habitação teatral *Saudade*.



O percurso começava na portaria principal do Cemitério da Saudade, com uma peregrinação proposta pela família de Zenóbio que seguia pelo entorno e no interior da necrópole, acompanhada por moradores e espectadores visitantes. Em um ponto estratégico do cemitério, o grupo parava para observar o pôr-do-sol, criando um momento de contemplação e dilatação do tempo. Depois que o sol desaparecia no horizonte por completo, os atores finalizavam a primeira parte da caminhada na capela mortuária do cemitério, onde era exibido o vídeo documentário de entreato, mostrando um pouco da habitação teatral a partir do olhar dos moradores. No segundo momento, os bêbados levavam o morto de bar em bar – sem determinar previamente qual bar seria – e, após três horas andando pelo bairro, numa experiência que oscilava entre o sagrado e o profano, a proposta terminava em algum boteco com os mascarados e público “bebendo a morte”.

Ainda que com uma estrutura final condensada em três horas de duração – cumprindo com as exigências da convenção de “estreia” e “apresentações” de espetáculos teatrais do edital do Fundo Municipal de Cultura de BH, que financiou o projeto –, as ações desenvolvidas pelos mascarados, os deslocamentos pelos espaços e os encontros fortuitos com os moradores do Saudade seguiam a mesma dinâmica dos meses anteriores, com cada vez mais camadas que eram descobertas e acrescidas pela vivência diária no bairro. Dessa forma, esta fase da habitação teatral trazia mais um elemento para o trabalho, isto é, o público externo. Ainda assim, trava-se de dar continuidade às situações relacionais desenvolvidas desde o início da experiência e não de realizar um espetáculo construído a partir de um material coletado no bairro.

Como é possível perceber, a dimensão relacional e convivial perpassava toda a prática da habitação teatral, fundando aquilo que Ardenne (2002, p. 124) chamou de “estar juntos”, um dos pontos fundamentais que caracteriza a habitação teatral e o próprio habitar como sinônimo de viver e estar num tempo-espaço, junto aos outros. A partir da permanência e da constância no bairro, cada núcleo de mascarados construiu um círculo de amizade específico, decorrente dos lugares frequentados e das relações estabelecidas com os moradores. Foi na Rua Padre Júlio Maria, que margeava o muro do cemitério do lado esquerdo, onde as mulheres encontraram mais vínculos afetivos com os moradores do Saudade. Nas primeiras caminhadas, um menino de cerca de 2 anos andava pelo local junto com a mãe quando nossa presença chamou sua atenção, mas diferente das reações que vínhamos provocando, ele não



se assustou. Com cuidado, abaixamos para ficarmos da sua altura e estabelecer uma relação menos vertical. Sem hesitação, ele se aproximou e tocou nossos rostos rendados. Seu nome era Miguel e, a partir desse dia, sempre que nos via atravessava a rua para nos abraçar. Sua mãe, que acompanhava a cena, narrava que ele sempre pedia para se encontrar conosco.

Nessa mesma rua, próximo ao portão lateral do cemitério, ficava a casa da Jéssica, uma adolescente que morava com sua mãe, irmãos e seu filho, criado com a ajuda da mãe. A Jéssica e sua mãe tinham o costume de ficar sentadas no meio fio, na porta de casa, e logo se deixaram levar pelo nosso jogo, demonstrando preocupação e zelo sempre que a família em luto, perguntava por notícias do Zenóbio. Durante as caminhadas, Jéssica aparecia com frequência e nos ajudava a carregar o caixão vazio (figura 4). Assim, encontros como esse se tornavam “cenas”, que se repetiam na presença do público externo, como mostra o vídeo de registro¹¹.



Figura 4. Jéssica e seu amigo, mascarados com véus, carregam o caixão junto com os atores - Nesta ocasião ainda não havia a presença do público externo (2014). Crédito: Naum Audiovisual.

Ainda na Rua Padre Julio Maria, no extremo oposto ao ponto em que as mulheres ficavam, havia o Bar da Lili, mais precisamente na esquina com a Rua Cameté. Além de ter sido este o primeiro boteco visitado pelos bêbados, e da afinidade criada com a Lili, ele ficava

¹¹ Ver vídeo de registro, no minuto 11:00, disponível no link <https://vimeo.com/139649135>.



num lugar onde circulava bastante gente, tornando-se um dos principais pontos de encontro entre o Zenóbio e os moradores. Mesmo com o caráter grotesco, os bêbados estabeleceram, sem maiores problemas, uma relação de respeito e amizade mútua com parte dos moradores do Saudade. A música também contribuía para uma aceitação quase imediata, de forma que esse núcleo de mascarados encontrou rapidamente seus pares.

No momento em que os bêbados surgiram no Saudade, começou a se estabelecer no bairro uma divisão entre os moradores: parte do Saudade dava notícias para as mulheres sobre o paradeiro de Zenóbio, enquanto outros acobertavam os bêbados, avisando para os amigos que elas estavam à procura do morto. Houve quem acusou Zenóbio de ter outra família no Saudade e até uma moradora que alegou ser sua filha, dizendo à Viúva que brigariam pela herança. Durante as primeiras saídas dos bêbados, outro morador, chamado Gabriel, afirmou ser primo do Nonô – apelido carinhoso que morto recebeu do bairro – e nos conduziu até o bar da sua família, que posteriormente se tornou um lugar bastante frequentado pelos bêbados. Desde então, diversas histórias como esta começaram a surgir em torno dos mascarados e, pouco a pouco, foram incorporadas pelos atores, compondo as trajetórias de vida de cada um. Sobretudo no caso do Zenóbio, que na condição de morto estava impossibilitado de narrar sua própria história, a sua presença no bairro potencializava ainda mais o espaço de criação dos moradores, que fabulavam diversas histórias sobre ele. Nesta perspectiva, no Saudade o “convívio” fazia parte do engendramento da tessitura cênica (GARROCHO, 2015).

A noção de *convívio*, de acordo com Jorge Dubatti (2016), é uma das bases que sustenta a tríade do acontecimento teatral, ao lado da *poíesis* e da *expectação*, de forma que, sem qualquer uma das três, não há teatro. Ao tratar especificamente do convívio, Dubatti afirma que sua essência residiria na noção de “encontro” como inerente ao teatro, o que possibilitaria diferenciá-lo do cinema, da rádio ou da TV. Este caráter de encontro é dado pelo fator da co-presença física – o que implica necessariamente em um espaço e uma duração compartilhada com o outro – que é fugaz e, por isso, impossível de fixar-se em outra plataforma, conforme explica o autor:



(...) o convívio, manifestação ancestral da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão, do rádio, do Skype e do *chat*, uma vez que o teatro exige a presença real dos artistas, em reunião com técnicos e espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio grego. Na qualidade de acontecimento, o teatro é algo que existe enquanto acontece, e na qualidade de cultura vivente, não admite captura ou cristalização em formatos tecnológicos. Assim como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas *in vitro*, não pode ser enlatado (DUBATTI, 2016, p. 129).

Em uma palestra, realizada por Jorge Dubatti durante um Seminário de Pesquisa do PPGArtes da UFMG (2018), na qual participei como ouvinte, ele afirmou que “o convívio funda uma experiência intransferível que não se pode transmitir linguisticamente”¹² e explicitou a questão ao constatar a impossibilidade de traduzir a alguém como seria o cheiro de canela a não ser sentindo-o, dentre outros exemplos que ultrapassam o campo teatral. Partindo dessa noção de convívio, foi possível identificar dois aspectos que o configuram: o caráter de co-presença – tempo e espaço compartilhado – e a experiência intransferível, que só existe para quem a vivencia. Ou seja, da perspectiva proposta por Dubatti, é possível entender que toda e qualquer prática artística que se configura como experiência em espaço-tempo compartilhado com o outro pode ser lida como convivial, desde ações performáticas e espetáculos teatrais a apresentações de dança e shows de música. Posto isso, o que torna, então, o convívio um objeto de destaque nesta análise?

É possível perceber, na habitação teatral, um grau exacerbado de relação com o outro que não é o propositor da ação, de forma que o convívio (e o espaço) está efetivamente implicado na construção da materialidade cênica, em conformidade com o que fala Garrocho (2015, p. 83) sobre as práticas espaciais: “o que era condição e princípio modulador, assentado na vida cotidiana e na realidade do aqui e agora do encontro presencial, passa a tomar parte no engendramento da tessitura da cena”. O autor explica que, nas práticas espaciais em que o espaço é sujeito ativo, também o convívio se torna autor da criação. É sobre esse grau mais intensificado de convívio, para além do estar no mesmo tempo e espaço que caracteriza o teatro de forma geral, que gostaria de tratar a seguir.

Pensar o convívio na habitação teatral vai além da “co-presença” como um dado ontológico do teatro, sobre o qual nos fala Dubatti (2016; 2018), e se aproxima mais da perspectiva de Garrocho (2015), visto que o convívio está implicado na tessitura da cena, ou seja, ele passa de um traço comum do campo das artes da cena a um elemento marcante e

¹² Trecho retirado das minhas anotações sobre a palestra realizada por Jorge Dubatti, no seminário CRIA e LITURA do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Data: 06/06/2018.



característico de determinadas configurações da cena contemporânea, alterando o estatuto do espectador: de observador a participante. Ainda que Dubatti considere o espectador como participante e criador, ao atribuir a ele um status de gerador da “poiésis espectral” (2016, p. 48), ele se refere mais à percepção e aos processos de subjetivação no ato de esperar, enquanto confere ao ator o status de verdadeiro “gerador da ação, da poética, do acontecimento” (In: ROMAGNOLLI e MUNIZ, 2014, p. 253).

A habitação teatral caminha por outra via e os artistas se comportam mais como “conectores” (ARDENNE, 2002, p. 41) ou “propositores”, enquanto a autoria da obra é dividida entre atores, espectadores e espacialidade. O longo tempo de permanência no bairro ainda favorece para que a participação dos moradores aconteça de forma espontânea, mais próxima dos engajamentos que já se estabelecem no dia a dia. Ao estabelecer, desde o início da habitação teatral, uma relação menos hierárquica, que rompe com a separação convencional entre aquele que atua e aquele que observa, o público passa a compartilhar uma mesma experiência, e as relações se estabelecem de forma mais horizontais, formando uma espécie de *communitas* que, nas palavras de Caballero (2016, p. 37), pode ser entendida “como uma anti-estrutura na qual se suspendem as hierarquias, como ‘sociedades abertas’ onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não racionais”.

O que chama a atenção na habitação teatral é um nível de relação que força os limites do campo teatral e se aproxima do âmbito da vida. Essas relações não se estabelecem no intervalo de um dia, pois só podem ser construídas e cultivadas durante um longo período de tempo. Há, portanto, um tempo de convivência implícito na palavra convívio e a habitação teatral exige essa temporalidade estendida. A exemplo disso, temos a relação construída com o morador Vander, sobre a qual falarei agora.

4. Rua Cameté com Rua Padre Feijó | Habitar o imaginário e o cotidiano

Ao longo da Rua Cameté se encontrava a maioria dos bares do Saudade, dentre eles o Bar da Morte, na esquina do cemitério, e o Bar do Vander, na esquina com a Rua Padre Feijó, sendo este último onde os bêbados encontraram o seu “lugar”. O espaço era pequeno, de forma que cabia apenas uma mesa, um freezer e um balcão, e tinha uma freguesia fixa composta por homens sempre alcoolizados e muito semelhantes aos amigos do Zenóbio.



Desde a primeira vez que fomos até lá, a identificação entre nós, mascarados, e os frequentadores do bar foi quase imediata, de modo que com o tempo passamos a ser recebidos como amigos. De fato, criamos uma relação de certa intimidade com o Vander, ao ponto de sermos convidados para o seu aniversário, no dia 1º de setembro de 2014. Na ocasião, ao chegarmos ao bar, o Vander trouxe cervejas e uma porção de moela de boi para o Nonô e seus amigos, que seguiram comendo, cantando, bebendo a morte de Zenóbio e brindando a vida do Vander. Esse episódio se repetiu por alguns anos após o fim da temporada de 2014¹³ e demonstra, por um lado, como o trabalho se mesclava com a vida e, por outro, como as relações entre os mascarados e os moradores se estabeleciam dentro do *jogo do real-ficcional*. Em outras palavras a relação entre artistas e espectadores se dava na quebra do “contrato de ficção postulado entre ator e público num evento teatral” (MENDES, 2017, p. 31), permitindo abrir espaços para o real ou, se quisermos, para a vida cotidiana, explicitado também no depoimento do Vander, retirado do vídeo de entreato:

Zenóbio tá morto, né... Só que ele fugiu do caixão, onde é que esse “fi duma égua tá?” Tem jeito não... Difícil... Diz que ele levantou dentro do caixão e sumiu, ninguém viu ele mais não. Veio até foto dele aqui, rolou tudo, o cartaz dele. Ele põe uma barba “rebetando” aqui assim e fica só assim, só quietinho. Ele vai vim cá no meu aniversário. Vão ver se eles vêm mesmo aí cês tira foto dele. Parece que ele é molengo mesmo. Eles que fazem ele pular igual cabrito. Pra firmar a perna dele. Mas o negócio tá meio retardado ainda, entendeu? (silêncio) Não entendi até hoje, falar com cês a verdade, não entendi não. Eles vão passar aqui no dia primeiro do nove, de setembro. Eles vão no churrasquinho. Eles é pagodeiro bom. Ele passou aqui com, eu acho que umas cinco pessoas. O dia que ele fez um pagodinho, meus menino tava sentado ali. Umás cinco pessoas. Ele fica tipo morto mesmo, barbudo né, na hora que vai levantar num consegue levantar... Mas no fim vai chegar lá né, se Deus quiser... Ele não deve tá morto não. Deus vai dar vida pra ele¹⁴.

Seu relato ilustra, em alguma medida, a proximidade entre os artistas e os espectadores/moradores, bem como a “ambiguidade gerada no público sob os limites do real e do ficcional” (MENDES, 2017, p. 32). Ainda sobre o tensionamento entre as esferas do real e da ficção, característico da cena contemporânea, Julia Mendes recorre à Fischer-Lichte para pensar nessa relação liminar, e não dicotômica, que afeta a percepção do público:

¹³ Pouco mais de um ano após o término da habitação teatral Saudade, Zenóbio e seus amigos mascarados foram convidados por moradores do bairro para participarem do bloco de carnaval que sairia na quarta-feira de cinzas, em fevereiro de 2016. Desde então, o grupo Teatro Público voltou ao bairro em todos os anos seguintes, participando também dos carnavais de 2017, 2018 e, por último, em 2019. É possível ver imagens dos mascarados no bar do Vander, no vídeo de registro do carnaval de 2018, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=8t3WKuEEhAg&t=13s>.

¹⁴ Ver vídeo de entreato, no minuto 10:43, disponível no link <https://vimeo.com/133160534>.



Segundo Fischer-Lichte (2013), quando o espectador é confrontado com uma transição constante entre a ordem da presença e a ordem da representação num espetáculo teatral ela adentra uma esfera de “multiestabilidade perceptiva” (p. 19). Com isso sua percepção passa a situar-se preferencialmente em um estado liminar que seria a passagem entre uma ordem e outra. Nele o espectador estaria mais ciente da impossibilidade de conceber de forma dicotômica os lugares do real e do ficcional (MENDES, 2017, p. 33).

Outro episódio marcante entre os mascarados e os moradores se deu com um menino que sempre andava de bicicleta no bairro, o Gustavinho. Perto das mulheres, ele “empinava” a bicicleta e gritava “Essa é pro Zenóbio!”. Já com os bêbados, ele tinha outra relação: carregava o Zenóbio, manipulava seus movimentos e chegou até a emprestar sua bicicleta para o Nonô, criando uma ação que foi aproveitada pelos atores também na presença do público externo, como mostra o vídeo de registro¹⁵. Portanto, além dos acontecimentos imprevisíveis e espontâneos que compunham a habitação teatral no bairro, havia também, no *Saudade*, algumas ações que foram criadas pelos moradores e posteriormente incorporadas à sua estrutura. Foi o caso da bicicleta que se repetiu, inclusive, dois anos depois, em 2016, quando voltamos ao bairro (figura 5) para propor uma segunda temporada do trabalho, por meio de um edital público de fomento à cultura de BH.



Figura 5. Zenóbio andando na bicicleta do Gustavo no *Saudade* (2016). Crédito: Naum Audiovisual.

¹⁵ Ver vídeo de registro, no minuto 24:30, disponível no link <https://vimeo.com/139649135>.



Passados dois anos da primeira habitação, algumas coisas haviam mudado no bairro: o bar da Lili estava fechado, o Bar da Morte estava sob nova direção e, o que mais impactou nas nossas ações, o portal lateral do cemitério – onde entrávamos durante a peregrinação e conduzíamos o público até a capela mortuária – estava com sua entrada bloqueada. Após algumas tentativas de resolução com a administração do cemitério, sem sucesso, repensamos a proposta, de forma que a peregrinação das mulheres, na primeira parte, aconteceu integralmente no interior do cemitério. Criamos algumas ações novas que eram desenvolvidas com os moradores e espectadores, como acender uma vela no cruzeiro (figura 6) e amarrar fitas nas placas da ala onde eram enterradas as crianças. Em alguma medida, estas situações poéticas propostas durante a habitação teatral ganhavam um aspecto de “restauração simbólica”, próximo daquilo que Ileana Diéguez Caballero (2016, p. 71) chamou de “*communitas xamânica*”. Caballero utiliza esta noção para tratar de algumas ações desenvolvidas pelo grupo *Yuyachkani* durante as audiências públicas propostas pela Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru – que retratavam as violações dos direitos humanos durante o Conflito Armado (1980-2000) – e do processo criativo da *Antígona* (2000), interpretada pela atriz Teresa Rali, que também dialogava com este contexto. A respeito de *Antígona*, a pesquisadora discorre que,

quando a atriz realiza o enterro cênico da máscara mortuária de Polínicé, a ação é ao mesmo tempo ato ético e ritual simbólico. O ritual fúnebre que precedia a cena condensava uma ânsia real: enterrar os corpos de tantos seres queridos desaparecidos naqueles anos. Aquela convivência teatral na qual se concentravam paixões coletivas criou uma *communitas xamânica*, em uma experiência que propiciava um caminho de restauração simbólica (CABALLERO, 2016, p. 71).

Ainda sobre a noção de “*communitas xamânica*”, Caballero (2016, p. 72) afirma que “as ações poéticas parecem ajudar a regeneração do tecido da memória para que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor”. Por isso, ela recorre ao termo para evidenciar os “aspectos regeneradores e curativos que também caracterizam a dimensão xamânica” (CABALLERO, 2016, p. 73).





Figura 6. Ação das velas no cruzeiro do Cemitério da Saudade (2016). Crédito: Naum Audiovisual.

Com relação ao *Saudade*, o ato de caminhar em peregrinação e as ações poéticas realizadas dentro do cemitério tinham uma dimensão ritual que transcendia o território cênico e tocava nas subjetividades de cada pessoa. Um espectador relatou que, durante a experiência, sentia estar velando um tio querido que havia perdido há poucos dias e que não pôde comparecer ao enterro. Também a Maria Vitória, uma criança do bairro que estava morando com a mãe na rua, em um dos dias da segunda temporada, contou-nos que tinha um irmãozinho enterrado no cemitério, de modo que ela, a mãe e o pai acompanharam a peregrinação e amarraram uma fita em seu túmulo. Os ritos fúnebres dedicados ao nosso morto tornaram-se um pretexto para que os mortos de cada um fossem lembrados e a dor fosse partilhada, criando uma espécie de ritual de memória.

Durante a temporada de 2016, também o núcleo dos bêbados estreitou ainda mais os laços com um morador que frequentava o Bar da Morte, o Celinho. Ele participava ativamente da associação comunitária do bairro e era uma figura bastante conhecida na região. Quando chegávamos com o Zenóbio para beber e tocar no bar, ele sempre estava nos esperando, de forma que o nosso encontro fazia parte da “cena”. Nos dois últimos dias da habitação teatral realizada em 2016, levamos uma máscara para ele, que vestiu, mudou seu



nome e jogou surpreendentemente com os mascarados e os demais presentes, até o fim daquela noite (figura 7).



Figura 7. À esquerda, o morador do bairro, Celinho, usando uma máscara balinesa e, à direita, o ator do Teatro Público, Diego Poça, usando a máscara do Poeta (2016). Crédito: Hudson Botelho.

Se nos primeiros momentos de intervenção da família no bairro as reações foram de distância e estranhamento, com o tempo de permanência e um trabalho convival, os moradores não só compraram o jogo como também aderiram a ele, vestindo os véus e performando mascarados, como no primeiro caso, já descrito anteriormente, da Jéssica com a família do morto (figura 4) e, neste último, do Celinho com os amigos de Zenóbio (figura 7). Para o Teatro Público, o mascaramento do público foi o grau máximo de participação que a habitação teatral conseguiu chegar, pois, quando os moradores aderiram ao jogo, também aderiram aos códigos teatrais e assumiram voluntariamente o lugar de atores, junto com o grupo.



Referências

- AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. Posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Murcia: Cedeac, D. L., 2006.
- BOURRIAUD, Nicolás. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução, Luis Alberto Alonso, Angela Reis. 2ª ed. - Uberlândia: EDUFU, 2016.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. La "efectividad" de la "acción" en la "escena contemporánea" ¿La práctica estética como acto? In: **II Colóquio Internacional Pensar a Cena Contemporânea**. Comunicação (texto não publicado). Florianópolis, SC, Jul, 2014.
- CARRERI, Francesco. **WALKSCAPES O caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; Segundo prefácio de Gilles Tiberghien. Tradução: Frederico Bonaldo. 1ª edição, 4ª impressão. São Paulo: Editora G Gilli, 2016.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina – São Paulo: Edições Sesc São Paulo. 2016 – 204 p.
- DUBATTI, Jorge. El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: hacia una Filosofía de la Praxis Artística con Jorge Dubatti (Universidade de Buenos Aires/UBA). In: **Seminário CRIA e LITURA do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Palestra. Belo Horizonte, MG, Jun, 2018.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, S. L., 2011.
- GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)**. 2015. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, UFMG.



JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MENDES, Julia Guimarães. O teatro como dispositivo relacional na habitação cênica Naquele Bairro Encantado. **Revista Pós**. PPGArtes (UFMG). Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 44 - 57, novembro, 2015.

MENDES, Julia Guimarães. **Saudade**. 2017. Archivo virtual: Artes Escénicas. Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Universidad de Castilla La Mancha - UCLM. Espanha. Texto disponível em <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1859>. Acesso em 21 de janeiro de 2019.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro**: os atores do cotidiano na cena contemporânea. São Paulo. 2017. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood e MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, Florianópolis, SC, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014.

Website TEATRO PÚBLICO. Disponível em <http://teatropublico.com.br/>. Acesso em 29 de julho 2018.

*Recebido em 13 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*



QUEM VÊ QUEM FAZ PERFORMANCE? ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE EXPERIÊNCIAS DE FESTIVAIS.

Thigresa Almeida¹
<https://orcid.org/0000-0003-2509-8203>

Resumo

A partir das anotações do estudioso Paul Zumthor (2007), alinhadas a minha experiência em festivais de performances, o artigo busca debater as questões sobre a linguagem, e as dimensões da recepção da performance. O artigo se vale dos debates realizados nos festivais “PERFOR [5]” e “PERFOR [6]”, organizados pela Associação Brasil Performance (BrP).

Palavras-chave: Performance. Recepção. Festivais. Paul Zumthor.

WHO SEES WHO PERFORMS? SOME NOTES ON FESTIVAL EXPERIENCES

Abstract

Based on the notes of the scholar Paul Zumthor (2007), aligned with my experience in performance festivals, the article seeks to debate questions about language and the dimensions of the performance reception. The article draws on the debates held at the festivals “PERFOR [5]” and “PERFOR [6]”, organized by the Brasil Performance Society (BrP).

Keywords: Performance. Reception. Festivals. Paul Zumthor.

¹ **Thigresa Almeida** é pessoa não-binária, artista e pesquisadora da performance. Doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes, na Universidade federal Fluminense (UFF). Desenvolve pesquisas sobre as genealogias performance, e as relações [im]possíveis entre ações políticas, dissonância de gênero. Se interessa pela indisciplina e práticas da fuga e devoração. E-mail: a.thigresa@gmail.com.



1. Introdução

Esse artigo é afetivo.

O ano era 2016. Artistas de vários cantos do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Paraná, Tocantins etc.) e do mundo (México, Portugal, Estados Unidos, Chile, Canadá, Alemanha, dentre tantos outros) se encontram entre o Largo de Pinheiros, o Paço das Artes e o Espaço Phosphorus – todos na cidade de São Paulo – para a realização do sexto Fórum de performance, “PERFOR6”, organizado pela Associação Brasil Performance (BrP)².

Na ocasião, o foco do encontro versava sobre a questão “[quem?]”. O objetivo era promover a discussão e troca de ideias entre fazedores, organizadores, e criadores de performance. A pergunta “[quem?]” referia-se a “quem faz performance?”, e esse quem não se resumia apenas a quem executa a ação da performance, mas à [quem?] organizava, e ainda, num sentido expandido do fazer: à [quem?] estava presente e também assistia (performava vendo). E é daqui que lanço uma provocação, o Fórum também versava sobre aqueles que estavam nas bordas do [quem?], ou ainda [quem?] não estava performando nesses campos dos festivais/fórum.

Voltando agora ao ano de 2015. A mesma associação organizou a quinta edição do Fórum. Naquela ocasião, o ponto disparador das discussões/ações foi a pergunta: [onde?]³. Discutimos os espaços e os locais de ação da performance além do local ([onde?]) esta também se encontrava em relação aos outros fazeres artísticos.

Uma observação: não era pretensão que, com essas discussões, se levantasse o debate sobre as possíveis hierarquias das linguagens artísticas, apenas queríamos localizar como as práticas se atravessavam, se contaminavam e quais os seus possíveis diálogos.

² A lista completa de participantes das duas edições do PERFOR 5 e 6, discutidas nesse artigo, além de registros e mais informações sobre outras edições do fórum podem ser encontradas no site da *Associação Brasil Performance*, Disponível em: <http://brasilperformance.blogspot.com/>, acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

³ Uma curiosidade afetiva sobre essa edição em especial. Neste ano, em uma das mesas de debate, o fotógrafo Antonio Juárez fez uma fala sobre os regimes de recepção das performances por meio da discussão registro x fotoperformance. Destaco a importância de Antonio para a discussão e debate sobre a recepção da performance, ao publicar o livro “(f)ISURA: documentación fotográfica de performance y arte acción” (2012), onde o autor e artista debate as possibilidades de performar vendo e registrando/fotoperformando as ações e propostas de outros artistas.



Nesta 5ª edição, durante a mesa de debate “Vestígio e Performance: o artista e a instituição”, um artista levantou-se para fazer uma pergunta, e questionou sobre quem fazia e quem assistia a performance – ou, pra quem se fazia performance.

Aquele questionamento, que não foi respondido e que reverberou para outras dimensões de outros eventos de performance é que me faz propor algumas questões acerca da relação do performer e seu público – os seus regimes de recepção e visualidade – que quero abordar neste artigo⁴.

Foi também em 2016 que eu tive contato com o pesquisador Paul Zumthor, lendo os primeiros textos do autor sobre performance e foi a partir daí que passei a desenvolver minhas pesquisas em torno da arte da performance.

Ainda complementa este artigo um retorno a esses encontros e uma reflexão sobre a questão da recepção, a partir de três eixos: primeiro, a recepção no seu sentido mais direto, como levantou Zumthor; depois, o eixo da relação entre visualidade e recepção, – que, de alguma forma, atravessa o questionamento do artista naquela mesa de debate; e, por último, refletir sobre novos regimes de visualidades desde um ótica das novas possibilidades de existências, de certa forma, tentando dar conta da provocação referente às bordas e das políticas dos corpos que estão para além dos festivais.

Para finalizar quero agradecer à Associação Brasil Performance por ter realizado eventos tão incríveis, além de possibilitar a tantos performers e pesquisadores adentrarem nos campos experimentais da linguagem.

Esse artigo é afetivo.

2. Quem faz vendo quem faz performance?

Talvez a pergunta que ocorreu naquele Perfor em 2015, também esteja atrelada à ação coletiva de fazer performance, a ação em conjunto.

⁴ Outros eventos de performance como o *Performance em Encontro* (SESC Campinas), o *PortoPerformance* (Instituto Procomum), o *Performa Paço* (São Paulo), dentre outros, dos quais participei também propuseram debates sobre presença, sobre as possibilidades de recepção – ou a recepção sob um olhar expandido da presença e da visualidade.



A pergunta que reverbera neste artigo não busca colocar oposições, não é um quem oposto a outro quem, a proposição e incitação da reflexão de quem propôs o debate talvez tenha sido: quem faz junto a performance.

Esse junto, não é no sentido romântico de estar junto. É junto de se colocar no espaço de ação da performance e se colocar como um acionador que vê. É a potência do junto que, na performance, abarca as complexidades e rompe com a hierarquia do que está vendo e do que está fazendo.

A performance, enquanto linguagem artística, não pressupõe como primeiro plano uma espetacularização ou representação a partir da ação e, é justamente por isso, que eu reflito sobre essa possibilidade. Na performance há uma pessoa que performa vendo, o performer e juntos criam um espaço singular e subjetivo.

Entre quem cria a performance e quem performa vendo há um espaço invisível e imaterial, que é impulsionado pela idiosincrasia – a membrana. Logo, a pergunta que dá título a essa sessão “quem faz vendo quem faz performance?”, também atravessa a questão de criar um campo de trocas e de encontro que se dá no ato e no instante presente da ação, da relação, da participação que produzem a quebra e o rompimento da relação vertical.

O caminho para essa criação/emancipação de espaço de singularidade, idiosincrasia e de encontro entre partes e performers (as pessoas que estão acionando performances mutuamente) constrói a desierarquização do espaço da espetacularização da arte.

Ou ainda, sob uma ótica criativa, como propôs Renato Cohen (2006), a concepção estética leva a “obra de arte” ao campo processual do *work in process*⁵ e lança a criação da performance à possibilidade do encontro, ou seja, a performance necessita desse espaço de articulação de encontro, já que ela é uma criação coletiva entre aqueles que performam vendo e aqueles que concebem o ato de sua criação.

Aqui vale um breve comentário sobre o que anunciei enquanto espaço coletivo/criação coletiva como parte da construção de um *work in process*. A ideia processual – estética e conceitual da performance, do trabalho como processo criativo – e coletiva do *work in process* está relacionada a uma dissidência das práticas das artes visuais, mais especificamente

⁵ Apesar de ser uma palavra estrangeira eu escolho por não utilizar o itálico para ela, tendo em vista que a tradução da palavra criaria ainda mais tensões nos seus campos de definição, e a ideia desse artigo não é se ater ao debate sobre as possibilidades de criação e da conceitualização do *work in process*.



de artistas da *action painting*. Ainda, é possível localizar essa prática do work in process no processo criativo de outras linguagens, como no teatro – a exemplo do grupo Ueinzz –, na música e nas invenções a partir dos improvisos livres, que seriam um outro exemplo dentre os muitos que aqui poderiam ser citados.

Para Renato Cohen a criação da performance se dá no campo/espço e território⁶ coletivo do work in process. Segundo o autor, esse espaço é caracterizado por “uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, delinea uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização” (COHEN, 2006, p. 17).

Nesse campo do processo, Renato fala sobre as novas formas de criação, de recepção⁷ e deixa subentendida uma pergunta: quem performa o ato da recepção? Ou, quais as possibilidades de recepção de uma performance?

Antes de dar sequência à abertura desse tema (formas de recepção) no campo da performance, quero fazer mais um breve comentário. Versa sobre o campo de ação da performance. Quando aqui menciono a linguagem da performance, a dimensão performativa, ou ainda, a arte da performance, estou entendendo a sua manifestação em diversas instâncias – cultural, comunicacional etc. – que se equalizam a manifestação artística com a potência criadora e conceitual da arte da performance.

Ainda sobre as reflexões de Renato Cohen, as conceitualizações que o autor produziu sobre os campos do work in process, resalto duas ações conceituais tensionadas; primeiro “o produto, na via do work in process, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco” (COHEN, 2006, p. 18).

Cohen coloca o risco como a possibilidade de não fechamento do processo, ou produto final. Eu acrescentaria que o risco aqui se dá na qualidade política das aberturas às possibilidades de construção de performances da recepção, ou ainda, de outras dimensões

⁶ Defendo que a melhor palavra para definir o campo de forças e a tensão provocada pelo work in process seja: o território. Assim como na performance cria-se um campo invisível de idiossincrasia, como já dito anteriormente, penso que o território também guarda em si outras possibilidades de materialidades do espaço, além de compreender o corpo como espaço, e pautar outras formas de presença nos espaços. Sendo assim, o território, em sua dimensão performativa, é um campo político dos corpos e das ações da linguagem da performance.

⁷ E essas duas formas estão interligadas e acontecem em simultaneidade. A criação (emissão) não está separada da (recepção), como sugere Ana Goldenstein (2012), “no work in process, o criador é também receptor, e vice-versa” (p. 27).



das performances que se dão no campo da recepção. Tal risco é dado por um estado experimental da construção do work in process e do caráter participativo e receptivo das ações da performance.

A segunda ação foi posta por Cohen da seguinte forma: a partir do work in processes “contempla-se o múltiplo, a rede, o ponto de vista cubista em detrimento da linearidade” (COHEN, 2006, p. 23).

Tudo isso foi dito para localizar o campo de ação da recepção entendida fundamentalmente como espaço de risco, da necessidade de participação e a emancipação da contemplação para partir para participação e a construção da continuidade da experiência.

Neste espaço da experiência – como território expandido do que também poderia denominar por afetação, contaminação, reverberação (corpos vibráteis) ou atravessamento – se manifesta, nas anotações de Paul Zumthor sobre a recepção comunicativa da experiência, “o ouvinte engajado da performance, de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete⁸ que lhe comunica o texto” (ZUMTHOR, 2005, p. 93) (performance!) da troca.

Em outro momento, no livro “Performance, recepção e leitura” (2007), Zumthor diz sobre esse território do encontro em sua radicalidade, “comunicar (não importa o quê: com mais forte razão um texto literário), não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar [afetar] aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação.” (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

A partir desse campo da experimentação, do risco e da afetação, que assim como Ana Goldenstein (2012), tenho o desejo pela performance e pelo work in process. Partindo do encontro dessas duas possibilidades que se dá essa impulsão pelo risco, ou nas palavras de Ana, “Nosso contexto sugere que perdemos o sentido da palavra experiência: o perigo. A qualidade e a capacidade de viver uma experiência: o perigo” (GOLDENSTEIN, 2012, p. XXIV).

E é justamente nesse espaço do perigo, que foi lançada a discussão a quem assiste (performa vendo/performa receptividade). Naquele ano de 2014, levantou-se a voz “para quem performamos. Quem performa e quem assiste?”. É uma emergência de discussões que

⁸ Intérprete para Paul Zumthor não está relacionado à ideia de representação. O autor compreende intérprete a partir de uma construção da poesia: o intérprete da poesia, aquele que a lê, ou segundo o autor, performando.



atravessam os espaços e estados da/de presença, dos campos da performance, um tensionamento da narrativa e dos campos dos fazeres da performance.

Não quero responder a pergunta que dá título a essa seção do artigo. Muito menos quero fechar o debate sobre as possibilidades de recepção e os seus sentidos ampliados que irão se desdobrar nas sessões que estão na sequência deste artigo.

Porém eu queria afirmar que uma das possibilidades de quem performa vindo se coloca na radicalidade da criação de um espaço idiossincrático e político da ação da performance e da criação em simultaneidade da sua linguagem.

Não obstante, diria que essa provocação, naquela ocasião, provocou um movimento de compreender, na radicalidade, outras formas de visualidade da performance. Compreendo a ideia de visualidade não no sentido da plástica, mas no sentido orgânico: a posição de performar pela recepção.

De alguma forma essa capacidade da visualidade atravessa a minha pesquisa sobre presenças – quem é visto criando a performance e quem performa o ato da recepção – das dissidências na performance, por isso essa ideia de ampliação de horizontes para os regimes de visualidade na performance e nos campos de criação idiossincráticos políticos.

Neste sentido, da criação desse campo relacional e conjunto/coletivo, convido à participação poética nas construções e nas continuidades, que como já disse: é afetivo.

3. Recepção e Visibilidade: ampliação de horizontes

No campo de ações da performance e dos questionamentos já debatidos anteriormente, da dialética da emissão e recepção, criando o espaço da idiossincrasia é que se desdobra o questionamento: como acionar novas estratégias de criação de visualidades da dissidência? Ou ainda, qual o campo de ação na performance das dissidências?

Penso os campos da performance como territórios políticos, instáveis – na ideia de acolher e criar dimensões de narrativas – e que instauram o debate sobre as presenças e a concepção de ações por meio da dissidência.

O desvio – na perspectiva da dissidência e dissonância – é uma característica conceitual que permeia e atravessa constantemente as narrativas da performance, além da performance



ter um interesse estético na ideia do desvio. A prática do desvio e da dissidência estão compreendidas como aquelas que possibilitam a criação de outros regimes e outras políticas de visibilidade.

Acredito – fazendo uma ponte entre a radicalidade – que pelas políticas das visibilidades, pensadas a partir das estratégias políticas das dissidências estéticas, é que se constrói a ampliação e a tensão da radicalidade.

A performance, ao se colocar no campo fronteiro-estético, e essa localização é uma opção estética, dimensiona essa característica importante da visibilidade, que está situada em duas dimensões: primeiro, a possibilidade do encontro e do aliançamento por meio do fazer político dos corpos, como sugere Judith Butler; e, numa segunda dimensão, a do diálogo com o fazer da troca, o diálogo entre as estéticas.

Nas fronteiras, e nas dissidências estéticas me encontro com um texto de uma artista da performance, a cubana Coco Fusco, que ao se referir a outro artista da performance (Guillermo Gómez-Peña) pauta esse discurso sobre as narrativas e o poder da visibilidade, da idiosincrasia e da narrativa da recepção.

E a grande questão que me atravessa sempre que me encontro com esse texto é: como se dá o regime de visibilidade/recepção da dissidência?⁹

Em *Guillermo Gómez-Peña: El brujo de la frontera*¹⁰ (1994), texto-poemaperformance escrito, Coco Fusco se refere e cria um diálogo com a produção de performance do multiartista Guillermo Gómez-Peña. No texto discute-se a dimensão política da presença, e por sua vez a dimensão da visibilidade e da recepção da dissidência.

O bruxo da fronteira, sob o olhar de Coco Fusco, instaura pela política da existência, da narrativa, pela tensão do desvio, de levar em conta a política das idiosincrasias, uma ação

⁹ Mais um comentário necessário para que não se criem dúvidas, ainda mais porque usei uma palavra que pode gerar interpretações dúbias, quando me referi a regimes de visibilidade a partir da recepção não abro espaço para o debate sobre a assimilação, como tentativa de captura das possibilidades de desvio e dissidências. Muito pelo contrário, acredito que por meio dessas estratégias, pautadas desde a fronteira, é que se pode criar desvios das capturas enrijecidas das réguas normativas.

¹⁰“El brujo de la frontera” é um poema de Guillermo Gómez-Peña, que o próprio artista recomenda ser lido em performance. O texto narra as questões e dimensões estético-políticas de um artista que vive nas fronteiras do pensamento, do mundo e das estéticas dissidentes. Originalmente o poema de Gómez-Peña foi publicado em: “Documentados/Indocumentados” (1989).



que “articula una noción de identidad múltiple que desafía a las definiciones monoculturales” (FUSCO, 1994, p. 104).

A ideia da visualidade cria uma provocação a organização que produz a definição e lança o desvio para um campo da ação da radicalidade, e da recepção/visualidade.

A chave das novas dimensões da visualidade e da ideia de recepção – da ação/performance da recepção – se dá por esse desafio, que é uma radicalidade também das práticas de representação – a produção da performance ao questionar a recepção pela representação. Por meio da multiplicidade de definições cria-se uma infinidade de possibilidades de presenças, de formas de narrar e acionar as construções das recepções.

A questão que se apresenta na multiplicidade – pode ser lida, em certa medida, como simultaneidade – é como fica a dinâmica da performance da recepção?

Retomando Paul Zumthor, sobre a presença no mundo e a presença como forma de recepção, “a percepção é profundamente presença” (ZUMTHOR, 2007, p. 81). Mais adiante ele complementa o raciocínio

Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo. A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, o corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flechas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar de maneira precisa para onde elas convergem. (ZUMTHOR, 2007, p. 81)

A partir da ampliação de percepção que cria e produz o desvio é que se estabelece a indeterminação. A indeterminação é que pode conduzir uma performance ou, quem sabe, uma estratégia de performance, o que permite acessar e dialogar com esses campos da performance na dimensão da recepção.

E novamente é enunciada, nas subjetividades do texto, a radicalidade e a dimensão do risco.

Os estados de presença¹¹ – que nos levam a reflexão das narrativas dissidentes para uma performance de outras formas e horizontes de recepção – são impulsionados por essas duas ações, do estado da imprecisão da indeterminação.

¹¹Hans Ulrich Gumbrecht compreende que a presença está para além do cartesianismo material/imaterial, ela pode estar pautada por uma sensação, e essa ação/sensação é codificadora do mundo, que altera a percepção, ampliando e deslocando a presença dos campos cotidianos e das imagens que formulamos sobre as questões que pautam a existência. Para o autor, a experiência – ou a relação entre ser humano e mundo, entre ser



Na leitura de Coco Fusco, essa indeterminação se dá na direção da criação de um “territorio en el cual se yuxtaponen infinitamente las visiones del mundo opuesto y los estereotipos” (FUSCO, 1994, p. 104).

Essa leitura, e a performance da recepção da dissidência também podem se dar por meio da justaposição, das sobreposições de visões e criações de mundo. A ideia de Coco Fusco é que a partir de uma estética da fronteira – e a fronteira como o território político que permite não só a reinvenção do mundo, mas a simultaneidade de possibilidades de performances e de existências –, se possibilita a leitura e a recepção da estética indefinida, a partir das oposições, nas contradições e a recepção se dá numa performance da multiplicidade e da simultaneidade

A ideia de Coco Fusco e de Guillermo Gómez-Peña é que por meio da performance e da recepção criam-se múltiplas leituras de mundo dentro de um mundo. Por meio das múltiplas possibilidades de existências, que transitam entre as fronteiras do mundo.

O território das narrativas dissidentes, construídas desde a indefinição e o desvio, estimulam a criação de outras recepções por meio da performance, além disso pautam diretamente uma ação que se dá transversalmente, e a busca de novos horizontes de ação do corpo, de ação da recepção e da performance mútua.

Tudo isso concorre para criar um território de troca e de encontro que se dá por meio dos corpos e da performance. Por meio da linguagem que cria esse campo de troca e de ação conjunta, por isso: esse artigo é afetivo.

4. Outros regimes de visualidade na performance

Para fechar este artigo quero olhar para duas outras formas de visualidades que se dão pela performance que ampliam as percepções sobre as estratégias e as possibilidades de discursos e sobre as recepções e os espaços de performance da recepção.

humano e outro ser humano, ou as performances das recepções – está pautada por uma questão estética, ou o que ele chama de “experiência estética” (GUMBRECHT, 2010. p. 128).



Ele serve de suporte para a construção das reflexões de Coco Fusco e fornece pistas para entender a dimensão da performance quanto a outras possibilidades de visualidades e recepções que estão nos desvios.

Em segundo lugar: as reflexões de artistas que estão descritas no livro do Antonio Juárez. Tais reflexões fazem compreender que o suporte que o artista da fotografia/fotoperformance utiliza, pode nos dar pistas precisas sobre o que são “outros suportes” para novas reflexões e ações da performance da recepção.

Na abertura do poema Guillermo narra os trânsitos, justamente na intenção de (des)localizar/(des)locar o olhar para as novas noções e órbitas das redes de trocas:

El brujo de la frontera se desenvuelve en 15 personas distintas, hablando cada una un lenguaje fronterizo diferente. Y la relación entre el Norte y el Sur; Anglo e latinoamericana; mito e realidad social; legalidad e ilegalidad; el arte de la actuación y la vida (FUSCO apud. GÓMEZ-PEÑA, 1994, p. 106)

A partir das tensões sobre essas localidades, o performer cria um campo de ação da linguagem que se realiza no espaço interdisciplinar fronteiriço. A partir da instabilidade criada pela oposição relacional do texto, o espaço – compreendido como campo de ação, alterado pelas movências dos corpos – se transforma em território.

Nos campos relacionais de norte e sul que fazem com que o bruxo crie outras formas de linguagem, de comunicar e de comunicação: uma comunicação que se dá pela fronteira da legalidade e da ilegalidade (a movência, o trânsito e a instabilidade), que instaura a performance (o limite, a borda da arte de atuação).

E, no meio dessas trocas, criando o espaço da recepção, da narração: o mito e a realidade que possibilitam os desdobramentos das narrativas, mas que não são lineares, não são cartesianas. Como apresenta o performer, “la estructura es dis-narrativa y modular, tal como es la experiencia fronteriza” (FUSCO apud, GÓMEZ-PEÑA, 1994, p.106).

A partir da negação desse plano linear da narrativa, que se sustenta num alicerce da dominação por meio da narrativa, é que o bruxo da fronteira cria uma estratégia estética do trauma, da ira e da fragmentação – que se aproxima da estética do caos.

As narrativas e questões estéticas pautadas pela fronteira da performance, e da recepção da performance se dão a partir de uma leitura/troca desde as perspectivas das contaminações, ou ainda, segundo o performer mexicano, “El brujo de la frontera cria un espacio sagrado para reflejar la dolorosa relación entre uno mismo y el otro. El baila con él



mismo y con el otro. Llega a ser él mismo y el otro, consigo mismo”. (FUSCO apud, GOMÉZ-PENÑA, 1994, p.106).

Desse modo, poderia dizer que a fronteira não é apenas um espaço para a arte da performance, a fronteira é em si o território político da performance, das ações estético-políticas e de qualquer outra manifestação que pautar os desvios – inclusive e outras linguagens que ora atravessam a performance, ora são atravessadas pelas performance. Pela perspectiva da ação da performance, e da performance como linguagem, compreendemos a dimensão das performances das recepções. É pela fronteira que se vislumbram novos horizontes e outras dinâmicas de visualidades na performance.

Uma outra dinâmica de visualidade e de performance da recepção se dá pelo trabalho do artista da fotografia e da performance Antonio Juárez¹².

Quando comecei a conceitualização e a tentativa de construção de uma narrativa sobre as questões que tangenciam a recepção, falei em radicalidade, quero retomar essa ideia para trazer a produção de Antonio Juárez como um regime de visualidade e de recepção da performance.

O artista se coloca num campo de radicalidade que pretende por meio da sua ação (o ato da fotografia), um deslocamento do lugar do captador de imagens – recusa a ideia da captura, e busca um registro da suspensão do espaço/tempo da performance.

Antonio leva, desde a perspectiva da fotografia e da performance, uma suspensão do espaço-tempo, permitindo um outro olhar para a experiência e uma dilatação do campo da experimentação.

Rompe-se – nos campos fronteiros da ação da fotografia e da ação da performance, ambas produzidas por Antonio Juárez, que se encontram – a noção bidimensional da fotografia artística e a fotografia passa a ser um espaço de performance da recepção, mais um desses campos ampliados de ações fronteiriças da performance.

Recepção e criação que parte da imagem em suspensão – não estática – e que aciona uma performance da troca, a performance da recepção. Aliás essa experiência de suspensão

¹²Não quero realizar um debate sobre as conceitualizações estéticas dos campos fronteiros do que costuma-se chamar registro, fotoperformance, documentação, fragmento de registro, etc., por isso sempre que me referir a produção de Antonio Juárez falarei em artista da fotografia e performance, por entender que ele transita entre esses dois campos.



e performance da recepção está relatada na contracapa do livro do fotógrafo e artista da performance, onde ele cria um roteiro/“instrucciones para leer un libro sobre documentación de performance”.

As instruções para realização dessa performance da recepção do livro de recepções da performance, vão desde a ampliação de percepções por meio dos sentidos – visão, olfato, e liberação da imaginação/mente –, até a realização de uma ação: a ação da performance da recepção.

Por fim, não para fechar, mas para suspender, não é tarde para lembrar: esse artigo é afetivo.

Bibliografia

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006
- FUSCO, Coco. Guillermo Gómez-Peña: el brujo de la frontera. **Máscara**, Buenos Aires, v. 1, n. 17-18, p. 103-106, 1994.
- GOLDEINSTEIN, Ana Cavalhaes. **Persona performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa da arte da performance. In. DAWSEY, John; MULLER, Regina; SATIKO, Rose; MONTEIRO, Mariana (Org). **Antropologia e performance: ensaios na pedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p. 442-465.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Estados de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- JUÁREZ, Antônio. **Fisura: documentación fotográfica de performance y arte acción**. Cidade do México: Edição do autor, 2012.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia: Ateliê editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*



ARTE URBANA *QUEER* COMO ATO DA RESISTÊNCIA ATIVISTA

Frederico Caiafa¹

<http://orcid.org/0000-0002-9971-8316>

Resumo

À luz da arte *queer*, reflito neste artigo sobre a relação do espaço externo e interno metaforizando-os como público e privado. Considerar-se-á as possibilidades de trânsito e a potência de difusão desta arte como dispositivo de resistência que faz da rua um laboratório de experimentos entendendo sua função social ao ressignificar a (des)ocupação da cidade, que Augé (2004) trata como não-lugares e Foucault (1972) elabora como contra-lugares.

Palavras-chave: Arte Urbana Queer. Arte engajada. Ativismo. Desobediência Cênica. Transgressão.

THE *QUEER* STREET ART AS AN ACT OF ATIVIST RESISTANCE

Abstract

In the light of queer art, I reflect in this article on the relationship between the external and internal space metaphorizing them as public and private. I will consider the possibilities of transit and the power of diffusion of this art as a resistance device that turns the street into a laboratory of experiments, understanding its social function by giving new meaning to the (un)occupation of the city, which Augé (2004) treats as "non-places" and Foucault (1972) elaborates as "counter-places".

Keywords: *Artivism. Committed Art. Queer Urban Art. Scenic Disobedience. Transgression.*

¹ **Frederico Caiafa** é Doutorando em Estudos Artísticos - Arte e Mediação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/IFAC/UFOP. Licenciado em Língua Inglesa e Portuguesa e suas respectivas Literaturas pelo UNIBH. E-mail: fredericocaiafa@fcs.unl.pt.



Introdução

Desenvolvi esta escrita sob a perspectiva *queer* com o intuito de realizar uma breve crítica às obras artísticas de viés político e suas manifestações no espaço público nas últimas duas décadas do século XXI. E para realizar esta análise utilizei conceitos relativos à intervenção, instalação e ocupação da paisagem urbana empregados por movimentos artísticos da década de 60, 70 e 80 do século passado.

Enquanto crítica social considero que esses trabalhos também se inspiraram por ações artísticas de décadas anteriores e que fomentaram processos que eclodiram em revoluções populares. E, como exemplo, cito o *Agit-prop*, as ações artísticas futuristas, dadaístas e outras expressões artísticas que estimularam os movimentos modernistas do princípio do século XX.

Logo no início do século XX, o “Manifesto Futurista”, escrito em 1909 pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro*, apareceu glorificando a velocidade, a energia mecânica e uma nova arte capaz de demolir o passado e de libertá-lo dos museus. (MESQUITA, 2008, p. 69)

Especificamente neste artigo utilizarei duas obras contemporâneas, uma de Carolina Falkholt, artista sueca e a sua série “No time 4 ball\$\$”, que trabalha com imagens em empenas de prédios com pênis de tamanhos monstruosos, e o paste up da dupla Luso-brasileira Pixa Bixa. A arte engajada, como tratada por Maderuelo (2015), e por movimentos revolucionários, assumidamente, utiliza a cidade como local para expor seus dispositivos de resistência. É na rua onde são estabelecidas as relações que entrelaçam o campo pessoal e impessoal do artista na produção de seus trabalhos ao utilizar o espaço externo, público, para dispersão de mensagens à população onde diversas linguagens se reúnem ou são reunidas com o objetivo de propagar e transmitir informação.

Assumindo que os cartazes, os panfletos, os desenhos funcionam como veículos comunicacionais e “Em oposição a ideia de espaço privado, precisamos entender que há no espaço público um sentido de “lugar comum” de absorção, presentificação, captação e restituição que comporta a ideia de “domínio público”” (ROLIN *apud* ABREU, 2015, p. 30). O processo de ocupação das ruas com a arte aqui analisado tem a premissa de ser não-autorizado ocupando espaços já ocupados pela arte urbana ou que não são especulados para o marketing de produtos de grandes empresas.



É um ato de apropriação da espacialidade e de impressão de discursividades ativas e críticas dos modelos estabelecidos ao funcionamento das vidas. Como maneira desobediente de ação, não importa que seja aprovada qualquer proposta é um diálogo direto com aquele que a encontra. O fato de inserir discursos, sobretudo, aqueles que para isso transgridam as narrativas sociais ao fazerem-se presentes convoca uma outra maneira de vislumbrar determinados assuntos e existências que estão ao nosso redor e que oprimimos por incomodarem a nós mesmos.



Figura 1. Prisioneiros em Auschwitz marcados com triângulos rosas invertidos²

1. A dialética do espaço público (externo) e privado (interno)

Durante o período da segunda guerra mundial, Hitler aprisionou sujeitos homoafetivos nos campos de concentração em Auschwitz em ação obviamente homofóbica. Eles tiveram seus uniformes marcados com um triângulo rosa, que vem sendo ressignificado pela luta em respeito à comunidade LGBTQIA+, ou seja, os cartazes do ACT UP e da Frente de Liberação Gay Portuguesa, o primeiro do período de pesquisas antivirais estadunidense e outro contemporâneo, enfatizam a importância da diversidade na participação da sociedade para fortalecer a comunidade, ressaltando a importância do não silenciamento frente à violência perpetrada contra os indivíduos homoafetivos.

² Disponível em <http://ww.bbc.com/portuguese/internacional41376120> . Acesso em 20 de abril de 2021.



A *Frente Homossexual d'Action Révolutionnaire* (FHAR) foi um movimento francês de resistência, que surge em 1971, para representar a pauta feminista e homoafetiva sobre as recentes manifestações de maio de 68. Em uma crítica ao sistema cisgênero, hétero-falocentrado e machista, este coletivo ganhou força com a presença de diversos pensadores da época, inclusive, amparados por equipamentos e materiais bélicos para enfrentamento militar. A formação de um grupo armado para a defesa de coletividades *queer* é um cenário quase distópico do que se pensa hoje a respeito de movimentos de resistência.

Escolho para análise coletividades que têm certa herança ideológica e coerência às insurgências associadas ao universo LGBTQIA+. O genocídio em *Stonewall Inn* e as ações populares em resposta à violência policial sofrida por sujeitos homoafetivos, transexuais, imigrantes e nativos, que estavam presentes no dia do massacre ocorrido no bar são levados até os dias de hoje como um exemplo do que podem viver sujeitos marginalizados pela sociedade. Diversas coletividades iniciaram suas atividades influenciadas por este evento. Manifestações ativistas pela causa *queer* espalharam-se para lutar pela singularidade e pelo direito de amar a quem se quer. E para isso é imprescindível “romper os formatos da tradição, a arte expressa seu desejo de abertura dos horizontes de vida, enclausurados pela ordem repressiva.” (RICHARD, 2002, p. 15).



Figura 2. Cartaz utilizado pelo ACT UP na década de 80 para tratar da luta pela igualdade de direitos às pessoas homoafetivas de participarem dos testes antivirais do HIV³.

³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sil%C3%A0ncio_%3D_Morte# . Acesso em: 15 de maio de 2021.



As ações dos coletivos de afirmação queer daquele período são contribuições importantes, pois as manifestações ativistas do *AIDS Coalition To Unleash Power* (ACT UP), nos anos 80, na luta pela visibilidade gay em desmitificação de ações públicas como ações de intervenção urbana e instalações artísticas contribuíram para as práticas de movimentos insurgentes que ainda hoje funcionam como ação e que têm como mote as frentes oprimidas, que carregam consigo os discursos incutidos pela opressão.



Figura 3. Manifesto da Frente de Libertação Gay Portuguesa

(Apesar de desbotada, a parte superior do poster está na tonalidade rosa)

Acervo Pessoal. Fotografado na Alameda Dom Afonso Henriques, Lisboa, 20 de abril de 2021.

As limitações impostas aos corpos desviantes, bichas, baitolas, boiolas, viados, as quais oprimem e torturam os sujeitos são transformados em sentido de estimularem o orgulho e a força ao invés da depreciação do ser humano. Momento históricos marcaram profundamente as comunidades *queer*. As imagens e símbolos associados ao holocausto demonstram esse sofrimento.

Ressalto a importância da resignificação de um símbolo, o triângulo rosa, como mote para impulsionar os movimentos de resistência. Essa tem sido uma característica bastante recorrente das coletividades de luta pelos direitos de pessoas *queer* a condição de indivíduos



homoafetivos. Percebe-se que a forma com a qual uma imagem é utilizada pode-se dar novas conotações as suas significâncias. Aponto para o detalhe de que o ACT UP reapropria o ícone alterando a sua posição, ou seja, alteram a posição da base do triângulo, que em Auschwitz era para cima.

A crítica que desenvolvo tem a ver com a política com a qual o indivíduo relaciona-se no espaço público e ao cego respeito às leis que o oprimem. O espaço de protesto reivindicado pela arte urbana, a rua, sempre possibilitou a troca de ideias por excelência. Pondero a cidade a partir do conceito aristotélico de democracia, e a reflexão sobre o potencial da ação no espaço público evidencia a política desobediente desses trabalhos. Esses dispositivos servem à expressão das singularidades da comunidade LGBTQIA+, como vivemos em uma sociedade moldada a partir do formato heteronormativo, aquilo que transgride a essa prerrogativa é perseguido, pois:

Por um lado, avolumam-se as evidências históricas da opressão que vitimou homens e mulheres homossexuais, bissexuais e transgêneros ao longo de séculos, à mercê da hegemonia heterossexual³. Desde o tempo do Tribunal da Santa Inquisição até hoje, são conhecidos inúmeros casos de perseguição, tortura e morte com base na orientação sexual, o que ainda é legalmente permitido em muitos países.⁴Mas, mais do que recordar fatos já conhecidos, importa questionar se esta forma de opressão contém necessariamente em si o potencial para a emancipação. Em outras palavras, será que a opressão social de um determinado grupo minoritário é condição suficiente para que este se torne contra-hegemônico? (SANTOS, 2000, p. 337)

Tentando responder à essa pergunta assumo que a lógica seria afirmativa, porém, percebo a inércia de alguns tipos de ativismos, sobretudo, o fato de ser divergente não faz necessariamente um grupo marginalizado ou essencialmente desobediente. O que faz algo ser contrário às concepções pragmáticas de uma linguagem são as necessidades dos seus usuários em relação ao coletivo e como este se comporta àqueles em relação às opressões do cotidiano, consoante ao que trata Foucault (1972) por contra-espacos.

Entendo que o enfrentamento do artista urbano *queer* sempre estará envolvido àquilo que é considerado interno e externo a si e, em sintonia a Zourabichvili (2016, p. 63), “O que denominamos mundo exterior diz respeito a uma ordem de contiguidade ou de separação, ordem que é a representação e que subordina o diverso à condição homogeneizadora de um ponto de vista único”. E desenvolvo uma reflexão a partir da relação do espaço público e privado como ambientes comuns ao autor dessa arte por ser espaço de intervenção e expressão artística.



Risco e provocação nas ruas

“O novo artista protesta: já não pinta”, mas “cria diretamente”.
André Mesquita, 2008, p. 9.

As singularidades artísticas são a maneira do sujeito em ação artística comunicar-se infringindo sua presença por deslocar os modos de comportamento destinados a determinados ambientes. As maneiras de interceder nessas localidades são variadas e estão mescladas ao que o sujeito intenciona criar junto ao espaço. O fato de não agir como premeditam os preceitos que o espaço indica e a capacidade de pensar a rua como local de transitoriedade e experimento evocam outras práticas no espaço urbano.

Desobedecer a regras comportamentais é uma atividade política, na qual o sujeito não assume os papéis que são incutidos à sua existência e transgride o que lhe é imposto. Os modos e receitas de ser não interessam à ação ativista, como afirma Debord (1967), sobretudo, por vislumbrar uma sociedade constituída por caracteres comuns à espetacularização que camufla o controle aos indivíduos. Através do espaço público arquitetado para impingir à participação em funções predefinidas forçam as pessoas o estrangulamento de suas singularidades.

A Lei espera até que você tropece num modo de ser, uma alma diferente do padrão de “carne apropriada para consumo” aprovado pelo Sistema de Inspeção Federal – e, assim que você começa a agir de acordo com a natureza, a Lei o garroteia e o estrangula – portanto, não dê uma de mártir abençoado e liberal da classe média – aceite o fato de que você é um criminoso e esteja preparado para agir como tal. (BEY, 2004, p. 24)

Seja por ser local de intervenção seja por ter a arte como modo de diálogo com a espacialidade e, usando as palavras de Bachelard (1996, p. 221), “O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados.”, compreendo a rua como local da materialidade ativista como reflexão pontual ao considerá-la um campo heterogêneo interdependente.

O que é interno ao processo de criação do artista está na cidade exposto como parte da execução da “instalação artística” e associa a Bishop (2005), ao tratar da produção da cena de arte contemporânea. E o que é externo responde em contrapartida sobre o que será considerado e exteriorizado através da arte urbana. Sendo assim, enfatizo a ideia de que “O



espaço é apenas um “horível exterior-interior”” (BACHELARD, 1996, p. 221), e, esse horror, talvez, esteja relacionado ao que acontece dentro e fora do seu habitat. Ao que o artista intercede e interage com a espacialidade e o que este espaço impõe sobre o fazer artístico, a criatividade e os meios de realização.

O planejamento da cidade começou a ser dominante ao aproximar o desenvolvimento durante o período Barroco ao Iluminismo, substituindo para isso o crescimento da cidade medieval e realocando as tradições sagradas das cidades arcaicas com o poder imperativo secular da sua necessidade para o espetáculo (WILSON 1991, 18). Enquanto as ruas medievais foram as lacunas entre os edifícios, na cidade Barroca tornaram-se avenidas da procissão. A forma da cidade passou a representar o conceito de ordem, por assim dizer, ilustrado pela cidade construída; por esse ser um processo de planejamento e execução, sendo possível escrever que para a cidade conceitual na qual espaços, ruas e edifícios são a aplicação da cidade material. (MILES, 1997, p. 22)

Proponho pensar a formação das cidades contemporâneas em sentido de relacionar as maneiras de praticá-las, a partir da premissa de que o espaço público serve à procissão dos corpos, ao fluxo que possa ser observado das janelas, controlado e continuamente observável. A janela como tela para se acompanhar o espetáculo do cotidiano pela intimidade do lar. O convívio urbano é campo de interação entre o trinômio artista-obra-observador e a intervenção artística exala seu potencial político. Na cidade é possível provocar reações diversas sendo que a intenção dessas obras é desestabilizar o cotidiano da “normalidade”.

As estruturas das cidades foram consolidadas como forma de se constituir um arcabouço social que fosse condizente com as pragmáticas impostas pelo sistema neoliberal, como afirmado por Foucault (1988), e que tem os “dispositivos do sistema do estado funcionando como vigilantes e carrascos dos cidadãos travestidos de uma falsa sensação de liberdade como máquinas de disciplina.” (CAIAFA, 2021, p. 98)

A poética radical destas obras é mantida pela liberdade criativa possibilitada pela ausência curatorial pela qual ela dispensa a associação. Exatamente por não exercer participação sobre o que será realizado e o enfrentamento que necessariamente passa pela desobediência de alguma regra, comportamento ou lei estipulada. Interessa pensar em interior e exterior, público e privado, como campos equivalentes e que se confundem na atividade artística, subjetiva e social ao entender como essas superfícies se destacam e se misturam, e “os riscos” às normas que a afinidade entre o sujeito e a urbanidade provoca às “pessoas de bem”.

A legislação brasileira é alvo de chacota mundial ainda por ser aviada por profissionais nada idôneos, sobretudo, por engessarem normas sociais que criminalizam e põem em pé de



igualdade criminal os homicidas, assassinos em série e artistas de rua, mas não os corruptos e os violadores constitucionais, pois “A lei jamais tornou os homens mais justos, e, por meio de seu respeito por ela, mesmo os mais bem-intencionados transformam-se diariamente em agentes da injustiça.” (THOREAU, 2016, p. 11).

As leis e o arcabouço legislativo que rege a segurança e o bem-estar social servem para proteger o cidadão, como é dito por todos, mas que realmente servem para a manutenção da gestão social e as benesses de seus gestores. Faço um convite para pensarmos, por exemplo, nas relações de proteção ao cidadão como modo de manter o sistema a funcionar: sem o cidadão não haveria a manutenção do sistema econômico. E ainda hoje o ser humano é a matéria primordial para o funcionamento do maquinário capitalista.

Infringir as normas legais torna o artista urbano um alvo continuamente perseguido por máximas de controle, trato essa situação em sintonia ao que Deleuze (1992) apresenta ao pensar a sociedade do controle, ou seja, baseá-la às possibilidades advindas da senha de acesso, ou melhor, da quantia de cifras e zeros em sua conta bancária. E as leis de patrimônio protegem o ideal higienista histórico branco colonizador das sociedades neoliberais as quais a arquitetura urbana funciona como uma vitrine do seu ideal econômico. Fazendo das ruas assépticas, insossas, abandonadas para funcionar apenas ao trânsito em detrimento da contemplação, do acaso.

As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida.” Mas será necessário ir buscar o “perigo” fora do perigo de escrever, do perigo de exprimir? (BACHELARD, 1996, p. 223)

A ocupação de espaços de passagem, pontuando aqueles que têm a sua existência ignorada, talvez, seja um ato mais radical de todos, pois são trabalhados ao meu entendimento conforme a “supermodernidade” (AUGÉ, 2004), entendendo que a rua é constituída para ser o corpo social do sistema de controle dos corpos, e que está associada às especulações sobre um não-lugar, como é trabalhado pelo autor. A sua crítica é, portanto, possibilitada através do dispositivo que seu autor utiliza para tratar das urgências de seu discurso. Pela própria vivacidade o espaço fechado definido para a arte como os museus, as galerias, limita o acesso democrático à arte.

A ideia de intervencionar o espaço público é “Viver, viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um devir de ser que é uma consciência da



inquietação do ser. O ser é aqui de tal modo sensível que uma palavra o agita.” (BACHELARD, 1996, p. 223). Na afirmação anterior o autor citado exhibe sensíveis provocações que entendo intrincada à arte e aos ambientes onde ela é inserida, e as reações diversas tanto do sujeito observador quanto do produtor indicam que ao interagir com a cidade a arte *queer* estabelece um processo de propagação de sua ácida poética.

A arte que faço menção carrega produções, sobretudo, a relação entre a inscrição de outros sign e a força que irrompe por meio de sua própria presença “Porque receberam então em contrapartida um valor de novo de imagem que não é mais que a dupla potência das imagens *estéticas*: a inscrição dos signos de uma história e a potência de afetação da presença bruta que já não é substituída por nada” (RANCIERÈ, 2011, p. 27).

O artista a quem evoco é duplamente considerado um criminoso, além de intervir na espacialidade urbana gerando para si a alcunha de vândalo, pela crítica severa à moral e ao pudor, ainda é o responsável pela inscrição da *queerness* na rua. O choque provocado aos que observam as obras na cidade modifica a interpretação que trazem consigo a respeito daquilo que os rodeia. Afirmo que o pré-conceito nasce da conceitualização de determinado tema sem seu conhecimento prévio e por não ser um conhecimento factível aberto a toda a população nos afastamos por medo da incógnita.

O ambiente externo pode e influencia diretamente a construção dos indivíduos ideais e, por isso, entendo que a arte *queer* tem potencial para intervir em preceitos individuais sobre os da sociedade mudando a percepção do indivíduo sobre o todo colocando-o em outro patamar de importância.

E, como prática transgressiva, a arte urbana faz parte de uma estratégia que figura a política intrínseca e radical do fazer do sujeito enquanto artista e cidadão misturando indefinidamente onde um começa e termina o outro. É a capacidade “de pôr o dedo na ferida” (Campos, 2009) e ao mesmo tempo apontar as mazelas sociais através de atos e materiais estéticos que o artista utiliza para sua instalação.

A cidade é também local para a margem se aproximar assinalando a sua presença e existência, como mencionado por Pagnan (2019). Os acontecimentos que são atritados entre espaço, arte, artista e cidadão promovem a percepção de um encontro (ZOURABICHVILI, 2016) com o acaso que se apresenta, e de como a arte *queer* é recebida, ou seja, como as estruturas da cidade são desenvolvidas para limitar a não-contemplação do inédito, a



convivialidade e que Marquez (2010) relaciona ao exercício de apagamento social das singularidades desviantes.

A arte *queer* e o ativismo na cidade

Escolhe-se a cidade como campo de reflexão sobre o ativismo, ou seja, a expressão da arte e a política associadas em sentido de exercerem uma função social. E, com isso, tomo como prioridade, na escrita desse artigo, a lógica do trânsito e a ocupação do espaço urbano como atividades que intentam contra a normalização e padronização dos modos de viver. Essas atividades partem daquilo que considero ser impositivo, mas que funciona ressignificando a rua e o papel da arte como compromisso político.

A arte urbana funciona por “agenciamento coletivo de enunciação” e as subjetivações produzidas na cidade formam “o conjunto das condições que tornam possível que as instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território *existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19). Considero que o autor retrata o potencial de produção de uma comunicação autopoietica (MATURANA & VARELA, 1994), que se erige pela desobediência de normas a sua forma de expressão (THOREAU, 2016; ARENDT, 2017; BEY, 2018; CAIAFA, 2018).

O aforismo de uma arte de engajada, que promove a arte e visa a destruição de um sujeito arquitetado em uma ideia de papéis sociais, em detrimento de uma estrutura biopolítica (Foucault, 1976). O artista desobediente tende a apagar a sua “numeração” e produzir para si sentidos morais e éticos particulares de uma prática manifesta nas relações sociais, livre de restrições, para centrar-se às suas expressividades divergentes.

Por meio do uso de manifestos, o alcance de táticas políticas, e novas tecnologias de representação, utopias radicais que continuam a procurar por diferentes maneiras de ser no mundo sendo em relação ao outro do que aquelas já prescritas para o consumo liberal e o sujeito consumidor. (HALBERSTAM, 2011, p. 2)

A transgressão, inclusive em afinidade com as revoluções, modifica a atuação sobre os preceitos e estruturas organizacionais da sociedade. A arte urbana funciona como frente estética que participa da desconfiguração da espetacularização da sociedade no cotidiano, tal como trabalhado por Debord (2018) em concordância com a ocupação, invasão e



transgressão de papéis sociais. Numa sociedade disciplinar (FOUCAULT, 1999), em plena incorporação do controle auxiliado pela tecnologia possibilitada através das cifras que, conforme Deleuze (1992), reforçam as diretrizes do sistema de gestão neoliberal. E, segundo Foucault (2013), os contra-lugares servem de representação às heterotopias que configuram as sociedades contemporâneas e as insurgências presentes no espaço público.

A utilização de empenas e espaços abandonados, esquecidos, parecem inserir a anomalia na espacialidade, pois criam incômodos e fazem movimentar os sentimentos sobre os trabalhos instalados. O artista que utiliza esses locais inusitados e pouco apropriados por campanhas publicitárias evoca presenças obliteradas pelos discursos sociais imperantes em nossa sociedade contemporânea. Contudo a resposta social a essas imagens são radicais como a imagem que é inserida.

Entendo que uma outra proposta de encontro possa ser estabelecida entre os sujeitos passantes nas ruas. A provocação que essas imagens propõem podem ser elucidadas por diferentes maneiras, mas sintonizo-as ao discurso *queer* para reforçar o estranho em sua etimologia. Contudo, essas instalações criam debates oportunos sobre sexualidade, moral, pudor e evidenciam as práticas cotidianas arquetípicas em detrimento às singularidades e isso destaca o fato de que a arte urbana *queer* em um primeiro momento vai em direção contrária aos ditames sociais dos “bons costumes”.



Figura 4. “No time 4 ball\$\$” é um trabalho de grafitti de Carolina Falkholt, sueca, realizado em Nova York⁴

⁴ Já foi, contudo, retirado da fachada do prédio a pedido da comunidade. Disponível em: <https://observador.pt/2017/12/28/pintura-gigante-de-penis-em-nova-iorque-foi-apagada/> .



A arte, enquanto provocadora social, critica práticas através de dimensões estéticas e poéticas, o que resulta em contradições. Essas práticas “produzem novos sentidos de corpo e espaço”, como trata Pagnan (2019), funcionando como mediadoras de discursos insurgentes na cidade. A arte urbana materializa digressões singulares como forma de libertação dos sistemas disciplinares ao abordar o espaço público como local a ser atualizando, conforme Agamben (2009), por intermédio de instalações artísticas interpretando-as como pulsões singulares radicais de provocação à sexualidade normatizada.

A desobediência a “conceitos de ordem”, ainda arraigados às produções contemporâneas, configura o engajamento social investido em processos de “subjetivação política”: na ação de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível.”, cito Rancière (2010, p. 73), a respeito da emancipação artística das lógicas do espetáculo capitalista. Para a arte urbana a rua funciona como um *site-specific* (KWON, 2002) onde as construções de narrativas pessoais se expressam evocando dissidências políticas por intermédio de uma crítica social.



Figura 5. Paste Up realizado pela dupla Pixa Bixa, dia 13/04/2019
 Fonte: Acervo pessoal. Localizado na Ponte da zona do Estefânia, Lisboa.

A imagem de um dos pênis gigantes de Carolina Falkholt, instalada em Estocolmo e que não inclui neste artigo, inspira a dupla Luso-Brasileira, Pixa Bixa, sediada em Lisboa e que atua na capital portuguesa desde o ano de 2018. São diversos paste up's, com referências



ao universo LGBTQIA+, mas, sobretudo, a imagem acima parece referenciar-se ao trabalho da artista sueca. O pênis, como crítica ao patriarcado e ao sistema falocêntrico ao qual estamos inseridos parece promover uma dicotômica crítica. Primeiro à virilidade eterna que os indivíduos machistas protegem, porém que sustenta uma fictícia condição, além de representar o maior dos problemas: a própria imagem daquilo que realmente fere a masculinidade o pênis do outro, o que está no imaginário e a constância do pau ereto.

Apenas a sua presença provoca reações quase instantâneas, portanto, as imagens são retiradas rapidamente das estruturas da cidade. Uma proibição foi desconsiderada. O pênis está exposto e o pudor ruboriza-se fazendo com que a moral assuma a responsabilidade de retirar o impropério fazendo com que a pessoa passante seja participante do processo criativo. A efemeridade das obras depende de como a recepção destas obras acontecem.

Afirma Mesquita (2008) que o artista que instala a sua arte em espaço público precisa “rearmar” a sua atividade para retirar conceitos comuns à ornamentação pública. Se a intenção de sua ação é de fato contraventora essa produção artística parte do espectro criativo da Desobediência Cênica (CAIAFA, 2018), pois “a arte pública deve conferir ao contexto um significado estético, social, comunicativo e funcional”, como é tratado perspicazmente por Maderuelo (2015), e continua:

[...] o termo “arte pública” não é aceite de bom grado por todos os artistas; alguns identificam-no com a submissão a que muitos deles se viram obrigados diante de grupos de pressão locais, que propuseram a construção de obras como um favor a artistas que partilhavam os seus ideários políticos ou interesses económicos. Esta má prática de clientelismo político semeou nas cidades de todo o mundo mamarrachos sensaborões e arquétipos, pretensamente modernos, desprovidos de menor interesse estético. (MADERUELO, 2015, p. 25)

O espaço público sofre com a gestão de redes de instituições que o mantém continuamente em exploração não exatamente livre, com limitações impostas, porém ainda aberto a intervenções e à presença da arte como enfatiza Campos (2009). Essa tensão entre o autorizado e o não-autorizado ascende questões entre público e privado, pois, condiciona a criatividade na espacialidade urbana e suas ocupações. Como espaço de encontro e das relações do comum, a cidade comporta o conceito físico da sociedade e:

Por "Público" foi presumido um grupo agregado de indivíduos unificados por sua aderência a valores e objetivos fundamentais ou pela posse de necessidades essenciais e interesses ou, que; equivalentes a mesma coisa, divididos por conflitos igualmente essenciais. (DEUTSCHE, 1997, p. 259)



Portanto, os praticantes da arte urbana, utilizam a cidade como “laboratório e campo de experimentação” (BLANCA, 2011) transgredindo aquilo que adere ao indivíduo. O *grafitti*, a pichação, os *paste-up's* e os procedimentos variados de “instalação artística” (BISHOP, 2005), funcionam como formas de produção e de inserção de outras discursividades na estrutura da sociedade. Como trata (HEIDEGGER, 2019, p. 18) “A matéria é o suporte e o campo para enformação artística”, no sentido que a “coisa” que sustenta o desejo de produção da arte é o que dá forma à materialidade do discurso artístico.

A estereotípia das transgressões de outrora ainda é aplicada ao grafitti hoje, além do contexto, a prática, motivações, e a sociedade ter mudado dramaticamente. Analisar as práticas artísticas é muito difícil porque o processo tenta ordenar a aleatoriedade que constitui a arte como inerentemente subjetiva. (CONKLIN, 2012, p. 40)

Atualmente, o *grafitti*, a “pixação”, são comuns às cidades e ambos são, muitas vezes, realizados pelos mesmos desenvolvedores. Não obstante, é interessante pensar o valor dado a cada um pela sociedade. “Não podemos esquecer que o grafitti é prática ilegal e criminalizada. Quem o faz incorre em penas diversas que geralmente se traduzem em coimas mais ou menos pesadas.” a arte urbana incorre em violação (CAMPOS, 2017, p. 224).

Considerações Finais

A grande maioria dos homens serve ao Estado desse modo não como homens propriamente, mas como máquinas, com seus corpos. São o exército permanente, as milícias, os carcereiros, os policiais, os membros da força civil etc. Na maioria dos casos não há um livre exercício, seja do discernimento ou do senso moral, eles simplesmente se colocam ao nível da árvore, da terra e das pedras. E talvez se possam fabricar homens de madeira que sirvam igualmente a tal propósito.
(David Henri Thoreau, 2016, p. 12-13)

O fazer artístico contemporâneo deriva por diversas linhas de interesse, linguagem e ainda ressalto que nas primeiras décadas deste século a arte evoca na espacialidade urbana as insurgências políticas que têm impacto mais proeminente em um contexto expandido. E à cidade é reatribuída a ideia de que há a possibilidade de trocas e evolução de conceitos, obviamente, em consonância ao interesse do seu produtor e de seu discurso ao tencionar suas atividades para que possam difundir ideias potencializadas e multiplicadas pelas singularidades das obras produzidas.



Os sistemas de desigualdade e exclusão em que nos enredamos quotidianamente resultam de complexas teias de poder, pelas quais grupos hegemônicos constroem e impõem linguagens, ideologias e crenças que implicam a rejeição, a marginalização ou o silenciamento de tudo o que se lhes oponha. (SANTOS, 2003, p. 339)

A espacialidade urbana tem em si limitações e elas são impostas para emular os corpos humanos como massa maleável que depois de domesticadas terem a ordem internalizada para que possam seguir aquilo que é desejável. Corpos dóceis que aceitam os códigos de conduta impostos e por isso tornam-se facilmente passíveis às ordens dos gestores dos corpos.

A transgressão da arte urbana é considerada como prática equivalente, muitas vezes, a crime hediondo, pois configura-se como “o corolário de uma forma de poder que se realiza *através* da liberdade dos indivíduos” e que o Comitê Invisível (2016, p. 152) relaciona a ações populares, que acontecem associadas às insurgências artísticas e às práticas de políticas contemporâneas.

O controle dos corpos já é tão internalizado que os sujeitos são levados a acreditar que estão fora das rédeas do sistema e, no entanto, penso em sintonia ao que reflete Pagnam (2019), como um simulacro para dar contorno a uma falsa liberdade. E neste artigo apresento questões que vão de encontro a conceitos práticos que são desafios que a arte urbana *queer* enfrenta na espacialidade.

Contudo, minha escrita indica certa direção e caminho escolhido que se dá pela curiosidade e admiração ao que é realizado no espaço público e sem dúvida o local escolhido é um fator preponderante às artes engajadas, desta maneira, associo a este processo conclusivo que o fazer artístico angaria para si a rua como campo criativo.

E, conseqüentemente, neste artigo busquei apresentar um esboço de como a arte *queer* compõe novos cenários no trânsito urbano. Essa atitude desvela a metodologia dos trabalhos e o poder da resignificação que, amparada em movimentos sociais filiados ou independentes, impigem à paisagem urbana apontamentos que desenham silhuetas daquilo que persigo ao relacionar ao que chamo por “desobediência cênica” (CAIAFA, 2018) para pensar em atividades artísticas que destituem conceitos e definições estipuladas pela ocupação da cidade.

Concluo minhas considerações reforçando a importância da prática de arte urbana como dispositivo de visibilidade e desmitificação da persona *queer* ao exhibir obras a fim de



elevar e fazer visível a resistência dessa comunidade em uma sociedade heteronormativa falocentrada. E percebo que sua presença serve ao contato com o observador e a sociedade como um grito necessário em um mundo que ainda assassina diariamente, apoiado por leis nacionais ou não, milhares de pessoas LGBTQIA+.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honescko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDT, Hannah. **Desobediência Civil**. Tradução João C. S. Duarte. Lisboa: Relógio D'água, 2017.
- AUGÉ, Marc. **Non-Lieux. Introduction à Une Antrophologie de la Surmodernité**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Maria Jolas. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship**. London: Verso, 2012. ISBN 9781844677963.
- BISHOP, Claire. **Installation Art: A Critical History**. London: Tate Publishing, 2005. ISBN 1854375180.
- Bey, Hakim (2004). **T.A.Z. – The Temporary Autonomous Zone**. Columbia: Pacific Publishing Studio. ISBN 978146901779.
- BLANCA, Rosa Maria. **Arte a partir de uma perspectiva queer /Arte desde lo queer**. 400fl. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.
- CAIAFA, Frederico Alves. **[10]Obediência Cênica**. 245fl. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2018.
- CAIAFA, Frederico Alves. Pixa Bixa: uma reflexão sobre arte urbana queer e o ativismo em Lisboa. pp. 97-104. In.: Cadernos de Arte Pública. 2.v., 2.n. **Public Art Research and Networks**, 2020. (Jornal)
- CAMPOS, Ricardo. **O espaço e o tempo do graffiti e da street art, Cidades, Comunidades e Território**. pp. 1-16. In.: CIDADES, Comunidades e Territórios. 34.n., jun., 2017. ISSN 2182-3030.



- CAMPOS, Ricardo. A imagem é uma arma, a propósito de riscos e rabiscos no Bairro Alto. pp. 47-71. In.: **Arquivos da Memória**. 5-6 n. (Nova Série). Centro de Estudos em Etnologia Portuguesa: Lisboa, 2009. Disponível em: <http://arquivos-da-memoria.fcsb.unl.pt/ArtPDF/RicardoCamposAM5.pdf>. Acesso 17 de Maio de 2021.
- COMITÉ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. Tradução Edições Antipáticas. São Paulo: n-1, 2016. ISBN 9788566943207.
- CONKLIN, Tiffany Renée. **Street Art, Ideology, and Public Space**. 343fl. Tese de Doutorado apresentada à Portland State University para obtenção do grau de Mestre em Estudos Urbanos. Portland, 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/37772385.pdf>. Acesso 30 de janeiro de 2020.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2018. ISBN 978-8585910174.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1978-1990**. 7.ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008. ISBN 8585490042.
- DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics**. Cambridge: MIT Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir I e II: Nascimento das prisões**. 27. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1999. ISBN 8532605087.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As Heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1, 2013.
- HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. London: Duke University Press, 2011. ISBN 9780822394358.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da Obra de Arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2019.
- KWON, Miwon. **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge: Mit Press Ltd, 2004.
- MADERUELO, Javier. O significado na arte pública. pp.21-33. In.: Almeida, Bernardo Pinto de; Rosendo, Catarina; Alves, Margarida Brito (org.). **Arte pública: lugar, contexto, participação**. Lisboa: Instituto de História da Arte – FCSH/UNL e Museu Internacional de Escultura Contemporânea/CMST, 2015.
- MARQUEZ, Renata. Atlas Ambulante. In.: Marquez, Renata; Cançado, Wellington (org.). **Atlas Ambulante**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2011.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)**. 408fl. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em História Social. São Paulo: USP, 2008.
- MILES, Malcom. **Cities and Cultures**. Critical Introductions to Urbanism and the City. London: Routledge, 2007. ISBN: 0203001095.



- PAGNAN, Redson. Espaço urbano e subversão queer: Ethos e cenografia na prática discursiva intersemiótica de Linn da Quebrada. In.: **Revista Rua**. 25 v. 2.n., p.489-504, Campinas/SP, nov. 2019. DOI: <https://doi.org/10.20396/rua.v25i2.8657759>. Acesso 30 de Janeiro de 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **Política da Arte**. Tradução de Mônica Costa Netto. In.: *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas. 1. v., 15. n. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010. ISBN 14145731.
- RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas: Artes, Cultura, Gênero e Política**. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2002. ISBN 8570413211.
- ROLIM, Herbert. Poéticas da Arte Pública Relacional: Da forma ao Agenciamento das Relações como Motor da Obra. pp.28-42. In.: **Convocarte** - Revista de Ciências da Arte. Arte Pública. 1.n. Dez. Lisboa: Belas-Artes ULisboa, 2015.
- SANTOS, Ana Cristina. Orientação sexual em Portugal: para uma emancipação. pp. 335-379. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. **Reconhecer para libertar: Os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- THIOLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011. ISBN 9788524917175.
- THOREAU, Henry David. **A Desobediência Civil**. Tradução de Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2016. ISBN 9788525406149.
- ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: Uma Filosofia do Acontecimento**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

*Recebido em 04 de junho 2021
Aceito em 20 de setembro de 2021*

