

PERFORMANCE DO ENCONTRO

um estudo de práticas performativas



Renata Teixeira Ferreira da Silva

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RENATA TEIXEIRA FERREIRA DA SILVA

PERFORMANCE DO ENCONTRO: UM ESTUDO DE PRÁTICAS PERFORMATIVAS

PORTO ALEGRE

2016

RENATA TEIXEIRA FERREIRA DA SILVA

PERFORMANCE DO ENCONTRO: UM ESTUDO DE PRÁTICAS PERFORMATIVAS

Dissertação apresentada à Banca de Defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.
Orientadora: Prof^a. Dra. Suzane Weber da Silva (UFRGS).

PORTO ALEGRE

2016

RENATA TEIXEIRA FERREIRA DA SILVA

PERFORMANCE DO ENCONTRO: UM ESTUDO DE PRÁTICAS PERFORMATIVAS

Banca examinadora:

Profª. Drª. Cláudia Vicari Zanatta (UFRGS)

Proª. Drª. Priscilla Danielle Gonçalves de Paula (UFJF)

Profª. Drª. Sílvia Balestreri Nunes (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Vera e José, aos meus irmãos Gustavo e Marcela, e aos meus padrinhos Renato e Carmem, que sempre acreditaram nos meus sonhos;

Aos meus tios Dedi e Bethinha pelo acolhimento na cidade maravilhosa;

Aos meus amigos que estiveram sempre presentes comemorando a vida comigo;

À minha orientadora Suzi Weber que atuou de forma colaborativa e afetuosa nesta pesquisa;

Aos professores André Carreira, Cláudia Vicari Zanatta, Priscilla de Paula e Silvia Balestreri, que contribuíram para qualificar este estudo;

Aos Performers sem Fronteiras pela parceria e alegria;

À Eleonora Fabião e Tania Alice pela disponibilidade, pelo carinho e inspiração;

Ao Macarenando Dance Concept pelo aprendizado e amizade;

Ao Programa de Pós-Graduação da UFRGS por me proporcionar aprofundamento prático e teórico;

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo, investigar, compreender, evidenciar e analisar aspectos da Performance como meio de diálogo entre o social e o cotidiano urbano. Com vistas a um panorama de uma sociedade de relações diluídas, esta investigação confronta tal realidade através de ações que valorizam o encontro em uma proposta relacional de performance. Para tanto, serão analisadas práticas em performance em que o performer intervém no cotidiano urbano dos transeuntes, propondo um instante de encontro com o outro. Desta forma, a reflexão deste trabalho se desenvolve através da análise das criações de duas performers atuantes no Brasil, Eleonora Fabião e Tania Alice e minhas próprias experiências em performance. Entre os principais teóricos estudados destacam-se André Carreira, Eleonora Fabião, John Dewey, Laurence Louppe, Nicholas Borriaud, Renato Cohen, Tania Alice Feix e Zygmunt Bauman. A análise das práticas performáticas será concretizada buscando associações entre os estudos da performance e as práticas observadas e experimentadas.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Cênicas. Cotidiano. Encontro. Modernidade. Performance. Teatro.

ABSTRACT

This study aims to investigate, understand, analyse and highlight aspects of performance as a means of dialogue between the social and the urban daily life. Toward a panorama of a society of diluted relations, this investigation confronts this reality and obtaining values of relational proposal for performance. Therefore, practices will be analyzed in performance where the performer intervenes in the urban everyday flow of passers, proposing a moment of encounter with the other. Thus, the reflection of this work is developed through the analysis of the creations of two active performers in Brazil, Eleonora Fabião and Tania Alice and my own performance's experience. Among the main theoretical researches stand out André Carreira, Eleonora Fabião, John Dewey, Laurence Louppe, Nicholas Borriaud, Renato Cohen, Tania Alice Feix e Zygmunt Bauman. The analysis of performance practices will be held seeking associations between performance studies and observed practices and experienced.

KEYWORDS: Scenic Arts. Daily. Meeting. Modernity. Performance. Theater.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - a) O sítio da vovó (1990, arquivo pessoal) b) Wonderland o que M. Jackson Encontrou por lá (2010)	15
Figura 2 - a) A boca (2012, experimentação em vídeo) b) Sala de ensaio de <i>ballet</i> clássico (2012)	18
Figura 3 - a) Eleonora Fabião, Performance Ações Cariocas 1 (2008) b) Renata Teixeira, Performance Converso sobre teatro (2014)	20
Figura 4 - a)Tania Alice, Performance ULySseS – Live Art after breakup (Grace Exhibition Space do Brooklyn, 2014) b) Renata Teixeira, Performance Converso sobre teatro (Parque Farroupilha, 2013)	21
Figura 5 - Caminhada. Performance Cegos, de Desvio Coletivo (Porto Alegre, 2014)	36
Figura 6 - Saudação. Desvio Coletivo, Performance Os Cegos, de Desvio Coletivo (Porto Alegre, 2014)	38
Figura 7 - Corpos Informáticos, Mixurucagem Birutas: para lambar o vento (2014, Fotos: Ramsés Albertoni).....	42
Figura 8 - a) Comunicação no III FAC (com Renata Teixeira) b) Performance Nudez (de Fernando Homógenes) c) Performance Impregnante (de Cássia Nunes) Fotos: Ramsés Albertoni.....	43
Figura 9 - Amor Experimental, Performance Dispositivo disparador de presença (2014, Fotos: Ramsés Albertoni)	Erro! Indicador não definido.
Figura 10 - Thaíse Nardim, Performance Sem título ou pegadas desapegadas (2014, Fotos: Rodolfo Lo Bianco)	48
Figura 11 - Performance Lótus, de Marcelo Asth. (RJ, 2015. Fotos: Marcelo Asth)	53
Figura 12 - Espectador transeunte (Foto: Matheus Soares).....	Erro! Indicador não definido.
Figura 13 - Espectador observador (Foto: Matheus Soares).....	Erro! Indicador não definido.
Figura 14 - Espectador-colaborador (Foto: Matheus Soares).....	Erro! Indicador não definido.
Figura 15 - Camadas esportivas na Performance do Encontro.	66
Figura 16 - Performance O condicionamento, de Gina Pane. (1972)	69
Figura 17 - a)Eleonora Fabião b)Tania Alice.....	71
Figura 18 - Primeira reunião PSF.....	74
Figura 19 - No meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tinha uma noite (Foto: Jaime Acioli)	77
Figura 20 - No meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tinha uma noite (Foto: Jaime Acioli)	79
Figura 21 - <i>Flyer</i> Correio de abraços Brasil/Nepal.....	83
Figura 22 - Segunda etapa. Entrega do abraço no Nepal (Minha foto entregue à Rita Thatal).....	84
Figura 23 - Performance Converso sobre teatro, Renata Teixeira, Porto Alegre 2013, 2014. (Fotos: Matheus Soares e Tiana Leal)	86

Figura 24 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Renata Teixeira, Porto Alegre, 2015. (Fotos: Julia Lüdke)	93
Figura 25 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2013. (Foto: Tiana Leal)	115
Figura 26 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2013. (Foto: Tiana Leal)	116
Figura 27 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2014. (Foto: Matheus Soares)	117
Figura 28 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2014. (Foto: Matheus Soares)	118
Figura 29 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Porto Alegre, 2015. (Foto: Julia Lüdke)	119
Figura 30 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Porto Alegre, 2015. (Foto: Julia Lüdke)	120
Figura 31 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Porto Alegre, 2015. (Foto: Julia Lüdke)	121

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Descoberta.....	13
1.2	Impulso.....	17
1.3	Aproximação	19
1.4	Localização	23
1.5	Inquietação.....	25
1.5.1	Vida diluída.....	25
1.6	Decisões Metodológicas	28
1.7	Organização dos Capítulos	30
2	PRÁTICAS PERIFÉRICAS DA PESQUISA	32
2.1	Cegos: uma experiência de intervenção urbana	34
2.2	III FAC: as diferentes manifestações de Performance	40
2.2.1	Dispositivo disparador de presença	44
2.2.2	Sem título ou Pegadas desapegadas.....	47
2.3	Lótus: reflexão em colaboração	51
3	PERFORMANCE DO ENCONTRO	55
3.1	Performance e Encontro	56

3.2.1 Espectador-Colaborador	61
3.3 Em busca de uma poética do Encontro.....	67
3.3.1 O primeiro encontro	72
3.3.2 Performance e Precariedade	75
3.3.3 Performance Relacional de Cura	81
3.4 Experimentos	86
3.4.1 Experimento 1 e 2: o re-fazer.....	86
3.4.2. Experimento 3: procedimentos.....	90
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS	100
Referências Bibliográficas.....	101
Referências Eletrônicas	106
ANEXOS.....	109
Anexo 1 : Programação III Festival de Artes do Corpo	110
Anexo 2: Matéria da Revista Select	111
Anexo 3: Palestra Performance	114
Anexo 4: Imagens dos experimentos	115

Porque a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias. Cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro. (DEWEY)

1 INTRODUÇÃO

Mais que das intenções, eu gostaria de apresentar a paisagem de pesquisa, e por esta composição de lugar, indicar os pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação. O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou zigzagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo. (CERTEAU, 2014, p. 35).

Sirvo-me das palavras do pensador francês Michael de Certeau para iniciar esse texto, pois desejo desta forma ressaltar que essa é uma pesquisa que também é fruto de esforços de uma trajetória que antecede a ela. Caminho percorrido por artistas que através de sua arte, lutaram e legitimaram esse espaço que é ocupado por mim hoje e que busco dar continuidade: performer e pesquisadora em Artes Cênicas. Acrescento ainda, que esta investigação não cessará após a sua finalização, pois é um dentre tantos caminhos percorridos nesse momento. Portanto, ao realizá-la, tenho como objetivo compreender o campo das Artes em que estou inserida e, desta forma, contribuir para o desenvolvimento das reflexões acerca das Artes Cênicas e dos Estudos da Performance.

A fim de apresentar o meu interesse deste estudo, descrevo um caminho que está cercado de acontecimentos e de oportunidades, em um roteiro de memórias que estão ligadas e dispostas conforme a necessidade de se fazer compreender. Desta maneira, organizo a minha trajetória até a presente pesquisa em um breve relato:

1.1 Descoberta

Tudo começou quando eu tinha apenas dois anos de idade e me interessei espontaneamente pelo *ballet* clássico ao entrar por acaso em uma sala de dança e assim, não querer mais sair. Nesse mesmo ano, 1990, experimentei pela primeira vez a felicidade de estar em cena, no espetáculo de final de ano da Escola de Dança Wander Costi. Foi então, a partir da vontade de

dançar, que adentrei às Artes Cênicas. Durante quatorze anos estudei e pratiquei o *ballet* clássico, até sentir vontade de me expressar¹ mais livremente, já que eu sentia que aquela técnica de certo modo aprisionava os meus movimentos.

Para a minha família, o jornal nos anos noventa era a principal fonte de pesquisa para as atrações artísticas gratuitas no final de semana. E é nesse momento que surge o teatro de rua e a Oigalê² nessa história: “Domingo, às 16h no Brique do Parque da Redenção³, entrada franca.”, dizia em um jornal de Porto Alegre. Em um misto de dança, de música, de atuação e de cores vibrantes; os artistas de rua prenderam a minha atenção e desta forma, foi como um convite a acompanhar a produção do grupo, tornando minha família e eu assíduos espectadores. O prazer em assistir teatro de rua brotou e cresceu tanto, que eu também quis fazer.

Assim, somei ao passar dos anos, conseqüentemente e, por vezes, concomitantemente, cursos de *ballet* clássico, *jazz*, teatro de rua, teatro para iniciantes e formação de atores. E em 2012, completei a graduação em licenciatura de teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tive a oportunidade de conhecer o grupo porto-alegrense Teatro Sarcástico⁴ nesse percurso acadêmico.

Logo, iniciei em 2010, junto ao coletivo Teatro Sarcástico o processo de criação do espetáculo musical *Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá*⁵ com a direção de Daniel Colin e composto por numerosa equipe, que ao todo somavam um total de vinte e dois integrantes. Em *Wonderland* tivemos um processo longo, de oito meses, os quais foram organizados por extensos

¹ “Em termos etimológicos, o ato de expressão é um espremer, um pressionar para fora.” (DEWEY, 2010, p. 152).

² A Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais surgiu em 1999 e, desde então, mantém um trabalho contínuo e de pesquisa. Entre seus principais atores estão Giancarlo Carlomagno, Hamilton Leite, Paulo Brasil e Vera Parenza, entre outros. (Disponível em: <<http://www.oigale.com.br/>>. Consultado em: 06/04/2015.).

³ O Parque Farroupilha, mais conhecido como Redenção, foi fundado em 19 de setembro de 1935, administrado pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente. Estima-se que mais de quatro milhões de pessoas passam por ano pela Redenção”.

(Disponível em: <http://www.portoalegre.tur.br/ponto_turistico/parque_farroupilha_redencao-porto_alegre-21-2-16-48.html>. Consultado em: 15/06/2014).

⁴ Teatro Sarcástico é um coletivo de teatro sediado em Porto Alegre, com produções de teatro infantil e adulto desde 2004, integrado hoje por Daniel Colin, Guadalupe Casal e Ricardo Zigomático. (Disponível em: <<http://teatrosarcastico.blogspot.com.br/>>. Consultado em: 06/04/2015).

⁵ Espetáculo com financiamento do FUMPROART e que ganhou diversos prêmios, dentre eles, o Prêmio Açorianos de Teatro – Espetáculo do Ano (2010) e Prêmio Brasken de Teatro (2011).

períodos de improvisações temáticas e depois por uma detalhada estruturação de cenas. Em uma das propostas do processo, mais um ponto de intersecção com essa pesquisa, uma tarefa desafiadora foi dada pelo diretor a nós atores: a partir de uma música sorteada do cantor Michael Jackson, a criação de uma performance para apresentar ao grupo. Nesse instante fui à busca do que se constituiria uma performance e relatei naquele projeto algumas características para a criação do que chamei de “performance exorcismo”, tais como: ação que não se repete, diluição do personagem, acontecimento, arte ao vivo, autobiografia e caráter processual.



Figura 1 - a) O sítio da vovó (1990, arquivo pessoal) b) Wonderland o que M. Jackson Encontrou por lá (2010)

Desta maneira, complemento o relato com as figuras acima, pois elas evocam dois momentos pontuais desta narrativa, trazendo uma ideia de começo, de descoberta, de arrebatamento e de paixão de atuar, de mostrar, de fazer, de *mostrar fazendo*, enfim performar. A primeira imagem, Figura 1- a, revela os meus primeiros passos na dança, e a primeira vez que subi em um palco e fiz parte de um espetáculo de *ballet*. Nessa imagem eu estou no canto direito, em direção oposta às minhas colegas, o que ilustra como eu estava impactada com todos aqueles elementos novos, como iluminação, cenário, figurinos, espectadores. Já na Figura 1- b mostra uma das cenas do espetáculo *Wonderland e o que M. Jackson encontrou por lá*, resultado de um processo artístico diferente do que eu estava acostumada. Um processo em que a partir de ensaios com vivências em performance eu pude trabalhar o autorreferente em cena, descobrindo uma via de aproximação entre a vida e a arte, e desta forma construindo outros meios de criação cênica, para além da representação de um personagem. Se entendemos performance artística de modo amplo, nos parâmetros de Richard Schechner (2010), performance enquanto manifestação artística do ser humano autoconsciente, as experiências citadas acima, demonstram as minhas primeiras manifestações performáticas:

Voltemos então à teoria. Ao lado da abrangente categoria da performance autoconsciente há uma muito precisa que engloba os chamados teatro, dança e/ou música. Essas artes são utilizadas em diversos contextos e realizam diferentes coisas. Operam ora como o divertimento, ora como parte de um ritual; eles podem ser feitos por si mesmos (arte pela arte) ou como parte de uma ampla série de atividades que Allan Kaprow chamou de “arte como a vida”, ações que se aproximam muito do ser “apenas cotidiano”, como deslizar no chão ou sair para caminhar (...). Mas mesmo nessa vasta escala de participação, o todo das performances artística, ritual, esportiva e de entretenimento constitui apenas uma parte de uma larga categoria de performance autoconsciente. Dito de outro modo: todo teatro é performance, mas nem toda performance é teatro (ou qualquer outra subcategoria de performance). Tudo isso pode parecer muito simples; todavia, acredito que seja importante manter essas distinções em vista. (SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; DE ANDRADE PEREIRA, Marcelo, p. 28, 2010).

1.2 Impulso

Enquanto realizei a minha formação na universidade, tive a oportunidade de participar da pesquisa *Histórias e Perspectivas do Teatro em Porto Alegre*⁶, orientada pelo professor Dr. Clóvis Dias Massa, cuja pesquisa ganhou papel de destaque na minha jornada de pesquisadora. Esta investigação, que era teórico-prática, tinha como proposta a composição de personagens e cenas inspiradas na obra de Beckett a partir do áudio de entrevistas, já realizadas por outras bolsistas, com espectadores de teatro da cidade de Porto Alegre. As entrevistas eram extensas, o que trazia a necessidade de escutá-las inúmeras vezes a fim de decorar as falas para uma futura desconstrução dos diálogos. O interesse e o prazer em escutar aquelas histórias, contadas nas entrevistas, aumentou a ponto de contaminar o meu futuro Trabalho de Conclusão de Curso⁷ (TCC) e, configurando a metodologia do trabalho de conclusão, em entrevistas na sala de ensaio de *ballet* clássico, significando um retorno à escola que iniciei minha caminhada e à infância.

A escolha metodológica no TCC foram observações e entrevistas filmadas na sala de ensaio, com alunas de oito a nove anos de idade, meninas que já haviam sido minhas alunas em anos anteriores. Apesar da grande dificuldade em desenvolver uma reflexão acerca de sua prática, por causa da pouca idade das participantes, tal iniciativa resultou em declarações de amor das alunas aos momentos teatrais em suas aulas de dança. Assim, esses depoimentos aguçaram ainda mais a minha curiosidade sobre ouvir o que o outro tem a falar sobre as experiências teatrais.

⁶ Pesquisa que desenvolvi nos anos de 2011/2012 com bolsa PIBIC/CNPq - UFRGS, sob a orientação do professor doutor Clóvis Dias Massa no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/63928>> Consultado em: 23/03/2015).

⁷ Trabalho de Conclusão do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado Ensino de Balé Clássico infantil: entre o jogo e a imitação, com orientação do professor Dr. João Pedro Alcântara Gil.



Figura 2 - a) A boca (2012, experimentação em vídeo) b) Sala de ensaio de *ballet* clássico (2012)

As duas imagens acima fazem parte dessa trajetória de pesquisa acadêmica que desenvolvi entre os anos 2011-2012 e constituem um período de iniciação científica e aprofundamento teórico. Mas, principalmente, fazem parte de um recorte da graduação em teatro onde eu tive a oportunidade de investigar questões que me pulsavam. Em *A Boca*, Figura 2-a, realizei alguns experimentos em vídeo inspirados no texto *Eu não* do dramaturgo Samuel Beckett (2003). Nesse experimento entrei em contato com o movimento dadaísta com a finalidade de desconstruir o texto das entrevistas e a partir do recorte das palavras, construí novas narrativas, transformando a entrevista em um experimento performático. Na Figura 2-b se trata do meu papel de observadora na sala de ensaio de *ballet* clássico infantil, em que eu procurava compreender os procedimentos pedagógicos no ensino de dança para crianças, já que eu atuava como instrutora de dança há quatro anos. Essas experiências de Iniciação Científica e TCC foram importantes em dois sentidos: como alicerce-base de conhecimento no que se refere à metodologia de

pesquisa, como por exemplo a realização de entrevistas e de observações; mas também enquanto procedimentos performáticos, como é o caso do experimento *A boca*.

1.3 Aproximação

Após esses atravessamentos, tornou-se emergente o desejo em conversar e ouvir o que as pessoas tinham a compartilhar sobre as suas experiências em teatro, principalmente as não profissionais de teatro. No entanto, eu gostaria de realizar esse convívio através de um viés artístico, de criação, partilha e não somente por meio de entrevistas. De modo geral, as entrevistas em sua forma tradicional, trazem um caráter formal à conversa, conforme eu já havia proposto em outras pesquisas. Durante a busca de uma prática que me propiciasse essa experiência de aproximação do outro, do encontro, pesquisei a performance feita pela artista Eleonora Fabião, performer que eu já havia estudado por meio de uma disciplina no curso de teatro, ministrada pela professora Suzane Weber da Silva⁸, orientadora deste trabalho. Assim, me deparei com a performance *Ações Cariocas 1*, criação que faz parte de sete ações denominadas *Ações Cariocas*, realizadas por Fabião. Nessa proposta, a artista vai para o centro da cidade do Rio de Janeiro com dois banquinhos retirados da casa dela e propõe conversar sobre qualquer assunto aos transeuntes através de um cartaz.

Conseqüentemente, fui atraída pela maneira que a artista escolheu para discutir assuntos emergentes da cidade, pois durante os dias em que Eleonora realizou a performance, ela exibiu cartazes com as diferentes frases: “Converso sobre qualquer assunto”, “Converso sobre política”, “Converso sobre amor” e “Converso sobre saudade”, em uma proposta de conversar com o estranho, colocando-se em relação direta com os transeuntes, corpo frente a corpo. Esse diálogo estabelecido no meio urbano, sem uma espetacularidade associada a uma dimensão de grandiosidade ou virtuosidade, mas ao contrário, aliado a uma

⁸ Suzane Weber da Silva é professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professora adjunta no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

valorização do simples, do comum, do ordinário, possibilitou descobrir uma diferente forma de conversar, de trocar, de partilhar uma ação. E, desta maneira, fui influenciada, inspirada e motivada na concepção do meu projeto de mestrado. Um dos objetivos de minha pesquisa é traçar uma linha horizontal entre artista, espectador e cidade através de práticas performativas. A seguir as imagens de Fabião e de minhas experiências, no exemplo da foto como forma de desdobramento. As performances foram desenvolvidas no Largo da Carioca (RJ) e Parque Farroupilha (POA), 2008 e 2014, respectivamente:



Figura 3 - a) Eleonora Fabião, Performance Ações Cariocas 1 (2008) b) Renata Teixeira, Performance Converso sobre teatro (2014)

Desta maneira, a partir da experiência do meu corpo em performance na rua, da vivência em re-atualizar a obra de Fabião, meu interesse convergiu para a investigação de práticas artísticas e performances que evidenciam ações banais, cotidianas,

ordinárias e de fácil acesso a todos. Associa criações que transitam em uma linha tênue entre arte e vida, e que destacam em suas propostas o aspecto *relacional da arte* (BOURRIAUD, 2009), colocando em evidência também o homem comum e enfatizando a arte enquanto processo. Interessa a esta pesquisa o performer que assume o papel de “ritualizador do instante-presente” (COHEN, 2002, p. 91), destacando o trivial do dia-a-dia e desta forma, valorizando-o, em um processo de reflexão e resignificação do gesto, do tempo e do espaço. Desse modo, a busca está em estabelecer um momento de troca com o outro, de “interação social real” (BAUMAN, 2001, p. 124), e reflexão sobre alguns hábitos cristalizados da modernidade. Do mesmo modo, também estabeleço proximidade com a performance *Converso sobre Teatro* com outra criação, como a performance *Ulysses – Live Art after breakup*, da performer Tania Alice:



Figura 4 - a) Tania Alice, Performance ULYSSES – Live Art after breakup (Grace Exhibition Space do Brooklyn, 2014) b) Renata Teixeira, Performance *Converso sobre teatro* (Parque Farroupilha, 2013)

Na página anterior temos duas imagens, a primeira, da performer Tânia Alice (Figura 4- a), na performance *Ulysses – Live Art after breakup* (2004), realizada no Grace Exhibition Space do Brooklyn, em Nova York. Essa performance tem como ação rir com os participantes durante horas, enquanto são projetados vídeos de ações de uma série de performances feitas anteriormente. Essas imagens projetadas são registros de performances realizadas por intermédio de uma rede social, em que os internautas propunham atividades a serem realizadas por Tania Alice, após o fim de um relacionamento amoroso da artista em que ela se sentia desmotivada, inclusive, em performar. Em *ULySseS – Live Art after breakup* (2014), artista e espectador-colaborador sentam-se um de frente para o outro, sem barreira alguma, borrando, misturando, e fundindo as barreiras que segregam performer e espectador, na busca de uma linha horizontal de criação, de colaboração, a partir da ação simples e cotidiana de rir. Assim, ao propor a ação de rir com o outro como forma de arte, a artista fricciona, resignifica e expande as noções de arte.

Ao lado está a imagem da performance *Converso sobre teatro* (Figura 4- b), realizada no Parque Farroupilha, ou mais conhecido como Redenção, em Porto Alegre. Esta performance consiste em dedicar um tempo para conversar sobre teatro com um desconhecido, e desta forma, compartilhar experiências artísticas e de vida. É possível perceber semelhanças entre as imagens, afinal as ações compreendem sentar-se frente a frente, constituindo essa relação frontal dos corpos e deste modo, favorecendo a relação não hierárquica da performance (COHEN, 2008), em que performer e espectador colaboram na realização da performance. A ação de sentar como uma oportunidade do corpo encontrar certo relaxamento e conforto, propiciando um deslocamento da atenção à organização gravitacional (GODARD, 2001) do indivíduo, para a escuta. O olhar à frente estabelece um processo de abertura de si ao encontro do outro e de reelaboração desses corpos, pois “Através desses encontros estranhos, ambos os corpos são de-formados e re-formados, eles tomam forma através de outras formas corporais”⁹. (AHMED, 2000, p. 39, trad. livre). Da minha parte, trata-se também de desdobrar, de reatualizar, de reencenar, de “rerritualizar” práticas de performance

⁹ Original: “Through such strange encounters, bodies are both de-formed and re-formed, they take form through and against other bodily forms”. (AHMED, 2000, p. 39).

que vêm sendo realizadas nos últimos anos. A própria estratégia de “fazer de novo”, de voltar a citar uma performance já conhecida, faz parte de um procedimento que os performers vêm utilizando de modo frequente.

Nesses cruzamentos entre as performances, *Ações Cariocas 1 - Ulysses – Live Art after breakup - Converso sobre teatro*, evidencio os elementos a serem trabalhados na presente dissertação e componho o meu *corpus* de análise. A partir das práticas das duas performers: Eleonora Fabião e Tania Alice, de alguns encontros com outros artistas e coletivos, e de alguns experimentos próprios, busco compreender, atuar, explicitar, fazer, desdobrar e refletir a partir do corpo em ação.

1.4 Localização

Após essa breve introdução do conjunto de caminhos e escolhas que realizei até a concepção desse estudo, é necessário também localizar pesquisadora e pesquisa. Situo-me na capital porto alegre, que é uma cidade que tem uma notória diversidade de espetáculos, shows e eventos. Pois, além das temporadas de grupos locais, a programação anual do município conta também com importantes festivais: Teatro de Rua, Palco Giratório-SESC-RS, Porto Alegre em Cena, entre outros. E integrando o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, licenciada em Teatro e bailarina, nesse lugar de efervescência artística chamado Porto Alegre, sinto-me acolhida por esse movimento, que estabelece cada vez mais *contemporaneidade*¹⁰ (AGAMBEN, 2009) nos seus fazeres artísticos. Essa diversidade artística me possibilitou aproximação à *linguagem da performance* (COHEN, 2002), que ao se afirmar enquanto uma linguagem artística híbrida, se consolida nesses “*entre*” artes (LEHMANN, 2007), que são parte constituinte da minha formação. Portanto, ao pensar a performance na rua, nas ruas desta

¹⁰ Para Giorgio Agamben a contemporaneidade é “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

cidade de Porto Alegre e no artista que dialoga com os transeuntes, penso no aspecto urbano incorporado enquanto temática da performance. O performer que entende a cidade não como um cenário ou pano de fundo, mas como um espaço ativo, propositivo, capaz de movimentar a cena, possibilitando que novos olhares surjam e que resignifiquem este espaço ordinário em uma nova proposta de relação para/com ele, conforme explicitado por André Carreira:

Neste sentido, é preciso considerar a ideia de invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um compromisso radical, mas sobre tudo desde uma perspectiva que toma a cidade como um campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano. (CARREIRA, 2009, p. 3).

Com vistas a este panorama, acredito na utilização do espaço urbano na performance como um ato político. O espaço público como um lugar comum a todos, aberto a todas as culturas e classes sociais. As propostas que colocam as mais diferentes pessoas em estado de encontro possibilitam *afeto*¹¹ (BRINKEMA, 2014) e mais proximidade entre os indivíduos, quebrando com alguns padrões de comportamento e de convivência que lidamos no cotidiano. Segundo a diretora teatral Patrícia Fagundes¹² abrir-se para essa possibilidade do encontro é “(...) estar aberto ao mistério do outro em um difícil exercício de humildade, despojamento e escuta que implica uma atitude ética e artística extremamente exigente e significativa, mesmo que possa parecer que se mova por territórios limitados. O mundo é feito de relações”. (FAGUNDES, 2009, p. 39).

Assim, é por esse “mistério do outro” que o presente estudo pretende percorrer, abrindo-se para o próximo, dialogando e usufruindo da cidade enquanto um espaço facilitador de encontros, como “um assentamento humano onde estranhos têm a chance de se encontrar.” (BAUMAN *apud* SENNET, 2001, p. 121). Desta forma, descobrindo mais do que procedimentos, mas

¹¹ Para Eugenie Brinkema, o afeto é o que “o que desfaz, o que perturba, o que eu não posso nomear, o que resta (assombra, e sempre tão bonito), o que resiste; indefinível, diz-se ser o que não pode ser escrito, o que derrete a crítica fria, mexendo todos os sistemas.” (BRINKEMA, 2014, p.xxi, tradução livre).

¹² Patrícia Fagundes é diretora da Cia Rústica e professora de Direção Teatral no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. (Disponível em: <<http://ciarustica.com/quem-somos/>. Consultado em: 23/03/2015).

modos de ser e estar, enxergando outras formas de fazer arte, reelaborando, reinventando, recriando e transformando dentro e fora de si.

1.5 Inquietação

Há algum tempo venho observando um crescente aceleração da vida, que se apresenta desde ao realizar simples ações cotidianas como acordar e tomar café da manhã, por exemplo, e se estende até aos momentos mais formais como reuniões e encontros amorosos. Essa rapidez que adquirimos no dia-a-dia vem da acumulação exponencial de tarefas, que faz com que tenhamos uma diferente relação com o tempo, criando uma falsa impressão de “falta de tempo” e conseqüentemente, de incompletude e fracasso. Desta forma, é possível perceber um distanciamento dos indivíduos entre si, o que traz a noção dos laços humanos estarem em uma situação de *frágeis* e *transitórios* (BAUMAN, 2001), deixando à margem a ideia de coletivo. A sociedade moderna está caminhando em uma tendência individualista, marcada pela insegurança. Como artista que está inserida nesse contexto, me questiono: de que forma a arte pode vir de encontro a essa problemática de *vida instantânea* (BAUMAN, 2001) e propor uma suspensão e reflexão acerca dos hábitos modernos?

1.5.1 Vida diluída

Certa manhã o relógio não despertou, o ônibus atrasou, o trânsito aumentou ou a internet não conectou. Casos corriqueiros em um cotidiano atordoado em que vivemos e que soluções rápidas devem ser articuladas para problemas que muitas vezes nós mesmos ocasionamos ao tomarmos para nós prazos muito curtos. Em tempos como os de hoje, necessitamos cada vez mais de

produtos (tecnologia, *fast food*) que tornem nossas vidas práticas, pois não há tempo para “perder”, tudo se torna excessivamente passageiro, transformando nossas vidas para serem consumidas instantaneamente em agendas milimetricamente organizadas.

Tal fenômeno é caracterizado pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) como *Modernidade Líquida*, em que tudo é tão inconstante que é possível traçar um paralelo com os fluidos, os quais são associados à ausência de peso e mobilidade: “escorrem, respingam, transbordam” (BAUMAN, 2001, p. 8). O autor utiliza fluidez ou liquidez como metáfora devido à polarização que ocorreu entre tempo e espaço, conforme o mesmo:

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca. (BAUMAN, 2001, p. 16).

Sob esta ótica, de distinção e de segregação entre tempo e espaço é que as verdadeiras experiências se extinguem, pois o que está em voga não é a qualidade ou o quão profundo se pode experimentar, mas sim quantitativamente, exaltando-se quantas experiências somos capazes de colecionar. Desta forma, na modernidade líquida em que cotidianamente esvaímos, é importante uma incansável disposição. O “sempre alerta” não é mais um lema unicamente proclamado pelos escoteiros, ele é ecoado por todos os cantos, por homens e mulheres empunhando grandes xícaras de café e por jovens ávidos por novidades arrebatadoras. Todos estão em prontidão, à espera de uma oportunidade, assim como coloca o sociólogo:

Qualquer oportunidade que não for aproveitada aqui e agora é uma oportunidade perdida; não a aproveitar é assim imperdoável e não há desculpa fácil para isso, e nem justificativa. Como os compromissos de hoje são obstáculos para as oportunidades de amanhã, quanto mais forem leves e superficiais, menor o risco de prejuízos. (BAUMAN, 2001, p. 204).

Assim, a sociedade moderna, para Bauman (2001) é uma sociedade do consumo, tudo é passível de receber um rótulo e a corrida se torna uma corrida contra o tempo, pois tudo que pode subir para a prateleira pode também cair na lixeira. Estar em

constante atualização se tornou uma necessidade de sobrevivência para não sucumbir, e podemos ter a certeza que há uma fila imensa de pessoas especializadas aguardando a melhor oportunidade. Havendo desta forma, a repetível não consolidação de laços, cada compromisso tem data de validade perecível, os desejos são repentinos e imprevisíveis, tornando tudo e qualquer coisa descartável: as pessoas, os projetos, os objetos, as sensações. As relações acontecem em uma velocidade tão alucinante que não temos tempo para a reciclagem, pois uma esteira rola sem parar trazendo promissoras novidades. Tal fenômeno tem consequências alarmantes, porém quase que naturalizadas hoje em dia pelo embate frequente a tais situações, as quais dificilmente conseguimos pegar caminhos de desvio. Bauman assinala algumas dessas consequências quando reflete acerca dos laços humanos no mundo fluido: “O fenômeno que todos esses conceitos tentam captar e articular é a experiência combinada da *falta de garantias* (de posição, títulos e sobrevivência), da *incerteza* (em relação a continuação e estabilidade futura) e de *insegurança* (do corpo, do eu e de suas extensões: posses, vizinhança e comunidade)”. (BAUMAN, 2001, p. 201).

Mergulhada nessa perspectiva transitória e inconstante está a arte, que eu acredito ter como busca essencial o contra fluxo a toda essa onda superficial. Como o teatro que depende do outro, que necessita do encontro entre espectador e artista, e do estabelecimento de laços fortes e de entrega de ambos pode fazer a diferença? A arte em um lugar do salto ao inesperado, de corpos em situação de *presença* (GUMBRECHT, 2010), tem o poder de transformar e permitir os corpos em estado de risco e jogo? Aproveitando o questionamento de Bauman (2001), quais os caminhos a serem traçados com vistas a este panorama?

É importante salientar que o artista não ocupa a rua por acaso, o fato de colocar-se nesse espaço está repleto de sentido. O performer ao se deslocar da sala de teatro ou galeria potencializa algumas das tendências dramatúrgicas da performance observadas por Eleonora Fabião, tais como: “O deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais”; a “aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso”; o “curto-circuito entre arte e não-arte”; “estreitamento entre ética e estética e agudez conceitual” (FABIÃO, 2008, p. 239). Logo, é possível pensar as intervenções urbanas como agentes resistentes e transformadores de uma realidade atribulada, possibilitando ao cidadão se repensar, se reinventar, se permitir ao olhar e a

reflexão, conforme o diretor Pedro Diniz Bennaton¹³: “Como a ruptura é a exceção, e o acontecimento que se projeta, além das tendências do cotidiano, opera com estratégias que são próprias da ação transformadora, é necessária a construção de novas situações imprevisíveis para devolver às pessoas que ainda habitam a rua a possibilidade de se encontrarem.”. (BENNATON, 2009, p. 38).

A ação então surge como resposta a uma necessidade urgente, do artista, do transeunte, do meio urbano, mas não como forma única e fechada, mas sim como propulsora e instigadora a outros caminhos, à mudança e transformação. Para além de uma paisagem, com seus edifícios e avenidas, a urbe se configura dentro de um cenário impermanente, em um constante movimento, assim como Kevin Lynch reflete na obra *A imagem da cidade*: “A cidade não é apenas um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura.” (LYNCH, 1997, p. 2).

Acredito que nesta pesquisa, as artistas e as performances selecionadas, concretizam, pelo menos por um instante, a relação entre corpos no *encontro face a face* com o outro (AHMED, 2000), agindo no contra fluxo dessa liquidez da vida cotidiana.

1.6 Decisões Metodológicas

Contrariamente à dualidade entre “*Práxis* (ato de transformar a si mesmo) e *poiésis* (ação ‘necessária’, servil, com vistas a produzir ou transformar a matéria)” (BOURRIAUD, 2009, p. 144), assim como para Marx, para a performance *práxis* e *poiésis* estão imbricadas, realizando constantemente um movimento de ir e vir entre uma e outra. É nesse sentido que situo este estudo e que essas práticas e procedimentos performáticos se encontram, a partir da experiência de si em um processo de atuação, reflexão e criação. O fazer artístico também construindo conhecimento e a experiência do corpo como uma possibilidade de

¹³ Pedro Diniz Bennaton é ator, diretor, dramaturgo e pesquisador. Fundador do grupo catarinense ERRO Grupo e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

aprendizagem, pois assim como para Ciane Fernandes: “a ‘pesquisa-arte’(mais do que “artística” ou “em artes”) é uma ‘pesquisa em movimento’: seu tema é seu método, seu objeto é seu sujeito” (FERNANDES, 2014, p. 81).

Desta forma, o objetivo da aproximação é exploratório, e se desenvolve através da narrativa de minha própria experiência no âmbito da Performance. Essa exploração tem um recorte no período de 2014 e 2015, momento de mergulho na pesquisa de mestrado, em que as práticas realizadas focaram-se nessa temática. Este estudo também considera minhas próprias práticas artísticas como possibilidade de me equiparar, de me aproximar, de me identificar e de me semelhar às artistas desse estudo, mas também de uma experiência de performance vivenciada no próprio corpo. Desta forma, ressalto a minha condição de artista, de performer, pois é através desse ponto de vista “não neutro” que se dará a pesquisa das práticas de Eleonora Fabião e Tania Alice, que conforme Dantas “quando um artista procede a uma investigação sobre a prática de outro artista, ele o faz a partir de um ponto de vista de artista e isto influencia as diversas etapas da sua pesquisa.” (DANTAS, 2007, p. 16).

Ou seja, sintetizando, o *estudo teórico-prático* é composto de duas ações: estudo teórico e experimentos performáticos. O *estudo teórico* foi um período de levantamento de material bibliográfico e leitura dos referenciais selecionados, aprofundando-se sobre os seguintes temas: performance, encontro, cotidiano, intervenção urbana e modernidade. Tal procedimento teve como objetivo promover engajamento entre teoria e prática, não limitando a performance a noções estanques, mas fundamentando-a conceitualmente. Já, os *experimentos performáticos* são algumas práticas próprias em performance, a partir da construção de “programas”, que segundo Fabião (2008) são a organização do planejamento da performance a ser realizada. Esses experimentos são consequências de desejos emergentes que surgiram durante os estudos, como uma forma de experimentar algumas possibilidades de “compartilhar presença” (FEIX, s/d) com os transeuntes. Conforme Laplantine (2004) é nessa experiência *sensorial da alteridade* que se abre a possibilidade de ver para além de si, reconhecendo outras perspectivas no encontro com o outro.

A coabitação com a fonte se realizou na cidade do Rio de Janeiro entre os meses de março e julho de 2015, em que eu estabeleci diferentes maneiras de aproximação com as práticas das artistas. As aproximações ocorreram através de observações

e colaborações em práticas das performers Eleonora Fabião e Tania Alice, na participação nos encontros de pesquisa e palestras, alternando entre uma observação participativa versus uma participação observante. Essa alternância se deve à possibilidade para além do registro visual e perceptivo acerca do processo das artistas, e dessa forma, também identificar alguns elementos a partir da vivência, experimentando práticas propostas por elas. Assim, a busca foi por uma imersão no tema da pesquisa, bem como na práxis em questão, estabelecendo sempre a reflexão com a prática, em um movimento de colocar-se por vezes mais dentro em um mergulho e outros mais fora, em observação.

1.7 Organização dos Capítulos

Posto isto, a presente dissertação tem uma organização em quatro capítulos, que têm como objetivo um movimento entre a teoria e a prática de forma que as reflexões se apresentem a fim de colaborar na difícil tarefa que é pensar o fazer artístico e tornar o sensível, visível. Desta forma, apresento a seguir o sumário expandido, que é compreendido enquanto um resumo prévio de cada capítulo, que será desenvolvido mais adiante durante a dissertação.

No primeiro capítulo temos a introdução deste trabalho, que consta a trajetória da pesquisadora, a problemática da pesquisa e suas escolhas metodológicas. Nesse capítulo são expostos os principais momentos de aproximação e as experiências realizadas em Artes Cênicas e Performance. Explicito também a problemática deste trabalho, contextualizando as relações estabelecidas na “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001) e propondo uma possibilidade de contra fluxo através da arte. A seguir são apontadas as decisões metodológicas, compondo a metodologia utilizada para a concretização desta pesquisa, organizando os procedimentos em ordem cronológica, conforme foram realizados.

No segundo capítulo, chamado *Práticas Periféricas da Pesquisa* relato alguns encontros que tive com outros artistas da Performance e suas práticas durante a pesquisa através de eventos, festivais e acasos. Essas relações são importantes, pois

contribuíram para o aprofundamento teórico e prático deste trabalho. A partir da integração e conexão com outros procedimentos pude experimentar, criar, analisar, relacionar e refletir os processos que constituem a criação em Performance. Serão relatados em três etapas: atuação na intervenção *Cegos* (2014), do grupo paulista Desvio Coletivo no Festival Palco Giratório SESC-RS, participação no III Festival de Artes do Corpo (2014), na Universidade Federal de Juiz de Fora, e a aproximação com as criações de Amor Experimental, Corpos Informáticos e Thaíse Nardim, e por último a colaboração na *Performance Lótus* (2015), de Marcelo Asth.

O terceiro capítulo, denominado *Performance do Encontro*, compreende o desdobramento entre reflexão e prática e seus principais cruzamentos, o que ocorre em quatro momentos: *Performance e Encontro*, *Espectador-Colaborador*, *Em busca de uma poética do encontro* e *Experimentos*. Em *Performance e Encontro*, caracterizo a concepção de uma Performance do Encontro, explicitando os elementos que a constituem. Para tanto, amplio o caráter de espectador, estendendo esta noção para uma ideia de espectador-colaborador, o qual se torna propositor e indispensável para uma obra configurada em Performance do Encontro. Em *Em busca de uma poética do encontro*, teço uma teia entre as performers e a ideia de encontro, corpus desta dissertação: Eleonora Fabião, Tânia Alice. Exponho as motivações e afinidades que me levaram até estas artistas, estabelecendo pontos de contato entre a poética do Encontro e as performers, e evidenciando o papel da artista mulher e da exibição transcendente do seu corpo em performance, ainda citando outras importantes artistas que vêm colocando-se de forma incisiva em suas propostas performáticas. Finalizo o capítulo trazendo a descrição, análise e reflexão acerca dos experimentos práticos realizados por mim durante a trajetória de pesquisa.

Por fim, nas *Considerações finais* indico os sinais constatados e afirmo as características responsáveis pela poética do encontro na performance. Confiro assim até o momento os elementos emergidos do estudo após a análise dessas práticas performativas, reflexões acerca dos limites desta pesquisa e os possíveis prosseguimentos que terão.

2 PRÁTICAS PERIFÉRICAS DA PESQUISA

Nesta investigação é importante salientar que nosso campo de interesse é o das Artes Cênicas, portanto mesmo que as barreiras artísticas se borrem durante os trajetos de criação, a busca incessante nessa pesquisa é compreender, caracterizar e refletir a Performance nas Artes da Cena. Desta forma, compartilhamos a noção com Renato Cohen de que a performance se configura enquanto uma *linguagem* que é expressada cenicamente, que se constitui na relação de presença, do acontecimento e da ação: “Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.” (COHEN, 2002, p. 28).

Durante os dois anos de pesquisa foram diversas as experiências que pude partilhar, trocar, colaborar com diferentes artistas da performance. As relações que estabeleci aconteceram via eventos, festivais, debates, pesquisa, e até mesmo por conta do acaso. Porém, alguns dos encontros foram muito significativos nessa etapa do estudo, de forma a inspirar, sedimentar ou desequilibrar as reflexões que ainda sigo realizando.

Portanto, a seguir trago algumas práticas que contribuíram para elucidar certas noções da Performance e dão vida a algumas destas ideias. Os trabalhos foram selecionados a partir de pontos que têm intersecção com os aspectos que envolvem o encontro, como procedimentos utilizados e maneiras de suspender o fluxo dos transeuntes para propor algum tipo de encontro. Desta forma, apresento e analiso duas criações em performance de dois artistas: *Dispositivo disparador de presença*, do Amor Experimental (SP) e *Sem título ou Pegadas desapegadas*, de Thaíse Nardim (TO). Mas também incluo algumas experiências que vivenciei durante a pesquisa e que foram fundamentais para a compreensão do tema pesquisado, como a participação enquanto performer na intervenção urbana *Cegos*, do grupo Desvio Coletivo (SP) e na colaboração da Performance *Lótus*, de Marcelo Asth (RJ). Tais práticas foram propulsoras de reflexão e ação, gerando conhecimento próprio, pois ao pensarmos o fazer artístico consideramos como indissociáveis, assim como coloca a autora: “[...] teoria e prática caminham juntas e constituem duas vertentes de um mesmo foco, uma mesma dedicação de vida e mente neste mundo conturbado: a arte.”. (FEIX, 2010, p. 129).

Consequentemente, utilizo registros fotográficos, anotações, descrições e reflexões para resgatar essas experiências, posto que: “o documento de uma performance é somente um estímulo para a memória, um impulso para que a recordação se faça presente.”¹⁴ (PHELAN, 2011, p. 97, trad. livre). Assim, me sirvo deste registro de memória para pensar a performance, que se estabelece em uma *presença compartilhada* (FEIX, 2012) em contato com um espaço urbano, de acesso a todos. A prática da performance em uma situação de encontro consigo (reflexão), com o outro (discussão) e com a cidade (manifestação).

2.1 Cegos: uma experiência de intervenção urbana

A intervenção *Cegos*, do Grupo Desvio Coletivo¹⁵, de São Paulo, foi realizada na cidade de Porto Alegre, no dia 23 de maio de 2014 na programação do Palco Giratório SESC-RS e tive a *experiência* de participar enquanto performer, considerando a noção desenvolvida por Jorge Larossa Bondia em que: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (BONDIA, 2004, p. 21). A organização da intervenção foi feita em três etapas: a) Noções sobre intervenção e performance no mundo e Brasil; b) Práticas em coro; c) Preparação de material e intervenção urbana. Interessa-me compartilhar a experiência da terceira etapa que abarca a preparação e realização da intervenção, em que se consolidou a proposta do grupo na fricção entre performer-rua e performer-espectador.

Durante as etapas um e dois, os organizadores do grupo Desvio Coletivo (DC) alertaram aos participantes a importância do figurino ser composto por roupas sociais com a máxima porcentagem de algodão, pois a textura era imprescindível para o material

¹⁴ Original: “el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para el recuerdo que se haga presente.” (PHELAN, 2011, p. 97).

¹⁵ O Desvio Coletivo é uma rede de criadores em cena performativa que atua na zona de fronteira entre o teatro, a performance, a dança e as artes visuais e tecnológicas. O projeto visa a criação de espetáculos multimídias relacionais, instalações cênicas, intervenções artísticas em espaços específicos (*site specific*), acontecimentos (*hapennings*), performances urbanas, ações na Internet e experimentos videográficos. Direção geral do diretor e pesquisador Marcos Bulhões. (Disponível em: <http://www.desviocoletivo.com/> Consultado em: 06/2014).

que aplicamos: argila. O grupo DC relatou que ao longo das experiências com essa performance foram descobrindo alternativas e manusear os materiais utilizados. O primeiro passo foi a seleção do vestuário e da aprovação dos tecidos pelos organizadores e a sobreposição de peças, porque foi a primeira vez que a intervenção foi realizada em temperaturas baixas, em Porto Alegre, e o grupo precisou buscar alternativas para prevenir o corpo, porém sem perder a proposta estética. Após vestir o figurino, cada integrante se alimentou e foi ao banheiro, pois após esse momento o grupo permaneceu em estado de performance por mais sete horas até a finalização da intervenção e houveram momentos em que passamos por limites físicos como frio e fome. Em uma sala com diversos baldes com água e argila, um a um foi adentrando e estabelecendo duplas para trabalhar a argila, tornando-a maleável em forma de barro. Assim que se obteve a textura necessária, ainda em duplas, a argila foi aplicada por todo o corpo, incluindo roupas, sapatos, pele e cabelo, ficando descoberta somente a área dos olhos. Durante o tempo que o grupo permaneceu sendo seco por secadores de cabelo, o programa da performance foi lembrado, como os trajetos a serem percorridos e ações a serem feitas.



Figura 5 - Caminhada. Performance Cegos, de Desvio Coletivo (Porto Alegre, 2014)

Na figura anterior (Fig. 5) podemos observar o grupo com aproximadamente 30 integrantes em fila, todos cobertos de barro, portando pastas e bolsas. Desta forma, saímos da sala do Teatro do Museu do Trabalho, local de preparação, em direção à Rua dos Andradas, região central da cidade, caminhando lentamente. O estado de performance se constituiu em um momento de profunda concentração, a argila gelada penetrou nos corpos e endureceu a pele, tornando a câmera lenta proposta como uma necessidade corporal à impossibilidade de movimento, já que a pele, cabelos e roupas estavam cobertos por várias camadas de argilas sobrepostas. O ar gelado da tarde de inverno de Porto Alegre foi um vilão determinante ao grupo, porque a argila impedia o aquecimento do corpo. O coro tomou a rua, lado a lado e em fileiras, de maneira que a imagem de homens e mulheres vendados e cobertos pelo barro trouxe impacto visual por onde passou, dividindo as leituras acerca da performance, pois apesar das vendas era possível enxergar por entre as fendas das ataduras e observar a reação dos espectadores. Ao longo do trajeto, os transeuntes teceram comentários demonstrando suas leituras acerca da intervenção: alguns falaram se tratar de teatro, já outros que era uma manifestação política pacífica, comentários esses feitos para a organização do Desvio Coletivo e também para nós performers, tais como: “isso é teatro?”, “eu apoio as manifestações pacíficas”, dentre outros. O caminho seguiu do Teatro do Museu do Trabalho, Igreja, Correio do Povo, Teatro São Pedro, Palácio da Justiça, Palácio do Governo, Igreja das Nossa Senhora das Dores, Escadaria da Borges de Medeiros, Prefeitura, até o Mercado Público. Após a última parada seguimos rapidamente para o SESC para a desmontagem.

Durante a intervenção realizamos algumas imagens coletivas, as quais foram pré-estabelecidas no período de práticas de coro, a partir de propostas de gestos simples, acessíveis para o grande grupo e gestos com forte carga significativa e de leitura rápida para os habitantes da cidade de Porto Alegre. Os gestos realizados foram: reza (em pé, pés paralelos e mãos fechadas, cruzando os dedos, coluna ereta), saudação (joelhos e mãos direcionados para o chão, mantendo o tônus da coluna), silêncio (em pé, de frente para os transeuntes e dedo indicador nos lábios fechados), continência, banana (braços que formam um L e significam o mesmo que levantar o dedo médio) e braços cruzados. Com uma predominância de corpo ereto na vertical, com ênfase em gesto dos braços e mãos, ou seja, gestos periféricos.



Figura 6 - Saudação. Desvio Coletivo, Performance Os Cegos, de Desvio Coletivo (Porto Alegre, 2014)

Com imagens coletivas estáticas, cada um dentro do grupo através do seu corpo, com uma imobilidade aparente, o coro buscou a partir de cabeças e queixos “imponentes” a imagem do homem/indivíduo opressor. Compondo assim, com o figurino executivo, com a forte carga imagética do barro, com o gesto expressivo e com os espaços de poder da cidade, um acontecimento performático de intervenção urbana de manifestação e resistência político social. Essas imagens são esclarecidas pelo próprio grupo Desvio Coletivo:

A proposta visual da performance Cegos faz uma crítica à condição massacrante característica de todo tipo de trabalho corporativo iconizado no terno e gravata usados pelos homens e no terninho ou tailleur adotado pelas mulheres em toda grande metrópole. O título da ação é inspirada no quadro “**A Parábola dos Cegos**”, de Pieter Bruegel (1580), em que se veem cegos conduzindo cegos, cada qual tentando encontrar algum apoio para avançar pelo caminho. (Desvio Coletivo¹⁶).

Acredito que a busca por uma unidade gestual determinou à intervenção uma imagem coletiva que remeteu aos espectadores arte e política, duas características da performance na rua. A ideia de arte estava ligada com a estética da intervenção que a partir do barro provocou estranheza, impacto e curiosidade, emergindo nos espectadores comentários de que a ação se tratava de um espetáculo teatral. Já o olhar político se definiu, pois a performance ao romper o espaço público, um lugar comum a todos, aberto a todas as culturas e classes sociais, torna-se potente enquanto um ato político. E podemos destacar também a provável empatia/familiaridade do público dada as recentes experiências que a cidade viveu ao presenciar grandes grupos ocuparem o centro para manifestações¹⁷, determinando para muitos espectadores a noção de um grupo visível de manifestantes. Ao final do trajeto, alguns Cegos se desfizeram do grupo, pois a performance lidou todo o tempo com os limites físicos de cada um que participava. Os que conseguiram ultrapassar certas barreiras como o cansaço físico, por exemplo, realizaram o gesto “banana” na Prefeitura, lugar bastante simbólico de protestos, e foram aplaudidos pelos espectadores, em

¹⁶ Disponível em: <http://www.desviocoletivo.com/>. Consultado em: 06/2014.

¹⁷ No mês de junho de 2013, em Porto Alegre e em todo o Brasil, muitos grupos se organizaram e foram as ruas para protestar contra o aumento da tarifa da passagem urbana, dentre outras reivindicações.

forma de apoio de admiração pela ação realizada. Durante alguns dias, a intervenção *Cegos* tornou-se matéria nos jornais locais, e chegou a ter destaque de capa com o título de: “Ato contra a cegueira da vida moderna” (Jornal Correio do Povo), o que realça o seu caráter de intervenção, pois além dos transeuntes que estavam no centro de Porto Alegre durante a ação e tiveram suas trajetórias suspensas por alguns instantes, os veículos de mídia, jornais, estenderam o alcance da performance, reverberando nos leitores.

2.2 III FAC: as diferentes manifestações de Performance

No festival realizado na Universidade Federal de Juiz de Fora, intitulado III Festival de Artes do Corpo¹⁸ (III FAC, 2014), tive a oportunidade e o prazer de apresentar uma comunicação acerca do presente estudo e estabelecer contato com diversos artistas e pesquisadores da área da Performance. Cito essa experiência, pois nesta oportunidade além de ser contaminada pelas obras que foram apresentadas e compartilhadas por todos, conheci alguns movimentos de Performance que estão acontecendo no Brasil. É o caso do Festival de Apartamento¹⁹, que dentre outros, me chamou a atenção e destaque aqui, pois se trata de um festival itinerante, sem financiamento, que ocorreu em diferentes cidades e estados. O festival tinha como objetivo criar um espaço para reunir artistas e espectadores em uma festa para compartilhar ideias. Em 2014 realizou sua última e 13^o edição na cidade de Miguel Pereira, interior do Estado do Rio de Janeiro, onde dois anfitriões “emprestaram” sua residência para o acontecimento do evento.

¹⁸ Festival de Artes do Corpo realizado nos dias 04, 05 e 06 de dezembro no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. O FAC é realizado pelo Grupo de Pesquisa Intervenções em lugares, espaços e adjacências, coordenado pela professora Dra. Priscilla de Paula. (Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ilea/>>. Consultado em: 25/03/2015).

¹⁹ Disponível em: <festivaldeapartamento.blogspot.com.br/p/sobre-o-festival-de-apartamento.html>. Consultado em 14/01/2015.

Outra via, são as pesquisas acadêmicas, como O grupo *Corpos Informáticos*²⁰, que esteve presente no festival, representados por Diego Azambuja e Maria Eugênia Matricardi. Conforme o próprio FAC propunha, integraram a programação através de prática e reflexão, com a apresentação de palestra e com a interação dos participantes em uma performance. A palestra foi bastante instigadora, pois o grupo desmistifica e coloca em cheque alguns conceitos sedimentados acerca da performance e intervenção urbana, como por exemplo ao afirmarem que não fazem performance, mas sim “Mixurucagem”, já que, segundo o grupo, a performance já está institucionalizada enquanto linguagem. E propõem que o que fica após as ações, os registros de fotos e vídeos, não são vestígios, pois consideram a noção de vestígio insuficiente, resto, e assim, utilizam-se da ideia de que o que fica após um ato performático é um “Lance” a partir da brincadeira com um trecho de música popular sertaneja:

“Traição é Traição, Romance é Romance
Amor é Amor e um Lance é um Lance...”²¹.

Nesta mesma dinâmica, fomos para a rua fazer *mixurucagem*, adentrando o Juiz de Fora Jazz Festival²², evento que estava acontecendo naquele dia no Campus da UFJF. Agitando birutas feitas de tecido colorido, de variados tamanhos, na proposta de *Birutas: para lamber o vento*. O material utilizado, as birutas, proporcionaram momentos de suspensão do cotidiano, interagindo com o público do festival, que passaram a se movimentar a partir do jogo com o objeto, em especial, as crianças devido ao caráter lúdico dos objetos. Foi uma experiência de integração, de movimento, de dança, de afeto, de expressão e felicidade, que o FAC e o *Corpos Informáticos* oportunizaram no Jazz Festival.

²⁰ “Grupo de pesquisa vinculado à Universidade Federal de Brasília e coordenado pela professora e performer Bia Medeiros. A pesquisa atual do grupo tem duas vertentes paralelas: web arte e performance em telepresença. O grupo dedica-se também à pesquisa teórica sobre arte e tecnologia”. (Enciclopédia Itaú Cultural). (Disponível em: <<http://www.corpos.org/>> Consultado em: 25/03/2015).

²¹ Música de Carlos e Jader.

²² O Juiz de Fora Jazz foi um evento de jazz que aconteceu nos dias 06 e 07 de dezembro de 2014 na Concha Acústica da Universidade Federal de Juiz de Fora.



Figura 7 - Corpos Informáticos, Mixurucagem Birutas: para lamber o vento (2014, Fotos: Ramsés Albertoni)

O Festival de Artes do Corpo, dentre outros encontros, vem contribuindo para a criação e manutenção de uma rede de artistas interessados na arte da performance, os quais durante os dias da programação compartilharam experiências, inquietações e questionamentos sobre a linguagem. Portanto, estabelecido esses laços, mesmo após o término do festival, nós, artistas da performance, seguimos em contato pela rede social, importante veículo de divulgação de trabalhos, projetos, editais, do campo da Performance. Eventos como esse são importantes, assim como esclarece o autor André Bezerra:

Os eventos contemporâneos de performance arte no Brasil criam, no momento do súbito, no calor do instante e da pele, uma política entre corpos, que se aciona no espaço do encontro entre diferentes sujeitos, um esforço extemporâneo não apenas de circulação dos trabalhos, mas de elaboração de diferentes passagens e desvios para o modo como pensamos a performance. Sua metodologia de emergência de situações, proposições e discussões a partir do encontro alvitra a própria potência que o olhar sobre o momento presente carrega. (BEZERRA, 2013, p. 11).



Figura 8 - a) Comunicação no III FAC (com Renata Teixeira) b) Performance Nudez (de Fernando Homógenes) c) Performance Impregnante (de Cássia Nunes) Fotos: Ramsés Albertoni

Portanto, trago essas três imagens, de distintos momentos que ocorreram em diferentes dias do Festival, propostas durante o evento para compor e agregar à ideia de Bezerra (2013) em que nesses encontros de performance ocorre a *elaboração de diferentes passagens e desvios para o modo como pensamos e praticamos a performance*. As imagens mostram em sequência: Comunicação (Figura 7- a), Performance *Nudez*, de Fernando Hermógenes (Figura 7- b) e Performance *Impregnante*, de Cássia Nunes (Figura 7- c).

A comunicação foi responsável pelo espaço aberto de apresentação e discussão das pesquisas desenvolvidas nos Estudos da Performance, estabelecendo diálogo entre artistas e pesquisadores de várias regiões do país. Para tanto, foram organizadas mesas de debate nos três dias do Festival, variando os formatos das exposições dos projetos, dos tradicionais *PowerPoints*, à leitura de um poema. Na segunda imagem, temos a Performance *Nudez*, de Fernando Homógenes, ação que foi literalmente se

desenrolando através do jogo com o papel higiênico, envolvendo e absorvendo os presentes na ação de performar. O performer carregando muitos rolos de papel higiênico, presos em sua roupa, formou em sua volta uma grande roda de espectadores, e lançando os rolos, estabeleceu um movimento coletivo, transgredindo a relação performer-espectador, levando muitos a aporem alternativas de manuseio do papel. Na foto apareço na condição de espectadora-colaboradora, compondo e atuando, envolta pela nudez de se fazer brincar. A seguir, na performance *Impregnante*, de Cássia Nunes, o corpo nu em contato com grande quantidade de saliva expelida pela performer e o fios de cabelo carregados, ocasionaram sensações variadas, podendo serem vistos nas contrações corporais e nos olhos curiosos dos espectadores, *impregnando* logo após as “conversas de café” acerca do ato.

2.2.1 Dispositivo disparador de presença

Neste III FAC 2014, assisti, participei e compartilhei de uma intensa programação: mostras de vídeo e fotografia, mesas para comunicação dos pesquisadores, palestra, oficina prática e diversas performances. As performances foram realizadas por artistas de diversas regiões do país e ocuparam auditório, corredores e saguão do Instituto de Artes e Design (IAD) e também as ruas do campus da Universidade Federal de Juiz de Fora. Portanto faço um pequeno recorte do evento ao selecionar algumas ações para relatar aqui.

A plataforma Amor Experimental²³ atua em São Paulo, além de propostas de performances presenciais, também realiza ações por meio da rede virtual. Na rede social, é um forte divulgador de eventos, editais e trabalhos na área da performance, colaborando para a sedimentação de um grupo de performers e interessados na área, movimentando a rede virtual. Rodrigo

²³ Amor Experimental é uma Plataforma artística criada por Rodrigo Munhoz que propõe ações individuais ou mediante a participação circunstancial de convidados. A plataforma opera sob a perspectiva sensível de tudo aquilo que parte de uma emergência presencial, fruto de uma trajetória construída a partir daquilo que compõe os desdobramentos do cotidiano, bem como a manutenção dos modos contemporâneos de vivenciar a arte. (SESC Campinas Livreto).

Munhoz criador da plataforma é artista e educador na cidade de São Paulo, desenvolve diversos projetos, além do compartilhamento de propostas artísticas. Apesar de ter iniciado duas graduações, educação artística e artes visuais, o performer não completou os cursos e segue trabalhando nas interfaces artísticas.

Enquanto conversarmos dispersos no saguão da universidade, Rodrigo Munhoz apareceu portando uma mochila/amplificador, dispositivo construído pelo artista, microfone e arquivo morto. Utilizando a caixa de som para ampliar a sua voz, recrutou os participantes do evento a seguirem ele até o andar seguinte do prédio. Durante o trajeto confiscou um pôster exposto no corredor, no qual tinha a Performance enquanto temática. O performer se instalou no corredor do segundo andar do IAD e divulgou os elementos que constituíam o arquivo morto: dados sobre alguns dos artistas presentes no festival. Dados esses que compõem um arquivo sobre cada um, em forma de um breve currículo, trechos das redes sociais, obras realizadas e objeto/dispositivo inspirado em alguma obra já realizada.

Então, o performer prosseguiu convidando um transeunte a colaborar com a performance, um possível aluno da universidade que transitava por ali, de forma que o colaborador se deitou no centro do corredor de barriga pra cima. Munhoz leu os dados que compunham o arquivo morto e ao final entregou a cada artista o objeto/dispositivo com o objetivo de que eles agissem poeticamente sobre o corpo do espectador-colaborador. Após as várias ações, estruturou-se uma grande obra coletiva, que ao final foi desmanchada.



Figura 9 - Amor Experimental, Performance Dispositivo disparador de presença (2014, Fotos: Ramsés Albertoni)

Esta proposta do Dispositivo disparador de presença evidencia o caráter híbrido da performance ao colocar em relação performers das mais diferentes áreas, construindo uma rede de artistas em colaboração e promovendo esse encontro de diferentes poéticas no corpo. A elaboração e ação ao vivo, possibilita experiência ao espectador, espectador-colaborador, performer e performer-colaborador, assim como elucida a autora: “Em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados.” (FABIÃO, 2013, p. 2). Ao participar do Festival de Artes do Corpo, pude desfrutar de vários “conteúdos” de diferentes performances buscando entender suas práxis. A busca de compreender procedimentos, processos e criações no âmbito da

Performance através de um festival que tem um recorte específico foi de grande valia para aprofundar minha pesquisa e pude constatar o quanto esse tema vem sendo elaborado e reelaborado. Outro ponto importante é o quanto no contexto da universidade os cursos de teatro e de artes visuais vêm tentando mapear, caracterizar e analisar certos aspectos da Performance dentro das artes, divulgando artistas como nos festivais citados.

2.2.2 Sem título ou Pegadas desapegadas

Ainda sobre o festival III FAC 2014, pontuo uma situação vivenciada a partir da minha participação na programação de comunicações, de apresentação, discussão e reflexão de noções teóricas. A organização do festival em um último instante considerou mais interessante a diluição da mesa em que eu apresentaria uma comunicação. Desta forma, passei a integrar uma nova mesa, na qual tive o prazer de compartilhar com a pesquisadora Thaíse Luciane Nardim, que trouxe um importante elemento para a presente pesquisa, o conceito de *performer-mediador*, através da apresentação do trabalho *Presença e ausência nas performances mediadoras*.

Thaíse Nardim é professora-performer e atua como professora no curso de Licenciatura em Artes-teatro da Universidade Federal do Tocantins, entre outros projetos desenvolvidos por ela. Em sua comunicação no III FAC, além de pontuar a noção de *performer-mediador*, destacou algumas práticas em performance realizadas por artistas e também por ela própria. Assim, me interessei pela performance *Sem título ou Pegadas desapegadas* (2014), da performer Thaíse Nardim. Essa ação aconteceu no evento *Bastardas - performance arte e táticas pedagógicas*, promovido pelo Curso de Teatro da Universidade Federal de Maringá. Segundo a artista, o evento foi proposto com objetivo de afirmar a performance como uma potente linguagem pedagógica, já que alguns profissionais da universidade tinham dificuldade em legitimar seus trabalhos. Assim, foi criada uma programação com

diversas performances e discussões acerca da temática. Mais uma vez aqui, encontramos procedimentos performáticos desdobrados por procedimentos anteriores.

A performer Thaíse vislumbrou o calçadão da universidade como um espaço eficaz para a sua proposta, que foi realizada em conjunto com mais três alunos da graduação. Desta maneira, descalças, Thaíse e uma aluna caminharam carregando um saco de farinha, enquanto os outros dois alunos ofereceram sacos de farinha aos transeuntes do campus. Durante o trajeto a performer e os colaboradores jogaram farinha nos pés a cada passo, deixando para trás suas pegadas de farinha. Ao final do percurso, voltaram pelo mesmo trajeto, apagando as pegadas, ação que durou por volta de uma hora. Abaixo, fotos da performance:



Figura 10 - Thaíse Nardim, Performance Sem título ou pegadas desapegadas (2014, Fotos: Rodolfo Lo Bianco)

A performance *Sem título ou Pegadas desapegadas* (2014) foi inspirada pelo happening sugerido por Alan Kaprow²⁴, objeto de pesquisa do mestrado de Nardim, o qual o autor propõe a criação de pegadas no negativo:

²⁴ Allan Kaprow foi pintor e um importante artista na história da performance, cunhando nos anos sessenta o termo *Happening*. (NARDIM, 2009).

Indo para um passeio
Deixando suas pegadas em alguma grama
Levantando cada folha de grama
Sem deixar pegadas
(Sem deixar pegadas , Allan Kaprow , 1981, tradução minha)²⁵

Conforme Nardim (2011), os roteiros de Alan Kaprow propõem ações simples, cotidianas, com apenas algumas indicações, deixando muitas brechas a serem completadas pelos executantes no instante da ação, tornando-se sempre ações únicas, não repetíveis, irreprodutíveis, indo na contra mão de uma arte de consumo. A performer ao se apropriar da referência de Kaprow, torna visível as pegadas cotidianas invisíveis deixadas no calçadão e assim também torna perceptível os artistas da performance na universidade, expandindo as relações performer - universidade, assim como coloca o autor: “As estratégias de ação no espaço urbano permitem expandir as incertezas, surpresas, metamorfoses frequentes e transformações deste espaço e elaborar formas de expandir essas relações instantâneas de caos decorrentes da coragem de uma ação e utilizá-las”. (BENNATON, 2009, p. 52).

Para a Thaíse, a performance *Sem título ou Pegadas desapegadas* funciona como um palimpsesto²⁶, em que as pegadas marcadas por farinha pela performer e colaboradores no campus têm um tempo finito, pois sua continuação envolve se desapegar das marcas deixadas e apagá-las. Porém, uma vez a ação realizada, seu entorno já se modificou, transformou, a performance resignificou o espaço de passagens anônimas em um lugar de se andar junto, de compartilhamento de passos, ideias, ações. Para a performer é nesse encontro com o outro que a performance acontece:

E se todas as nossas andanças, todos os nossos passos, deixassem pegadas? E acho bela a oposição entre o empenho de torná-las visíveis com a esse material ordinário, barato, cotidiano e, especialmente, frágil – o vento vai batendo, a farinha vai voando, tão

²⁵ “Going for a walk. Leaving your footprints in some grass. Lifting each blade of grass. Leaving no footprints.”. (Leaving no footprints, Allan Kaprow, 1981). (Disponível em: <http://thaisenardim.com/filter/performance/> Consultado em 20/12/2014).

²⁶ “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação. (BELLOTTO *apud* GENETTE, 2013, p. 101).

rápido, tão fácil... (Obs.: polvilho também é uma excelente opção para belos vãos, mas mais cara). Enfim, é uma imagem potente, que atrai as pessoas; que remete um pouco a jogos de infância, de fazer e seguir pegadas – e a mim, como professora de futuros professores, me interessa fazer adultos jogarem jogos de infância; que propõe alguma espécie de pensamento sobre a impermanência; e, especialmente, propõe pensar sobre como a arte pode ser barata, ordinária, vagabundinha, próxima da vida, apagável, varrível, como pode haver arte na ação efêmera, sugerindo mesmo que a arte pode estar “apenas” no encontro – no caso específico da ação em Maringá, do encontro que tem as pegadas de farinha como disparadores, quase que como desculpinhas-esfarrapadas-para-encontrar. (Nardim²⁷).

Assim, podemos pensar no performer que ocupa a rua para propor ações de encontrar e encontrar-se a partir de dispositivos relacionais, como a farinha na performance *Sem Título ou Pegadas desapegadas*. Esse artista como um *mediador* (NARDIM, 2009) entre o cidadão e os atos de viver e pensar a cidade, buscando, nas *desculpinhas-esfarrapadas-para-encontrar*, subverter as lógicas de ocupação do espaço urbano e de convivência social estabelecidas. Assim como para Nardim, Dewey (2010) coloca o autor, o artista, como um *árbitro*, atuando como facilitador, propositor e instigador das obras ou ações artísticas, promovendo brechas e infiltrações na relação entre arte e espectador. Os aspectos da performance citada, o de não repetição, o de irreprodutibilidade e do *performer-mediador* encontram-se também nas performances descritas anteriormente, como por exemplo, *Converso sobre qualquer assunto*. Somado a esses aspectos de ações únicas a outros aspectos, como a simplicidade através de jogos de infância por arte barata e ordinária, procedimentos desdobrados interessam a essa pesquisa e a mim enquanto pesquisadora.

²⁷ Trecho destacado de um depoimento escrito por Thaíse Nardim a partir de duas perguntas feitas por mim: “O que te motivou e como aconteceu a ação?”. Escrito em 13 de fevereiro de 2015.

2.3 Lótus: reflexão em colaboração

Durante a realização de umas das etapas da presente pesquisa, na cidade do Rio de Janeiro, estive trabalhando em colaboração na plataforma Performers sem Fronteiras²⁸ (PSF), vinculada ao Projeto de Performance Socialmente Engajada, coordenado pela professora Tania Alice Feix, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. A plataforma que está em desenvolvimento desde março de 2015 realiza reuniões semanais para a discussão, reflexão e busca de procedimentos próprios para as ações em espaços em que seus habitantes estão em situação de trauma, como exponho a seguir.

As reuniões do PSF são formadas por um grupo de performers, do qual fiz parte presencialmente no período de março a julho de 2015 e agora mantenho colaboração à distância. Naquele momento partilhamos nossas pesquisas e projetos, pois o grupo composto por professores, graduandos, mestrandos e doutorandos fomenta além do desejo em comum do desenvolvimento da plataforma, também estudos em andamento. E foi assim que conheci o Projeto Performanciã²⁹, de Marcelo Asth³⁰. Pesquisa de mestrado realizada entre os anos 2013/2015 e que se encontrava em sua última ação quando me aproximei.

Fui então convidada em conjunto com Diego Baffi (performer e colega do PSF) por Marcelo para a preparação da última Performanciã. A ação denominada *Lótus*, segundo o artista, não é uma Performanciã, mas sim uma pré-ação. A performance não tinha nenhuma instrução, apenas marcamos data e hora para um encontro na casa do performer. Diego e eu, dois “estrangeiros” no RJ, sendo ele morador da cidade de Curitiba e eu de Porto Alegre, nos deparamos desde o início com um certo empenho/mobilização: a ida até São Cristovão, local marcado e bairro desconhecido por nós, e portanto uma ótima oportunidade de abertura para novos espaços.

²⁸ Performers sem Fronteiras. (Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/116871911977809/?fref=ts>>. Consultado em 21/10/2015).

²⁹ Projeto Performanciã. (Disponível em: <<http://projetoperformancia.blogspot.com.br/>>. Consultado em: 21/10/2015).

³⁰ Marcelo Azevedo Asth é mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, professor e performer, integrante do Coletivo Heróis do Cotidiano e da Plataforma Performers sem Fronteiras e criador do Projeto Performanciã.

Chegando ao endereço e horário combinados, Marcelo nos apresentou a sua casa, e encaminhou-nos até a sala e assim, organizamos um belo café da manhã, que foi oferecido por ele. Em um grande pano disposto no chão colocamos geleias, pães, bolos, biscoitos, pastas, frutas, café, chá e ainda pães de queijo quentinhos saídos do forno. Senti-me querida, cuidada, em um ambiente confortável, acolhedor. E foi em meio ao café da manhã, em tom de descontração, cotidianamente, que a performance aconteceu.

A ação consistiu em construir duas flores de lótus feitas com a técnica de origami. Inicialmente aprendemos os cortes e dobraduras e logo iniciamos a produção das flores. Durante o manejo dos papéis a conversa entre nós foi motivada por duas perguntas feitas pelo performer: "O que você gostaria de transformar em sua vida?", elaborada enquanto fazíamos o primeiro origami; e para o segundo, Marcelo nos indagou: "Como você quer ser quando idoso e como se imagina nessa fase da vida?". Desta forma, ao som de uma música relaxante, refletimos e discutimos sobre nossos valores e necessidades, em um processo de conscientização e transformação de nós e do outro, criando uma meditação em movimento, mãos, dedos e mente engajados.

Ao final, escrevemos atrás de cada flor o nome de algum idoso que gostaríamos de exaltar às alturas, em pensamento e logo na forma de ação na realização da última Performanciã. Depois de mais de cinco horas, o café da manhã mais longo que pude experimentar até então, Marcelo nos propôs que escolhêssemos uma pose deitada no pano em que estávamos sentados, utilizando todas flores que já haviam sido feitas, por nós e por outros colaboradores. A seguir as imagens da performance:



Figura 11 - Performance Lótus, de Marcelo Asth. (RJ, 2015. Fotos: Marcelo Asth)

É possível observar nas imagens as diferentes escolhas que cada um optou para o registro daquele momento. Para mim, aquelas flores de lótus tão coloridas me remeteram ao Havaí, portanto, tentei de forma estática traduzir uma dançarina de hula-hula (foto à esquerda). Já Diego falou da vontade de criar uma imagem em que ele estivesse mergulhando, adentrando as flores (primeira imagem da montagem da direita), então além da intenção corporal e da organização dos origamis, também incluiu um óculos de mergulho, emprestado por Asth, compondo o seu “mergulhador de flores”. Esse instante de “poses” se configurou enquanto uma maneira de apropriação da performance, a partir da composição de imagens com as flores em um processo criativo de colaboração. As ações banais comer e conversar, realizadas quase que cotidianamente, no interior da casa, apenas vista/sentida/compartilhada entre o performer e os colaboradores, reverberou no sentido de uma microtransformação, agindo através do individual. Assim, a Performance *Lótus* representa a resiliência da “pequena produção” (WEBER, 2010) em uma cidade como a do Rio de Janeiro, que tem uma demanda significativa de grandes espetáculos e eventos e onde a visibilidade é fortemente incentivada. Desta forma, ao propor este jeito de performar, Asth nos faz revisitar hábitos do dia-a-dia como forma de performance, reterritorializando e resignificando o que é arte. Valorizando a arte no que é modesto, o que pode ser considerado troca de afetos, o que é generoso e até terapêutico.

3 PERFORMANCE DO ENCONTRO

3.1 Performance e Encontro

O que pode significar um encontro na contemporaneidade? É possível elencar múltiplas formas, como encontros amorosos, encontros virtuais, encontros acidentais, encontros espirituais, encontros de trabalho, entre outras. Mas, a partir de qual noção esta pesquisa pretende desenvolver, qualificar e explicitar à compreensão de encontro? É através de práticas performativas?

Ao procurar o termo *encontro* no dicionário percebemos uma gama de definições acerca da palavra, porém destaco nessa pesquisa três delas: “Def.1. Ação ou resultado de encontrar (-se), de chegar (pessoa ou objeto) diante do outro. Def.2. Ação ou resultado de descobrir, de achar; DESCOBRIMENTO. Def.4. Reunião de pessoas para a discussão de um determinado assunto.” (AULETE, 2011). Desta forma, para essa pesquisa, associo então, a noção de encontro a uma ação realizada por duas ou mais pessoas, que se colocam disponível uma a outra, para uma partilha através da discussão de algum assunto emergente entre ambas, compartilhando formas diferentes de viver, de se afetar e de conviver com o outro no espaço. Encontro em uma proposta de comunhão, de troca e de atravessamentos de fluxos, acontecimento que se estabelece, conforme André Lepecki, no *metaplano*:

O desejável instrumento de fluxo – que não é mais do que o conglomerado feito por miraculosas combinações improváveis derivadas do encontro-milagre entre virtualidade infinitas (isto é, fulgurante relampejar do entre-eles) e matéria dura (condensação da carne-duração) faz o metaplano do encontro. Pouco importa se as matérias de fluxo sejam sutis ou densíssimas, fluxo rarefeito ou refluxo no duro. Importa desejar suas inesperadas concórdias (mesmo se arrítmicas), importa ousar a improbabilidade do encontro, importa no encontro saber fazer desdobrar do miraculoso. Pode se chamar também de política. Arte ou vida: sem esperança porque plenamente enamorada, densa porque fluida, azul porque áurea, concordante porque alegre. (LEPECKI, 2013, p. 119).

Durante a aprofundamento teórico pude mapear algumas noções e aspectos da Performance, não com a intenção de defini-la ou limitá-la, mas entendendo e refletindo seus procedimentos, sempre buscando compreendê-la enquanto um *work in progress*, conforme explicitada por Eleonora Fabião: “A estratégia da performance é resistir a definições. Ela trata justamente de

desnortear classificações, de desconstruir modos tradicionais de produção e recepção artística.” (FABIÃO, 2009, p. 1). Deste modo, os autores que citarei contribuem para o estudo no sentido de evidenciar certos aspectos da Performance como: o aqui agora (COHEN, 2002), o espectador enquanto colaborador (COHEN, 2002; GASPERI, 2011; LEHMANN, 2007), o performer ritualizador do instante-presente (COHEN, 2002), a arte como processo (FÉRAL, 2009; SCHECHNER, 2006), valorização de ações cotidianas (GOLDBERG, 2006; SCHECHNER, 2012), ocupação do espaço urbano (CARREIRA, 2001; BENNATON, 2009), o saber-ser (ZUNTHOR, 2014), autotransformação (LEHMANN, 2007), cruzamento entre arte e vida (COHEN, 2002), experiência do real (FÉRAL, 2009), encontro (AHMED, 2000; CARREIRA, 2001). As artistas cujas práticas são referenciadas, Eleonora Fabião e Tania Alice, bem como as experiências performáticas desenvolvidas nessa pesquisa, foram escolhidas porque evidenciam, reforçam e atuam de acordo com os aspectos da performance citados acima.

Assim, identificamos em *Performance Studies – An Introduction* (2006), de Richard Schechner³¹ um estudo voltado não somente para a performance arte, mas também para a performance dos fenômenos cotidianos e ritualísticos, o que fornece importante material para a compreensão das manifestações artísticas contemporâneas, as quais não mais pretendem serem entendidas como encerradas em si, mas sim enquanto uma multiplicidade que se conecta a diversas esferas (sociais, políticas, rituais, cotidianas, corporais), como no encontro. Assim, o autor lista oito possibilidades para compreender tal noção, pois para ele Performance é um termo *inclusivo* (SCHECHNER, 2012):

1. na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, “ir vivendo”
2. nas artes
3. nos esportes e outros entretenimentos de massa
4. nos negócios
5. na tecnologia

³¹ Richard Schechner é professor dos Estudos da Performance na Tisch School of the Arts, na Universidade de Nova York e editor da TDR: The Drama Review.

6. no sexo
 7. nos rituais – sagrados e temporais
 8. em ação
- (SCHECHNER, 2006, p. 33)

As situações acima explicitadas dependem da relação de quatro ações para serem consideradas performances: “sendo, fazendo, mostrar fazendo, explicar ‘mostrar fazendo’”. (SCHECHNER, 2006, p. 30). As quais são entendidas por ele como: “‘Sendo’ é a existência por ela mesma. ‘Fazendo’ é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergaláticas. ‘Mostrar fazendo’ é desempenhar: apontar, sublinhar, e exhibir fazendo. ‘Explicar ‘mostrar fazendo’ são os estudos performáticos”. (idem).

Da mesma forma, como Schechner, Paul Zumthor³² em seu livro *Performance, recepção, leitura* (2004), elabora a noção de Performance como uma presença, o *saber-ser*: “Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2004, p. 34). Julgamos como ponto fundamental o trecho em que o autor estabelece quatro pontos que evidenciam tal conhecimento a partir da reflexão do trabalho intitulado *Braekthrough into Performance*, de Dell Hymes, e que aqui organizamos de forma simplificada: “1. Performance é reconhecimento”; “2. A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional”; “3. Performance é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade”; e por fim, “4. A performance modifica o conhecimento”. (ZUMTHOR, 2004, p. 35). Tal noção contribui para o reconhecimento das características observadas nas manifestações performáticas nessa pesquisa. Outro aspecto importante é como a característica de *risco* em que o performer se coloca ao realizar suas ações pode ser associada facilmente ao caráter de *responsabilidade* do item 3 acima.

³² Suíço, medievalista, poeta, romancista e estudioso das poéticas da voz e polígrafo.

Outro aspecto cerne da nossa pesquisa e que o autor Renato Cohen desenvolve em sua obra é o movimento que se estabelece, de maneira geral, de *horizontalidade* do processo da performance. Há uma tendência na performance de perda da figura do diretor, encontrando-se em igualdade colaboradores e performer. O espectador pode se encontrar enquanto colaborador também, pois se abre a possibilidade dele se vincular de formas múltiplas com a arte, inclusive em alguns casos, sendo absorvido e incorporado à performance. Ou seja, nessa nova configuração as criações consideram não só a atuação do performer, mas um espaço de ação ao espectador, convidando-o a se engajar de forma ativa na obra, *ampliando assim os movimentos na cinesfera do espectador* (WEBER, 2010).

Para o pesquisador André Carreira³³, que desenvolve sua pesquisa no campo de Teatro e Ambiente (atuação e exploração de espaços) o teatro na rua se apresenta enquanto um agente invasor, que se afasta do edifício teatral e se insere num ambiente que lhe é estranho. O teatro na rua, segundo Carreira, propõe na ruptura dos fluxos cotidianos uma nova experiência para o espaço e para os transeuntes, a invasão ao espaço urbano como possibilidade de desconstrução de imagens e funções já definidas, e propositor para o “estabelecimento de novos vetores do ambiente.” (CARREIRA, 2009, p. 5). Desta forma, a performance ao se colocar enquanto performance urbana encontra intenso potencial de relação, de encontro com o outro, de conexão com diferentes sujeitos, de classes sociais variadas e de experiências culturais distintas, pois segundo o autor: “A rua, como espaço de convivência, permite que o cidadão desfrute de um anonimato que o libera do peso do compromisso pessoal.” (CARREIRA, 2001, p. 145).

Portanto, a performance sendo ela uma linguagem artística híbrida, destinada a uma ou mais pessoas, é uma experiência concreta, é substância e corpo. Por se tratar de uma arte não centrada na produção de sentido, pois ela “não representa, mas apresenta” (FEIX, 2010, p. 66), é também forma de presença encarnada. E pensar nela como uma forma de encontro é aliar aspectos relacionais, aproximando a vida da arte e transformando hábitos cotidianos.

³³ Diretor do Grupo (E)xperiência Subterrânea e professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A relação então entre o encontro dos corpos estranhos se dá em uma rede complexa: “Corpos são materializados em um conjunto complexo de relações temporais e espaciais a outros corpos, incluindo os corpos que são reconhecidos familiar, familiar e amigo, e aqueles que são considerados estranhos”. (AHMED, 2000, p. 40, trad. livre). Posto isto, o reconhecimento do meu corpo também se dá a partir do corpo do outro. Mas como isso acontece em um encontro de corpos estranhos? Em uma situação de performance arte, quando o performer propõe o encontro com o desconhecido, acredito na valorização do instante presente, em um efeito de presença evidenciado, pois conforme Bauman (2001), esse encontro entre estranhos não tem passado e provavelmente não terá futuro, restando apenas aquele momento de concretização:

Os estranhos se encontram numa maneira adequada a estranhos; um encontro de estranhos é diferente de encontros de parentes, amigos ou conhecidos - parece, por comparação, um ‘desencontro’. No encontro de estranhos não há uma retomada a partir do ponto em que o último encontro acabou, nem troca de informações sobre as tentativas, atribuições ou alegrias desse intervalo, nem lembranças compartilhadas: nada em que se apoiar ou que sirva para o presente encontro. O encontro de estranhos é *um evento sem passado*. Frequentemente é também *um evento sem futuro* (o esperado é que não tenha futuro), uma história para ‘não ser continuada’, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião. (BAUMAN, 2001, p. 121).

Sendo assim, o encontro estabelecido em uma performance se caracteriza na sua urgência, na sua singularidade, no acontecimento extraordinário, possível naquele momento e daquela maneira, somente pela arte. Desta forma, a Performance do Encontro partiria da essência da própria prática artística relacional, noção desenvolvida pelo francês Nicholas Bourriaud: “A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito.” (BOURRIAUD, 2009, p. 31).

Neste sentido, valorizamos iniciativas em performance que disponibilizam espaços para que as pessoas possam compartilhar pensamentos, ideias, experiências e vivenciar a cidade de uma forma mais afetiva. Encontrar-se também como forma

de arte, de vida e de transgressão. Por isso, a fim de compreender e explorar tais possibilidades escolhemos acompanhar a prática de duas performers que trabalham a performance na rua e criam diálogo entre o meio urbano e os sujeitos que a habitam.

3.2.1 Espectador-Colaborador

Inseridos em um contexto contemporâneo de artes cênicas, é importante observar uma forte tendência de inclusão do espectador na cena, de forma que ele passa a compor em conjunto com bailarinos, atores e performers, o texto performativo (FÉRAL, 2008), transformando radicalmente dessa forma, uma tradicional concepção de espectador passivo atribuindo a este novas responsabilidades, conforme o crítico teatral alemão Hans-Thies Lehmann: “A tarefa do espectador deixa de ser a construção mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida”. (LEHMANN, 2007, p. 224).

Esse novo espaço abarcado pelo espectador é flutuante, pois cada obra artística tem uma proposta de interação espectral, variando suas camadas. Por vezes o público é solicitado com maior protagonismo, proporcionando ao espectador um papel dentro da cena, intervindo diretamente, mas em outros momentos distancia-o e limita-o à ação do olhar, porém sempre de maneira ativa e imprescindível ao acontecimento artístico, assim como coloca a autora Josette Féral:

Quanto ao espectador, ele está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo [...]. Mas ele pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele, mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas performances. (FÉRAL, 2008, p. 207).

Tendo em vista esse novo panorama, do Teatro Pós-Dramático, em que a arte não tenta propor uma “representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo)” (LEHMANN, 2007, p. 223) ou segundo Féral, da noção de Teatro Performativo em que se instaura uma “estética da presença” (FÉRAL, 2008, p. 209), os experimentos performáticos realizados durante essa

pesquisa investem na tentativa de relação não hierarquizada entre performer e espectador, que é um dos desafios encontrados ainda hoje, como corrobora a citação abaixo:

Acredito que reside aí uma dimensão política das artes cênicas, onde diferentes possibilidades de colaboração e de improvisação concebem novas formas de participação, percepção, liberdade e sociabilidade. Um dos desafios da contemporaneidade nas artes cênicas ainda é oferecer ao espectador tradicionalmente passivo novas maneiras de trocar, de interagir, de dialogar e de colaborar. (WEBER, 2010, p. 48).

À procura por entender a relação do espectador e do performer, em um contexto de práticas que têm como objetivo estabelecer maneiras mais criativas, afetuosas e cooperativas de se relacionar, investigo as nuances de colaboração do espectador. Para isso, parto da noção de emancipação do espectador desenvolvida pelo filósofo francês Jacques Rancière em que: “Emancipação é o processo de verificação da igualdade de inteligência.” (RANCIÈRE, 2010, p. 113), para analisar e caracterizar o papel do espectador e suas possíveis camadas na performance realizada na rua.

Desta forma, utilizo registros fotográficos da performance *Converso sobre teatro* (2014), segundo experimento performático realizado nessa pesquisa, em que pude verificar diferentes formas de interação do espectador com a ação e com o artista. Assim, organizei camadas de contato a partir das imagens selecionadas, importando à análise o grau de envolvimento, de troca e ação estabelecida entre os participantes.



Figura 12 - Espectador transeunte (Foto: Matheus Soares)

A primeira camada se refere ao sujeito que por ali passa e modifica minimamente a sua trajetória, ralenta um pouco a caminhada, espia e rapidamente procura compreender o que ocorre de modo superficial, é o espectador transeunte. Ele proporciona movimento à cena, pois sua caminhada é contínua e ajuda a constituir junto com os elementos o espaço da performance. Desta forma, algo se altera, mesmo cotidianamente, como quem por um outro passa, explicitada pelo pensador francês: “As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõe uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra”. (CERTEAU, 1994, p. 159).



Figura 13 - Espectador observador (Foto: Matheus Soares)

Já o espectador observador integra uma segunda camada, porque ele suspende a caminhada e desta forma vê o acontecimento amplamente, acompanha a proposta do performer e percebe a *tomada de posição* (FABIÃO, 2008) do espectador-colaborador ao aceitar o convite à experiência. Todavia, ele ainda está distante, não se coloca em risco e sua principal ação, assim como a do espectador transeunte, é olhar, com a diferença que o espectador observa a continuidade e desenvolvimento da ação. Ambos os espectadores (transeunte e observador) já estão em uma condição de emancipação, já que o olhar/ver são formas ativas do espectador se colocar na cena, segundo Rancière: “Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que ‘interpretar o mundo’ já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo.” (RANCIÈRE, 2010, p. 115).



Figura 14 - Espectador-colaborador (Foto: Matheus Soares)

Desta forma, a terceira camada é chamada de espectador-colaborador, pois ele intervém na performance e compõe a cena no instante presente em parceria com o artista, se coloca em risco e se insere na obra, dissolvendo a barreira que separa artista e espectador. Porém, para Rancière (2010), colocar-se em situação de colaboração não torna o espectador mais ativo, mas sim torna o espectador parte constituinte da performance, indispensável naquele ato. Visto que a condição de espectador já é ação, conforme o autor esclarece:

A condição de espectador não é uma passividade que deve ser transformada em atividade. É a nossa situação normal. Nós aprendemos e ensinamos, atuamos e sabemos, como espectadores que legam o que veem com o que já viram e relataram, fizeram e sonharam. Não existe meio privilegiado, assim como não existe um ponto de partida privilegiado. (RANCIÈRE, 2010, p. 118).

Sob esta ótica podemos estabelecer três níveis de aproximação e relação do espectador na performance, conforme ilustrada a seguir:

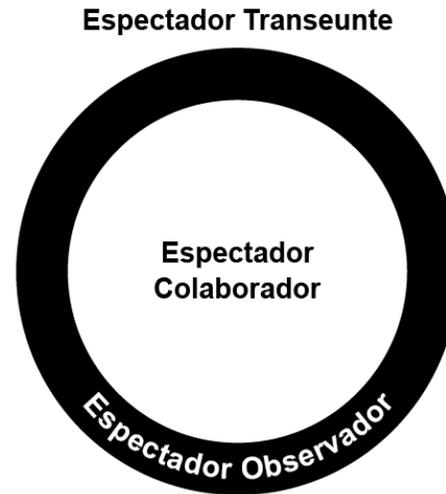


Figura 15 - Camadas espectatoriais na Performance do Encontro.

E o que seria a Performance do Encontro? O performer oportunizaria a partir do acontecimento performático o encontro do espectador-colaborador com o artista, o encontro de si e com a cidade em uma via direta, de mão dupla e de forma simples.

O encontro, o único lugar possível do teatro, uma ação coletiva, pode transformar, mesmo que momentaneamente, o estado dos sujeitos pós-modernos que transitam pelas ruas. Este sujeito pode ser submetido a transformações através de encontros proporcionados por ações artísticas, encontro de sujeito com outros ou consigo mesmo, em contato com as experiências de novas situações. (BENNATON, 2009, p. 37).

É nesse sentido que situo este estudo e que estabeleço a partir de procedimentos performáticos, seja como observadora, observadora-criadora ou performer, buscando maneiras de ser e estar com o outro, propondo alternativas de colaboração com o espectador. Assim, percebemos que em propostas de Performance do Encontro o papel do espectador-colaborador é fundamental para sua concretização, uma vez que em relação, o diálogo se torna viável, potencializando transformações (do meio social e meio urbano) através desses corpos em estado de fricção.

3.3 Em busca de uma poética do Encontro

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido a obra. O seu objeto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. O seu objeto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afetivo e a ação.” (LOUPPE, 2012, p. 27).

Como ressalta Louppe, poética é um conjunto de condutas criadoras capazes de modificar o campo artístico onde elas estão inseridas. Podem-se considerar as ações que dão sentido e vida à criação, que promovem o encontro entre o artista e o espectador. Desta maneira, pesquisei trabalhos em performance que se aproximassem de certos elementos, tais como: performance na rua, ações simples e cotidianas, o espectador enquanto colaborador da cena, simplificação de objetos, o performer que conversa com os transeuntes, propostas afetuosas com os espectadores, ações de suspensão do fluxo dos transeuntes.

Assim, me interessei pelas criações de duas performers atuantes no Brasil. A primeira foi Eleonora Fabião, por meio da performance *Converso sobre qualquer assunto* (2008), realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro e que faz parte de um conjunto de performances, chamadas *Ações Cariocas*. O que me levou a buscar outras ações realizadas pela artista, como as *Ações Bogotanas* (2009) e *Ações Cearenses* (2010), performances em que a artista dialoga com as emergências de cada cidade e se coloca em relação com os moradores através de uma ação simples.

A Segunda aproximação aconteceu a partir do grupo *Heróis do Cotidiano*³⁴, o qual a performer Tania Alice coordena. O coletivo de performance vai às ruas com propostas que tornam visível o que é ordinário, comum, rejeitado do cotidiano, em situações que geram afeto e diálogo na cidade, trazendo à tona quem são os verdadeiros heróis do nosso cotidiano.

A constituição desse corpus de estudo ultrapassa os limites de interesse de uma poética a fim de se constituir também enquanto resiliência. Trata-se da resistência das mulheres em cena, seja performando, dançando, atuando, criando arte ou produzindo conhecimento e reflexão especializados através de sua prática. Na história da performance contamos com nomes importantes de transformação dos paradigmas do papel da mulher na sociedade, seus limites e espaços, e assim, transgredindo as regras e limites de ação do corpo feminino para além do privado.

Entre a década de 60 e 70 houveram diferentes manifestações de artistas na área da dança, performance, teatro e música, e com os movimentos da *Judson Dance* e do *Fluxos*, podendo citar os nomes das artistas Trisha Brow, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Alison Knowles, Yoko Ono, Lucinda Childs, Anne Halprin, entre outros. A nova iorquina Trisha Brow, por exemplo, chocou a todos com o experimento *Man walking down the side of the building* (1970), em que um performer caminhou suspenso por corda em um edifício de sete andares, em Nova York. Essa performance, invertendo a gravidade sob o qual o corpo é submetido tradicionalmente na verticalidade (em pé) e submetendo o corpo na horizontalidade, explicita o quanto a ação de caminhar é construída diariamente num jogo com a gravidade. Esse jogo corporal é quase imperceptível porque é onipresente na ação humana de ficar em pé no dia a dia. (GOLDBERG, 2006).

Em Paris, Gina Pane³⁵ com seus cortes auto-infligidos, apresentou o corpo como seu “material artístico”. Na performance *O condicionamento* (1972) “apresentava Pane deitada numa cama de ferro com algumas barras transversais, por baixo, quinze

³⁴ O Coletivo de Performance *Heróis de Cotidiano*, em atividade desde 2009 nas ruas do Rio de Janeiro, realiza intervenções urbanas que visam a potencializar os afetos e gerar micro-utopias efêmeras e temporárias dentro do espaço urbano, trabalhando na linha do artivismo, mistura entre ativismo político e arte, na vivência de rituais compartilhados e na potencialização de afetos. (Disponível em: <<http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano/>>. Consultado em 21/02/2015).

longas velas acesas.” (GOLDBERG, 2006, p. 155), instigando a reflexão acerca da suposta “fragilidade” do corpo da mulher. Ainda na Europa, Marina Abramovich apresentou diversos trabalhos que testavam os limites corporais e os limites do desejo dos espectadores, colocando em uma das suas performances, *Ritmo O* (1974), um revólver carregado à disposição do público. (GOLDBERG, 2006, p. 155).



Figura 16 - Performance O condicionamento, de Gina Pane. (1972)

³⁵ “Gina Pane (1939-1990) foi uma artista francesa de origem italiana que trabalhava a instalação e a performance. Gina Pane é mais conhecida como umas das poucas artistas do gênero feminino da década de 1970 que usou o corpo em seu trabalho de maneira extrema, incluindo lesões auto-infligidas. Seu uso do corpo como ferramenta artística revela vulnerabilidade tanto em um sentido real e literal.” (Disponível em: <<http://www.veniceperformanceart.org/index.php?page=223&Lang=em>>. Consultado em: 28/01/2016).

Essas mulheres têm em comum a vontade de *tornar o pessoal, público* (OLIVEIRA, PINHO, 2012), de romper as fronteiras impostas a elas pelo simples fato de serem mulheres. Desta forma, essas artistas em seus trabalhos propõem ações que questionam a dualidade feminino versus masculino, desestabilizando certezas e ocasionando transformações em suas gerações.

Da mesma maneira, Eleonora Fabião e Tania Alice compõem essa pesquisa também porque são mulheres, porque são mães e assim enfrentam, como minha orientadora Suzane Weber e eu, os desafios de se fazer performance na contemporaneidade, onde ainda o nosso corpo é motivo de medo, de desrespeito e de sonegação. O corpo feminino está sujeito fortemente a desvalorização se não atende aos padrões da macro-sociedade, tais como os divulgados nas publicidades e novelas, a saber mulheres altas, magras e jovens. Ou seja, a mulher até pode ser valorizada na sociedade contanto que ela atenda a uma determinada expectativa da grande mídia, e mesmo aquelas que atendem a esses padrões, muitas vezes, ganham salários inferiores do que os masculinos, como se tem visto nas manifestações das atrizes do mainstream, a exemplo de Viola Davis³⁶, a primeira mulher negra a ganhar o prêmio Emmy na categoria de melhor atriz. Para esta pesquisa é importante salientar o caráter contraventor e provocador dessas duas performers que residem no Rio de Janeiro e que realizam suas performances em todo o Brasil e também no exterior, na rua e em galerias, colocando-se em evidência e assim, também em risco. Exemplos: Eleonora faz uma longa trajetória caminhando pelas ruas vestida de sacos plásticos pretos, assemelhando-se a certos moradores de rua, ou no caso de Tania, que vestida de heroína busca evidenciar os verdadeiros heróis do cotidiano, agindo na contramão do que se espera de professoras doutoras. Essas artistas, de modo algum, reforçam o papel tradicional de conduta da mulher idealizado pela sociedade em geral.

³⁶ Viola Davis ao ganhar o prêmio Emmy em 2015 realizou um discurso fervoroso reivindicando mais papéis de destaque em filmes para mulheres negras. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0M6Zn2UDQA>>. Consultado em: 28/01/2016).



Figura 17 - a) Eleonora Fabião b) Tania Alice

Mesmo que suas práticas performáticas não sejam associadas à performance feminista de forma explícita, propondo outros eixos como o *Precário* (Fabião) ou a *Performance Relacional de Cura* (Alice), elas estão inseridas em um movimento de resiliência da mulher:

Na perspectiva da teoria feminista pós-moderna, a performance artística feita por mulheres apresenta-se como inerentemente política (quer o seja abertamente ou não), pois todas estas performances derivam da relação das mulheres com o sistema dominante de repressão, o que as situa dentro de uma crítica feminista. Por conseguinte, é inevitável o seu potencial disruptivo, já que estas mulheres posicionam-se aqui como sujeitos do discurso, subvertendo a conceptualização tradicional de um sujeito homem, único e unificado. (OLIVEIRA, PINHO, 2012, p. 64).

A seguir, estabeleço uma tríade entre Fabião, Alice e eu, discorrendo sobre nossos percursos artísticos, criações, ideias, pensamentos e reflexões acerca da arte da performance e da performer na atualidade, seus desafios e responsabilidades na sociedade de um modo geral.

3.3.1 O primeiro encontro

Há quase sempre algo de encantador em um primeiro encontro. O imprevisível que ele envolve traz consigo inquietações, expectativas e incertezas, possibilitando uma abertura para o desconhecido, para o outro em um efeito de novidade. Nesse sentido, os relatos a seguir se apresentarão repletos de tais particularidades, pois se tratam da aproximação inicial com as artistas, relatos do nosso primeiro encontro.

17 de março, 13h30min, NEPAA³⁷, UNIRIO, RJ.

Durante uma das reuniões de orientação, minha orientadora e eu determinamos importante a minha ida até o Rio de Janeiro realizar a pesquisa diretamente com as artistas em questão e desta forma, iniciei contatos com elas em forma de mensagens e e-mails. No caso de Tania Alice, trocamos recados no *facebook*, pois o meu interesse inicial era realizar uma disciplina de performance durante o semestre com ela. Porém, a Universidade teve uma troca de semestres, e assim, os planos foram revistos e Tania me indicou a possibilidade de colaborar com a pesquisa *Performance Socialmente Engajada*, coordenada por ela, em conjunto com um grupo, formado por professores, graduandos, mestrandos e doutorandos, todos interessados na linguagem da performance, o que me deixou muito feliz. Após algumas combinações, marcamos nossa primeira reunião.

³⁷ O NEPAA é o Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias, coordenado pelo P.h.D Zéca Ligiéro. (Disponível em: << <http://nepaa.unirio.br/>>> Consultado em: 23/09/2015).

Tania Alice me recebeu sorridente em frente ao curso de Artes Dramáticas da UNIRIO, com um abraço afagador, quebrando logo de início com um possível distanciamento entre artista e aluna. Dirigimos-nos até o NEPAA e nos sentamos lado a lado na sala. A artista brincou com graça o fato de ser sujeito de estudo, de sua colega Eleonora e ela se tornarem “nota de rodapé”, como ela mesma falou. Com nervosismo expus a vontade de participar do grupo de estudos coordenado por Tania, a fim de realizar observações e participar de forma atuante em alguma prática.

Encantou-me a conversa, essa magia que rege o primeiro encontro, porém nesse caso, não eram duas desconhecidas, eu já havia lido muitos materiais escritos por Tania, arquivado algumas imagens dela e do grupo Heróis do Cotidiano, mas a presença ao vivo diz muito sobre alguém. Permaneci durante toda a reunião observando tudo o que acontecia. A artista se demonstrou disponível em colaborar com a minha pesquisa, o que me deixou empolgada e satisfeita naquele momento. Abaixo trago a imagem de outro primeiro encontro, o da reunião de pesquisa:



Figura 18 - Primeira reunião PSF

24 de março, 17h, Campus, UFRJ, RJ.

A aproximação com Eleonora Fabião se deu por meio de e-mails. A artista estava em viagem quando realizei meu primeiro contato, mas não foi empecilho para a comunicação, pois a performer se disponibilizou em colaborar assim que retornasse e eu já estivesse na cidade. Assim sendo, determinamos a data do encontro em meados de março.

Encontramos-nos em frente a um café do campus Urca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Eleonora sugeriu nos sentarmos frente a frente em meio à passagem dos alunos, embaixo de árvores, em cadeiras vermelhas de plástico. Iniciei contando o que havia me levado até ela: meus desejos, minhas práticas e as questões específicas do trabalho e da poética do precário. Esta conversa tinha como objetivo explicitar meu projeto e propor uma aproximação com alguma prática que a artista estivesse em processo. Pois o bate-papo foi adiante, Eleonora, como ela mesma se chamava, na terceira pessoa, contextualizou suas últimas obras, explicou-me como algumas delas surgiram e transformaram-se durante o processo de compreensão do próprio fazer.

Algumas das palavras ouvidas por mim naquele dia soaram como já ouvidas antes, então percebi que na verdade se tratava de um discurso coerente entre teoria e prática, antes por mim conhecida somente na escrita e naquele momento era a presença ao vivo, o discurso e todo o corpo de Fabião envolvidos na reflexão de sua prática artística. Minha proposta principal era que durante o desenrolar dos meses de mergulho na UFRJ eu realizasse uma entrevista e nos divertimos muito com a proposição da artista, para que eu entrevistasse as filhas das artistas, filhas de Tania e Eleonora. Ao fim a performer me convidou para assisti-la na sua palestra/performance Linha e de forma quase que literal, presenteou-me com um livro organizado por ela chamado “Encontro”, que estava guardado em seu carro. Com um sorriso largo no rosto nos despedimos e finalmente Eleonora Fabião estava corporeificada.

3.3.2 Performance e Precariedade

A artista Eleonora Fabião é performer e teórica da performance, atuando no Brasil e no exterior. Atualmente é professora adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), trabalha os Estudos da Performance e outros temas, tais como: direção teatral, arte do ator, dramaturgias do corpo e dramaturgia experimental contemporânea.

Graduada em 1989 em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, foi nos anos noventa que atuou em diversos espetáculos de teatro, assim como: *A bau qu* (1990), da Cia do Atores e direção de Enrique Diaz; *O tiro que mudou de história* (1992) e *Senhora do Afogados* (1994), ambos do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, com direção de Aderbal Freire-Filho; *Projeto Frankenstein* (1996), *Crime e Castigo* (1996) e *Orlando* (1997) pela Ko Produções, dirigida por Ivana Leblon.

Eleonora tem desenvolvido desde os anos 2000 pesquisas e criações na área da Performance, tornando-se um importante referencial teórico e artístico brasileiro na arte da Performance. Destaco assim suas últimas produções performáticas: *Encontros* (2014), *Estas associações* (2014), *Toco tudo* (2014) e *Performance e Cidade: Estratégias artísticas e Imaginação Política* (2014). Desenvolve projetos evidenciando *a estética do precário*, onde as ações têm baixos custos ou nulos e que tencionam a dicotomia entre arte e cotidiano e ritual e mundano. Suas propostas não visam a espetacularidade e se desenvolvem com pouco recurso de objetos, e têm como característica o encontro com estranhos no espaço público.

No mês de julho de 2015 tive a oportunidade de participar da ação *No meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco arco-íris tinha uma noite* (RJ, 2015), que segundo Eleonora teria o objetivo de “fazer um arco-íris resplandecer na noite carioca”. Foi no dia nove de julho, na enseada de Botafogo, Rio de Janeiro, e contou com dez colaboradores e alguns amigos que acompanharam em diferentes momentos a performance. Foram utilizados sete bambus com sete lâmpadas, com gelatinas coloridas envolvidas, fixadas e conectadas por fios a uma bateria de caminhão colocada dentro de um carrinho de feira, tudo previamente articulado e testado por Fabião. A montagem se deu no início da ação, surpreendendo a todos pela beleza do objeto e potência luminosa. A seguir uma imagem do grupo já em meio ao trajeto:



Figura 19 - No meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tinha uma noite (Foto: Jaime Acioli)

O grupo se organizou de forma que uma pessoa se manteve fixa na função de registro fotográfico e de vídeo e os outros nove revezaram entre levar o carrinho com a bateria, carregar os fios, manusear os bambus e de vez em quando dar uma “espiadinha” de fora. Durante o trajeto, que ocorreu pela ciclovia da enseada de Botafogo, ciclistas, pedestres, motoristas e vizinhos, interagiram de alguma forma com a performance, alguns demonstravam curiosidade e queriam saber o que era, outros deram seu próprio significado, uns expressaram felicidade em ver o arco-íris, mas também teve quem demonstrasse insatisfação pelo nosso uso da ciclovia. Em meio ao caminho ganhamos mais uma participação durante muitos metros, um homem morador de rua se disponibilizou a carregar os fios, integrando-se brevemente. Conversamos pela travessia, mas logo ele encontrou alguns companheiros, se despediu e seguiu o seu caminho.

Realizar um arco-íris noturno, visualizando a Baía de Guanabara, tornou a ação ainda mais intensa. As luzes coloridas deram a magia da performance, enquanto os bambus fizeram com que atingíssemos outros níveis, outras alturas. Através da concentração em manter os objetos em funcionamento, pois as conexões eram bastante frágeis, ou conforme Eleonora, “precárias”, instaurou-se também muita diversão, porque a cada falha de luz, o grupo avisava em códigos estabelecidos e as gargalhadas nesses instantes eram constantes. Assim, após a parada e normalizado o funcionamento da bateria e lâmpadas, o grupo procurava por novas movimentações, oscilando níveis, tempos, organização espacial, conforme os desejos e também as necessidades. A seguir a imagem em que os performers estão “prontos para o embate”:



Figura 20 - No meio da noite tinha um arco-íris, no meio do arco-íris tinha uma noite (Foto: Jaime Acioli)

Em tempos de medo nas ruas cariocas, do terror instaurado pelos meios de comunicação, transformar a noite num grande arco-íris é transgredir, é posicionar-se politicamente e reivindicar mais beleza, mais afeto, mais segurança, mais humor inesperado. O ato de performar na rua desmecaniza certos padrões vigentes de comportamento, onde alguns espaços são proibidos, ou “não indicados” em certos horários por uma possibilidade de violência em potencial. Para Fabião, a prática performativa resiste e transforma esses pertencimentos: “Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como ‘arte’”. (FABIÃO, 2013, p. 5).

Assim, foi suspendendo as certezas que o grupo seguiu em movimento em torno de duas horas e meia. A cada novo encontro, algo se transformava, na troca de sorrisos ou nas conversas geradas. Um arco-íris noturno, em meio à ciclovia, na enseada de Botafogo questionou, friccionou, colocou em “cheque” padrões estabelecidos, funções determinadas, utilidade e proveito do meio urbano. O performer, para Fabião, tem a característica de agir como um desorganizador, desestabilizador e suscitar questionamentos sobre as atitudes vigentes:

Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. (FABIÃO, 2013, p. 6).

Ao retornarmos ao nosso ponto de partida, confraternizamos enquanto desproduzimos o material utilizado. Eleonora havia reunido diferentes pessoas de seu convívio para o acontecimento do seu projeto e naquele instante estavam todas ligadas pela ação, pois haviam combinado esforços para a realização de algo em comum, algo de natureza lúdica, afetuosa, transgressora. Desta forma, percebo o quão potente pode se tornar o encontro através de um objetivo em comum, o quão transformador pode ser, irradiando novas possibilidades dentro de cada um até o alcance do macro, na rua, em um grupo, no bairro, cidade, e assim consecutivamente. A precariedade dos fios, do carrinho de feira, dos bambus e da calçada instável, se revelou através de sua

sutileza, contrastando com a “cidade maravilha, purgatória da beleza e do caos”, cantada por Fernanda Abreu. E assim, o *precário* de Eleonora Fabião, fissura, fura e atravessa de maneira estratégica os limites da arte e da vida.

3.3.3 Performance Relacional de Cura

A artista Tania Alice é performer e diretora artística do Coletivo Heróis do Cotidiano. Atualmente trabalha como professora associada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ministrando a disciplina de performance para graduação e pós-graduação. Suas pesquisas transitam entre projetos artísticos, terapêuticos e espirituais, a partir do conceito desenvolvido por ela de Performances de Arte Relacional de Cura (PARC), através da Experiência Somática, de Peter Levine. A mais recente investigação de PARC consiste em criar uma plataforma denominada *Performers sem Fronteiras*, reunindo artistas para atuar em regiões de conflito e catástrofes naturais, na preposição de ações que operem de forma a reverter processos de trauma, pesquisa a qual eu tenho feito parte como colaboradora.

Tania tem nacionalidade francesa e desenvolve projetos solo e em parcerias com diversos artistas, dentro e fora do Brasil. No ano de 2015 esteve performando em duas cidades da Europa com as ações *Dance libre pour tous* e *Ulysses live art after breackup*, ambas realizadas em Bruxelas e *The bed Project*, em Berlin. A artista propõe práticas performáticas em diferentes espaços, como em galerias, porém em grande parte são iniciativas no espaço urbano, na rua, buscando lugares onde há intensa circulação de pessoas. Suas iniciativas se caracterizam por evidenciar o afeto na arte, em uma proposta de arte relacional (BOURRIAUD, 2009), desconstruindo, criando e valorizando maneiras de convivência com o outro, com a cidade e com o mundo.

Sua mais recente performance junto ao *Performers sem Fronteiras*, denominada *Correio de Abraços Brasil/Nepal*, foi realizada entre os meses de junho e julho de 2015. Em julho Tania Alice recém chegada do Nepal³⁸ finalizou a entrega dos abraços do Brasil. A coleta dos abraços ocorreu no mês de junho nas cidade do Rio de Janeiro e também durante Festival Internacional de Performances e Intervenções ATOSEMAÇÕES2³⁹, onde foi acompanhada de um workshop “A performance como experiência de si”⁴⁰. A performer divulgou nas redes sociais alguns lugares e horários de encontro, com a seguinte chamada:

³⁸ O Nepal foi atingido recentemente nos meses de abril e maio por dois terremotos que já contabilizam mais de 8.500 mortos e uma cidade devastada. (Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/05/numero-de-mortos-em-terremotos-no-nepal-passa-de-8500-e-bate-recorde.html>>. Consultado em 23/07/2015).

³⁹ O Festival Internacional de Performances e Intervenções ATOSEMAÇÕES2 aconteceu nos dias 22 a 29 de junho de 2015 nas cidades de Limeira, Campinas e Rio Claro, com curadoria de Cecília Stelini e em parceria com a Prefeitura de Limeira. (Disponível em: <<<https://aeafestperformance.wordpress.com/>>>. Consultado em 23/07/2015).

⁴⁰ Disponível em: <<http://taniaalice.com/correio-de-abracos-brasilnepal/>>. Consultado em: 20/07/2015.



Figura 21 - Flyer Correio de abraços Brasil/Nepal

O *Correio de abraços* aconteceu em duas etapas, com diversos colaboradores. A minha participação aconteceu da seguinte forma, na primeira etapa eu entreguei o meu abraço à performer, abraçando-a com duração de cinco minutos. Após o abraço a artista tirou uma foto do meu rosto com o celular e disponibilizou-me alguns dados a serem preenchidos e propôs que eu imaginasse alguém a quem eu gostaria que meu abraço fosse dado. Logo eu escrevi as características imaginadas. Na segunda etapa, Tania já no Nepal, encontrou quem eu descrevi, deu a foto impressa que foi tirada de mim e abraçou pelo tempo determinado anteriormente. Ao final a artista tirou uma foto da pessoa segurando a minha foto e me remeteu por rede social. Abaixo a imagem que me foi enviada após o meu abraço ter sido entregue:



Figura 22 - Segunda etapa. Entrega do abraço no Nepal (Minha foto entregue à Rita Thatal)

Através da ação de Tania Alice, uma rede entre nepaleses e brasileiros foi criada. Pensamento, ação e compaixão unidos pela arte performática, transgredindo o corpo físico e atingindo outras esferas energéticas e imaginárias de encontro. Mobilizar-se em prol de si e do outro, “gera uma cura mútua”, conforme a própria artista, constituindo o abraço como uma experiência de conforto, segurança, afeto, em contraponto a situação de caos, medo e terror do terremoto vivenciado pelos nepaleses. Práticas artísticas com propósito relacional, segundo Bourriaud (2009), têm como característica a criação desse espaço de convívio outro:

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momento de convívio construído. (BOURRIAUD, 2009, p. 62).

É possível separar nesse caso a arte da vida? É necessária tal separação? A experiência de si e do outro se entrelaçam na ação de performar, não havendo um propósito espetacular, mas sim uma vontade de tornar um gesto cotidiano, banal, em um momento extraordinário. O performer neste caso, se colocando enquanto um “ritualizador do instante-presente” (COHEN, 2000), oportunizando momentos de dilatação do tempo, transformação do espaço e de hábitos “engessados”, em uma abertura para novos horizontes. Nessas propostas, que colocam as mais diferentes pessoas em estado de encontro, possibilitam *afeto*⁴¹ (BRINKEMA, 2014) e mais proximidade entre os indivíduos, quebrando com alguns padrões de comportamento e de convivência que lidamos no dia-a-dia, como explicita a artista: “Na era da virtualidade e das relações sempre mais distanciadas, oferecer presença, cuidado e atenção se torna um dos motores e fermentos da performance, que a tornam potente”. (FEIX, 2014, p. 38).

⁴¹ Para Eugenie Brinkema, o afeto é “o que desfaz, o que perturba, o que eu não posso nomear, o que resta (assombra, e sempre tão bonito), o que resiste; indefinível, diz-se ser o que não pode ser escrito, o que derrete a crítica fria, mexendo todos os sistemas.” (BRINKEMA, 2014, p.xxi, tradução livre).

3.4 Experimentos

Este estudo foi permeado por experimentos práticos performáticos na busca por compreender, relacionar e explorar algumas reflexões teóricas realizadas durante o processo, mas também a fim de criar, de vivenciar e de friccionar desejos e inquietações que surgiram ao longo da pesquisa e de minha trajetória artística. As ações foram realizadas anteriormente à ida ao Rio de Janeiro, entre os meses de junho de 2013 e janeiro de 2015, portanto, foram experiências que antecederam aos encontros que tive com as artistas Eleonora e Tania. Neste recorte, são descritas e analisadas três experiências em performance na rua que interagem com os transeuntes. Organizei em dois momentos, pois o experimento de número dois é um desdobramento do número um, partindo de um mesmo substrato e o de número três se diferenciando conceitualmente dos demais.

3.4.1 Experimento 1 e 2: o re-fazer



Figura 23 - Performance Converso sobre teatro, Renata Teixeira, Porto Alegre 2013, 2014. (Fotos: Matheus Soares e Tiana Leal)

A escolha por repetir a performance *Ações Cariocas* (2008) da artista Eleonora Fabião se apresentou nesse estudo como um importante procedimento de pesquisa em Performance. A partir da poética da artista pude aprofundar questões conceituais, desestabilizar certezas, colocar-me em risco e assim, em estado de experimentação pude descobrir procedimentos do performar. A influência estrutural da performance de Fabião, em que se constitui em duas cadeiras frente a frente e um cartaz invocando a colaboração dos transeuntes me aproximou de uma forma de fazer arte, que se estabelece de forma urbana, precária e política, que ao descolar-se da ideia de espetacularidade, evidencia, reflete, questiona e transforma o cotidiano e a arte, ou conforme a definição feita pela própria artista sobre seu trabalho: “precário, precário, precário” (FABIÃO, 2006). Percebi nesse experimento de re-fazer, o meio urbano enquanto espaço/tempo, com seus diferentes ritmos, lugares de pertencimento, de encontros e desencontros, criando uma nova relação com a cidade.

Através do desdobramento de uma ação já realizada, o *re-enactment* aqui é compreendido como um estopim, um gatilho, uma potência. A partir de uma ação já realizada, o *re-enactment* se transfigura, assim como traduz Feix: “Neste sentido, o re-enactment é um diálogo onde o corpo do performer que realiza o *re-enactment* tenta re-atar com a intensidade da proposta original, com um corpo ausente/presente, re-territorializando afeto e potências com as quais ele se identifica”. (FEIX, 2011, p. 7)

É nesse ato de re-fazer uma obra que podemos nos aproximar da noção de Oswald de Andrade, de um movimento antropofágico⁴², pois o *re-enactment* não significa cópia, representação gestual ou tradução de intenções, mas sim um processo, que ao afirmar sua origem, transforma-se, reconstrói-se. Tal processo pode ser compreendido, assim como para Bellotto (2013), enquanto um “palimpsesto”, que a partir da criação, há a “autotransformação das referências” (BELLOTTO, 2013, p. 102), e desta forma, possibilita o descobrimento de outros procedimentos, caminhos, resultados e efeitos.

Colocar-me em ação, no ato do outro, na ação de Eleonora, caracterizou-se em pesquisa, aprendizado, reflexão e criação, pois mobilizando o que antes tinha sido compreendido teoricamente, na prática possibilitou que fosse incorporado, sentido e o que

⁴² O manifesto antropofágico de Oswald de Andrade em 1920 tratava de não negar a cultura exterior, norte-americana, mas sim degluti-la e atualizando-a com a cultura interior, brasileira.

se receava anteriormente pode ser transmutado em estímulo. Para Ciane Fernandes a prática corporal está justamente em destaque, e considero ter função inevitável para esse estudo: “Na pesquisa em artes cênicas, o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde.” (FERNANDES, 2008, p.3).

Programa de *Converso Sobre Teatro*: Levar duas cadeiras para o Parque Redenção no domingo. Escolher o local com maior fluxo de transeuntes. Abrir as duas cadeiras uma de frente para a outra e sentar em uma delas. Escrever um cartaz com a seguinte frase: “Converso sobre teatro” e levantá-lo. Aguardar. Conversar. Despedir-me.

26 de maio de 2013:

Nesse primeiro experimento de ponto de partida para a presente pesquisa, busquei principalmente perceber de que forma as relações entre temática e espectador se estabelecem, de como a proposição de conversar sobre teatro pode motivar, entretecer e favorecer um encontro entre estranhos. Desta forma entendo a importância de relatar aqui alguns diálogos e discussões produzidos nesse dia.

O primeiro encontro foi com Ethon, professor de filosofia. Ele passou por mim e sorriu ao ler o cartaz que continha a seguinte frase: *Converso sobre teatro*, eu fiz um sinal com a cabeça convidando-o para sentar e ele prontamente aceitou. Apresentamos-nos e iniciamos a conversa. Ele estava curioso para saber o motivo da performance e assim que expliquei ele demonstrou entusiasmo com a proposta de um espaço para conversar sobre cultura, arte. Logo ele começou a relatar que teve há muitos anos atrás contato com as oficinas de teatro da Terreira da Tribo⁴³ e partilhamos experiências acerca de nossas

⁴³ A Tribo de Atuadores Oi Noiz Aqui Traveiz, Terreira da Tribo foi fundada em 1978 por Paulo Flores, Júlio Zanotta, Rafael Baião, Jussemar Weiss e Silvia Veluza, entre outros e é uma “Companhia que realiza um teatro de pesquisa dramatúrgica, musical e plástica. Centra seu estudo na relação ator-espectador

aproximações com o teatro. Interessante perceber que o caráter de troca entre “desconhecidos” suscitou rapidamente a descoberta de algum conhecimento compartilhado, tal como participar de oficinas de teatro.

Aguardei alguns instantes e logo sentou um senhor, chamado José. Sorridente, me indagou sobre a minha proposta. Ao saber que eu era formada em teatro quis saber se o Departamento de Arte Dramática da UFRGS (DAD) continuava no mesmo prédio, pois ele costumava ir ao DAD para ver os trabalhos finais dos alunos do curso de teatro antigamente. Coincidentemente esse senhor era pai de Ethon, que já havia se retirado, e os dois estavam passeando no parque naquele dia sem saberem do outro. O Parque da Redenção proporciona esse tipo de encontro, pois é um espaço de lazer, arte e cultura, frequentado por muitas pessoas, e o dia ensolarado estava propício para uma caminhada ao ar livre. Aqui podemos inferir um *capital cultural* (Bourdieu) adquirido e passado de pai para filho, em que ambos consideram importante as ações que pensam e repensam a cultura na cidade: “Capital é aqui entendido não como o acúmulo de bens e riquezas econômicos, mas como algo específico que adquire um valor num determinado tempo e espaço, como saberes e conhecimentos que são reconhecidos em um determinado espaço social.” (WEBER, 2009, p. 4).

Por último, conversei com Erica. Ela passou por mim de bicicleta lentamente com um semblante bastante interessado, curioso e percebi sua vontade de colaborar, portanto eu a instiguei com a frase: “Quer conversar?”, e então ela parou. Começamos a conversa com Erica debruçada em sua bicicleta, quase um bate papo entre amigas que acabaram de se reencontrar, mas logo ela se deu conta de que já estava mesmo conversando e chegou até a cadeira. Ao sentar quis saber de pronto o que me motivava estar ali, pronta pra conversar sobre teatro com estranhos, escolhidos ao acaso. Durante o “papo” ela falou sobre o cenário teatral atual, que na opinião dela se renovava cada vez mais. O Palco Giratório, evento realizado pelo SESC, no ano passado foi fotografado por ela, e as peças na opinião de Erica eram bastante diversificadas e belas, o que a agradava muito, pois me contou que gosta de ver coisas belas.

e no processo de criação coletiva, com espetáculos de sala e de rua” (Consultado em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo387844/oi-nois-aqui-traveiz>. Pesquisado em: 20/11/2015.)

Segundo Erica, o teatro transforma, modifica. Dependendo do espetáculo é possível vivenciar a história, mergulhar em um outro universo. Ao comparar o cinema com o teatro, ela sublinhou o caráter efêmero que o teatro tem, do jogo com a plateia, que troca energia e que, portanto, a cada nova apresentação, se altera. Já o cinema, segunda ela, tu assiste, e se gostar, tu pode voltar e assistir novamente a mesma obra. Erica trabalha com comunicação e gosta de andar de bicicleta diariamente. Aos finais de semana sai sem rumo pela cidade, assiste espetáculos de rua, intervenções. Conversamos em torno de trinta minutos, e pudemos traçar juntas pontos de contato, de discussão. Abraçamos-nos e trocamos e-mail ao final.

Cada encontro teve dimensão única, pois o caráter imprevisível a cada vez que a cadeira foi ocupada fomentou atenção e entrega. Estar disponível ao encontro e abarcar tudo que ele pode proporcionar foi uma tarefa de difícil realização, movimentando de maneira intensa os aspectos perceptivos. Desta forma, compreendi ser mais importante aprofundar as questões de presença e afeto que a busca por atingir o entendimento pleno do acontecimento. Portanto, neste experimento posso destacar os aspectos de efemeridade e finitude do encontro com o estranho, evidenciando o instante presente e assim, fortalecendo naquele momento a relação estabelecida, conforme Lepecki:

O que importa é o desejo de querer fazer pleno, mesmo que nunca se saiba de antemão o que virá a ser. Não se trata mesmo de construir algo sob espécie de alguma imagem do desejo que preexistiria e o amarraria. Trata-se de ousar fazer com o outro o fazer-se do encontro. Agarrar o evento e com ele entretecer o metaplano. (LEPECKI, 2013, p. 117).

3.4.2. Experimento 3: procedimentos

Após algumas experiências práticas, em colaboração e preposição, e também através da compreensão de algumas noções e aspectos da Performance, senti a necessidade de buscar por procedimentos performáticos que me propiciassem explorar outras

maneiras de ser e estar no mundo. Desta forma, iniciei um processo reflexivo acerca das minhas barreiras, dos meus medos, dos meus limites, procurando identificar os obstáculos que interferem na minha conexão com o todo. Então percebi minha dependência pelo sentido da visão, que ao me ater ao sentido visual diminuo a qualidade de vivenciar outras possibilidades sensoriais. Assim, para que para eu pudesse ampliar, aprofundar e transformar minhas sensações e conexões com o espaço e com o outro, reconheci que eu deveria fechar os olhos e desse modo, buscar abertura para novas formas de me relacionar com o interior e o exterior. Para Tania Alice o desafio do performer está justamente em encontrar no autoconhecimento maneiras de agir: “Ao invés de correr atrás de um virtuosismo e de habilidades específicas que seriam acréscimos técnicos em sua formação, adquiridos por um investimento contínuo em *workshops* ou outros cursos de formação, consiste em explorar um modo de existência, no qual busca esvaziar o corpo e a mente para tornar-se disponível”. (FEIX, s/d, p. 38).

Foi então no experimento três, intitulado de *O que eu não vejo, mas desejo ver*, realizado em fevereiro de 2015, no Parque da Redenção, que apostei em me arriscar, em me colocar de forma menos prepositiva e mais propícia aos acasos. Para o filósofo José Gil, para se concretizar um bom encontro, o segredo está nessa abertura, no desejo em realizar algo que só pode acontecer no instante presente, corporificado na relação estabelecida:

O acaso rasga o espaço à volta e dentro do corpo. Quanto mais fortuito for o encontro, mais necessariamente será um bom encontro. Para tanto convém desejar o acaso. Eliminar a razão suficiente e o princípio da casualidade. Dispor-se a acolher o acaso no caos e no microcaos que temos sempre em reserva. Quanto mais espaços vazios nascerem, mais encontros se tornam possíveis, porque maior é a margem do acaso que os acompanha. (GIL, 2013, p. 132).

Desta maneira, persegui durante a prática criar e fomentar esses *espaços vazios* que Gil (2013) explicita acima. E nessa investigação a relação entre o encontro e o acaso de olhos vendados se deu em duas esferas: direta (objetiva) e indireta (sutil). Diretamente, pois o espaço vazio gerado a partir do não enxergar produziu rapidamente em meu corpo um leque de possibilidades, diminuindo a racionalidade dicotômica de certo/errado, belo/feio, interessante/desinteressante, deixando-me levar

mais instintivamente. Assim, na esfera indireta, sutil, quebrei algumas barreiras que existem na relação de encontro entre estranhos, como o toque, a confiança, consolidando-se um bom encontro.

Programa de *O que eu não vejo, mas desejo ver*: Escolher um lugar de passagem de transeuntes no parque. Vendar-me. Andar. Escutar profundamente. Sentir pelos poros. Abrir-me para o inesperado.

8 de fevereiro de 2015:

A ação aconteceu em meio ao Parque. Minha ida até lá aconteceu em uma meditação em movimento, caminhando por cerca de 50 minutos em um trajeto da minha casa até os Arcos da Redenção, monumento histórico do Parque, onde eu havia combinado de me encontrar com minha colega, que se disponibilizou a fotografar o experimento. A caminhada foi realizada de maneira contemplativa, o sol, a natureza e as pessoas foram colorindo meus olhos e esvaziando os pensamentos, e em silêncio fui procurando ouvir as mais longínquas sonoridades. Já no parque, me posicionei em uma encruzilhada, coloquei a venda com olhos de coruja e respirei fundo.

Aos poucos fui descortinando alguns receios, como a desorientação ou o cair. Conforme eu ia me movimentando, lentamente, fui também ganhando confiança no ato de caminhar, pois fui atingindo cada vez mais consciência do meu corpo e do espaço. À minha volta havia um grupo de senhores tocando samba, ao longe crianças brincando em balanços na pracinha e alguns raios de sol adentravam os galhos das árvores e tocavam a minha pele, eu podia sentir o leve calor. Pessoas passavam por mim falando em baixo tom e raízes atravancavam minha passagem. Nesse percurso não percebi a passagem do tempo, uma forte impressão de alargamento temporal me atravessou, assim como a ampliação do espaço, percebendo minha *cinesfera* (LABAN) sem limites e simultaneamente, em oposição, a força da gravidade parecia agir intensamente, tornando meus movimentos densos, e desta forma, pude identificar novas sensações corporais.



Figura 24 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Renata Teixeira, Porto Alegre, 2015. (Fotos: Julia Lüdke)

Acima três imagens realizadas durante o experimento. Durante as quase duas horas vendadas, fui abordada por uma mulher acompanhada de uma criança. Ela me perguntou se eu precisava de alguma coisa, se eu gostaria de ir a algum lugar e eu respondi que gostaria que ela me levasse até algum lugar no parque onde ela gostasse muito de visitar. Desse modo, ela segurou a minha mão e caminhou comigo até sentarmos em um banco em volta da pracinha. Sentamos-nos, conforme é possível ver na

imagem central acima, eu, a mulher e a menina, sua filha. Nossa conversa girou em torno de descrições, ela foi aos poucos me contando a partir de suas percepções sobre o dia, sobre o lugar onde nós estávamos sobre si e sua filha. O assunto se desenvolveu até a reflexão sobre a dificuldade e o desafio de ser cego na cidade, onde as calçadas não estão devidamente ajustadas e a população em geral está muito atarefada para prestar ajuda com alguma informação ou zelo. Não havia naquele instante, do ato performativo, nada mais do que o tom de voz dela e o toque de suas mãos nas minhas, nada mais do que presença partilhada e afeto. Sendo assim, os julgamentos visuais nesse encontro estavam excluídos para mim, abrindo espaço para uma outra forma de relação com o outro e também para a imaginação.

Enquanto eu me dirigia novamente para os arcos a fim de finalizar a ação, obtive a colaboração de muitos transeuntes, que me indicavam a direção correta para que eu não esbarrasse em nada, publicando certo cuidado para comigo. No momento em que eu estava meio “perdida”, andando sem rumo, ouvi um grupo de meninos perguntando onde eu gostaria de ir e assim que respondi prontamente foram gritando ao longe: “direita, esquerda e segue reto mais alguns passos”. E desta forma, ao chegar em meu destino final, abri os olhos novamente e a paisagem havia se modificado.

Desta forma, foi através do desenvolvimento desta performance, na fricção entre o impulso e a obstrução, de dentro pra fora, que consegui expressar as inquietações deste estudo. Para Dewey (2010, p.148) “não há expressão sem agitação, sem turbulência”, portanto a importância do aprofundamento teórico e prático, pois fomentam discussões, que nem sempre tendem a uma resposta, ou uma única resposta, multiplicando possibilidades de criação. Para tanto foi necessário articular, desenvolver, na ação de se fazer e refletir, como explicita autor em seguida: “Descarregar é livrar-se de algo, descartá-lo; expressar é ficar com a turbulência, levá-la adiante em seu desenvolvimento, elaborá-la até sua conclusão.” (idem).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta pesquisa foi possível perceber a importância dos estudos teóricos aliados à prática da performance, pois tenho compreendido muito dos conceitos desenvolvidos pelos autores, no corpo, no ato performativo, determinando os apontamentos escritos neste projeto. Assim, entendo a prática também como forma de circunscrever o conhecimento e a reflexão, e o corpo em ação na pesquisa em artes cênicas como potência e motor de pensamento, qualificando a investigação, pois “A pesquisa em artes não tem a capacidade de produzir resultados quantificáveis. Seu objeto de trabalho tem como suporte a experiência subjetiva – o que acontece no processo de trabalho do ator, e no fenômeno da recepção não é repetível”. (CARREIRA, 2012, p. 25). Assim, concebo como importante contribuição a trajetória de colaboração, vivência e participação com diferentes performers.

Sob esta ótica, ressalto a minha condição de artista, de performer, pois foi através deste ponto de vista “não neutro” que se desenvolveu a descrição e a análise das práticas, tanto as consideradas periféricas, como as das artistas em questão, Eleonora Fabião e Tania Alice. Portanto, identifico o caráter subjetivo deste estudo e também seus limites, delimitando o interesse em uma Performance do Encontro dentro de um âmbito tão amplo de arte, a *Arte da Performance* (GOLDBERG, 2009). O recorte não buscou excluir, resumir ou desvalorizar o vasto campo da Performance, ou outras poéticas, como Bodyart, Performance Cultural, Performance Visual, dentre tantas existentes, mas sim procurou investigar, compreender, evidenciar e analisar o encontro como forma de arte e de performance.

A partir de um caráter processual e prático o desenvolvimento da pesquisa foi repleto de descobertas de procedimentos, de artistas, de movimentos artísticos, de lugares novos, de outras possibilidades de realizar e viver a arte performática. A experiência na intervenção urbana *Cegos* (2014), proposta pelo grupo Desvio Coletivo, qualificou o trabalho propiciando maior apropriação artística, pois foi possível acompanhar as etapas de construção de um acontecimento em grande grupo. A palestra de introdução à Performance, através de *slides* e exposição oral, alargou e apontou caminhos de investigação teórica como a indicação de conceitos e novas referências. Já, o laboratório de ações em coro, da experimentação até a concretização da intervenção na rua em contato direto com os transeuntes, fomentou reflexões acerca da multiplicidade de procedimentos para a performance e

sublinhou sua essência híbrida, que se mantém em constante mutação na dualidade entre evidenciar e confrontar os hábitos modernos.

A participação no III FAC (2014) foi um percurso importante no que se refere ao conhecimento de uma cena performática brasileira, com a troca e a inserção em uma rede de artistas que estão movimentando festivais com suas práticas e reflexões, e encorpando através das redes sociais um acervo de pesquisa em Performance. Durante os três dias de festival pude observar, refletir, discutir e participar de práticas, conversas e mesas de debate, todas envoltas pela temática da Performance, o que reverberou logo no trabalho, trazendo novas perspectivas. A imersão oportunizada pela organização da programação do FAC favoreceu o compartilhamento de vivências entre os participantes e desta forma, me aproximei das poéticas de Rodrigo Munhoz e Thaíse Nardim. Munhoz ao realizar o *Dispositivo disparador de presença*, através de sua Plataforma Amor experimental, esclareceu na prática o conceito de Performance desenvolvido por Schechner : “sendo, fazendo, mostrar fazendo, explicar ‘mostrar fazendo.’”(SCHECHNER, 2006, p. 30), transparecendo esses elementos em uma combinação de informação jornalística, de “fofoca”, artesanato e *bodyart*, realizando uma grande rede de colaboração performática. Thaíse Nardim compartilhou a noção de espectador-mediador reforçando as questões do encontro entre espectador-colaborador e performer. A poética de Nardim tange este estudo, pois usa de simplicidade, da utilização do espaço urbano e do questionamento da relação do artista com o público em seus trabalhos, colocando em “cheque” o papel da arte, do artista e do professor de arte.

O encontro com o performer Marcelo Asth foi um momento de partilhar a experiência do estudo da Performance na academia, no mestrado, e assim pude pensar a pesquisa no campo prático a partir da colaboração na ação do outro. A expansão da temporalidade do gesto ou ação cotidiana foi o principal ponto descoberto em *Lótus*. A performance foi compreendida como a ritualização do banal, deslocando significados e desta forma, resignificando as relações humanas e espaciais através da dilatação do tempo. Tais aproximações com as *práticas periféricas da pesquisa* ampliaram, friccionaram e romperam com algumas ideias, noções e pensamentos acerca da prática em Performance. O contato com os diferentes grupos e artistas me proporcionaram a

descoberta do *performar* a partir do corpo em ação, individualmente, ou em coletivo e assim, pude perceber empiricamente maneiras e procedimentos do fazer.

A etapa de coabitação com a fonte foi determinante para a realização deste trabalho. A ida ao Rio de Janeiro ao encontro das referências vivas me oportunizou acompanhar de perto e até mesmo me colocar em colaboração com as artistas. A participação no grupo Performers sem Fronteiras, coordenado por Tania Alice, permitiu que eu pesquisasse juntamente com outros performers maneiras de intervenções performáticas engajadas socialmente, especificamente em locais de catástrofes naturais e vulnerabilidade social. Este recorte de atuação fomentou caminhos possíveis para um futuro desenvolvimento desta pesquisa, como o interesse em aprofundar as questões que abrangem o afeto na arte, que pouco foi desenvolvido nesta dissertação, e associar à pesquisa iniciada por mim no PSF, *Atendimento de Mar*. A performance intitulada com a contribuição do grupo, *Atendimento de Mar*, é um projeto que tem como objetivo levar a sensação de estar em contato com o mar para pessoas que desejam essa aproximação, mas que não tem condições de ir até ele, seja por dificuldades físicas ou espaciais, e propiciar instantes de relaxamento, bem-estar e cura. Deste modo, a vivência com o grupo de performers me instigou a pensar soluções para problemas urbanos, organizando ações concretas e artísticas que ajam de maneira a repensar certas condutas, utilizações e cuidados com o lugar onde estamos inseridos e a relação com o outro.

Da mesma maneira, a minha participação na performance de Eleonora Fabião trouxe novos aspectos da prática em performance. A noção de precariedade perpassou toda a ação, trazendo imbuída em si uma honestidade na forma barata de seus recursos, não se escondendo através de uma possível espetacularidade performática, mas sim se deixando transparecer em acontecimento lúdico, acessível ao transeunte. Assim, constatei também a apropriação de um público comum, não especializado, dito não “culto”, por conta de um despojamento da arte realizada, de uma abertura para a imprevisibilidade do encontro com o estranho, sem prévia determinação. Já, as experiências de *re-enactment*, em que a performance de Eleonora Fabião foi rearticulada, recriada e reatualizada através dos experimentos realizados por mim, podem ser compreendidas como memória e transmissão de obras. Este movimento tem sido recorrente na realização de performances, como a artista Marina Abramovic em

Seven easy pieces (NY, 2005) em que revive duas de suas obras e refaz as obras de Bruce Nauman, Valie Export, Vito Acconci, Gina Pane e Joseph Beyus, emergindo questões sobre autoria, memória e do “corpo como arquivo vivo” (LEPECKI, 2010). Tais discussões não foram desenvolvidas no presente estudo, porém são pontos que desejo aprofundar dando continuidade em uma pesquisa decorrente.

Nesse sentido, entendo como forma de aprendizado e conhecimento as práticas em performances investidas por mim, sendo realizadas em grupo, como a intervenção urbana *Cegos*, a performance *Lótus*, como também a participação em eventos e a articulação com o grupo Performers sem Fronteiras. O encontro vivo e ao vivo com Tânia Alice e Eleonora Fabião, que através de da exposição de seus corpos na rua, atuam artisticamente, e seguem resistindo às grandes produções artísticas, desestabilizando e desconstruindo as referências de uma sociedade do consumo, orientaram um trajeto de pesquisa. Em todos eles, o ir e vir entre teoria e prática impulsionaram e destacaram o encontro, a rua e o afeto na performance como elementos principais e essências para a concepção de uma Performance do Encontro, que se mostrou repleta de ramificações, das quais pretendo continuar a percorrer e investigar, seguindo esses fluxos de movimento. Assim, concluo com Dewey, mesmo autor de abertura, que colabora para pensar esse instante de fechamento de mais um momento dessa trajetória: “Quando se chega a uma conclusão, ela é a de um movimento de antecipação e acumulação, um movimento que finalmente se conclui. A ‘conclusão’ não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento.” (DEWEY, 2010, p. 113).

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANGROSINO, Michel. **Etnografia e participação observante**. Trad. José Fonseca. Poro Alegre: Atmed, 2009.

AHMED, Sara. **Strange Encounters: embodied Others in Post-Colonialism**. London/New York: Routledge, 2000.

AULETE, CALDAS. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Org. Paulo Geirer. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BECKETT, Samuel. **Eu não**. São Paulo: Olavobrás, s/d, 2003.

BELLOTTO, Lisandro Marcos Pires. **Um Títere de si mesmo : a imagem como interface dos jogos estabelecidos em uma criação sistêmica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

BENATONN, Pedro Diniz. **DESLOCAMENTO E INVASÃO: Estratégias para a construção de situações de intervenção urbana**. Tese UDESC 2009.

BEZERRA, André Luiz Rodrigues. **Política intempestiva-extemporânea: do ato de viver juntos em performance**. Revista Performatus. n.4, maio 2013. Disponível em: << performatus.net/politica-intempestiva-extemporanea/>> Consultado em 06/02/2015.

BONDÍA, Jorge Larossa. **Experiência e paixão**. Disponível em: << <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>> Consultado em 09/02/2015.

BOURRIAUD, Nicholas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORBA, Carla. **Performance-imagem: o corpo como processo de arquivamento e sedimentação e devir**. Porto Alegre, 2012. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10183/66659>>. Consultado em 20/03/2015.

BRINKEMA, Eugenie. **The Forms of the Affects**. Duke University Press: Durkan e London, 2014.

BRITO, Marcelo Souza. **O teatro invadindo a cidade**. Salvador: Edufba, 2012.

CARREIRA, André. **Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão**. Percevejo Online .Periódico do PPGAC/UNIRIO. Volume 01- Fascículo 01 – janeiro-junho/2009.

_____. **Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito**. Trans/Form/Ação, São Paulo, 2001, 24: 143-152.

_____. **Pesquisa como construção do teatro**. Pesquisa em artes cênicas. Rio de Janeiro: E-papers (2012).

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 21 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: Criação de um Tempo Espaço de Experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança**. Revista da Fundarte n.13/14, janeiro/dezembro, 2007, p. 13-18.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Disponível em: << <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>>> Consultado em 01/10/2014.

_____. Teoria da Deriva. Trad. Carlos Roberto Monteiro Andrade. **Revista Óculum**, n.4, p.26-29, 1993.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, n.4, 2013.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta** 8.1 (2008).

_____. Ações Cariocas: 7 Ações para o Rio de Janeiro. **Cavalo Louco**, v. 8, p. 14-18, 2010.

_____. Definir Performance é um falso problema. **Diário do Nordeste**, 2009. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/definir-performance-e-um-falso-problema-1.281367>. Consultado em: 04/12/2015.

_____. **Precarious, Precarious, Precarious Performative Historiography and the Energetics of the Paradox: Arthur Bispo Do Rosario's and Lygia Clark's Works in Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. New York University, Graduate School of Arts and Science, 2006.

FAGUNDES, Patrícia. **O Teatro como um Estado de Encontro**. Revista Cena n.7. Periódico do PPGAC/UFRGS. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11156/7150>>. Consultado em 06/04/2015.

FEIX, Tania Alice. **A performance como (r) evolução dos afetos**. 2014. Disponível em: http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf. Consultado em 01/12/2014.

_____. **Performance.Ensaio**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

_____. O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil. **Revista e-misférica**, New York, v. 8, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta** 8 (2008), p. 197-210.

_____. **A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos**. Revista Brasileira de Estudos da Presença 3.2. 2013.

FÉRAL, Josette, and Carol Tennessen. **What Is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre**. Discourse (1992): 142-162.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração**. ABRACE, 2008. Pesquisado em: <[http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Ciane%20Fernandes%20%20Entre%20Escrita%20Performativa%20e%](http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Ciane%20Fernandes%20%20Entre%20Escrita%20Performativa%20e%20)>

20Performance%20Escritiva%20O%20Local%20da%20Pesquisa%20em%20Artes%20Cenicas%20com%20Encenacao.pdf>
Consultado em: 23/09/2015.

FORTIN, Sylvie, and Trad Helena Mello. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** *Cena 7* (2009): 77.

GASPERI, Marcelo Rocco. **Os procedimentos do Agrupamento Obscena: A aproximação física entre a cena e o espectador transeunte.** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/36.%20Gasperi_Marcelo_Rocco.pdf>. Consultado em: 01/07/2014.

GIL, José. Um bom encontro? **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012: Encontro/** organização: SANTO, Cristina E., FABIÃO, Eleonora, SOBRAL, Sonia. São Paulo: Itaú Cultural, 2013, p.122-133.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção** in Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade ,2001.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Contraponto, 2010

JÁCOME, Cecília Lauritzen. **Práticas de ocupação da cidade pelo teatro : um estudo a partir de grupos atuantes em Porto Alegre.** Porto Alegre, 2013. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10183/72685>>. Consultado em: 20/03/2015.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica.** São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós- dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEPECKI, André. No Metaplano do Encontro. **Rumos Itaú Cultural Teatro 2010-2012: Encontro/** organização: SANTO, Cristina E., FABIÃO, Eleonora, SOBRAL, Sonia. São Paulo: Itaú Cultural, 2013, p.112-119.

_____. The body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. **In Dance Reserch Journal**, vol.42, nº2, 2010, p.28-48.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa, 2012.

NARDIM, Thaíse. **Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa**.

Campinas, 2009. Disponível em:

<http://www.academia.edu/7325039/Allan_Kaprow_performance_e_colabora%C3%A7%C3%A3o_estrat%C3%A9gias_para_abra%C3%A7ar_a_vida_como_pot%C3%Aancia_criativa>. Consultado em: 13/02/2015.

_____. As atividades de Allan Kaprow: antes de agir, obras de viver. **Revista Valise**, Porto Alegre, v.1, n. 1, ano 1, julho de 2011.

OLIVEIRA, João M., PINHO, Armando F. O olhar feminista na Performance Artística Autobiográfica. **Revista ex aequo**, n. 26, 2012, p.57-76. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n27/n27a05.pdf>>. Consultado em: 10/11/2015.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. In: **Revista Urdimento** nº 15, PPGAC/UDESC, Santa Catarina, 2010, p. 107-122.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas-e, portanto, pedagógicas-em dança**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

SANTOS, Aura Cunha. **O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação**. Dissertação. Universidade de São Paulo, 2010.

SESC Campinas. Livroto Performance. Jan 2015.

SILVA, Edna Lúcia da. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**/Edna Lúcia da Silva, Estera Muszkat Menezes. – 4. ed. rev. atual. – Florianópolis: UFSC, 2005. 138p.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Jr. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. O que é performance?, em **Performance studies: an introduction**, second edition. Trad. R. L. Almeida. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; DE ANDRADE PEREIRA, Marcelo. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade**, v. 35, n. 2, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WEBER, Suzane da Silva. The Sunday Project. **Repertório Teatro & Dança**, v. Ano 13, p. 42-48, 2010.

_____. Incorporando a teoria e refletindo a prática em dança contemporânea. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2009.<<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Suzi_Weber_-_Corpo_social_corpo_dancante.pdf>>

_____. **Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine : trois études de cas**. Québec Montreal, 2010.

Referências Eletrônicas

CIA RÚSTICA. **Patrícia Fagundes**. Disponível em: <<http://ciarustica.com/quem-somos/>>. Consultado em: 23/03/2015.

CORPOS INFORMÁTICOS. **Corpos Informáticos**. Disponível em: < <http://www.corpos.org/>>. Consultado em: 25/03/2015.

DESVIO COLETIVO. **O grupo**. Disponível em: <http://www.desviocoletivo.com/> Consultado em: junho de 2014.

DICIONÁRIO AULETE DIGITAL. **Palimpsesto**. Aulete online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/palimpsesto>. Consultado em: 25/03/2015).

EDITORA COSAC NAIFY. **Paul Zumthor**. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/479/Paul-Zumthor.aspx>>. Consultado em: 30/09/2014.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Renato Cohen**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=278>. Consultado em: 30/09/2014.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Bia Medeiros**. Disponível em: <<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Bia+Medeiros+Corpos+Inform%C3%A1ticos>>. Consultado em: 28/01/2015.

FESTIVAL DE APARTAMENTO. **Festival**. Disponível em: <festivaldeapartamento.blogspot.com.br/p/sobre-o-festival-de-apartamento.html>. Consultado em: 14/01/2015.

VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK. **Gina Pane**. (Disponível em: <<http://www.veniceperformanceart.org/index.php?page=223&lang=en>>. Consultado em: 28/01/2016).

HISTÓRIAS E PERSPECTIVAS DO TEATRO EM PORTO ALEGRE. **Espectadores em foco: uma construção beckettiana**. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/63928>> Consultado em: 23/03/2015.

ILEA. **Grupo de pesquisa em intervenção em lugares, espaços e adjacências**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ilea/>>. Consultado em: 25/03/2015.

MACARENANDO DANCE CONCEPT. **Conceito**. Disponível em: <<http://www.macarenando.com.br/>>. Consultado em: 01/12/2014.

MOMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>>. Consultado em: 21/03/2015.

TAÍSE NARDIM. Sem título ou Pegadas Desapegadas. Disponível em: <http://thaisenardim.com/filter/performance/> Consultado em: 20/12/2014.

OIGALÊ. **O Grupo**. Disponível em: <<http://www.oigale.com.br/>>. Consultado em: 14/01/2015.

PEDRO BENNATON. **Pedro Bennaton**. Disponível em: <http://teatropedia.com/wiki/Pedro_Bennaton>. Consultado em: 05/02/2015.

PORTO ALEGRE TUR. **Parque Farroupilha**. Disponível em: <http://www.portoalegre.tur.br/ponto_turistico/parque_farroupilha_redencao-porto_alegre-21-2-16-48.html>. Consultado em: 15/06/2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO LEOPOLDO. **São Leopoldo**. Disponível em: <[. Consultado em: 10/02/2015.](https://www.saoleopoldo.rs.gov.br/home/show_page.asp?codID_CAT=21&categoria=)

TEATRO SARCÁUSTICO. **O grupo**. <<http://teatrosarcaustico.blogspot.com.br/>>. Consultado em: 14/01/2015.

TISCH SCHOOL OF THE ARTS. **Richard Schechner**. Disponível em: <<http://performance.tisch.nyu.edu/object/SchechnerR.html>>. Consultado em: 30/09/2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **Trisha Brown**. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/educacao-n-008/trisha-brown-se-despede-da-carreira-dirce-waltrick-do-amarante/>>. Consultado em: 30/09/2014.

YOUTUBE. **Viola Davis**. (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0M6Zn2UDQA>>. Consultado em: 28/01/2016).

ANEXOS

Anexo 1 : Programação III Festival de Artes do Corpo

Quinta 04/12

10h-Abertura e credenciamento para ouvintes (Galeria Gaçuí)
- Credenciamento para a Aventura Solo - "Percurso Ludo performáticos" - proposta pelo Laboratório Interdisciplinar de Linguagens (LILI) - 8 participantes (MG)

11h- Conversando com os artistas (Auditório IAD)

14h- Guilherme Hinz (RJ)
Lú - Aquilo que deixo para trás

14:15h - Nahama Baldo e Thiago Fernandes (SP) - Diálogos

15:15h - Henrique Saidel (PR)
Ciciolina's Breakfast

16h - Café e abertura da mostra de vídeo e fotografias
- Millena Lizia Martins Monteiro Coelho de Paiva (RJ) - Empregada para um cubo branco

17h Daniella Aguiar (JF/SP)
- Oficinas - Tradução Simultânea (Aos interessados em corpo, dança, improvisação e tradução, a oficina tem foco das discussões e aprofundamento prático sobre as possibilidades de tradução intersemiótica corporal e composicional sem elaboração prévia)

19h - MESA 1 (Auditório IAD)
- Renata Teixeira Ferreira da Silva (RS)
Performance do Encontro: a presença na relação performer e espectador - colaborador
- Tarcísio Moreira Mendes (MG)
Não somos científicos: produção de ausência e presença de corpos na Academia

20:30h - Naldo Martins da Silva (AP) - [A] PAGAMENTO

Sexta 05/12

10h - MESA 2 (Auditório IAD)

- Raphael de Andrade Couto (RJ)
Performance e registro: reflexões sobre a presença do corpo na imagem mecânica

- Joubert de Albuquerque Arrais (PR/SP/CE)
O corpo-competente-para-dançar em performances de dança na tv

- Camila Hamdan (DF)
Corpos Tatuados: Experiências Sensíveis em Realidade Aumentada Móvel.

11:40h - Caio Lion (SP)
Aquilo

12h - Annarkista de Cristo (DF)
A Curiosa História da MulherXaxim

14h - PALESTRA CORPOS INFORMÁTICOS (DF):
Fuleragem, Mixurucagem e outros conceitos (des)nordeadores" (Auditório IAD)

18h - Café

18:30h - AMOR EXPERIMENTAL (SP)
Dispositivo disparador de presença

19:30h - Rafael Vermelho (MG)
Não, eu não supero amores

20:30h - René Loui (RN)
Pináculos

Sábado 06/12

10h - MESA 3 (Auditório IAD)

- Carlos Alexandre Gonçalves de Jesus (MG)
Ausência é presença na performance: a elaboração do sujeito através do olhar do outro

- Henrique Saidel (PR)
Presença/ausência do cover: a provocação do simulacro

- Thaise Luciane Nardim (TO)
Presença e ausência nas performances mediadoras

14h - CORPOS INFORMÁTICOS (DF)
Diego Azambuja e Maria Eugênia Matricardi
- Birutas: para lamber vento

15h - Andreia Aparecida e Faby Tomé (SP) - Esgotamento

15:20h - Cássia Nunes Caixeta (GO)
Impregnante

16h - Fernando Hermógenes (MG)
Nudez

17:30h - Joubert Arrais (PR/SP/CE) - Eu danço Sambaroxé

17h - Café

17:30h - Lizandra Regina Campisse Romano, Maria Vitória Resende Oliveira, Paulo Rafael de Souza, Rossi e Raissa Carolina Donce Dornela (MG)
Ausência

18h - Conversando com os artistas (Auditório IAD)

Mostra de Vídeo e Fotografia:

Tonil Braz (MG)
Desfrequência Líquida

Camila Hamdan (DF)
Open Body Connection

Fabricio Carvalho (MG)
Organismes incompatibles

Matheus de Simone Maciel (MG)
Sobre (a) mar

Nanda Gondim (MG)
Ausência na presença

Priscilla de Paula (MG)
História de la Eternidad

Raizza Rodrigues Prudêncio (MG) - Aparição

Raphael Couto (RJ)
Pauta

Coletivo: Inter (ação) (MG)
Tens te evaporado



Anexo 2: Matéria da Revista Select

INTERNACIONAL

**BABYLON
BRAZIL**

Nova edição da bienal Performa, de Nova York, apresenta mais brasileiros que nunca e reconhece qualidades babilônicas nas obras de Laura Lima, Jonathas de Andrade e Eleonora Fabião

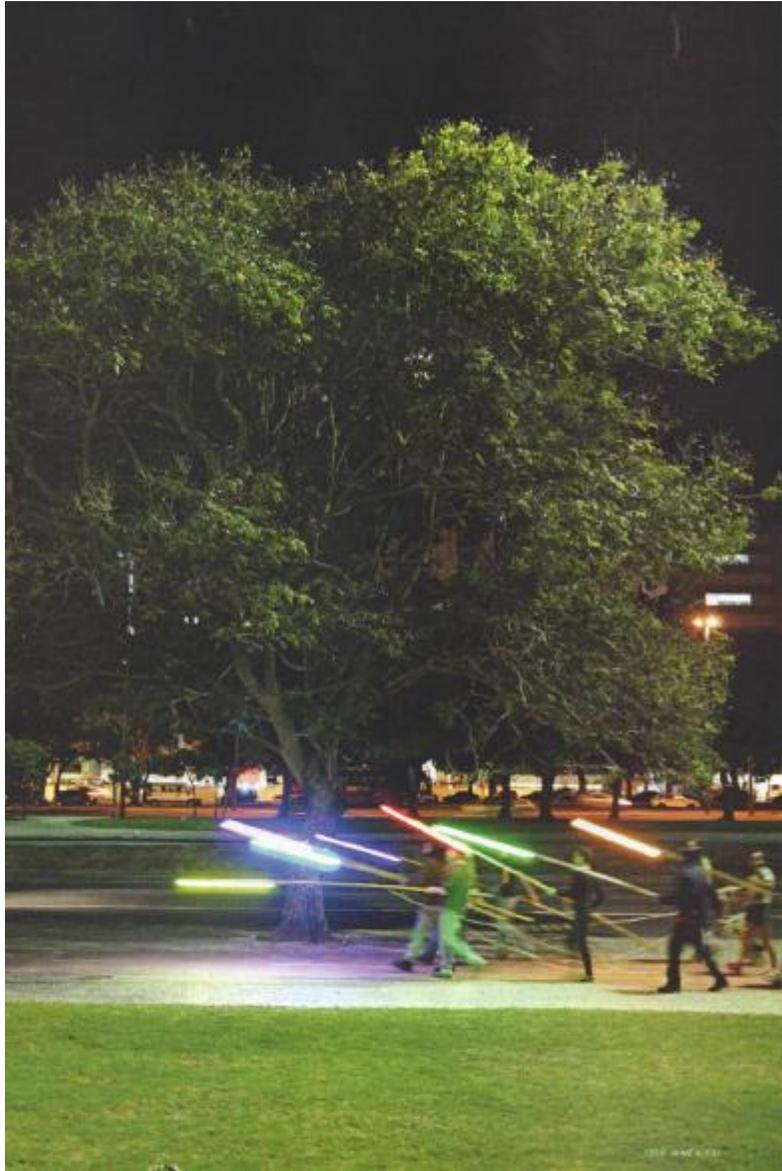
ADRIENNE EDWARDS

A BIENAL PERFORMA 15 (DE 1º A 22 DE NOVEMBRO EM NOVA YORK) APRESENTA MAIS ARTISTAS BRASILEIROS QUE NUNCA. Fundada em 2004, a Performa é líder em comissionamentos a nomes cujas obras moldaram um novo capítulo no legado de vários séculos de artistas visuais que trabalham com performance ao vivo. As obras especialmente encomendadas aos participantes do Brasil – Jonathas de Andrade, Eleonora Fabião e Laura Lima – oferecem visões intrigantes da história da performance, sua capacidade única de esclarecer complexidades na sociedade, na cultura, na economia e na política, e sua profunda mudança não apenas como arte viva, mas também como um modo multidisciplinar e conceitual de fazer arte no século 21, no Brasil e no âmbito internacional. Nada parecia mais adequado para descrever o alcance e a coincidência de suas propostas artísticas que o termo “Babylon” (Babilônia), por sua capacidade de exprimir uma sensação de luxo, corrupção e sensualidade excessivos, assim como assumir uma sensibilidade revolucionária.

O espírito rebelde está imbuido na versão íntima e pungente de Eleonora Fabião da longa história de artistas brasileiros que usam espaços públicos para suas apresentações, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Artur Barrio e Romão Duarte, para citar apenas alguns. É claro que Oiticica fez Babylonests, espaços de lazer não repressivos, enquanto vivia no East Village, em Nova York, nos anos 1970, e a notável influência da escola de samba Mangueira sobre sua obra é bem conhecida, transformando radicalmente sua

Performance da série Things That Must Be Done, de Eleonora Fabião, sediada em Wall Street

SELECTART BRN 03/NOV 2015



relação com a arte, suas instituições e a sociedade, como vemos em seus Parangolés (1964-1979). De modo coincidente, a comunidade da Mangueira de onde vem a famosa escola de samba, situada nos morros do Rio de Janeiro, com vista para suas famosas praias, é vizinha à Babilônia, local onde foi feito o filme Orfeu Negro (1959), que, por bem ou por mal, imprimiu de maneira indelével nas mentes do mundo todo um senso da mística brasileira.

É aí que Fabião cria arte – nas ruas do Rio de Janeiro, até agora, ela o fez sozinha ou com outra pessoa. Para a Performa 15, Fabião faz performances experimentais de grupo na série Things That Must Be Done (Coisas Que Têm de Ser Feitas). Durante cinco dias, o coletivo, formado por um grupo de participantes de várias gerações, entre 20 e 60 anos, realiza ações em Wall Street e em seu entorno, manipulando varas de bambu de 3,5 metros e campos coloridos modificados a cada dia, para explorar a relação entre geometria, potencial político e abstração por meio de montagens radicalmente precárias. As performances são “acupuntura urbana”, meditações sobre verticalidade, possibilidade, instabilidade e vulnerabilidade nas sociedades capitalistas, expondo abertamente as tensões entre lucro e gratuidade, eficiência e experimentação e orientação de capital e imaginação política.

Como campo de encenação para encontros coletivos, a paisagem urbana exerce um importante papel para a cultura e a política no Brasil, evidente nos recentes protestos contra a corrupção do governo em 2015 e a Copa do Mundo em 2014, por um lado, e em comemorações festivas como o Carnaval e várias procissões religiosas, por outro. A rua é o local onde as polaridades sociais,

econômicas e políticas têm o potencial de se dissipar, e onde a arte se torna um modo de desejar e a base para realizar novas possibilidades. As apresentações de Fabião, assim como os recentes protestos na arena pública, trazem à mente as características e as condições pelas quais surgiu o próprio samba. A dança e a música nacional, essencialmente uma forma da África Ocidental com influências brasileiras e indígenas, personificam a histórica luta da vida nas plantações. É uma forma de resistência. Portanto, os significados mais profundos do samba estão na história desses locais, as primeiras manifestações das economias capitalistas globais.

BRASIL RURAL

Jonathas de Andrade usa a autoetnografia, garimpando condições estéticas, sociais, políticas e históricas, símbolos e significados do Nordeste do Brasil, onde ele cresceu, para criar novos sistemas de significados conceituais e materiais em sua arte. Seu processo criativo usa a performance como meio para desenvolver uma relação com outros indivíduos, que às vezes é fictícia, sempre ambígua e necessariamente comprometida. Enquanto isso, ele aponta para questões maiores sobre percepção e relação, estruturas da cultura e da sociedade brasileiras e as maneiras como elas foram construídas popularmente. Com frequência animando o discurso antropológico, Andrade instiga os participantes a se envolverem na feitura de sua arte, apresentando-os em formas abstratas e cenas lheradas no contexto de seu trabalho e suas comunidades. Ele investiga questões

De arte: Desenho Construtivo para uma Escultura Sem Teto (2006).
 De Jonathas de Andrade

Anexo 3: Palestra Performance

Ministério da Cultura, Questão de Crítica e Rumos Itaú Cultural apresentam:



Palestras • Mesas-redondas • Mini-curso de crítica
Mostra de Teatro Brasileiro Filmado

Abril e maio de 2015
Espaço Sesc

O **Espaço Sesc**, através de sua Mostra Permanente de Artes Cênicas, busca apresentar espetáculos que traduzam a pluralidade de pensamentos e estéticas da cena contemporânea. Companhias de teatro, coletivos, propostas autorais, propostas colaborativas, todos os modelos de organização e linguagem têm espaço para mostrar suas ideias e pesquisas, através de espetáculos e atividades formativas, no âmbito da cena. Ser parceiro de um projeto que acompanha esse panorama e reflete sobre ele faz parte, portanto, da missão Sesc – apoiar a produção, a criação e a difusão da arte.

Neste 3º Encontro, a **Questão de Crítica** se põe no foco ao colocar a Crítica em Questão. E faz isso buscando o viés da criação. Questões de encenação, questões de dramaturgia, questões de formação artística estarão na mesa para que se pense e se converse. Um momento precioso em que estudantes e profissionais das artes cênicas, pesquisadores, professores e o público poderão se aproximar, trocar ideias, ampliar seu repertório intelectual, depurar sua sensibilidade. Raras são as oportunidades em que um projeto de formação e a arte se encontram com tal proximidade e possibilidade de troca e entendimento. Que esse encontro seja estimulante e reafirme a intenção do Sesc em contribuir para o aperfeiçoamento da nossa sociedade.

Sesc

PROGRAMAÇÃO

Uma performance chamada linha: encontros com o encontro. Palestra de abertura com Eleonora Fabião

8 de abril, quarta-feira às 15h.

Nesta fala, **Eleonora Fabião** apresenta a performance *Linha-trabalho* que realizou com co-criadores em domicílios e ruas de Nova York durante 2013/2014 e, atualmente, em andamento na cidade do Rio de Janeiro. Temas em questão: amizade política, anti-crime, corpo performático, estética da precariedade, poéticas e políticas do encontro.

Formação de artistas de teatro. Mesa-redonda com Celina Sodré, Gabriela Lirio e Ruy Cortez

8 de abril, quarta-feira às 18h.

Cada participante vai apresentar uma fala sobre as condições e os problemas de formação de artistas de teatro do ponto de vista da sua experiência prática. A partir deste encontro e dos apontamentos levantados, pretende-se chegar a alguma proposição de ação e que o debate desencadeie uma continuidade no diálogo entre professores e escolas.

Celina Sodré, a partir de vinte anos de experiência com pedagogia na formação de atores e diretores, vai analisar o problema da necessidade do desmonte das articulações ilusórias, a respeito do fazer artístico, que levam os estudantes a buscar este tipo de formação profissional. Esta questão, que é ideológico-geracional, faz com que o processo formativo tenha que percorrer trajetórias inesperadas.

Gabriela Lirio vai abordar a formação do artista-pesquisador, a partir de experiência de criação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, que coordena. O objetivo é provocar o debate sobre o ensino das artes cênicas, tendo como foco o híbrido, a pluralidade e a intermedialidade como articuladores de uma cena expandida.

Ruy Cortez vai abordar aspectos da formação do ator a partir de sua experiência como pedagogo e pesquisador do Sistema Stanislavski. O objetivo é provocar uma reflexão crítica sobre as proposições poéticas, estéticas e éticas do encenador-pedagogo russo Konstantin Stanislavski, a partir de conceitos chave do Sistema.

Anexo 4: Imagens dos experimentos



Figura 25 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2013. (Foto: Tiana Leal)



Figura 26 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2013. (Foto: Tiana Leal)



Figura 27 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2014. (Foto: Matheus Soares)



Figura 28 - Performance Converso sobre teatro, Porto Alegre, 2014. (Foto: Matheus Soares)



Figura 29 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Porto Alegre, 2015. (Foto: Julia Lüdke)



Figura 30 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Porto Alegre, 2015. (Foto: Julia Lüdke)



Figura 31 - Performance O que eu não vejo, mas desejo ver, Porto Alegre, 2015. (Foto: Julia Lüdke)