Revista Aspas
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

CORPO CIDADE

Volume 10
nº 1
2020

PRCEU
pró-reitoria de cultura e extensão universitária
USP

Revista Aspas
ppgac - USP

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana - USP
Editor Responsável

CAMILA MOREIRA GOMES - USP

ME. DANILO SILVEIRA - USP

ME. SAULO VINÍCIUS ALMEIDA - USP
Editores

Comissão editorial
Me. Heloísa Helena Pacheco de Sousa - USP
Me. Laura Haddad - USP
Dr. Luiz Fernando Ramos - USP
Me. Maria Celina Gil Reis Boeira - USP
Mateus Fávero - USP
Me. Phelippe Celestino - USP
Dra. Sayonara Pereira - USP
Me. Tainá Macedo Vasconcelos - USP
Maria Eduarda Andreazzi Borges - USP

Imagem de capa: Performance CU-RA-DU-RIA EMERGENCIAL, de Läz Raphaellie.
Crédito da foto: Rose Steinmetz
(registro cedido pelo Arquivo Artístico de Dados – AAD, do Museu Transgênero de História e Arte – MUTHA)

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p1-7

Editorial

CORPO CIDADE

Editorial

Camila Moreira
Danilo Silveira
Saulo Vinícius Almeida

A potencialidade de uma relação espaço-corpo estaria adentrada no interior da singularidade? Uma ação igualitária na criação que parte da espacialidade estaria em relação com um pertencimento social do que se está sendo compartilhado? Partiremos de pronto para uma intenção de pensar a relação entre corpo e cidade como abertura de espaços possíveis e, bem como, pertencimento. Abrir espaços para uma desejável lapidação de construção de algo que ainda não se sabe, saborear o que ainda está por vir dessa ação potente de poder pertencer. O pertencimento, por sua vez, como atuação, e a atuação é escolha responsável de contribuir de modo suficiente com o que está sendo dado. Tendo isso em vista, a edição de número 10.1 da Revista Aspas, lançada neste ano de 2021, pretende contribuir com o debate sobre as possíveis relações entre corpo, arte e cidade. Desde o final do século XIX até esse começo de século XXI, acompanhamos uma espécie de êxodo de artistas que tentam desobedecer às convenções estabelecidas tanto nos cubos brancos dos museus, quanto nas caixas pretas dos teatros, desdomesticando essas relações.

Tal êxodo tem elegido o espaço-tempo urbano como local privilegiado de atuação, ao investigar de que modo os corpos produzem as cidades e outros sítios, bem como, de que maneira os outros sítios e as cidades produzem os corpos, enquanto promovem aquilo que o artista brasileiro Hélio Oiticica denominou como poetização do urbano. Isto é, a partir de um corpo-a-corpo com a cidade e sítios específicos, artistas de diferentes linguagens têm experimentado o que tem sido chamado de impulso situacionista-relacional.

De acordo com o pesquisador britânico Nicolas Whybrow (2010), esse impulso situacionista-relacional ocorre na e pela proliferação de acontecimentos artísticos sem estruturas prontas e dadas a priori, nos quais o que parece estar em jogo é justamente o acionamento de outras possibilidades de co-presença corporal no e com cotidiano urbano. Para a arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques (2012), tal processo ocorre somente através do engendramento de micro resistências urbanas que são ativadas à medida em que a arte constrói dissensos em pelo menos três níveis distintos, mas que estão correlacionados entre si: a complexidade da

relação corpo e cidade, a vitalidade do uso dos espaços públicos e o desenfreado processo de museificação das cidades contemporâneas.

Partindo dessa perspectiva, os trabalhos dispostos nesta edição buscam discutir possíveis relações dos corpos com os processos de urbanização das experiências artísticas, e pensar como essas ações artísticas acionam inúmeras possibilidades para esses corpos na(s) cidade(s). Pode-se também perguntar, a partir da leitura deste número, de que maneira essas ações desvelam e resistem às linhas de poder que demarcam os espaços urbanos. De outro modo: como as práticas artísticas nos permitem perceber quais corpos habitam essas zonas citadinas, em luta contra a segregação, a negação, a violência e a normatividade que impede a circulação de determinados corpos em determinados espaços ditos "públicos"? Além disso, ao passarmos por esses textos, poderemos ver de que forma esses mesmos espaços ingerem, intervém, modificam essas práticas, os corpos e sua poética, assim como, inseparavelmente, os artistas, no jogo com a cidade, desabituam e tornam atentos os olhares sobre esses territórios, seus traçados, arquitetura, matéria, linguagens, paisagens e todas as formas de vida que os constituem.

É impossível deixar de mencionar que este número é lançado em um segundo e devastador ano pandêmico, em que os corpos – em toda parte do mundo - sofrem com a disseminação do novo coronavírus. No Brasil, a essa altura, contabiliza-se mais de meio milhão de vidas ceifadas, além de tantas outras milhares que seguem enlutadas. Fomos impelidos a nos afastarmos do convívio presencial coletivo, ao passo em que sofremos – ainda – outras formas de aniquilamento: as desigualdades sociais cada vez mais alarmantes, o desmonte da educação, da cultura, das ciências, as tentativas de silenciamento ao pensamento crítico e dissidente, o racismo, o feminicídio, o crescente ataque às comunidades periféricas, aos direitos dos povos originários, aos corpos LGBTQIA+, corroboradas e projetadas por um Estado violento e omisso.

Diante desse difícil contexto, afirmamos a importância e a urgência da reflexão, do diálogo a respeito das relações e da inscrição das artes nos meios urbanos, nas ruas, na esfera pública, conforme nos conduzirão os artigos. Por

outro lado, não escaparemos de perceber que ocupar, intervir, agir, agitar artisticamente os espaços plurais das cidades significa poder também questionar quais são os poderes que os regulam e que operam sobre os corpos, subjetivações e tantas existências - sempre - díspares, plurais.

A capa desta edição traz o registro da performance CU-RA-DU-RIA EMERGENCIAL de Läz Raphaellie, arquiteta e artista visual que se dedica às problemáticas estabelecidas entre corpo e cidade pelo viés da etnia-gênero-classe. A performance é uma ação estético política composta por dois momentos, o primeiro apresentado na abertura da Exposição Histórias Afro-Atlânticas, no MASP, e o segundo apresentado durante a segunda cerimônia de abertura da exposição de mesmo nome, desta vez no Instituto Tommie Otakie. O objetivo foi questionar a presença de corpos e obras hegemônicas, que ainda contribuem para a manutenção da estrutura colonial de uma grande exposição com temática diaspórica, e convocar uma nova curadoria em torno de um material que não estava presente até então. O registro fotográfico foi cedido pelo Arquivo Artístico de Dados (AAD) do Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), inaugurado em novembro de 2020. A fotografia é da autoria de Rose Steinmetz.

Na seção Especial, tem-se o artigo *Corpos Kõkamõu: uma relação simétrica entre indígena e não indígena na tríade corpo-cultura-aldeia/cidade*, de autoria de Luiz Davi Vieira Gonçalves, professor da Universidade Estadual do Amazonas. Nesse texto, o autor parte de suas vivências junto aos povos demarcados como os Yanonamɨ, Kubeo e Ye'pá Mahsã, os povos indígenas em contexto urbano na cidade de Manaus, para problematizar as práticas interculturais entre artistas e povos indígenas. Sugere uma metodologia que denomina *kõkamõu,* uma relação simétrica e afetiva entre indígena e não indígena, a partir da qual reflete sobre a tríade já anunciada no título: corpo-cultura-aldeia/cidade.

Com sensibilidade, Candice Didonet, professora da Universidade Federal da Paraíba, apresenta em seu artigo *poetizando cidades entre nuvens, palavras e cardumes*, três metáforas poéticas, tal como o título sugere, que corporificadas possibilitam outras formas de apreensão da urbe, a partir da complexa relação corpo-natureza-cidade. As nuvens em sua

transitividade, fugacidade e distância que leva o corpo a certa organização física e cognitiva para observá-las, são o mote da primeira performance apresentada e debatida neste artigo. Vestir e desvestir nuvens como um caminho para criação. A palavra, enquanto pausa para escrita ou leitura, enquanto permanência de riscos traçados sobre meios que se vão com o tempo ou com o vento é o mote da segunda performance que traz à baila as relações entre escrever, ler, o material com que se escreve, o corpo e o espaço. Na terceira prática cênica apresentada pela autora, as palavras são trocadas por gestos, um cardume de corpos que movem-se criando borrões em fronteiras – fronteiras individuais, coletivas, dos espaços.

Abrindo a seção de artigos, trazemos o texto *Um olhar feminino sobre a performance Excesso, Pedras e Peso.* Nesse artigo, as autoras Marcella Nunes Rodrigues e Gisela Reis Biancalana dividem com o leitor a experiência de escuta, troca e afetação que compartilharam com inúmeras mulheres durante ações que geravam fissuras nos fluxos urbanos. Narram como transformaram dores em pedras e pedras em poesia. Poesia dura, mas de uma dureza com contornos terapêuticos.

Em *Empedramento corporificado: Reflexão acerca do processo urbano de imunização a partir da relação entre corpo e pedra,* Maeza de Vasconcelos Donnianni traz uma extensa reflexão sobre os processos de empedramento. Aborda a lapidação dos corpos na construção de um estado de imunidade à diferença, problematizando relações entre individualidade e coletividade. O texto de Donnianni torna-se particularmente interessante nesse momento em que a humanidade atravessa uma sindemia, contexto que desdobra os sentidos propostos pela autora e nos suscita, por fim, a questionar a relação entre corpo, comunidade e imunidade na sociedade neoliberal e a nos arriscar a pensar sobre quais marcas a sindemia de COVID-19 deixará nessa tríade.

O artigo *Geometrias do corpo: entre o Butô e a arquitetura*, de Ian Guimarães Habib e André Bambirra Vaillant, propõe um contraponto entre as noções de corpo e espaço desenvolvidas tradicionalmente na arquitetura e no urbanismo e aquelas da dança, em especial o Butô. Para tanto, a seção "Espaço feito corpo" analisa as formas de representação, a morfologia e a história da arquitetura clássica, apontando nessas propostas a rigidez das

figuras humanas e sua impossibilidade orgânica. A seção “Além da forma inscrita” analisa o espaço do corpo em movimento, tendo como mote alguns episódios da história da dança, em relação ao espaço. Por fim, a seção “Através do corpoespaço” propõe os conceitos de “corpoespaço” e “espaçotempo” na dança de Min Tanaka e no Butô.

Murilo Moraes Gaulês em *Dicotomias do espaço: abordagens anticoloniais nas práticas de Mujeres Creando* analisa rupturas epistemológicas presentes nas práticas performáticas do coletivo anarcofeminista Mujeres Creando. O autor utiliza-se da ideia de uma prática que se faz existir às margens (da Arte, do cânone, dos centros de poder) para narrar a sua ótica sobre a prática de Galindo ao mesmo tempo que questiona as estruturas sociais que definem a arte e suas operações no mundo. Assim, o autor se vale de pensadores como Paul Preciado, Jota Mombaça e Sayak Valência para evidenciar violências de gênero, de raça, classe, processos de apreensão de pautas identitárias, censuras institucionais, marcas coloniais.

As intervenções artísticas: as possíveis frestas das ruas, artigo de autoria de Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, inicia-se por evidenciar as demarcações sociais dos espaços das cidades, das ideologias e discursos que os espaços comportam e que indicam quais grupos pertencem àquele lugar e de que maneira, devem pensar e agir. Ressalta, contudo, que a percepção dessa forma de operação é uma possibilidade de criação de contradiscursos, de se criar brechas nos espaços, contexto esse em que os espaços públicos aparecem como campos de batalha. Na segunda parte do texto, reflete sobre o funcionamento da intervenção urbana, as tensões, rupturas e acentuações que geram com as espacialidades e seus discursos, na relação estabelecida entre a estrutura arquitetônica, o objeto poético e o transeunte.

Na seção Desenhos de Pesquisa, temos o texto *O Tensionamento afetivo nas relações entre corpo e cidade através do Programa performativo no espaço urbano*, escrito a seis mãos é fruto da pesquisa de Iniciação Científica de Jéssica Sousa Faria e elaborado em parceria com seus orientadores Marcelo Braga de Carvalho e Sandra Regina Facioli Pestana. O texto trata de uma experiência de deriva pelo centro de São Paulo, buscando

apreender vestígios dessa experiência que indiquem formas outras de relação entre corpo e a cidade que não as cotidianas.

Na sessão Do Lado de Fora do Teatro, a arquiteta Letícia Becker Savastano apresenta em seu artigo *O lugar impossível do corpo na cidade* um caminhar junto a algumas obras da artista Lais Myrrha. Savastano nos leva a visualizar o lugar e o instante do desaparecimento dos corpos nas cidades por obras que evocam a memória e o apagamento realizado pela urbe e suas dimensões físicas e políticas. Em seu texto, as imagens condensam temporalidades e desnudam a permanência de violências, como evidencia-se ao tratar de uma intervenção realizada em frente às ruínas de uma antiga penitenciária. A autora, na construção de seu argumento, dialoga com os conceitos de heterotopia de Michel Foucault e com o conceito operacional de Desmanche. O texto nos guia por lugares onde corpo e palavra são impossíveis. Frente às mais de 500 mil mortes por COVID-19 no Brasil, muitas das quais poderiam ter sido evitadas, o texto de Savastano nos propõe refletir sobre as imagens, acontecimentos, monumentos, obras em que nem o corpo e nem a palavra são ainda possíveis, pois foram interditadas, aterrados, sufocados.

Por fim, a seção Forma Livre conta o texto *Rastejar como ato terrorista: um corpo desobediente rasgando calçadas do gênero* de autoria de Princesa Ricardo Marinelli. O texto, quase um manifesto, aborda o processo de criação da performance *Não alimentem os animais.* Com potência e visceralidade, na esteira de Donna Haraway, reflete sobre um corpo ciborgue, evocando certo pós-humanismo para a partir dessa ótica repensar a cena, entender sua prática artística, seus desejos, afetos, sua corporeidade. Em sua performance, busca formas de abolir classificações binárias de gênero, levando à rua, às ladeiras das cidades brasileiras pelas quais passou a instauração de uma crise, desvelando nos transeuntes preconceitos enraizados.

Referências bibliográficas

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes** [online]. Salvador: EDUFBA, 2012.

WHYBROW, Nicolas. **Art and the city**. New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2010

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p8-22

Especial

POETIZANDO CIDADES ENTRE NUVENS, PALAVRAS E CARDUMES

POETICIZING CITIES AMONGST CLOUDS, WORDS AND SHOALS

POETIZANDO CIUDADES ENTRE NUBES, PALABRAS Y CARDÚMENES

Candice Didonet

Candice Didonet
Artista e pesquisadora do corpo. Doutoranda em Estudos Artísticos pela Universidad Francisco José de Caldas na Facultad de Artes - ASAB de Bogotá. Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Dança com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia e especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP com bolsa do PIBIC/CEPE e da Fundação São Paulo.
E-mail: candicedidonet@gmail.com

Resumo

Este texto apresenta descrições de práticas performativas que mobilizam a percepção das relações entre corpo, natureza e cidade tendo a pesquisa artística como mote. O acionamento de metáforas em acontecimentos poéticos resgata a cidade expandida no corpo e, a arte, como conexão criativa atrelada a processos de sensibilização à realidade.

Palavras-chave: pesquisa artística, poesia urbana, práticas performativas

Abstract

This text presents descriptions of performative practices that mobilize the perception of the relationships among body, nature and city, with artistic research as a motto. The move of metaphors in poetic happenings rescues a city expanded in the body and, the art, as a creative connection linked to processes of sensitizing the reality

Keywords: artistic research, urban poetry, performatives practices

Resumen

Este texto presenta descripciones de prácticas performativas que movilizan la percepción de las relaciones entre cuerpo, naturaleza y ciudad teniendo la investigación artística como motivación. El accionamiento de metáforas en cualidad de acontecimientos poéticos rescata la ciudad expandida en el cuerpo y, el arte, como conexión creativa vinculada a procesos de sensibilización a la realidad.

Palabras clave: investigación artística, poesía urbana, prácticas performativas

A escrita que aqui se inicia busca materializar reflexões e serão apresentadas três práticas performativas, em que, metáforas poéticas nutrem sensivelmente outros modos de apreensão da cidade a partir de relações entre corpo e natureza friccionadas no contexto urbano. Entendendo que práticas artísticas ressignificam espaços de circulação de cidades: ruas, bairros, praças e espaços culturais, centros e periferias, quando, atravessadas pelas artes do corpo evocam o sentido crítico do ir e vir no giro urbano e“[...] é importante viver a experiência de nossa própria circulação pelo

mundo, não como uma metáfora, mas como fricção [...]" (KRENAK, 2019, p. 14).

Pensar as cidades de fora para dentro, que valorizam o tempo e a experiência do espaço com a corporeidade que realoca a pressa do deslocamento. Viver as cidades como cidadãos e não apenas consumidores. As cidades voltadas para os coletivos. As cidades afetivas que se encontram em tempos de conexões entre pessoas gerando encontros reflexivos, aprendizados e trocas.

> No contexto hiper-capitalista neo-liberal, a natureza urbana é reduzida em instrumento de mais valia nos processos de urbanização e território, e percebemos a maneira como reservas, parque e outras formas de categorização e regulação de natureza na cidade, estabelecidas como áreas de preservação ou conservação, interagem e potencializam a forma excludente com a qual operam os meios do capital e transformam em mercadoria muitas relações (FONSECA & BRITTO, 2019, p. 52).

Corpo, natureza e cidade. Metáforas que interseccionam relações desta tríade com práticas artísticas que além de figuras de linguagem são pensadas para ativar modos de ações e encontros possíveis. Ao salientar diferentes compreensões de mundo, algumas metáforas[1] resgatam caminhos cognitivos e imaginários compreendendo a efemeridade da arte, bem como, a poesia de acontecimentos ordinários e próximos da vida cotidiana em contextos urbanos.

> Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também nossa vida cotidiana e até os detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p. 45).

[1] Com metáforas ampliadas para além de sua compreensão apenas como figuras de linguagem é possível articular conceitualmente a este texto o fenômeno da pareidolia. A pareidolia está relacionada e pode ser considerada uma metáfora "ligada à imagem", ou ainda, uma capacidade cognitiva/sensitiva de ativar imagens em áreas disformes e imaginar desenhos a partir de rastros indefinidos no espaço. Um exemplo de pareidolia é o de enxergar formas nas nuvens.

As metáforas atreladas a nuvens, palavras e cardumes serão descritas poeticamente ao longo deste texto como ativadoras sensíveis e conectivas entre pessoas e cidades. O pressuposto desta escrita é ascender chamas para ações que cutuquem o que há de mais cotidiano e ameaçado pela humanidade: as cidades dentro do planeta, o planeta dentro das cidades, afinal, [...] "Há mundo por vir?" [...] (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 13). É fundamental viver as cidades, hoje, com metáforas que questionem modos de existir simultaneamente dentro delas.

Ativar o acionamento de metáforas para suas condições de vivências é ativar histórias e acontecimentos, como sugerido pela pesquisadora Donna Haraway (2000). Como fricção, as metáforas tornam-se fontes inesgotáveis para se chegar, também, a não literalidade do mundo. Haraway oferece provocações que, ampliadas às condições de vida das metáforas - mesmo quando discursivas e biológicas- voltam todas atenções para a simultaneidade entre realidade e ficção, materialidade e semiótica, objeto e tropo.

nuvem particular

Nuvens em suas existências da vida cotidiana. Gotas de seus pingos são como lágrimas nos olhos. Metáfora para ser gente e poesia, para (sobre)viver em tempos difíceis. Em seus significantes as nuvens sustentam mundos por vir. De cima, nuvens flutuam e olham para a terra invertendo lugar. A gravidade se atira ao céu: nuvem é só uma vez.

> Da mesma forma um céu sem nuvens. A esse propósito observo que o prazer da variedade e da incerteza prevalece sobre o da aparente infinitude e o da imensa uniformidade. Daí que um céu variadamente esparso de pequenas nuvens será talvez mais agradável de se ver do que um céu completamente limpo; e a vista do céu talvez terá menos encanto que a da terra, do campo, etc. porquanto menos variada (e também menos semelhante a nós, menos íntima, menos ligada às nossas coisas, etc.) [...] (CALVINO, 1990, p. 77).

As nuvens remetem paisagens na falha, quase nula e problemática relação entre corpo, natureza e cidade. Se nuvem aparece e desaparece

como água, sua existência como paisagem indica passagem. Nas cidades, tantas vezes, em pleno deslocamento, correria: olhar pro céu. Nuvens acolhem o corpo em conexão planetária.

> Seja recurso, paisagem, cenário ou valor – a natureza é historicamente reconfigurada nos seus sentidos e existências. Hoje estão em pleno curso novas transições da natureza no contexto da cidade contemporânea, e estas transições determinam grande parte da pesquisa urbana [...] (FONSECA & BRITTO, 2019, p. 52).

A importância da observação das nuvens nas cidades é fundamental para abrir leituras sensíveis. Entre corpos e cidades, as ações de observá-las tornam-se um campo de aprendizados para os entendimentos dos contextos urbanos: dos fluxos de deslocamento que se impõe, de outros caminhos, das frestas possíveis para caminhar. Em seus movimentos, as nuvens estão sempre a revelar transformações anunciando tempestades. Nos chãos, as nuvens ressoam sol.

Ainda que a observação de nuvens seja um gatilho poético e metafórico para muitas experiências vividas na cidade, "Um observador de nuvens não é um catalogador – meteorologistas estão ocupados classificando para nós os diferentes gêneros, espécies e variedades de nuvens" (PINNEY, 2008, p. 26). A observação de nuvens como prática cotidiana fundamental para a sobrevivência na cidade compreende as ações de atentar às atividades cognitivas que geram modos de se posicionar corporalmente no espaço urbano.

Da observação de nuvens nasce a primeira pesquisa artística que será descrita neste texto: **nuvem particular**[2]. Desde o princípio, os sentidos metafóricos se mostraram como ampliadores de percepção para as práticas performativas testadas. Para chegar na pesquisa de movimento foi preciso estudar materialidades, catalogar visibilidades possíveis e perceber volumes

[2] **nuvem particular** (2008) foi também nome artístico para o trabalho de conclusão de curso em Comunicação da Artes do Corpo (PUC-SP) intitulado: Escrever, dizer, dançar? A monografia teve orientação da Profa. Dra. Christine Greiner, professora do Departamento de Artes da PUC-SP onde coordena o Centro de Estudos Orientais. Para acessar seu currículo *lattes* ver página disponível em: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4799930T1

poéticos entre (des)aparecimentos instaurados no cerne de existência das nuvens.

nuvem nasce como um "vestível em fluxo" (DINIZ, 2012). O entendimento do vestível em fluxo considera a relação entre a pesquisa em dança com os demais componentes coimplicados na prática do movimento. Problematizando a relação do que se veste em cena coimplicado ao corpo e ao movimento que constituem a própria dança, os vestíveis em fluxo apontam a intersecção entre corpos e objetos ampliando a percepção entre pesquisa artística em dança, cena performativa e elementos que a compõe.

Como vestível, o primeiro objeto a constituir a confecção da **nuvem** foram sacolas plásticas transparentes. Após testar alguns enchimentos com água, fumaça e ar, finalmente, preenchidas de ar, as sacolas foram amarradas entre si com linha de costura que formou uma volumosa e delicada saia. Aproximadamente setenta sacolas transparentes preenchidas de ar, juntas, formariam uma imagem próxima de nuvem, próxima de balão.

Depois da primeira tempestade e muitas sacolas perdidas, a ideia era criar uma estrutura autossustentável que pudesse ser montada/desmontada reaproveitando uma moldagem completamente aderida ao corpo. Em uma estrutura de elásticos confeccionada como um vestido, as sacolas foram primeiramente preenchidas de ar e amarradas especialmente para serem desamarradas. Dois nós: primeiro no preenchimento de ar delas mesmas, depois na estrutura de elásticos aderida ao corpo. Uma nova maneira de preencher o ar das sacolas aparecia além do sopro, o ar do ambiente, uma coreografia entre sopro e captura de ar do espaço. Depois de preenchidas de ar, as sacolas individualmente iam sendo amarradas na estrutura de elásticos e se expandindo até formar um corpo nuvem pois "[...] do Objeto ao Acontecimento: nós somos o molde a vocês cabe o sopro" (CLARCK, 2006).

As materialidades foram gatilhos de percepção para a pesquisa de movimento: lentidão, deslocamento em fluxo, flutuação, apoio do peso no ar, caminhada incerta que produz sonoridade com a fricção na sacola[3]. Despir a

[3] Para assistir trechos de **nuvem particular** ver: https://www.youtube.com/watch?v=Fm91H1ukmZ8

nuvem do corpo apontou ainda a sua montagem não somente como vestível, mas como objeto, ampliando continuamente e indeterminadamente os tempos e espaços não intencionais da caminhada artística.

> Com efeito, pôr em crise as poucas certezas mal alcançadas permite que se abra a mente a mundos e a possibilidades antes inexplorados, convida a reinventar tudo: a ideia que se tem da cidade, a definição que se tem de arte e de arquitetura, o lugar que se ocupa neste mundo. Ocorre a libertação de convicções postiças e começa-se a recordar que o espaço é uma fantástica invenção com o qual se pode brincar, como as crianças. Um mote que guia nossas caminhadas é "quem perde tempo ganha espaço". Se de fato, se quer ganhar outros espaços é preciso saber brincar, sair deliberadamente de um sistema funcional-produtivo e entrar num sistema não funcional e improdutivo. É preciso aprender a perder tempo, a não buscar o caminho mais curto, a deixar-se conduzir pelos eventos, a dirigir-se a estradas impraticáveis onde seja possível "topar" talvez encalhar-se para falar com as pessoas que se encontram ou saber deter-se, esquecendo o que se deve agir. Saber chegar ao caminhar não intencional, ao caminhar indeterminado (CARERI, 2013, p. 171).

Em sua última aparição pública, **nuvem** com algumas sacolas a mais foi pendurada como móbile em uma estrutura feita com cano fino de PVC e elásticos. Nesta montagem **nuvem** sai do corpo compreendendo sua existência como objeto emprestando a classificação de "objeto coreográfico"[4]. Em um casarão antigo com janelas apontadas para a rua em um canto de parede pintada em azul que incluía uma porta, **nuvem** ficou pendurada em uma estrutura de varal para que pudesse ser regulada na interação com o público: cabeça de nuvem, céu de nuvem, saia de nuvem, chão de nuvem. Escapou pela porta da frente, expandiu para chover na cidade.

[4] O termo objeto coreográfico (*choreographic objects*) foi cunhado pelo coreógrafo estadunidense William Forsythe que realizou a grande exposição "Objetos Coreográficos" com instalações no SESC Pompéia em São Paulo no ano de 2019. A última aparição de **nuvem particular,** como objeto coreográfico foi no XV SAMAP - Salão Municipal de Artes Plásticas da cidade de João Pessoa - Paraíba, em 2014.

Figura 1: nuvem particular sendo performada entre os anos de 2008 e 2014 nas cidades de São Paulo, Curitiba e João Pessoa.

Créditos: Acervo pessoal.

Estudo da materialidade das palavras

Experienciar cidades e vivê-las corporalmente. Fruições condicionadas aos chãos que as compõe. Como sina transeunte, escrever no chão com objetos coletados de dentro de casa e pedaços da natureza encontrados pelos caminhos: linhas de costura, folhas, pedras, caules, sementes, flores caídas de árvores. Nas intensas idas, vindas e, trocas de cidades, palavras confortam os períodos sem endereço. Palavras lavram a condição de estar situada (por um instante), enquanto durar o *click* da foto ou o vento não desmanchar nome. Escrever como espaçamento, ler como aterramento. Arquitetar palavras/rotas quase invisíveis nas cidades que engolem e só. Só sol, vento ou so(m)bra e as palavras se desmancham vibrando impermanências. Cavar o lugar da pausa na cidade como tarefa artística. O fluxo em volta faz da palavra jogo de mover e distanciar. Palavras como sínteses de sensações. Na materialidade da captura de suas escritas, no chão, o aqui, o além, lá: a incompletude de nomes.

Figura 2: NOME LÁ CHÃO. Fotografias feitas entre 2009 e 2020 nas cidades de João Pessoa, Salvador e São Paulo.

Créditos: Acervo pessoal.

Estudo da Materialidade das Palavras foi desenvolvido no programa de Novos Coreógrafos - Novas Criações: *Site Specific* (NC-NC:SS) do Centro Cultural São Paulo – CCSP juntamente com pesquisa de mestrado na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.[5] A pesquisa consistia em caminhos sugeridos para leituras e visualizações da ação coreográfica de "escrever" e se deu na composição de palavras com materiais coletados em percursos de caminhadas e deslocamentos entre lugares externos e internos da praça das bibliotecas do Centro Cultural São Paulo. A abordagem *site specific* sugere uma metodologia que leva em consideração a relação entre dança e lugar. Porém ao carregar o problema da tradução, as duas palavras juntas permanecem sendo testadas em sua leitura. E se s*ite specific* pode ser entendido como metodologia de trabalho quais os imbricamentos entre pesquisa artística em dança que podem ser revelados em diferentes traduções?

[5] A dissertação de mestrado intitulada "Escritas do corpo: palavras ações" (2012) foi orientada pela Profa. Dra. Jussara Setenta, professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e autora do livro "O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade" (EDUFBA, 2008). Para acessar seu currículo *lattes* ver página disponível em: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4774848D3
Estudo da materialidade das palavras (2010) também foi performada no VI Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná (2011); no Projeto Danças Performativas do Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (2012); no projeto Crítica com a Dança do artista-pesquisador Joubert Arrais, em Fortaleza (2013) e no Seminário Articulações Mundos Possíveis, realizado no Museu da cidade do Recife (2014).

> Uma tradução literal para o termo em inglês *site specific* seria lugar específico. Um lugar é quase um pleonasmo. Qual o lugar de "lugar" na linguagem? Como esta palavra se confronta com outras, suas vizinhas por sinonímia? E como ela ocupa territórios semelhantes, mas que se diferenciam, se contrapõem e se especializam como vocábulos para se tornarem necessários? As palavras podem ser lugares e os lugares também podem ser palavras. Frases. Textos. Camadas, peles históricas e sociais, simbólicas e políticas. Arquitetônicas... Arenas, palcos, molduras e paredes, tela e papel. Marcos institucionais. A divisão entre a cena e a plateia, a coxia quase sempre escondida... De um lado o artista, do outro o público. Todas essas divisões e segregações de espaços e pessoas engendram arquiteturas e funções rigidamente determinadas e compartilham uma ideologia. Uma visão de mundo onde as práticas artísticas são dissociadas do cotidiano e passaram a fazer parte do domínio técnico, específico, especializado, e de uma hegemonia de discurso (eurocentrado, falocentrado, moderno, etc...). A construção de uma "História Universal". Mas como reestabelecer a ideia de que se tratam de formas transitórias e de estados provisórios? Como explicitar que tais estruturas, funcionamentos e sistemas exigem sua aniquilação vindoura? Existe uma dialética intrínseca à ideia e à prática de arte. Algo que pede a sua superação, sua diluição no corpo dos indivíduos e nos corpos sociais, tornando-a tão necessária e, por isso mesmo, tão corriqueira quanto o ato de respirar. Mais do que um lugar específico vamos pensar em situações, em tempos e espaços determinados, inscritos no mundo e na carne. Vamos pensar que nosso trabalho hoje é fazer com que sejamos, um dia, desnecessários" (PACKER, 2010, p. 24).

A palavra olho, por exemplo. Escrita com pequenas folhas amarelas arredondadas. Na junção de seu arranjo, as mãos em gestos circulares encontraram a letra "O", o "L" e o "H" meio desajeitados em letra maiúscula compondo uma imagem tácita[6]. Então como se organizam os movimentos do corpo em relação à escrita com palavras? Podem as palavras serem consideradas ações do corpo? Compor palavras a partir de materialidades e objetos altera o modo de produção e recepção de suas leituras e espacialidades?

> Quando o poeta evoca o mineral como tudo que está em estado de palavra, da palavra escrita, penso, sobretudo nessa materialidade da escrita que guia a artista de dança em sua pesquisa, mas que tange também ao papel, à tela, ao chão e, também, à carne dessas palavras, essas coisas feitas de palavras. Dá uma ideia de permanência, de uma experiência tátil, embora estejamos falando

[6] Para assistir trechos da performance em que palavras foram escritas com materiais coletados pelos arredores do Centro Cultural São Paulo e jornais residuais de dentro, ver: https://www.youtube.com/watch?v=8julk_Exd-A.

> de uma escrita efêmera, além das noções de superfície, de concretude, de relevo e de textura (CASTRO, 2015, p. 86).

Palavras escritas no chão sofrem a ação do lugar. Palavra chutada, palavra desmontada, palavra pisada. No pleonasmo do chão, gestos e materiais agregam carnadura à escrita, o que permite às palavras serem percebidas em seus estados situacionais. Sempre em estudo, as palavras reverberam lugares na criação artística. A coreografia como procedimento de pesquisa dialoga em campo expandido com a performatividade presente ao ato de escrever. Interessa pensar nos movimentos da escrita que diferentes gestos desenham no espaço registrando coreografias em acontecimento.

> No registro de uma de suas experimentações, por exemplo, a palavra TEMPO, escrita com pequenas e delicadas flores vermelhas, é fragilmente desfeita pelo vento, justamente pela exposição ao tempo que faz efêmera essa escrita. As palavras tornam-se encarnadas, ganham corpo, mas, no entanto, estão invariavelmente condenadas ao rápido desaparecimento pela ação do tempo, o que evidencia o próprio movimento da escrita (CASTRO, 2015, p. 86).

Figura 3: TEMPO (2009), Salvador.

Créditos: Acervo pessoal.

Cardume

Trocar palavras por gestos, deixar pensamentos como iscas. Marcar o lugar de encontro. Escola, rua, universidade, teatro. Entrar e sair das bordas da cidade. Ativação tácita entre fronteiras, cardumes de pessoas. Apalpar o corpo líquido desenhando contornos fluidos que escoam no espaço. Corpos reunidos. Depois de aguçada a fronteira individual em círculo, é tempo de

trabalhar o cardume em par. Este é o momento de transferir a ativação da borda individual para o contorno do outro até a ampliação desta sensação para o espaço. Uma grande borda se desenha e se desloca para o corpo coletivo[7]: um cardume vai se formando com ativação sensória de corpo expandido no contorno do corpo conjunto. A última etapa é o deslocamento. Com o desafio de como deslocar-se junto, o corpo coletivo vai movendo na trajetória que caminhos aprontam ao cardume. Alguns elementos dinâmicos como a pausa e o escape são sugeridos para a percepção temporal da coreografia que vai se desenhando. O entorno imaginado como água é proposição de trajetória em fluxo. Incerta como a vida a trajetória acontece variando de tempo.

A água é imaginada como um elemento de atenção corporal na proposição dos cardumes de pessoas. Embora a materialidade da água não seja tangível, é proposital pensar um cardume de pessoas com pés flutuantes que colocam em atenção a dura e fria condição do bípede[8]: aquele que vai pisoteando o mundo andando para frente, na cidade, preocupado em se deslocar ignorando tudo em sua volta. A água imaginada para a condição do deslocamento busca tecer chãos móveis. Assim como os peixes de um cardume, água resgata uma conexão com a natureza corporal. Segundo Fortes (2006) a água pode ser trazida em conotações simbólicas que materializam sensações na pesquisa artística, aqui neste caso específico, como material sensório e foco de atenção espacial imaginada como contexto de ação performativa.

---

[7] **Cardume** (2014) nasce da experiência docente pensando na relação entre aula e performance a partir da pergunta sugerida por Butler (2018): quais as possíveis formas corpóreas de reunião e como podem ser vivenciadas? Para trazer exemplos dos lugares de compartilhamento dos **cardumes** em águas imaginadas citam-se inúmeras aulas dos cursos de Dança e Teatro da Universidade Federal da Paraíba, aulas ministradas ao curso de especialização em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017); Mostra Sala Aberta do curso de bacharelado em Dança da Universidade Federal Uberlândia (2017); SPA - Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (2017); COLIPETE - Colóquio Internacional de Pedagogia do Teatro realizado na Universidade Federal do Maranhão (2018) e o Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança realizado na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2019).

[8] Na discussão do comitê temático "Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação em dança" coordenado pela Profa. Dra. Helena Bastos (USP) junto ao ANDA – Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança , os artistas e professores da Escola de Dança da UFBA Edu O. e Natália Rocha sugeriram a leitura do texto acerca da dura e fria condição bípede: https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/voces-bipedes-me-cansam/

Figura 4: Cardume entre 2017 e 2019 nas cidades de São Luís, São Paulo e Uberlândia.

Créditos: Acervo pessoal.

Fiando

Práticas artísticas feitas com a cidade podem resgatar as sensibilizações dentre as experiências de urbano conectando diferentes esferas de compreensão da natureza, fiando, cidades possíveis. Já que o pressuposto da habitação humana, nocivo e prejudicial, consome o planeta, só se escapa da relação de mercadoria estabelecida entre corpos e cidades a partir de sensibilização das relações existentes com a natureza.

> Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência.[...] O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos (KRENAK, 2019, p. 17).

Poetizar cidades entre nuvens, palavras e cardumes aproxima modos de viver contextos urbanos de dentro para fora. Evocando o miúdo, o desaparecimento e o efêmero são tentativas de manutenção sensível em práticas artísticas que possam resistir aos embates e dificuldades do cotidiano. As fricções e a diversidade de trocas nos campos de conhecimentos

artísticos empurram o existir a continuar tecendo cidades como mundos possíveis, ainda que, fiando recomeços.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Laura Castro de. **A ação da escrita e a escrita em ação: experiências de performance em literatura**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2015. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17373?mode=full . Acesso em 12 de julho de 2017.

BASTOS, Helena (org). **Corpo e Cidade:** moveres entre aproximações e distanciamentos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Catálogo da Mostra Novos Coreógrafos**: Novas Criações – Site Specific. São Paulo: CCSP, 2010. 24 p.

DANOWSKI, Deborah. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2017.

DIDONET, Candice. **Escritas do corpo:** palavras ações. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2012. Disponível em https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10083/1/Candice%20Didonet.pdf .Acesso em 02 de dezembro de 2012.

DINIZ, Carolina de Paula. **Vestíveis em fluxo:** a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2012. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7890 . Acesso em 15 de outubro de 2019.

FONSECA, Carolina. BRITTO, Pedro. **Entrópicos**. Goiânia: Editora Trilhas Urbanas, 2019.

FORTES, Hugo. **Poéticas líquidas:** a água na arte contemporânea. Tese (Doutorado em Artes Plásticas). Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006. Disponível em:

http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-155421/pt-br.php. Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

HARAWAY, Donna J. **How like a leaf**: an interview with Thyrza Nichols Goodeve. New York: Routledge, 2000.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Mercado das Letras, Educ, 2008.

LYGIA Clark, **do Objeto ao Acontecimento: nós somos o molde, a vocês cabe o sopro** (2006: São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento436847/lygia-clark-do-objeto-ao-acontecimento-nos-somos-o-molde-a-voces-cabe-o-sopro-2006-sao-paulo-sp. Acesso em 20 de junho de 2020.

PRETOR-PINNEY, Gavin. [Tradução Cláudio Figueiredo]. **Guia do Observador de Nuvens**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p23-37

Especial

CORPOS *KÕKAMÕU*: UMA RELAÇÃO SIMÉTRICA ENTRE INDÍGENA E NÃO INDÍGENA NA TRÍADE CORPO-CULTURA-ALDEIA/CIDADE

KÕKAMÕU BODIES: A SYMMETRICAL RELATIONSHIP BETWEEN INDIGENOUS AND NON-INDIGENOUS IN THE BODY-CULTURE-VILLAGE / CITY TRIAD

CUERPOS KÕKAMÕU: UNA RELACIÓN SIMÉTRICA ENTRE INDÍGENAS Y NO INDÍGENAS EN LA TRÍADA CUERPO-CULTURA-PUEBLO / CIUDAD

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Luiz Davi Vieira Gonçalves
Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Curso de Teatro. Doutor e pós-doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Líder do diretório de pesquisa: TABIHUNI/CNPq/UEA e Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT).
E-mail: luizdavipesquisa@hotmail.com

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre os afetos construídos na relação *kõkamõu* – juntos(as) –, entre indígenas e não indígenas na tríade, corpo-cultura-aldeia/cidade. Um olhar simétrico para o corpo e cultura Yanonamɨ da Região de Maturacá, Alto Rio Negro (Amazonas), transmutando as barreiras preestabelecidas do campo da pesquisa científica, o que previa um distanciamento para análise.

Palavras-chaves: Yanonamɨ, *kõkamõu*, corpo, cidade-aldeia.

Abstract

This article presents a reflection on the affections constructed in the kõkamõu relationship – together –, between indigenous and non-indigenous in the triad, body-culture-village/city. A symmetrical look at the Yanonami body and culture of the Maturacá Region, Alto Rio Negro (Amazonas), transmuting the pre-established barriers in the field of scientific research that precedes a distance for analysis.

Keywords: Yanomamɨ, kõkamõu, body, city-village.

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre los afectos construidos en la relación kõkamõu, juntos, entre pueblos indígenas y no indígenas en la tríada, cuerpo-cultura-pueblo / ciudad. Una mirada simétrica al cuerpo y la cultura yanonami de la región de Maturacá, Alto Río Negro (Amazonas), transmutando las barreras preestablecidas en el campo de la investigación científica, lo que proporcionó una distancia para el análisis.

Palabras clave: Yanonami, kõkamõu, cuerpo, pueblo-pueblo.

O campo das artes cênicas no Brasil vem, nos últimos anos, demonstrando um grande interesse nas práticas culturais dos povos tradicionais, haja vista o aumento de pesquisas apresentadas nos principais eventos científicos como os Congressos e Encontros da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e o Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil (CONFAEB).

Notadamente, esse aumento ocorre pelo interesse no distanciamento das práticas e teorias europeias, corroborando com o que Walter Mignolo chama de gesto decolonial:

> *gestos decoloniais* seriam quaisquer e todos os gestos que direta ou indiretamente se engajam na desobediência dos ditames da matriz colonial e contribuem para a construção da espécie humana no planeta em harmonia com a vida no/do planeta, da qual a espécie humana é apenas uma ínfima parte e da qual depende. E isso contribuiu para a re-emergência, res-surgência e re-existência planetária de pessoas cujos valores, modos de ser, línguas, pensamentos e histórias foram degradados para serem dominados. (MIGNOLO *apud* ICLE; HAAS, 2019, p. 98).

Todavia, a relação das artes cênicas com os povos tradicionais, em alguns casos, pode causar o que a pesquisadora Patrice Pavis (2010, p. 144) chama de pornografia etnográfica: "os falsos rituais fazem perder a consciência do funcionamento de nosso mundo. A busca de autenticidade não é mais do que um fantasma ocidental para representar as outras pessoas, uma espécie de pornografia etnográfica". Com certeza, o perigo da pornografia etnográfica é o estereótipo da cultura tradicional. Uma armadilha intercultural:

> Caso se examinem as inumeráveis práticas espetaculares – e em especial aquelas que antigamente chamavam-se tradições teatrais –, podem-se distinguir nelas elementos rituais próprios a cada contexto cultural. Na falta de conhecimentos antropológicos e linguísticos suficientes, os pesquisadores têm a tendência de reconduzir tudo a essas cerimônias e formas rituais. [...] Haverá de parecer estranho estudar o papel dos rituais nas produções teatrais e nas performances contemporâneas, visto que não se imagina que o ritual possa estar a serviço do teatro. Entretanto, depois de quarenta anos, inúmeros espetáculos inspiram-se em rituais existentes ou, ainda mais frequentemente, inventam ou parodiam os seus próprios rituais. Isso é um signo de maturidade? (PAVIS, 2010, p. 135)

Neste mesmo sentido relatado por Patrice Pavis na citação anterior, analisei no artigo *Estudos Étnicos no Teatro: a metodologia Kõkamõu como perspectiva simétrica para o processo de pesquisa e criação em arte* (2018a), publicado na revista *Arte da Cena*, o perigo dessas armadilhas interculturais e das pornografias etnográficas para os povos indígenas nos tempos atuais. Trouxe aos alfarrábios do artigo minha experiência na Amazônia trabalhando

como artista-antropólogo em contexto dos povos demarcados como os Yanonamɨ[1], Kubeo e Ye'pá Mahsã, além, também, do trabalho com os povos indígenas em contexto urbano, atuando com indígenas de quase trinta etnias presentes na cidade de Manaus. Ou seja, de um lado, estou inserido em uma realidade em que, no dia a dia, compartilho as dificuldades, os desafios e a luta dos indígenas para sobreviverem e, do outro, ainda encontro grupos de teatro e artistas vindo na Amazônia tirar foto, realizar pesquisas de rituais, práticas culturais e irem embora deixando o indígena sem nenhum respaldo do que foi feito e será feito com o material "coletado".

Por conseguinte, visando contribuir para o teatro decolonial, mas preocupado com as armadilhas interculturais nas relações entre artistas e povos indígenas, venho sugerir, com base nas experiências na Amazônia e, principalmente, na minha relação com os Yanonamɨ de Maturacá, a metodologia *kõkamõu* que, na língua Yanonamɨ, significa juntos(as), propondo assim uma relação afetiva simétrica entre indígena e não indígena (GONÇALVES, 2018:2019). Tendo em vista isso, para este artigo, trago uma análise de um dos frutos da metodologia *kõkamõu* com os Yanonamɨ: a tríade, corpo-cultura-aldeia/cidade. Neste artigo, é importante tomar como base a seguinte reflexão: como, nos tempos atuais, podemos desenvolver uma relação simétrica entre artista e povos tradicionais?

A tríade, corpo-cultura-aldeia/cidade

> *Não foi você que veio até nós, foram os espíritos que trouxeram você para ajudar o povo Yanonamɨ.* Cacique Antonio Lopes – Aldeia Maturacá

O campo mudou a minha vida (GONÇALVES, 2018a, p. 25). Eis-me aqui após ser afetado pelo xamanismo – *hekuramou,* Yanonamɨ da aldeia Maturacá! Um artista que se tornou antropólogo, que depois se (re)conheceu

[1] Usarei o termo *Yanonamɨ* (com "n" e "ɨ") todas as vezes que me referir ao subgrupo linguístico com o qual estou trabalhando, pois assim se denominam. Usarei, por sua vez, o termo Yanomami (com "m" e "i") para se referir ao conjunto cultural e linguístico mais amplo, composto por vários subgrupos, conforme apresento na tese de doutorado: *O(s) Corpo(s) Kõkamõu: A performatividade do pajé-hekura Yanonamɨ da região de Maturacá.* Disponível em: https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/7109

como artista e, em seguida, no exercício juntos(as) – *kõkamõu –,* com povo Yanonamɨ, aprendeu a ser artista-antropólogo. Inserido no contexto que, inicialmente, previa apenas entender e/ou conhecer a prática corporal em um modelo de ritual indígena para realização de uma pesquisa acadêmica, não imaginava que a afetação chegasse ao nível de transformar minha prática como professor de teatro, como diretor de teatro, como performer, como pai, como filho, sobretudo, como ser humano.

O afeto com os Yanonamɨ inicia-se ainda no ano de 2014 quando ainda estava realizando o levantamento bibliográfico para o desenvolvimento do projeto de doutorado, no entanto, desde essa data até os tempos atuais, mantemos contato, via e-mails, *WhatsApp* e encontros presenciais na aldeia de Maturacá e na minha casa em Manaus (GONÇALVES, 2019).

Maturacá é uma das regiões da Terra Indígena Yanomami. Ela está situada no Alto Rio Negro e é banhada pelos rios Maturacá e Ariabú, os quais, com suas águas escuras, após alguns quilômetros, misturam-se com as águas claras do Rio Cauaburis, chamado na língua Yanomamɨ de *Paretota*, que significa "muito mosquito", uma referência à quantidade de inseto ali encontrado.

O Cauaburis nasce nas montanhas da fronteira do Brasil com a Venezuela, região conhecida popularmente como "Cabeça do Cachorro", e quase toda sua extensão está dentro do território Yanonamɨ. Assim, a cartografia da região de Maturacá é composta por cinco xaponos (aldeias), à beira do Rio Maturacá e Ariabú, são eles: *xapono* Ariabú, xapono Maturacá, xapono União, xapono Maria Auxiliadora e xapono Santa Maria. Além deles, há mais quatro xaponos, Maiá, Inanbú, Aiarí e Nazaré, distribuídos às margens do Rio Cauaburis e seus afluentes.

Recebê-los em meu *yano* (casa) em Manaus é, a priori, desafiador, pois, em alguns casos, só conversávamos na língua nativa, sem falar que o ritmo da casa muda completamente quando eles chegam, tornando-se um *xapono*; fazendo com que tudo aquilo que eu buscava na aldeia viesse para dentro de minha casa, para dentro de mim. No entanto, normalmente os motivos pelos quais fazem com que eles saíam de seus *xaponos* estão ligados às relações interétnicas e, por isso, poder contar com alguém de confiança

que conhece a realidade de seu povo é, segundo a liderança Yanonamɨ, de suma importância, Portanto, estar *kõkamõu* significa também caminhar junto no(s) processo(s) de diálogo(s) com o mundo dos *napë* (brancos). Vale salientar que as vozes dos indígenas e não indígenas são fortalecidas estando *kõkamõu*, independentemente do local e da qualidade de presença.

Neste sentido, destaco, entre muitas atividades desenvolvidas, a realização, em 2017, do evento *Suwë pë Kõkamõu: arte, cultura e articulações de mulheres indígenas*; a participação, em 2018, na *IX Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE*; também nesse mesmo ano, a escrita do livro *O Xamanismo Yanonamɨ da Região de Maturacá/Yanonamɨ të pë hekuramou Maturacá a xapono há*; em 2019, a construção da casa de apoio na frente sul de São Gabriel da Cachoeira e, no contexto da pandemia do Covid-19, a elaboração da *Nota Técnica para Contribuir ao Combate da Covid-19 na Terra Indígena Yanomami* (RAMOS, et al., 2020), além de minhas idas, uma ou duas vezes por ano, à região de Maturacá.

O evento *Suwë pë Kõkamõu* ocorreu entre os dias 4 e 8 de abril de 2017 e reuniu, na cidade de Manaus, doze mulheres Yanonamɨ da região de Maturacá para apresentarem aos *napë* a recém-criada Associação de Mulheres Yanonamɨ (AMY-Kumirãyõma), além de exporem seus artesanatos e dialogarem com outras lideranças femininas da Amazônia sobre os diferentes contextos da economia e política indígena voltada para as organizações das mulheres indígenas. A associação AMY-Kumirãyõma conseguiu articular uma rede de instituições apoiadoras que arcaram com os custos da viagem de dessas doze mulheres para Manaus.

O evento também contou com a participação da professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Dra Verônica Fabrini, e da mestranda em Teatro, pela mesma Universidade, Arami Marschner, como convidadas, complementando a programação do evento. Elas trouxeram oficinas e palestras que fomentaram a importância do conhecimento indígena nas Artes da Cena, sobretudo no campo de pesquisa acadêmica teatral. O evento, com a distribuição das atividades, buscou relacionar o campo

antropológico e teatral, conquistando a participação dos pesquisadores em Antropologia e dos pesquisadores das Artes da Cena.

Figura 1: Oficina de cestaria Yanonamɨ em Manaus.

Fonte: Acervo do autor.

Após o evento *Suwë pë Kõkamõu*, em meados do mês de junho, recebi o convite para participar da *IX Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação (ABRACE*, 2017), através do presidente da Associação Dr. Robson Carlos Haderchpek, que representava a comissão organizadora. O objetivo era contemplar o tema do evento: Diversidade de Saberes: as Artes Cênicas em diálogo com o Mundo, que, neste caso, seria representado pelo conhecimento indígena, ou seja, o convite se estendia aos Yanonamɨ, já que a comissão organizadora tinha ciência de minha pesquisa de doutorado apresentada em Grupos de Trabalhos do próprio evento em edições anteriores.

Logo, estendi o contato ao povo de Maturacá contatando a Associação Yanomami do Rio Cauaburis e Adjacentes (AYRCA) e suas lideranças tradicionais. O convite foi aceito pela liderança Yanonamɨ com a finalidade de divulgar e fortalecer a AYRCA, além de obter reconhecimento acerca dos conhecimentos tradicionais do povo de Maturacá enquanto conhecimentos legítimos Yanomami, já que, quando se ouve falar em Yanomami, a primeira

lembrança é sobre os grupos do Estado de Roraima e, principalmente, sobre Davi Kopenawa.

O evento aconteceu no período de 27 a 30 de setembro de 2017, na cidade de Natal (RN). Como representantes de Maturacá, participaram da ABRACE/2017 dois Yanonamɨ: o pajé-hekura Carlos Machado e o professor Marcos Figueiredo, vice-presidente da Associação Yanomamɨ do Rio Cauaburis e Adjacentes (AYRCA).

Os dois Yanonamɨ, professor Marcos Figueiredo e o pajé-hekura Carlos Machado, apresentaram durante a viagem uma disposição física imensurável aos olhos comuns. Saindo de Maturacá no dia 19 de setembro, viajaram em um barco pequeno (modelo voadeira), com motor 15hp, até o fim do Rio Ia-mirim, percurso que durou vinte e quatro horas de viagem, fazendo parada de algumas horas no *xapono* de Nazaré. Logo em seguida, viajaram de caminhoneta (Toyota Bandeirante) até a cidade de São Gabriel da Cachoeira, onde aproveitaram alguns dias para resolver questões da AYRCA e descansar. Depois, seguiram viagem de Barco expresso até a cidade de Manaus, trajeto de 24 horas ininterruptas, chegando no dia 26 de setembro. No dia 27, viajamos para cidade de Natal em voo comercial, fazendo uma conexão de seis horas na cidade do Rio de Janeiro. Chegando ao aeroporto, fizemos um translado até o hotel de cerca de uma hora e meia. Eu estava totalmente esgotado corporalmente, no entanto, assim que nos acomodamos no quarto do hotel, o pajé-hekura, de 76 anos de idade, se vira para mim e diz: “Professor, vamos passear?”, ao que eu respondo: “Agora?” Ele acena afirmativamente. Lembro dos estudos de Schechner (2011, p. 60) e dou-me conta de que naquele momento estávamos nos pesquisando simetricamente, pois eu, exaurido, acompanhava o pajé-hekura, que encontrava-se viajando há muito mais tempo do que eu e apresentava uma disposição corporal inimaginável diante da situação. E a mesma disponibilidade manteve-se na viagem de volta até a partida de Manaus para São Gabriel da Cachoeira, ponto em que nos despedimos. A mesma disposição corporal da viagem, percebi nas sessões de xamanismo (*hekuramou*) nos *xaponos* da região de Maturacá e nas atividades de caça que eu participei junto com os Yanonamɨ.

Figura 2: ABRACE/2017. Pajé-hekura Carlos Lopes e o presidente da AYRCA Marcos Figueiredo.

A publicação do livro *O Xamanismo Yanonamɨ da Região de Maturacá/Yanonamɨ të pë hekuramou Maturacá a xapono há* (2018b), escrito em Língua Portuguesa e em Língua Yanonamɨ, foi realizada com o apoio do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT) e do grupo de pesquisa Maracá (CNPq/UFAM). O objetivo principal da publicação foi atender as escolas da região de Maturacá com um material pedagógico que abordasse a realidade do dia a dia dos alunos indígenas, neste caso, o recorte foi o ritual *hekuramou*. Vale salientar que, até o momento, nenhum livro ou material pedagógico foi elaborado levando como tema central o povo Yanonamɨ da região de Maturacá e que a obra acima referida visa oferecer ao professor Yanonamɨ uma ferramenta pedagógica que fomente a cultura da região, principalmente nas séries iniciais voltadas para o aprendizado da Língua Portuguesa e para o aprendizado da escrita em Yanonamɨ.

O desejo de manter registrado o ritual e seus praticantes veio da liderança tradicional após a morte de importantes lideranças tradicionais, de quem não houve nenhum registro oficial de suas práticas ritualísticas tão respeitadas pelos pajés-hekuras[2] e demais indígenas. Ou seja, agora eles

[2] A tradução para xamã na língua Yanomamɨ falada pelos Yanonamɨ é *hekura*, mesmo termo usado para espíritos. Assim, tomando a decisão de optar pelo termo da língua dos Yanonami, usarei "pajé-hekura" para xamã e "hekura-espírito" para denominar os espíritos. Do mesmo modo, utilizarei a palavra *hekuramou* ao invés de xamanismo.

querem a fotografia e a escrita como forma de transmitirem a sua própria história aos novos Yanonami, além de terem recursos do *napë* que também os apresentem.

A construção da casa de apoio na frente sul de São Gabriel da Cachoeira teve como objetivo o suporte para os Yanonami e não indígenas que viajam da aldeia para a cidade. Predominantemente, essa viagem é feita para comercialização de artesanatos, compra de alimentos, compra de maquinário agrícolas e eletrônicos, além também de ser o momento em que aproveitam para receber valores de aposentadorias e bolsa família. Dessa forma, a casa de apoio passou a ser um ponto de descanso na viagem, a qual dependendo do barco utilizado, pode levar de um até cinco dias. A parceria para a construção da casa de apoio levou ainda em consideração o translado de indígenas de outras etnias que utilizam o mesmo acesso à região e, também, os não indígenas, como transportadores, pesquisadores, agentes de saúde, entre outros, que passam pelo local quando se deslocam para região do Brasil chamada de Cabeça do Cachorro.

Figura 3: Processo da construção da casa de apoio Yanonami na Frente Sul de São Gabriel da Cachoeira (AM).

Fonte: Acervo do autor.

No contexto de pandemia do Covid-19, iniciada na cidade de Manaus em meados do mês de março de 2020, várias ações foram realizadas tendo

como objetivo o combate ao contágio em povos indígenas. Nesse contexto, foi criada a rede de pesquisadores e apoiadores dos povos Yanomami e Ye'kwana, a fim de mapear o contágio no povo Yanomami com a Covid-19 e realizar ações que combatessem a proliferação do vírus. Entre as ações realizadas pelo grupo, destaca-se o documento *Nota Técnica para Contribuir ao Combate da Covid-19 na Terra Indígena Yanomami* (2020).

Essa nota técnica abordou assuntos como: casos confirmados, casos suspeitos, estratégias indígenas frente à pandemia, grave cenário epidemiológico e precarização do atendimento à saúde na TIY, o combate à epidemia da COVID-19 na TIY e recomendações. Neste trabalho, a presença como alguém que atua na região de Maturacá fez-se necessária para a contribuição com dados e informações da região.

Por conseguinte, retomo as palavras do Cacique Antônio Lopes em destaque na abertura deste subtópico, elas foram feitas durante uma sessão de *hekuramou* no *xapono* Maturacá, durante a minha primeira imersão junto ao povo Yanonamɨ ainda em 2015: "Não foi você que veio até nós, foram os espíritos que trouxeram você para ajudar o povo Yanonamɨ". Ou seja, enquanto eu, enrijecido com minhas ferramentas bibliográficas, pensava que estava fazendo a minha pesquisa mantendo o distanciamento racional, na verdade, o cacique, juntamente com os pajés-hekuras e os hekura-espíritos, já sabia e planejava o nosso encontro muito antes mesmo de nos conhecermos pessoalmente. Como aponta FAVRET-SAADA em texto traduzido por Siqueira (2005, p. 158) "Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assume o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer.

No exercício da tríade corpo-cultura-aldeia/cidade, vale destacar o afeto construído em minhas participações nos rituais nas aldeias da região de Maturacá. A relação afetuosa neles nasce quando a armadura da metodologia científica foi se tornando obsoleta diante das situações vivenciadas junto aos Yanonamɨ. Aos poucos, percebi que os problemas levantados no projeto de pesquisa já estavam respondidos. A carga pesada construída no planejamento inicial da pesquisa havia se aliviado e, assim, diante de um relaxamento, deixei-me afetar pelos rituais de que participava, na caça, pesca, colheita de frutas no mato e nos rituais, todas concomitante ao aprimoramento

com a língua yanomamɨ, assim, essas vivências foram me conduzindo para o entendimento sobre os desejos de que os Yanonamɨ queriam a minha presença junto a eles - *kõkamõu* (GONÇALVES, 2019).

Figura 4: À esquerda, Cacique Antônio Lopes, e à direita, o branco Luiz Davi.

Fonte: Acervo do autor.

As relações em Maturacá, em minha casa na cidade de Manaus e nos eventos, estabeleceram não apenas uma relação afetuosa e de confiança, mas também uma relação de corpo. Toda essa afetação e esse envolvimento foram importantes para a minha compreensão das noções de corpo Yanonamɨ e das orientações cosmológicas no processo de sentir, escutar e receber tudo o que nos acontecia. Houve entre nós, nas danças, nos rituais nos *xaponos*, nas atividades em minha casa e nas demandas dos eventos, uma afetação entre o meu corpo e o corpo deles, fazendo com que eles abrissem caminhos para que eu compreendesse a corporalidade Yanonamɨ com mais profundidade e, ao mesmo tempo, levando-os a entender as minhas

percepções de corpo – sendo assim uma escuta de todos os corpos. Portanto, o conhecimento encorporado, como Schechner destaca:

> Mestres do transe – xamãs, performers de Candomblé e outros performers tradicionais, assim como alguns artistas – treinaram seu cérebro-corpo (bodybrain) usando métodos tradicionais. É chegada a hora de investigar e caracterizar esses métodos – de tratá-los como conhecimentos encorporados. A antiquada oposição entre o pensamento e a ação "racionais" e "instintivos" precisa ser descartada em favor de estudos holísticos que tratem mestres da performance não como "objetos de estudo", mas como parceiros de pesquisa (SCHECHNER, 2011, p. 60).

No tocante à concepção, pensar o que é corpo levando em consideração a afetação simétrica estabelecida com os Yanonamɨ é assumir as vozes da experiência estabelecidas pela metodologia *kõkamõu*, reconhecendo o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer, como citado anteriormente por Jeanne Favret-Saada (1990). Entretanto, reconhecer o desmantelamento do próprio projeto de conhecimento não é deixar e/ou negar os planejamentos, os estudos, a própria construção social, tampouco a preparação realizada para pesquisa e/ou trabalho. Na verdade, reconhecer é aceitar as verdades diferentes do planejado e até do imaginado, deixando-se conduzir simetricamente também nas alteridades corporais.

Fechando as cortinas – considerações em processo

Portanto, o local da experiência na tríade corpo-cultura-aldeia/cidade é estabelecido diante da afetação construída, desenvolvida e administrada durante o estado *kõkamõu*, e cada realidade apresentará seu alcance nas negociações, na criatividade e assim a dinâmica da interação humana, na responsabilidade afetiva e principalmente na manutenção da afetação diante das interpelações normais de qualquer relação afetiva. Nos dizeres da pesquisadora Jean Langdon: "Atendendo as questões contemporâneas que tratam da experiência de estar no mundo" (LANGDON, 2009, p. 176).

Nesse sentido, percebemos que a realização do Suwê pë Kõkamõu, a participação na ABRACE e a elaboração do livro, são posicionamentos políticos de etnicidade e afirmação da cultura tradicional por parte das

Associações indígenas de Maturacá, AYRCA e AMY-Kumirãyõma, das lideranças tradicionais e do povo Yanonamɨ desta região. Portanto, a metodologia *kõkamõu* é também um jogo político na manutenção e luta pelos direitos dos povos tradicionais.

Sobretudo, o objetivo central é refletir sobre como, nos tempos atuais, podemos desenvolver uma relação simétrica entre artista e povos tradicionais levando em consideração as armadilhas interculturais. Sem sombra de dúvida, não existe uma receita pronta para essa questão, algo que servirá para todos os projetos. Entretanto, caminhar simetricamente é estabelecer um vínculo de interesses construídos concomitantes em ações no "mundo" do branco e no "mundo" dos povos tradicionais, levando em consideração os afetos frutos dos movimentos que a vida traz para qualquer ser humano. *Napë yahopiha yanonami te yare, Yanonami te yahipiha napë a yare*, na língua yanonamɨ (tem Yanonamɨ na casa do branco, tem branco na casa do Yanonamɨ). Por fim, a regra é não ter regra, e sim deixar os afetos fluírem *kõkamõu*.

Referências bibliográficas

ICLE, Gilberto; Haas Marta. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. *In*: **Revista Urdimento**, Florianópolis, v.3, n.36, p. 96-115, nov/dez 2019

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Estudos Étnicos nas Artes da Cena: a metodologia *Kõkamõu* como perspectiva simétrica para o processo de pesquisa e criação em arte. **Revista Arte da Cena**, v. 4, p. 18-41, 2018a.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **Yanonami të pë hekuramou maturacá a xapono há** - O xamanismo Yanonami da região de Maturacá. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2018b.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **O(s) corpo(s) *Kõkamõu***: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *In:* **Revista de antropologia Ilha**. v. 8, n. 1 e 2, p. 163-183, jul./dez. 2009.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAMOS, A. R. et al. **Nota Técnica para contribuir ao combate da Covid-19 na terra indígena Yanomami**. Disponível em: https://www.facebook.com/Rede-Pr%C3%B3-Yanomami-e-Yekwana-105086877893044. Acesso em: 05 de Maio. 2020

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. *In*: **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 213-336, 2011.

SIQUEIRA, P. "Ser afetado", de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v. 13, n. 13, p. 155-161, 30 mar. 2005.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p38-56

Artigo

UM OLHAR FEMININO SOBRE A PERFORMANCE EXCESSO, PEDRAS E DORES

A FEMALE LOOK AT PERFORMANCE EXCESS, STONES AND PAIN

UNA MIRADA FEMENINA AL PERFORMANCE EXCESO, PIEDRAS Y DOLOR

Marcella Nunes Rodrigues e Gisela Reis Biancalana

Marcella Nunes Rodrigues
Bacharela em Dança pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestra e Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFSM. Pesquisadora, Performer e Integrante do Grupo de Pesquisas Performances: Arte e Cultura, vinculado ao CNPQ.
E-mail: marcellanunesrodrigues@gmail.com

Gisela Reis Biancalana
Doutora em Artes pela Unicamp com pós doutorado em Leicester, UK. Pesquisa Performance solo, coletivas e colaborativas em diálogo com a antropologia. Os focos dos estudos estão na absorção e releitura de procedimentos metodológicos tais como a pesquisa de campo e a autoetnografia. As pesquisas são desenvolvidas no LAPARC (Laboratório de Pesquisa em Performance, Arte e Cultura) pelo grupo Performances: arte e cultura vinculado ao CNPQ e composto por doutorandos, mestrandos e ICs. É docente na UFSM e membro permanente do PPGART-UFSM. Organizadora da trilogia Discursos do Corpo na Arte.

Resumo

Reflexões sobre o corpo e os espaços urbanos vem sendo foco de estudos a décadas precipitadas, também, pela intensa explosão demográfica detonada em meados do século XX. A arte, como campo de conhecimento, se debruça sobre estas questões refletindo, ainda, sobre a cadência das afetividades que podem arejar as relações humanas nesses contextos. O presente artigo busca edificar uma reflexão acerca da Performance intitulada Excesso, Pedras e Dores. O percurso investigativo foi concebido a partir de um olhar feminino das autoras em relação à experiência vivida que afetou a performer durante a ação realizada em um espaço alternativo. O procedimento de composição em arte foi sustentado pela abordagem metodológica autoetnográfica. A intervenção performativa no evento precipitou um espaço-tempo expandido ao viabilizar compartilhamentos de experiências singulares entre os participantes próprias das imbricadas ocupações empreendidas pela arte contemporânea.

Palavra-chave: Performance Arte, Gênero, Intervenção Urbana, Autoetnografia.

Abstract

Reflections on the body and urban spaces have been the focus of studies for decades precipitated, also, by the intense demographic explosion detonated in the middle of the 20th century. Art, as a field of knowledge, focuses on these issues, reflecting, also, on the cadence of affectivities that can air human relations in these contexts. This article seeks to build a reflection on Performance entitled Excess, Stones and Pains. The investigative path was conceived from a female perspective of the authors in relation to the lived experience that affected the performer during the action performed in an alternative space. The composition procedure in art was supported by the autoetnographic methodological approach. The performative intervention in the event precipitated an expanded space-time by enabling the sharing of singular experiences among the participants of the imbricated occupations undertaken by contemporary art.

KEYWORDS: Performance Art, Gender relations, Urban intervention, Autoetnography.

Resumen

Las reflexiones sobre el cuerpo y los espacios urbanos han sido el foco de los estudios durante décadas precipitados, también, por la intensa explosión demográfica detonada a mediados del siglo XX. El arte, como campo de conocimiento, se enfoca en estos temas, reflexionando también en la cadencia de las afectividades que pueden airear las relaciones humanas en estos contextos. Este artículo busca construir una reflexión sobre Performance titulada Excess, Piedras y Dolores. El camino de investigación fue concebido desde una perspectiva femenina de los autores en relación con la experiencia vivida que afectó al artista durante la acción realizada en un espacio alternativo. El procedimiento de composición en el arte fue apoyado por el enfoque metodológico autoetnográfico. La intervención performativa en el evento precipitó un espacio-tiempo expandido al permitir el intercambio de experiencias singulares entre los participantes de las ocupaciones superpuestas emprendidas por el arte contemporáneo.

Contrasenãs: Arte de performance, Relaciones de género, Intervención urbana, Autoetnografía

Reflexões sobre o corpo e os espaços urbanos como as grandes cidades, por exemplo, vem sendo foco de estudos a décadas. Esses debates são precipitados, também, pela intensa explosão demográfica detonada em meados do século XX. Na esteira desse pensamento, valores antigos sejam socioculturais, políticos, éticos, entre tantos, se enfrentam com a busca por valores instáveis necessitando, às vezes, da antiga segurança e das certezas às quais estávamos acostumados. De acordo com Oskar Negt (2002), a atual crise de orientação moral sucumbe à procura pelo indubitável. No frenesi dos espaços urbanos a cultura em constante mutação esbarra, então, em alguns pontos de fuga. Um deles é curvar-se à fé já que não se pode ter certeza de nada. O outro, encravado no sistema capitalista globalizado recorre, especialmente, a duas âncoras, entre outros aspectos aos quais não nos ateremos nesse texto. Um deles recai sobre a veracidade dos argumentos técnicos que geram certa segurança por serem oriundos de um fundamento científico funcional e utilitário. O outro é composto pelos conhecimentos que conferem bases econômicas sólidas às sociedades assegurando o giro do

capital e sustentando os caprichos erosivos do mundo contemporâneo. Segundo Negt (2002, p. 17), estamos "num mundo intermediário, como aquele que o filósofo francês Durkheim definiu como vácuo moral".

O abismo amedrontador desse vácuo moral no qual se encontra esse mundo intermediário torna-se ambiente fértil para as resistências a postos. A arte costuma ser um dos campos passíveis de experimentações que evocam questões socioculturais, especialmente de ordem política. Não nos referíamos aqui à política partidária, mas sim a uma perspectiva mais ampla do seu entendimento que remete às formas dos seres humanos de luta e organização no-pelo mundo. Também não são poucos os artistas que se debruçam sobre estas práticas. Neste contexto no qual arte, espaço tempo e política se fundem, o corpo presente assume sua potência vital como elemento forte e produtor de sentidos cada vez mais recorrente em ações que se inserem no cotidiano. Assim, um dos aspectos que tem se discutido na arte contemporânea é o fato do artista ser a própria arte, um corpo-arte. Sua presença em estado de arte pode ser criação e obra simultaneamente e adentrar em espaços tempos ora inimagináveis no contexto das artes em suas formas legitimadas a séculos.

Entre muitas manifestações que emergem do corpo em estado de arte, sobretudo nos interessa a Performance, passa a ocupar espaços-tempos diversificados acontecendo em qualquer lugar, em qualquer momento. A arte vem se fazendo presente não apenas em hora e lugar marcados e em espaços legitimados como teatros ou museus. Agora, a arte também permite, antes de tudo, situar no próprio corpo dos performers e no acaso do instante performativo, o espaço-tempo da obra. Esta peculiaridade da Performance desperta certo fascínio ao entendermos o corpo como obra já que ele não está apartado das criações, do espaço, do tempo e nem do público. Desse modo, o corpo em estado de arte passa a ser entendido como o próprio espaço-tempo legitimador da obra não sendo apenas suporte ou veículo dela. Ele passa a ser experimentado adquirindo dinâmica e expandindo espaços-tempos de si nas poéticas da arte contemporânea.

Portanto, a Performance vem gradativamente delineando contornos cada vez mais diversos na arte, propondo formas transversais e complexas

de acordo com seus fazeres peculiares. Taylor (2011) aborda a Performance como uma arte viva pensada de modo plural, para além dos limites das linguagens convencionais. A Performance não depende de textos editoriais, não depende de diretor, podendo não depender de qualquer aparelho técnico que pertença aos museus ou aos teatros, pois não requer espaços convencionais. Ela necessita, em primeira instância, da performer e do público em ação, instável pela efemeridade, transpassando territórios à sua revelia. Deste modo, elas "funcionam como atos vitais" (TAYLOR, 2011, p. 20), que excluem qualquer tipo de enrijecimento, pulsando em fluxo contínuo.

Basmaun (1995) coloca os novos fazeres artísticos dos dias atuais como um momento de mobilização no qual as obras de arte produzem, ainda, um potencial coletivo em rede. Estas redes contaminam e são contaminadas em tempo integral, propagando e invadindo diversos espaços possíveis. Sob essa perspectiva a ação é também mediada trazendo, nesses casos, possibilidades de variações no percurso pré-estabelecido. Para Basmaun "a transversalidade é também um modo de construção" (1995, p. 8) no qual o acaso, os olhares, as visualidades, a mediação, juntos podem construir obras de arte descontínuas.

Sendo assim, tem sido instigante pensar a Performance como uma grande manifestação tentacular, refletindo o modo das pessoas se relacionarem. Desde meados do século passado até os dias de hoje, as relações humanas formam redes de contato fugazes, às vezes simultâneas, pulsantes e em constante movimento. Deste modo, essa dinamicidade que acompanha os movimentos cotidianos pode incitar o público a estar mais próximo deste contexto artístico vivo. Por outro lado, a proximidade da presença física dos corpos parece ampliar as relações arte-vida tornando-se uma estratégia também para promover debates sociais latentes. Por este motivo, as fronteiras entre arte e espaço-tempo se mostram intencionalmente diluídas. GOLDBERG (2006, p. 216) cita que a vivacidade da Performance também "explica seu apelo ao público que acompanha a arte [...], onde o envolvimento com artistas em carne e osso é tão desejável quanto a contemplação das obras de arte". O corpo em Performance é fluxo contínuo que não estanca questionamentos. Entre gritos, silêncio, imagens e todas as

provocações possíveis, ele é vivo. Assim, o corpo-arte em Performance, entendido como a própria obra, transborda os discursos e as realidades nos espaços-tempos que ocupam. Algumas vezes, as Performances se assumem como atos de intervenção em ambientes urbanos interrompendo os espaços-tempos cotidianos, amplificando-os e inserindo outros modos de operar também em direção a causas que desejam defender.

Sendo assim, este texto busca refletir sobre um percurso que atravessa a intervenção performativa urbana Caminho das Pedras e chega a um evento de psicologia com a Performance Excesso, Pedras e Dores. A discussão levantada aqui foca no caminho processual da criação percorrido pelo corpo atentando não para possibilidade de se ver dois trabalhos, mas com o intuito de ver um percurso único do corpo nos espaços-tempos ocupados da cidade. A reflexão passa, ainda, pela escolha metodológica ancorada na abordagem autoetnográfica que coloca as pesquisadoras amalgamadas ao foco investigativo co-existindo com ele e não discursando sobre ele. Portanto, foi a partir da ação Caminho das Pedras, inserida neste contexto interventivo, que nasceu a Performance: Excesso, Pedras e Dores apresentada neste artigo.

Este processo criador foi oriundo de um projeto guarda-chuva que engloba as ações de um grupo de pesquisas vinculado ao CNPQ. Este grupo, por sua vez, integra uma rede internacional de pesquisas que investiga processos criadores. A intervenção performativa urbana foi uma ação proposta durante as reuniões do grupo, no primeiro semestre de 2018, e que emergiu dos intercâmbios entre integrantes da rede de pesquisa. A ação se baseava na ida a campo e a intenção era que cada integrante do grupo, sozinho ou sozinha, percorresse um caminho definido individualmente e intitulado, nesse momento de Caminho das Pedras. No caminho, a ação consistia em recolher relatos de dores pessoais de desconhecidos que se dispusessem a abrir uma fenda no tempo de suas vidas para compartilhar suas dores vislumbradas a partir da metáfora das pedras que carregamos em nossas vidas. Após cada relato compartilhado, cada performer deveria pegar uma pedra que estivesse pela rua cujo tamanho, cor, textura fossem comparáveis às dores relatadas. Assim, os colaboradores dos performers nas

ruas traziam ou apontavam para uma pedra que consideravam equivalente à sua dor. Posteriormente, as pedras eram reunidas e carregadas pelos performers no caminho de volta ao laboratório de criação no qual as dores foram compartilhadas entre os participantes do grupo.

A partir da proposta inicial lançada ao grupo pela coordenadora do laboratório e líder do grupo de pesquisas, começamos o caminho pelo centro da cidade ao encontro de mulheres. Para este trabalho escolhemos conversar com mulheres, pois somos pesquisadoras-artistas mulheres e este trabalho volta-se para o olhar próprio da mulher acerca dos modos de relações afetivas atuais. A mulher vem sendo alvo, por excelência, da dominação masculina há milênios em diversas culturas. Esta realidade assume inúmeras formas ao longo da história e mais recentemente tem sido acolhida, há algumas décadas, pelo campo de estudos de gênero. Na onda destes estudos implementados incessantemente por pensadoras, majoritariamente oriundas das ciências sociais e humanas, artistas mulheres têm desenvolvido poéticas que atentam para estas questões. Não são poucas as artistas que evocam os conflitos do universo feminino em seus trabalhos. Estes conflitos não são novos, mas ainda urgem por discussão e conquistas. Neste artigo, os encaminhamentos artísticos investigativos são feitos por pesquisadoras mulheres refletindo acerca das modificações nas relações humanas, em específico, as afetivas entre casais nas últimas décadas. Os estudos de gênero começaram a borbulhar com mais intensidade na década de noventa do século XX. Uma das pioneiras destes estudos é Scott (1990). Segundo a autora, gênero é a "organização social da diferença sexual percebida" (SCOTT, 1990, p.13). Torna-se necessário mencionar, sobretudo, que se desdobram uma série de debates sobre as diferenças no interior da discussão de gênero. As categorias de análise, atualmente, não se reduzem ao pensamento bipolarizado no masculino e no feminino absorvendo diversas outras orientações sexuais. Do mesmo modo, esses debates também estão sensíveis aos cruzamentos com reflexões sobre etnia, classe socioeconômica, entre tantas outras. A filósofa Judith Butler (2013) tem sido uma incansável pensadora e ativista nesse campo subvertendo ordem heteronormativa e desenvolvendo a teoria *Queer* como crescente campo

discursivo da-sobre-pela as diferenças sexuais que transcende a concepção binária.

Neste contexto, debruçamo-nos sobre o sentimento de insegurança, instabilidade emocional, as dores provocadas pela entrada e utilização da cibercultura nos vínculos afetivos conjecturados sob perspectivas socioculturais femininas. Em todo o percurso, uma poética sobre afetividades se fez presente trazendo à tona um relato colhido em campo. Esse relato tornou-se mote na criação de Excesso, Pedras e Dores que, por sua vez, fez parte da série de Performances que compôs uma poética calcada nas afetividades femininas no mundo contemporâneo.

No espaço urbano aconteceu o encontro com pessoas no banco de uma praça mais retirada e a escuta de histórias de dores pessoais, compartilhadas por desconhecidas. Muitas dores passaram por nós naquela experiência. A Performance Excesso, Pedras e Dores, debruçou-se sobre o relato de uma destas dores que se tornou elemento propulsor da criação em laboratório. O relato foi colhido por uma das autoras deste texto, portanto ele será realizado, a seguir, em primeira pessoa.

Eu e uma das mulheres com quem conversei naquele dia estávamos sentadas, uma de frente para a outra. Ela olhava um pouco nos meus olhos e um pouco para o chão e relatou que a dor sobre a qual ela iria falar naquele instante era referente a depressão. Ela me contou que devido a problemas com seu marido e com sua família, foi percebendo uma tristeza imensa, uma desmotivação sem fim. Esta mulher que encontrei, fazia pouco tempo que havia se separado do seu esposo. O motivo foi uma traição que ocorreu por intermédio das redes sociais. A senhora relatou que quando descobriu o fato, não tinha forças para cumprir as tarefas do dia, não queria mais sair de casa, não desejava mais dividir a cama com seu parceiro. Ela queria somente a solidão do seu quarto, o silêncio da sua própria companhia e que só dormiria, se fosse possível. Até então, o relato desta senhora não havia me comovido tanto, pois, de um modo diferente, eu já havia escutado histórias de vida parecidas com a dela. Foi então o momento que sua voz embargou, seus olhos encheram d'água e o silêncio pairou naquela praça. Um minuto, dois, três, um suspiro longo e sua fala foi: "A depressão é como um câncer na alma.

Dói! Dói! Dói! Dói tanto, até que não dói mais nada. Porque você não sente nada! Não sente mais nada! Te enchem de remédio para não sentir aquela dor e você acaba não sentindo mais nada!". Neste momento o silêncio foi meu. Neste mesmo silêncio, ela se levantou do banco, caminhou por volta da praça e voltou com uma pedra enorme, talvez a maior que ela pudesse carregar. Olhamo-nos mais uma vez, nos despedimos e eu fiquei com a sua pedra, que então passou a ser minha.

Neste dia, foram ouvidas cerca de vinte pessoas e foi despendido um tempo colecionando pedras, colecionando dores. No percurso empreendido, a última frase desta senhora pulsava em minha mente o tempo todo, e ainda pulsa. Não esqueci nem ao menos uma palavra daquele relato. No final do dia, me desfiz das pedras arrecadadas pelo caminho tentando também me desfazer das dores, mas a pedra desta senhora eu guardei no meu quarto. O Caminho das Pedras foi uma experiência de entrega total. Após esta tarde, ao chegar em casa depois de caminhar e sentar com pessoas, suas dores, suas pedras, o silêncio ainda fazia parte do meu dia. Estava triste, mexida, meu estômago parecia doer. Não conversei muito com meus familiares, tomei um banho longo e enquanto a água escorria pelos meus cabelos eu chorava. Eu não somente tinha trazido a pedra daquela senhora para casa, tinha trazido sua dor também. A dor dela se embaralhava com dores pessoais semelhantes e com dores reconhecidas de pessoas próximas fazendo um denso e perturbador caldo de memórias. Ao mesmo tempo, chorar não me fazia mal. Eu tinha plena consciência de que se tratava de um processo em arte que objetivava a sensibilização na carne pelo carregar das pedras. Eu chorava e me sentia feliz! É difícil explicar em palavras essa sensação. A ação proposta trouxe-me a percepção, na carne, do fluxo de pessoas nas ruas, do tempo, entre outros fatores que foram detonadores de uma ação artística que já estava acontecendo naquele espaço-tempo da cidade primeiramente enquanto intervenção performativa urbana. Barja passa a entender as intervenções urbanas como uma manifestação artística quando elas

> brotam em campos de dimensões diversas e variáveis muito abrangentes no ambiente da cultura artística contemporânea. Essas características híbridas da linguagem da intervenção urbana

> são capazes de ultrapassar, inclusive, as fronteiras da própria arte, projetando-se na vida cotidiana, como foi preconizado nas vanguardas históricas da Alta Modernidade do início do século XX, em que a arte deveria fazer parte da vida. (BARJA, 2002, p. 311)

A proposta constituiu uma intervenção performativa urbana tornando aquela ida a campo em uma ação artística. Daqui para frente, esse trabalho criador desprende-se da partilha com a rede internacional, que continua com este grupo em seu percurso próprio, para adentrar em investidas individuais dos performers do grupo. Assim, cada um dos integrantes do laboratório foi instigado a manter acesa a chama da experiência vivida buscando materialidades diversas que pudessem continuar evocando a vida dos relatos que mais chamaram a atenção de cada um. Estas materialidades poderiam ser textos, mitos, objetos, enfim, um arsenal de coisas que remetessem aos relatos selecionados. A proposta subsequente foi criar Performances individuais a partir desta experiência. O trabalho de criação em ateliê, então, passou a percorrer trilhas pessoais semeadas pelos relatos das pessoas abordadas em seus enfrentamentos de vida. O percurso advindo gerou práticas que são produções singulares de indivíduos artistas-performers, sobre nós, sobre eles, sobre o caminho. Assim foi encontrada, na história reportada acima, o assunto que instigou a construção da Performance Excesso, Pedras e Dores calcada nas questões de gênero. Foi eleita, então, a dor daquela mulher em tratamento para a depressão como elemento norteador do processo criador. O objeto trazido para o ateliê foi uma cama de casal com seus apetrechos conhecidos tais como travesseiros, cobertas além de muitas pedras.

A criação propunha indagar em que momento os problemas conjugais de traição, em grande parte das vezes cometida por homens, levam uma pessoa a desenvolver depressão e como esta doença afeta as sensações do corpo e as relações interpessoais do sujeito. Vale salientar que não compartilhamos da visão romântica de que a traição é exclusiva do gênero masculino. Apenas trata-se de admitir que, devido aos efeitos, ainda presentes, da nossa cultura patriarcal colonizada por valores eurocêntricos, os homens ainda dominam esse campo não apenas como ação, mas no

discurso da permissividade justificada por uma suposta necessidade biológica que seria própria dos homens. O relato da traição via internet fez pensar no quão este ambiente é facilitador da vida em diversos aspectos. No caso das amplas possibilidades de trocas internáuticas, sabemos que elas não são, obviamente, a causa destas traições, mas podem ser ambientes facilitadores. No mundo contemporâneo, ao mesmo tempo que muitas imagens são expostas, poucas coisas são realmente vistas. Esta obra despiu o que cobre a dor, pensamento levantado durante a idealização da Performance Excesso, Pedras e Dores. As questões que moveram a criação dessa Performance também nasceram do desejo de permitir que o público percebesse, de algum modo, uma dor velada. Grande parte dos espaços contemporâneos são mascarados, o que permite às pessoas apresentarem somente o desejado por elas mesmas. Em um mundo no qual as coisas querem mostrar-se belas, de ângulos perfeitos, comidas apetitosas aos olhos, perfumes que mascaram odores naturais, amor que transborda nas fotos, parece não haver espaço para o que é dolorido, triste, monótono e para misérias. para misérias. Um mundo onde a transitoriedade é perpétua e contínua, no qual as multipossibilidades estão escancaradas diante de pessoas virtuais, promove-se uma infinidade de excessos. Isso inclui a possibilidade, cada vez mais frequente, das pessoas assumirem multifacetados tipos de vidas, entre as virtuais e as reais. Tal fato acontece, talvez, também pela instantaneidade com que as conexões são feitas e desfeitas. Impressiona o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes impactos culturais que elas provocam no mundo (SANTAELLA, 2003, p.7). Com os inúmeros dispositivos disponíveis no mercado, as realidades são também virtuais, e o mundo pode estar na sua casa e ao mesmo tempo está em seu lugar de origem. As realidades de espaço e tempo sofrem mudanças significativas, e a continuidade histórica é repensada pelo viés da não linearidade e não causalidade dos acontecimentos.

Explorar esse assunto nos fez atentar para a sensação de instabilidade que as relações humanas contemporâneas estão sujeitas com a chegada de diferentes configurações socioculturais que se delineiam nos dias atuais. É notória a carência das referências duradouras e estáveis nas relações

interpessoais, já que muitas relações passam a não se fixarem, pelo contrário, são efêmeras, móveis e assim como começam repentinamente acabam. Muitas vezes, não há a necessidade de explicações ou prestação de contas. Nas redes virtuais, especificamente, também se tornou difícil fixar-se a um único tipo de identidade, pois a mobilidade compõe e recompõe processos identitários fluídos plurais mutantes. Bauman compara as relações atuais "com uma balsa frágil, pois quando a insegurança sobe a bordo, perde-se a confiança, a ponderação e a estabilidade da navegação" (2004, p. 31). Este pensamento é justificado ao pensar neste tipo de relação como uma característica incidente dos dias atuais. Esse tipo de relação rizomática, fluida, veloz, ao mesmo que liga o indivíduo a muitas pessoas, faz dele um ser comum nesta grande rede. Ao abordar esta questão exaustivamente em diversos campos de saberes, acreditamos que ainda há um longo caminho de discussões a ser percorrido. Os comportamentos sociais em rede, desde o ponto de vista ético, estético, político, legal, entre outros, tem sido um dos objetos de estudo que atrai inúmeros pesquisadores devido aos desafios dos atuais modos de ser-estar-pensar-agir-sentir no mundo contemporâneo.

Deste modo, os desdobramentos da pesquisa de campo e da etnografia na abordagem metodológica autoetnográfica foi escolhido não apenas por enfocar o olhar presente da artista neste trabalho, tanto na relação estabelecida com as pessoas encontradas no caminho, quanto no modo de enxergar, em espaços públicos, a relação afetiva das pessoas. A escolha se dá, especialmente, por incluir a pesquisadora como sujeito e foco da pesquisa simultaneamente. Fortin entende que "a autoetnografia se caracteriza por uma escrita do 'eu' que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais (...)" (FORTIN, 2009, p. 83). Aqui, evidencia-se como este procedimento metodológico escolhido absorve a artista pesquisadora, em todo o percurso do processo criador amalgamando passado, presente e futuro. Para Versiani (2002 p. 70), por sua vez, a autoetnografia "se opõe aos pressupostos de multiplicidade, na tentativa de dar conta da diversidade e da particularidade, do singular e do coletivo". As experiências pessoais de vida são reativadas desde as estadas em campo pelos contatos estabelecidos durante o Caminho das Pedras, até o momento da Performance Excessos,

Pedras e Dores no evento relatado a seguir. O trabalho ainda impulsiona a ação para o futuro à medida que cada presentação da Performances vem incitando-nos a fazer outra, em outro lugar, com outros grupos de pessoas. O momento de Caminho das Pedras se alarga e se faz presente em tempo integral, já que as experiências advindas das relações socioculturais, pessoais e de outros, entrecruzadas, podem atuar como reativadoras de situações emblemáticas do meio em que vivemos diariamente.

Foi assim que se materializou a realização da Performance Excesso, Pedras e Dores. Desde o começo, uma das opções para sua realização foi o desejo de não a leva-la um público especificamente das artes. O desejo de levar a Performance para um local diferente do contexto cotidiano imerso nas artes surgiu com a oportunidade de apresenta-la em um evento da área de psicologia. O evento tinha o objetivo de abordar o cuidado e a atenção com a saúde mental de formas alternativas fomentando a integração entre os campos de saberes e seus efeitos na constituição das políticas públicas de saúde. A partir deste momento ficou decidido que levaríamos Excesso, Pedras e Dores para fora da zona de conforto, para outro espaço, no qual o público não era das artes, mas composto por profissionais, pesquisadores, estudantes e professores das áreas de Psicologia, Terapia Ocupacional, Enfermagem, Pedagogia, Educação Especial, entre outras. Deste modo, retomando o processo de criação da Performance, instigou-nos o modo como a pesquisa ganhou corpo após a intervenção performativa urbana Caminho das Pedras, assim que os objetos foram imaginados, agrupados e experimentados em ateliê de criação, bem como no momento de configurar-se como ação performativa e entregar-se à relação com o público.

A Performance foi realizada na tarde do dia 06 de dezembro de 2018, no hall do prédio onde aconteceu o evento. A opção por estar neste lugar do hall, um local de passagem do prédio, foi porque ali haveria bastante circulação das pessoas envolvidas no evento. Para a realização da Performance recolhemos e carregamos pedras, juntamente com colegas do grupo que acompanharam o decorrer do processo até a ação ir a público. Esta Performance trouxe uma cama (figura 1) como objeto artístico e o colchão coberto de pedras. Os tamanhos das pedras eram variados já que, não

necessariamente, as dores mais visíveis são as maiores. Havia, ainda, pedras pequenas espalhadas entre as maiores. Muitas vezes, uma pedrinha quase invisível pode incomodar mais do que uma grande e visível. Com a cama montada, o colchão um pouco sujo, o travesseiro de pedra, a ação inicia. A performer inevitavelmente pensa no mal-estar detonado pelas circunstâncias específicas vividas por ela e pelas outras pessoas, advindas dos relatos ouvidos que envolviam as relações humanas, sejam virtuais ou não. Deitar sobre as pedras e pensar naquelas dores incrustadas na carne lembrando, também, da dor causada por carregar pedras e por deitar sobre elas tanto em laboratórios de criação quanto naquele momento, neutraliza instantaneamente a função daquele espaço-tempo cotidiano. O instante abre uma fresta no cotidiano com a imagem da performer na cama empedrada para evocar a fragilidade propositalmente deflagrada pela constelação de experiências.

Figura 1: Performance Excessos, Pedras e Dores, 2018.

Então, com a performer deitada na cama de pedras, aos poucos o público vai se aproximando. Na mão contrária de toda velocidade a qual o mundo está exposto, optou-se pela imobilidade, pelo silêncio e por desligar alguns instantes relembrando a fala daquela mulher na praça da cidade. A escuta de barulhos altos e velozes em decorrência das conversas vai suspendendo o tempo e se acalmando. Ali deitada, a performer permanece com os olhos fixos no teto do espaço no qual se encontra. Inicialmente, a pretensão era que a Performance durasse um longo período, uma vez que evidenciava a inação, a ausência de impulsos de vida corroídos pela dor. Contudo, acontece uma surpresa advinda da ação empreendida pelas pessoas que estavam no local. Bastou que uma pessoa do público iniciasse uma ação sobre a ação performativa que ela pode provocar um efeito dominó que desloca por completo a intensão primeira. Por mais estruturada que estejam as Performances, no instante do contato com o público, elas estão sujeitas a interferências. Neste caso, as interferências modificaram muito o trabalho que havia sido projetado no princípio.

Em poucos instantes, logo após o começo da Performance, uma pessoa levantou-se do seu lugar e trocou a pedra que estava debaixo da cabeça da performer por uma almofada. Neste momento passou uma onda de ansiedade no corpo em estado de arte. Enquanto estava no início da ação, a performer sentia as mãos daquela pessoa no pescoço, vagarosamente por causa da dor que as pedras infligem, foi possível virar e olhar nos olhos dela. Era um rapaz, que devolveu o olhar e sentou-se novamente. A partir de então, pouco a pouco, pessoas foram saindo de seus lugares para remover as pedras que estavam embaixo da performer (figura 2).

Figura 2: Performance Excessos, Pedras e Dores, 2018

A sensação do estado corporal nesta Performance foi indescritível. A interação do público de uma forma tão ativa na Performance modificou-a por inteiro. A ação da Performance era a paralisia do corpo, porém, as pessoas participantes do evento, que estavam naquele hall no momento da Performance, não permitiram. Ainda é possível ouvir a voz de uma senhora que levantou-se olhando para todos que estavam no local e disse aos outros que ainda assistiam: “Vocês não vão fazer nada?”. Ela começou a arrancar, com força, várias pedras daquele colchão. Neste momento, as lágrimas começaram a escorrer dos olhos da performer. A sensação de estar deitada, com pessoas mexendo no corpo performativo, escolhendo as pedras que iriam retirar foi de aconchego, de partilha silenciosa de afetos, de evocar o sensível. As lágrimas eram um misto de alívio das dores com as pedras marcando a carne e de conforto pelo acolhimento, uma vez que, as pedras eram dores de muitas pessoas.

O final da Performance foi, do mesmo modo que todo o decorrer da mesma, se definindo pelo contato com o público. Quando se acabaram as

pedras, a performer permanece ainda deitada olhando um pouco para o nada, outro pouco para alguém específico entre as pessoas que estavam ali, quando de repente uma mulher a levanta daquele colchão, a abraça e também se sensibiliza com lágrimas.

A proposta inicial escapa do controle, permite colocar-se à deriva alterando a ideia inicial do trabalho. A proposta era que a performer ficaria deitada por um tempo mais longo na cama de pedras, mas isso não ocorreu encharcando o ambiente de partilhas sensíveis. Isso permitiu a composição visual que ocorreu pela ação deliberada por aquele corpo performativo. O corpo-arte compartilhado, comunicando, questionando, deu voz e transbordou determinados discursos e realidades em quase total estado de imobilidade.

Deste modo, esta Performance ensejou uma poética carregada de sensibilidade e promotora de uma cadência coletiva de afetos. Assim, foi elaborada uma poética que remete à ambiguidade entre instabilidade e estabilidade quando a proposta é deitar sobre uma cama de pedras que machucam. A ação também recai sobre a monotonia, envolvendo questões emocionais alimentadas por sentimento de insegurança, solidão, não existência quando a ação da performer é permanecer quase imóvel naquela cama. A Performance também perpassa questões relacionadas a incerteza, a dúvida e a sensação de que até as conquistas são transitórias. Com isso, pensamos que o mundo contemporâneo precisa entender-se na sua estabilidade precária, volátil, no risco dos acasos, na maleabilidade. Enfim, nada

> pode ser conhecido com segurança e qualquer coisa que seja conhecida pode ser conhecida de um modo diferente – um modo de conhecer é tão bom, ou tão ruim (e certamente tão volátil e precário) quanto qualquer outro. Apostar, agora, é a regra onde a certeza, outrora, era procurada, ao mesmo tempo que arriscar-se toma o lugar da teimosa busca de objetivos. Desse modo, há pouca coisa, no mundo, que se possa considerar sólida e digna de confiança, nada que lembre uma vigorosa tela em que se pudesse tecer o itinerário da vida de uma pessoa. (BAUMAN, 1998, p.36).

A partir deste trabalho, foi possível evidenciamos o quanto a intervenção performativa urbana Caminho das Pedras, citada anteriormente, pulsou na Performance idealizada e no corpo performativo. Caminho das

Pedras aproximou a perfomer de outras pessoas e de si mesma, das suas memórias, das vivências e da presença deste manancial de experiências na pesquisa. Ela foi o caminho encontrado para revolver sensibilidades adormecidas no processo criador de Excesso, Pedras e Dores, implodindo a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados.

Assim, permitimos que a experiência de compartilhar arte em espaços diferentes do habitual promovesse um colapso no fazer artístico estável mostrando o atual caráter móvel e expandido dos seus percursos e possibilidades. Deste modo, percebemos que as ideias iniciais foram se ramificando para um estado evanescente. Na fugacidade da experiência compartilhada, a artista-pesquisadora experimentou, na pele, como a Performance pode ser atravessada pelo público e pelo espaço. Aqui compreendemos que a pesquisa vai acontecendo de forma processual e pode ir se movendo fluidamente de acordo com os processos que ocorrem entre os agentes indissociavelmente. O trânsito de trocas que acontecem em lugares que aglutinam pessoas circulando, ou seja, lugares que incitam as relações interpessoais em Performance são extremamente sedutores. Esses lugares, devido à peculiaridade de cada um, viabilizam compartilhamentos de experiências singulares durante as imbricadas ocupações empreendidas pela arte contemporânea.

Referências bibliográficas

BARJA, Wagner. **INTERVENÇÃO/TERINVENÇÃO - A arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano.** *Revista Rizoma.Net,* 2002. Disponível em: https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox?projector=1. Acesso em: 06 jun. 2019.

BASMAUN, Ricardo. **"E agora?".** *Colaboração.* s/v, p. 84 – 93, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido:** sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da Etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** *Revista Cena*, n. 7, 2009.

GOLDBERG. RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NEGT, Oskar. **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana.** (org. Vera Pallamin) São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós Humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação e Realidade, vol. 16, n 2, Porto Alegre, 1990.

TAYLOR, Diana. **Introducción Performance, teoria y práctica.** In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Edits.). *Estudiosavanzados de performance.* México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia:** uma alternativa conceitual. Porto Alegre: Letras, 2002.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p57-69

Artigo

EMPEDRAMENTO CORPORIFICADO: REFLEXÃO ACERCA DO PROCESSO URBANO DE IMUNIZAÇÃO A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE CORPO E PEDRA

EMBODIED STONEWORK: REFLECTION ON THE URBAN IMMUNIZATION PROCESS FROM THE RELATIONSHIP BETWEEN BODY AND STONE

CANTERÍA INCORPORADA: REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO URBANO DE INMUNIZACIÓN A PARTIR DE LA RELACIÓN ENTRE CUERPO Y PIEDRA

Maeza de Vasconcelos Donnianni

Maeza de Vasconcelos Donnianni
Unespar; Mestranda; Pesquisa em andamento. Área de estudo: Artes. Orientador: Prof. Dr. Giancarlo Martins. Atuação profissional no campo da dança e perfomance.
E-mail: maeza.donnianni@gmail.com

Resumo

A discussão é dedicada a refletir sobre como são moldadas as relações na multidão contemporânea, ressaltando os modos de atuação do biopoder na urbanidade, que objetivam a imunização da comunidade. Para tanto, relacionamos os modos como a pedra e o corpo na cidade, são ordenados de maneiras semelhantes no sistema. Em um jogo de corpo que empedra e pedra que move, a propomos um olhar para os desvios, os tropeços como possibilidade de ruptura dessa lógica opressora da potência de vida.

Palavras-chave: cidade, comnunidade, contrapoder, imunidade, multidão.

Abstract

The discussion is dedicated to reflecting on how relationships are shaped in the contemporary crowd, emphasizing the ways of acting biopower in urbanity, which aim at immunization of the community. To this end, we relate the ways in which the stone and the body in the city are ordered in similar ways in the system. In a game of body that emstone and stone that moves, we propose a look at the deviations, the stumbles as a possibility of rupture of this oppressive logic of the power of life.

Keywords: city, community, counterpower, immunity, crowd.

Resumen

La discusión está dedicada a reflexionar sobre cómo se forman las relaciones en la multitud contemporánea, enfatizando las formas de actuar biopoder en la urbanidad, que tienen como objetivo la inmunización de la comunidad. Con este fin, relacionamos las formas en que la piedra y el cuerpo en la ciudad se ordenan de manera similar en el sistema. En un juego de cuerpo que emstone y piedra que se mueve, proponemos una mirada a las desviaciones, los tropiezos como posibilidad de ruptura de esta lógica opresiva del poder de la vida.

Palabras clave: ciudad, comunidad, contrapoder, inmunidad, multitud

Brita, mármore, são tomé, ardósia, granito, basalto, miracema, seixo ralado, mosaico português, pedra seca ou com rejunte, concreto, placas drenantes, calcário, basalto, pedras goianas, gnaisse, quartzito, seixo natural, pedra de rio, brita branca, pedra dolomita, argila expandida, laterita, areia de construção, argonita, turmalina, turquesa, topázio, tanzanita, safira, rutilo, rubi, perídoto, pedra do sol, pedra da lua, opala, malaquita, jade, granada, euclásio, esmeralda, diamante, ciprino, âmbar, ametista, azurita. PEDRAS. Interior, exterior. Chão, muro, parede, pia, bancada, vaso. Jardim, aquário, joia, decoração. Características específicas para espaços específicos. Agrupadas por seus aspectos em comum, deslocadas do mundo comum. Justapostas, porém fadadas ao desencontro.

Para que não se risquem, se deformem, desgastem, se encontrem. Para que sejam autoconstrução em muros altos. Longe do estar com o comum, perto das que possuem em comum. Longe de ser simples pedra, ou seja, longe de ser a instabilidade inerente à vida, distante de ser relação. Resumida a ser coisa. Muro. Jardim. Chão. Parede. Aquário. Poste. Anel. Calçada. Distante de ser o vazio, a transitoriedade do verbo “estar”, para se ver contida na flexão “é” do verbo “ser”.

São carregadas de um lugar ao outro. Sem opção de escolha. Levadas no bolso, num saco, em uma caçamba ou carrinho de mão. Agrupadas em um amontoamento de mais das mesmas. Empilhadas e agrupadas entre as parecidas. Conformadas a estar em tal espaço. Impossibilitadas de estar em outro. Porque foi dito como obviedade que a composição que lhe é própria, do verbo possuir, é finita em concretude louvável. Porque o deslocamento condicionado parece e aparece como opção única.

Vejo braços, pernas, cabeças, e passos. Pouco ou bastante petrificados, e pedra que sou, me reconheço nos milhares de vultos que passeiam em correntes de congestionamento no empedramento da carne. Petrificação, oposta aos empedramentos de uma rocha, que desprendida da montanha, se põe a rolar por aí. Petrificação do tipo lapidada, por e para, uma rede de asfixia do fluxo natural de ser pedra. Pedra que sou, vivo em cima do muro, bem como em toda a extensão deste, e vivendo uma temporalidade

distinta dos tantos corpos que trafegam minhas redondezas, os vejo petrificar em infinitas ruínas, miúdas o suficiente para passarem despercebidas.

Olho como gente que sou para essas linhas todas que de volta me olham. A frieza geométrica que desliza como pincel desenhando as trilhas que miro, quase não combina com a temperatura que assa a planta do meu pé descalço no asfalto. Movendo-me, sinto o abafado do vento artificial deslocado pelo motor muito próximo da nuca durante minha travessia. A calçada me salva, como se fosse capaz de abrigar meu corpo. Delimitado como moldura. Recortes e traços. De pedra. Meio-fio, as bordas daquela rotatória, cruzando a BR 116 pelo viaduto que repousa no ar denso e turvo, subindo construções pelas paredes e o cheiro de cimento molhado toda vez que a água tenta varrer a rigidez.

Sinto. Porém nem sempre, e muitas vezes nunca. Há algo de familiar em cada uma dessas trilhas de pedra que me cercam o corpo, porém me percebo viva demais para parar. Para parar para pensar, para parar para pensar em pedras e pessoas, e tão improvável quanto, é encontrar sentido em colocá-las no mesmo assunto.

Contudo, observa-se que é na imersão da urbanidade que grande parte da população humana se desenha nas relações atualmente, que é onde estamos constantemente nos construindo pela troca com o outro, em atravessamentos multidirecionais. Logo, observar os modos de organização dessa urbe pode ser interessante, no tocante a uma melhor compreensão dos propulsores desses corpos que movem a contemporaneidade. Portanto, olhar para a dita “selva de pedra”, é encontrar o entrelaçamento entre as vivências de gente e de pedra em uma perspectiva de coexistência, é o reconhecimento de um corpo-pedra, ou seja, um corpo-cidade.

Ao contrário do que por alguns séculos, se manteve como verdade no sustento da ideia de indivíduos – ressaltamos essa individualidade aqui, como concretude atrelada a uma consistência substancial fixa relacionada a um conjunto - como processos prontos a priori, hoje percebemos essa questão de outro modo. Estamos a todo o momento inacabados uns nos outros, delineando nossas singularidades na relação com o outro, de modo que a busca por uma suposta completude, seja em si, a negação do próprio corpo

vivente, o qual veste a vulnerabilidade que lhe permite a constante desterritorialização e reconstrução de si mesmo, bem como a de nossos territórios. Porém, apesar do reconhecimento da nossa existência como intrinsecamente relacional, muitas vezes o que notamos é a:

> anestesia da vulnerabilidade ao outro – anestesia tanto mais nefasta quando este outro é representado como hierarquicamente inferior na cartografia estabelecida, por sua condição econômica, social, racial ou outra qualquer. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simples objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade (ROLNIK, 2006, p.2).

O que observamos é exatamente o quadro posto pela pesquisadora brasileira, atuante nos campos da cultura, da arte e da psicanálise, Suely Rolnik. Caminhamos em linhas retas e passos largos, com foco em uma linha de um horizonte delineada por pedras erguidas. Sem tropeços, tampouco hesitação, seguimos nutrindo o abarrotamento sensorial de nossos corpos, nos lapidando constantemente, para um estado de imunização às diferenças. Deslocamo-nos em uma grande marcha compressora das irregularidades dos chãos sob nossos pés. Livramo-nos de tudo ao redor, e de todos que passam lado a lado também. Separados e ordenados por muros, paredes, viadutos, e assim como as pedras, avaliados por nossa funcionalidade dentro do sistema que alimentamos.

Entretanto, retomando que conforme dito anteriormente nossa existência no mundo é inextricável às relações, se o ser estando no mundo é o sujeito que impreterivelmente tem a comunidade como ponto de partida, de que forma tem se concebido esse modo de se relacionar que se nega aos vínculos? Se necessitamos nos lançar uns aos outros como premissa da própria vida, se é o confronto na heterogeneidade que nos faz estar aqui nesse momento em prosa, como é possível que a aquietação dos encontros seja naturalizada como elemento constituinte de alguma forma de vida?

Para iniciar o esmiuçamento dessa questão, olhemos um pouco mais atenciosamente para o entendimento de comunidade em si e a perspectiva na qual a mesma é contextualizada aqui. Primeiramente há de se ter nítido que a ideia tradicional de comunidade como um conjunto de indivíduos, que na

própria inteireza se configura como uma fusão, um todo dotado de plenitude, não é a que nos interessa refletir. Pelo contrário, aqui pensaremos sob uma perspectiva dessubstancialista, na qual a comunidade seria uma integração coletiva de sujeitos na qual o único ponto comum seria a condição de serem singulares.

Trazendo as proposições do filósofo italiano, Roberto Esposito (2007) acerca do assunto, entendemos a comunidade (*communitas*) partindo da origem etimológica no dicionário latino, como união do *"cum" e "munus*". A comunidade estaria, portanto, condicionada à experiência da relação com o outro (*cum)*, o ser-com, o próprio ser como o "entre", como relação. Integrado à imprescindibilidade de doação, como uma dívida infindável com o outro (*munus*), e resultando assim na desintegração do sujeito enquanto substância, expropriando-o na morte subjetiva de si, na manifestação do seu cerne essencialmente vazio por ser encontro. Há então, a obrigatoriedade de compartilhamento desse estar em dívida com o outro, o qual não é outro sujeito completo e sim esse processo de alteridade nunca completo.

Essa lógica constituinte da sociedade atual, não esteve por todos os tempos deste modo arquitetada. Sabe-se que foi por volta da década de 1970, em grande parte do mundo e por volta de duas ou três décadas mais tarde no Brasil, que se iniciou um movimento no sentido da fragmentação do até então regime disciplinar fordista em vigência, bem como, da política de subjetividade individualista, fazendo emergir a multidão contemporânea com suas características ambivalências, em detrimento do povo, compreendido como, invariavelmente, convergido em um Uno constituído pelo Estado.

Multidão, conforme o proposto pelo filosófo e semiólogo italiano Paolo Virno (2013), em diálogo com Marx e Simondon, é o conjunto de "indivíduos sociais", é uma rede tecida por inúmeras singularidades de indivíduos, a pluralidade de ser dos "muitos". Porém, diferentemente do que se constitui no povo, as singularidades não são premissas e sim, são o destino resultante de um processo de individuação, do qual resulta a complexificação do Uno ao "muitos", ou seja, o ser social. Como precedente para a frutificação da singularidade, há o pré-individual (aparato motor, órgãos sensoriais, prestações perceptivas não passíveis de individuação, e a língua histórico-

cultural) que dá forma a singularidade, sem que nunca haja a individuação completa.

A multidão pós-fordista é instabilidade e contínua indeterminação, sendo a pluralidade de sujeitos viventes em plena crise, pela ebulição do conflito na coexistência da porção pré-individual e individuada, progressivamente refinada pela experiência coletiva. A sensação de insegurança na iminência ininterrupta do medo angustiante, medo este inerente à própria existência com o indeterminado, é o mais expressivo ponto de comunhão, característico da multidão, o sentimento de "não se sentir em sua própria casa" (VIRNO, 2013, p.18), de estranheza pelo risco generalizado de estar no mundo.

O medo, embora seja intrínseco à experiência coletiva de vida dos "muitos", os quais constituem essa comunidade dos diferentes, acaba induzindo a elaboração de diversas formas proteção ao desconhecido, à sensação de incerteza indissociável da vida. Seja no levantamento de uma cerca de pedras, no corte afiado de uma lâmina, no deslocar enlatado sobre rodas, ou no grito disparado por alarmes, estamos sempre buscando a paz de sentir a proteção na própria constatação do perigo. O medo que une, que encontra os tantos "muitos" na multidão, é o mesmo que imuniza.

Por conseguinte, o mesmo medo que aparece no despertar da nossa potência coletiva, é o que aponta para um alastramento de inúmeras formas de negação aos afetos, como um vírus altamente transmissível que vai apagando a vida pouco a pouco. É a imunidade pela contaminação desse medo que passa de corpo em corpo, pele em pele, boca a boca, em olho por dente. Transmissão na contaminação se exibindo ousada e despudoradamente como dispositivo de estabilidade da dinâmica da urbe. A transmissão do medo como artéria comum à urbanidade contemporânea, mantém pulsante os jogos de poder, política e dinheiro em um escoamento hemorrágico de alcance pelos chãos tantos, que de gota a gota, faz patinar nossa potência de vida.

A partir dessa explanação, voltemos à questão primeiramente projetada. Se a comunidade é primordial para a nossa existência, por que estamos sob a condição de imunes ao que é comum, por uma

invulnerabilidade aos afetamentos, sendo privados da experiência da alteridade, incapazes de nos vincularmos, e jogados numa massa homogênea, invisíveis em numerosos achatamentos? Sobrevivemos com naturalidade à petrificação forçada. Somos polidos, categorizados e distribuídos pelo espaço da cidade consentindo com um abrandamento da vida que violentamente nos é imposto.

A anestesia do nosso corpo vai totalmente ao encontro dessa política individualista, pois é apenas na recusa do encontro das singularidades que há a possibilidade de nos mantermos em nossas supostas identidades fixas, de modo que essa lógica instaurada na sociedade só se firme na intensificação da imunização. Estabelece-se assim, uma relação de simetria entre comunidade e imunidade. Se a comunidade é a comunhão do nada, do vazio, é a pedrinha soprada pelos ventos tocando com o corpo mundos a fora, a imunidade é, por conseguinte, a busca de um aquário ou um vaso para repousar na paz da homogeneidade, é o roubo da ausência compartilhada, o perdão da dívida experiencial.

A comunidade que em sua potência desdobra-se para si e em si, não interessa para o funcionamento do sistema capitalista pós-moderno tanto política como economicamente, portanto, o mesmo considera a vida como algo que deva ser controlado, administrado pela lei. Logo, há um investimento na imunização como forma de proteção negativa da vida, protegendo-a violentamente da desordem, da instabilidade, da diluição do ser substancial provocada pela construção dos vínculos.

Deste modo, a experiência de morte em ser comunidade tem sido, há décadas atacada, como estratégia aliada à manutenção das hierarquias arraigadas em nosso modo de organização da social. A comunidade tem o que o "Estado não pode tolerar, a singularidade qualquer que o recusa sem constituir uma réplica espelhada do próprio Estado na figura de uma formação identitária reconhecível. A singularidade qualquer, que não reivindica uma identidade (...)" (PELBART, 2008, p.9). A sociedade individualista contemporânea teme as potencialidades da vida enquanto ferramenta de destruição do poder, por isso encontra maneiras de controlá-la mantendo-a privatizada e normatizada, e consequentemente, apaziguada.

Em um ambiente de circulação frenética, acreditamos na posse da liberdade, e mais do que isso, arquitetamos despretensiosamente um castelo de subjetividade e afetos moventes em nosso corpo, capaz de nos convencer de uma suposta autonomia na decisão de cada um de nossos passos. Com a certeza de que somos livres, ainda que ilusoriamente, não há motivos para imaginarmos ruídos que desestabilizem essa correnteza mantida em perfeito autogerenciamento. Dançando essa incansável coreografia territorialmente limitante, são massivamente diminuídas, as possibilidades de criarmos conexões, e como consequência, temos o enrijecimento de nossos trânsitos individuais, e o enfraquecimento do coletivo.

Deste modo, o poder está largamente distribuído em cada uma das instâncias de vida que compõem a sociedade contemporânea, o que se por um lado nos coroa com a declaração autogerenciamento, por outro nos coloca como motor na perversidade de uma retroalimentação das redes de controle que diariamente nos ditam impossibilidades de existir. No afogamento de capturas por todos os lados e em todos os sentidos, indeliberadamente consentidas, é que acatamos com normalidade a condição de sobreviventes blindando nosso corpo em detrimento do empoderamento da vida, que se vê cada vez mais borrada. Assim, vamos prosseguindo em estado de mortificação, pois, conforme bem colocado pelo filósofo húngaro em relação aos estudos da biopolítica:

> O biopoder contemporâneo, o poder sobre a vida, faz sobreviventes, cria sobreviventes e produz sobrevida – é a produção da sobrevida. O biopoder contemporâneo teria essa incumbência, de produzir um espaço de sobrevida biológica, reduzir o homem a essa dimensão residual, não humana, vida vegetativa. (PELBART, 2007, p.59)

Portanto, nessa configuração em que o poder se sobrepõe a toda e qualquer fronteira, se estrutura a regulamentação da vida social. O poder a interpenetra “fundo na vida das populações, nos seus corpos, mentes, inteligência, desejo, afetividade, totalidade do espaço, do tempo, da subjetividade” (PELBART, 2009, p.81), fazendo com que a mesma produza e reproduza meios de reorganização, reordenamentos, que despontam de

dentro e promovem cada indivíduo, por vontade e mérito próprio, à função de integrante imprescindível desse sistema de desgoverno.

Na fuga da realidade do temível indeterminado, na procura de calmaria, é que acreditamos nas ideias que nos são vendidas como pedaços de paraíso enfeitando o céu da boca. Deslizamos goela abaixo, os dispositivos que nos colocam na roda do consumo frenético. Compramos o mito neoliberal de que o investimento da energia vital é o suficiente para o alcance do inalcançável. Compramos. Consumimos. Ou melhor, vendemo-nos. O dispositivo do medo põe em dúvida a força do *munus,* desafiando as condições de existência do corpo vivente, e instalando um dilema permanente: ceder ao tsunami do medo ao desviar da dívida concernente a estar-com o outro; ou aceitar a própria morte substancial, e no mergulho nesse medo em comum, encontrar a única possibilidade viver.

Havendo maneiras de livramento das mazelas, vendo. Ou melhor, compro. Motivos não há para o desvio. Parede de isolamento, e o blindado do vidro. Alarme, no carro, no casa, no celular, na eletricidade da cerca. Câmera de ré, no portão, na parede, na vaga, no elevador e na cabine de vigilância. Senha do cartão, da porta, da proteção de tela, controle, chave eletrônica, reconhecimento da digital, identificação facial. O vizinho mais próximo está também do lado de dentro, na calçada de dentro da rua de dentro, e a grama dele tão verde quanto a minha. Muro. Moro. Muramos bem, obrigada. Com a paz da liberdade de quem sabe que a tem, porque a cerca nos cerca apenas de chamadas pessoas de bem.

Na estruturação desses pequenos mundos intencionalmente isolados da experiência de estar-com, de ser o “entre”, o privilégio da anestesia “protetora dos perigos do mundo” é acessível a um número reduzido de pessoas, que criteriosamente selecionadas, são reconhecidas como aptas a fazer parte dessa fantasia de um mundo acetinado. Quem está incluído? Será questão de sorte a oportunidade de fazer parte? Ou de berço? O que diferencia os merecedores dos não merecedores de gozar a plenitude da felicidade? Quem fez por merecer, realmente o fez? O que determina quem está aqui ou acolá?

Comunidade imune. Multidão sob controle por meio da eficiência dos dispositivos. Biopoder e medo. No sobre ou no sob, por uma visão aérea ou escavando as camadas pelos pés, de longe ou nem tanto, de forma geral, o que está posto é isto e não outra coisa: o domínio dos corpos, a administração da vida. Se de perspectivas e ambivalências sobrevivemos até então, me alegra dizer, que essa explanação toda não termina aqui, no próximo ponto final. Com uma tomada de fôlego a mais, é possível abrir os olhos e perceber o toque da cintilância da luz nos mesmos, e na visibilidade translúcida por detrás da trama do tecido, rasgar pelo toque, as vendas que nos faz apáticos.

No reconhecimento uns dos outros, e na fundamental codependência que nos apoia, nos puxa e nos segura nesse terreno de instabilidade dançante, é possível reescrever o chão. Ao tatearmos trajetórias autorais surge um despertar, um resgate da humanidade há tanto soterrada, e nos colocamos como obstáculo na engrenagem que apagou o meu rosto, e o seu, o dele, a daquelas… Partindo da construção de ações coletivas, podemos então retomar a força da comunidade, da multidão contra o poder dominante. É a possibilidade de romper a bolha de autossuficiência alienante, e encontrar nela tensionamentos que contribuam para a reintegração de posse da nossa potência de vida.

> Pois trata-se sempre da vida, na sua dimensão de produção e de reprodução, que o poder investe, e que no entanto, é o caldo a partir do qual emergem os contra-poderes, as resistências, as linhas de fuga. Daí a presença insistente do prefixo *bio*nesse leque conceitual. Biopoder como regime geral de dominação da vida, biopolítica como uma forma de denominação da vida que pode também significar, no seu avesso uma resistência ativa, e biopotência como potência de vida da multidão (...) (PELBART, 2009, p.86)

Recriemos nosso espaço, nosso corpo. Que possamos desordenar nossas pedras e olhar para as especificidades constituintes das mesmas. Que tenhamos pressa de parar, e observar a pausa da pedra desgarrada no meio da rua, pedra essa que ontem era elemento integrante da calçada de um relevo plano, e se colocou a saltar para fora de onde a aprisionaram. Inauguremos um diálogo com essa pedra que ousa interromper o fluxo e aprendamos a dançar com ela. Faz-se necessário:

> (...) retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas. Seria preciso retomar o corpo na sua afectibilidade, no seu poder de ser afetado e de afetar (PELBART, 2007, p.62).

Dançar a pedra. Dançar com as pedras. Mover como pedra. No espetáculo "Pedra no Caminho (1993)", a coreógrafa Célia Gouvêa, propõe aos bailarinos do Teatro de Dança de São Paulo uma relação interessante para observarmos. Pêndulo, balanço. Vai ao chão, salta em um giro, move a testa no solo, impulsiona, voa, despenca com intenção. Mira e lança de uma mão a outra, de outra a uma, de novo e novamente. Dribla, chuta, desloca, vai ao chão e pausa. Rola lentamente e cai em si. Desperta para o outro. Olha com atenção, com o corpo todo. Move junto com. Joga. Cuida, reposiciona o pé, a perna. Desloca de um jeito outro. Redescobre maneiras variadas de tocar, de sentir, de apoiar, de ser suporte, de trocar as pedras. Toca as mãos. Pausa. Reconstrói, mais uma e outra vez.

A pedra como propulsora de cada um desses movimentos. A pedra desgarrada como interrupção de uma lógica acomodada. A pedra como desvio, como disparadora de um outro modo de ser e estar. A pedra sendo propositora dessa dança, desse corpo atento, de um corpo que decide se fazer presente. Corpo e pedra, pedra e corpo, partilhando arestas sem polimento, e se despindo do medo do indeterminado. É o despetrificar pela pedra. É o desimnunizar pela potência de vida. As pedras dizem sobre nós, e contam a mesma história há tempo demais. Quais escritas estamos dispostos a mover com elas?

Referências bibliográficas

GOUVÊA, Célia. **Pedra no caminho**. Disponível em: <http://acervomuseudadanca.com.br/pedra-no-caminho-1993/> Acesso em 30 de maio, 2020.

PAIVA, Raquel (org). **O retorno da comunidade:** os novos caminhos do social. Rio de Janeiro: MAUAD, 2007.

PÁL PELBART, Peter. **Biopolítica**. Sala Preta, São Paulo, n.7, p.57-65, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66

_____. **Elementos para uma cartografia da grupalidade**. In: SAADI, F; GARCIA, S. (Orgs.). Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 33-37.

_____. **Vida capital. Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**, 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 3 de janeiro, 2020.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: por uma análise das formas de vida contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2013.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p70-83

Artigo

GEOMETRIAS DO CORPO: ENTRE O BUTÔ E A ARQUITETURA

BODY GEOMETRIES: BETWEEN BUTOH AND ARCHITECTURE

LAS GEOMETRIAS DEL CUERPO: ENTRE EL BUTOH Y LA ARQUITECTURA

Ian Habib e André Vaillant

Ian Habib
Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (Corpos Transformacionais, 2020). Sob orientação de Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz. CAPES (CNPQ). Artista cênico, dançarino e pesquisador transgênero. Investiga Dança Butô e Performance, com ênfase nas poéticas das transformações corporais e alterações de estados corporais.

André Vaillant
Arquiteto graduado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e pelo Institute for Housing and Urban Development Studies da Universidade de Rotterdam (Países Baixos). Atuou como pesquisador voluntário nos grupos de pesquisa Cosmópolis (UFMG) e Estética e Materialidade (PUC-MG). Viveu e trabalhou na Índia e na Hungria.

Resumo

Este artigo propõe um contraponto entre as noções de corpo e espacialidade desenvolvidas tradicionalmente na arquitetura e no urbanismo e aquelas da dança, em particular o Butô. Para tanto, são brevemente analisadas as formas de representação, a morfologia e a história da arquitetura clássica e os conceitos de corpoespaço e espaçotempo na dança de Min Tanaka e no Butô. Dessa comparação pretende-se depreender novas possibilidades de percepção e interação entre espaço e corpo na coreografia e no projeto arquitetônico.

Palavras-chave: arquitetura, butô, espaço, corpo, representação

Abstract

This article aims to develop a counterpoint between the notions of body and spatiality traditionally present in architecture and urban planning and those observed in dance, in particular Butoh ballet. On this purpose, we analyze the representation forms, the morphology and history of classical architecture and the concepts of bodyspace and spacetime in the work of Min Tanaka and in Butoh dance in general. From this comparison, we intend to understand new perception possibilities and interaction between space and body in choreography and architectural planning.

Key words: architecture, butoh, space, body, representation

Español

Este artículo propone un contrapunto entre las nociones de cuerpo y espacialidad tradicionalmente desarrolladas en arquitectura y urbanismo y las de danza, en particular Butoh. Para esto, se analizan brevemente las formas de representación, la morfología e historia de la arquitectura clásica y los conceptos de espaciocuerpo y espaciotiempo en la danza de Min Tanaka y en el ballet Butoh. A partir de esta comparación, pretendemos comprender nuevas posibilidades de percepción e interacción entre el espacio y el cuerpo en la coreografía y en el diseño arquitectónico.

Palabras clave: arquitectura, butoh, espacio, cuerpo, representación

1. Espaço feito corpo

A história das cidades parece, pelo menos desde a antiguidade clássica, entretecida com aquela de uma analogia – entre o homem e a cidade, o produto e seu fazedor. Não à toa, à teoria esboçada no livro II da República já se chamou "teoria orgânica", "(...) em que se vê no Estado uma pessoa política, dotada de vida e caráter próprios" (PEREIRA, 2001, p. XLV). Também ao longo dos demais livros abundam analogias entre o corpo e a *polis*, a medicina e o governo (no livro I, 342d, por exemplo; no II, 369d; *etc*). Da cidade grega, Cauquelin (2005) nos dirá que "O lugar é um território a que estamos ancorados por nascimento (...) Tenho meus antepassados, é uma terra onde estão meus mortos" (p. 107). Para o grego, o pertencimento à *polis* (cidadania) estava também associado ao pertencimento físico à terra pelo sepultamento dos mortos, em que relações corpóreas de parentesco e presença se estabelecem para formar o cidadão. A autora vai além:

> Porque no momento de nascimento da democracia, que substitui as realezas arcaicas, o espaço e o tempo são redefinidos. Uma geometrização do território, paralela ao avanço das matemáticas, permite medir e, portanto, comparar entre si as porções de território assim limitadas e avaliadas. (...) Dito de um outro modo, assim se forma o território – lugar tornado espaço – econômico e político. (...) O lugar está onde o encontramos, onde o ativamos. E de incorpóreo que era, ele se torna um corpo. (idem, p. 108-111).

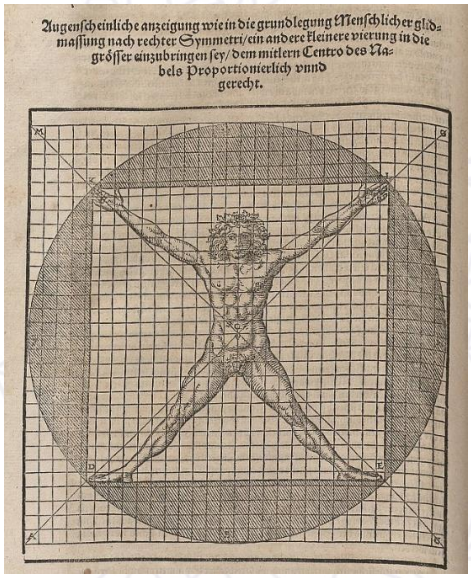
Essa passagem de um lugar indeterminado a um espaço medido e mediado, precisado matematicamente e governado por leis que pressupõem e normatizam trocas, é a fundação de uma cidade. E é também a passagem de um espaço anterior a um espaço "corpóreo", como diz a autora, graças também a uma geometrização (arquitetura). Estabelece-se, portanto, desde a definição grega de cidade, uma relação intrínseca entre a geometria construtiva e a fisiologia humana. Sennet, a esse respeito, escreve: "Os atenienses faziam uma analogia direta entre corpo e construção; não que eles erguessem prédios no formato humano, de cabeças e dedos. Mais que isso, valiam-se do seu entendimento fisiológico para criar formas urbanas." (2003, p. 45).

O exemplo mais comum é o Parthenon, em que o edifício segue as proporções do corpo monumental da deusa Atena, de doze metros de altura, que abrigava. O mesmo se dará entre os romanos, posteriormente, e de maneira mais direta, pois que Vitrúvio se ocupará de explicitá-lo. Segundo Sennet, "Vitrúvio relaciona as disposições regulares do corpo às que a arquitetura do templo deve obedecer" (2003, p. 95). Mas não somente: para os romanos, o edifício deve manter a simetria bilateral organizando em pares opostos de lados as mesmas disposições e frações.

> Vitrúvio imaginava que os braços eram ligados às pernas pelo umbigo, isto é, pelo cordão umbilical – a fonte da vida –, ponto de encontro das linhas que partiam dos braços estendidos e cuja interseção se situava na ponta dos dedos, formando um quadrado. (...) Baseados nela, seus princípios moldaram o interior do Pantheon, onde o quadrado estava inscrito dentro do círculo, e inspiraram, séculos depois, os desenhos de Leonardo e Serlio. (SENNET, 2003 p. 95).

Aqui vale determo-nos sobre esta tradição nascente, ou seja, aquela de desenhos geométricos do corpo humano baseados em proporções senão ideais, pelo menos teóricas, apreendidas por uma certa fisiologia. Artistas como Dürer, Fludd e Cesariano, além daqueles mencionados por Sennet, tentaram ilustrar o homem segundo a descrição do arquiteto. Nessa tradição, porém, o que prepondera não é o corpo, mas a geometria. Tomemos o exemplo de Ryff (FIGURA 1), em que a rigidez desconfortável e o estiramento quase desproporcional do corpo são flagrantes.

Figura 1: *Proportionen einer Figur*. Walther Hermann Ryff, 1547.



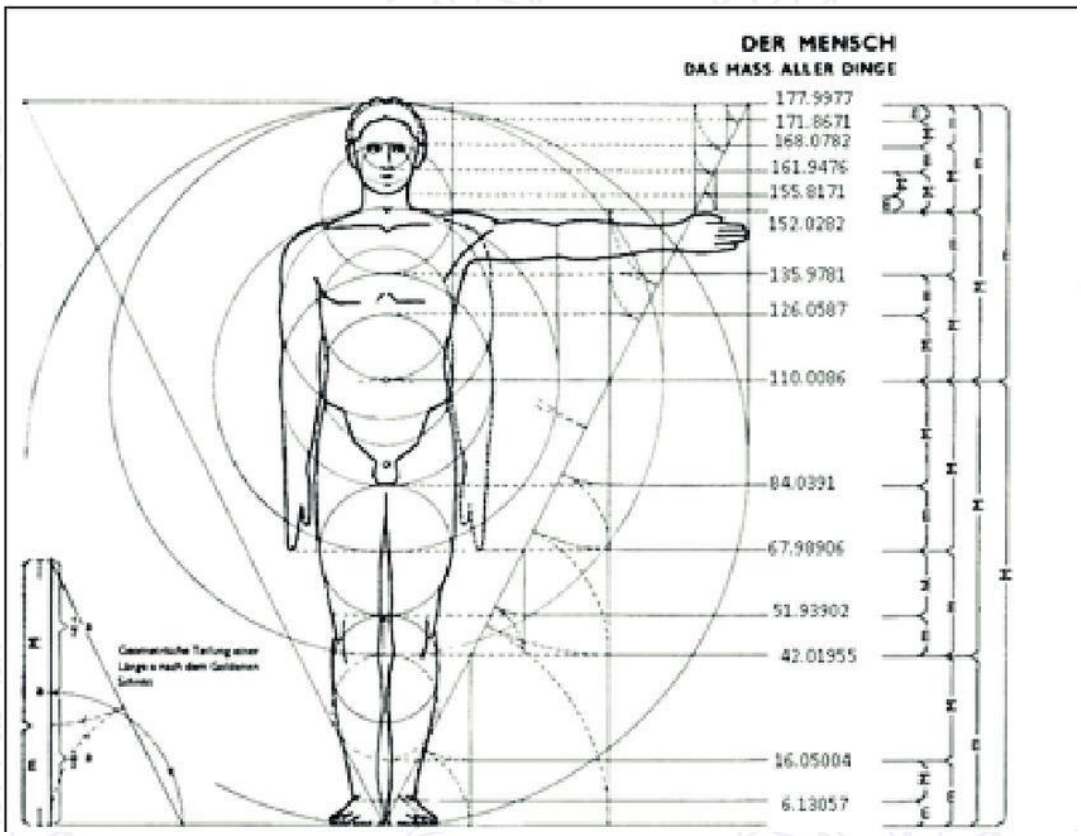
Fonte: Deutsche Fotothek[1]

O que fica evidente é que na correspondência entre Roma e seus herdeiros renascentistas, observa-se a passagem de uma analogia a uma geometria propriamente dita: passamos a ter uma tradição de estudos matemáticos de desenho do corpo humano, de apreensão de sua forma baseada em princípios lógicos, e de suas proporções a partir de frações e correspondências bidimensionais. Essa técnica, porém, não pertence à esfera do retrato, mas da arquitetura. O corpo, aqui, não se desenha visando a caracterização do indivíduo, mas aquela do espaço – e fica evidente, também, a noção já então presente de que, em virtude da percepção, é o espaço que emana do corpo. Não por acaso, na mesma época e por processos semelhantes, se desenvolveu a perspectiva como um desdobramento das emanações desses corpos geometrizados. Quando observamos, por exemplo, os esquemas da percepção visual de Brunelleschi, ou as xilogravuras de Dürer acerca das projeções cônicas, fica evidente a correlação. Ambos envolvem a centralidade do olho no espaço ou as relações entre distâncias em relação ao observador.

[1] Disponível em: <https://bit.ly/3bJQ0DP>. Acessado em Maio de 2020.

O que fica claro entre a perspectiva e a geometrização do corpo humano é que essas duas categorias, corpo e espaço, se apreendem uma pela outra. É o corpo que produz espaço. Nesse sentido, Merleau-Ponty concluirá: "(...) nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros. (...) Ele é a origem de todos os outros" (2018, p. 202). Talvez por isso a tradição de depreender geometrias da forma humana pôde seguir modernidade adentro e constituir-se como uma técnica projetual propriamente dita. Seria na modernidade, com o racionalismo e o advento de novas técnicas de representação (artísticas e matemáticas) que uma passagem se efetuaria dos antigos tratados de arquitetura para os manuais modernos. São exemplos "A arte de projetar em arquitetura", de Neufert (FIGURA 2), de 1936, e "O Modulor" (FIGURA 3), de Corbusier, 1948.

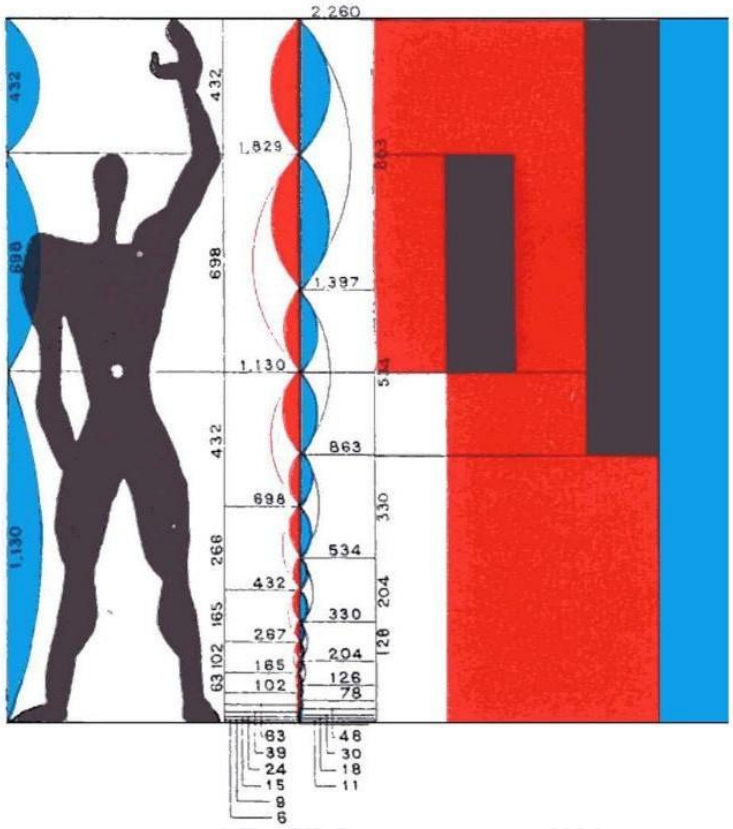
Figura 2: *Der Mensch: das mass aller Dinge*. Neufert, 1936.



Fonte: NEUFERT, E. (2004, p. 28).[2]

[2] NEUFERT, E. Arte de projetar em arquitetura. 17. ed., Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Figura 3: O Modulor. Le Corbusier, 1948.



Fonte: Fondation Le Corbusier [3]

A figura humana, aqui, aparece muito mais abstrata que seus correspondentes renascentistas. Plenamente geometrizada, não está mais simplesmente inscrita a uma ou outra forma, mas está também completamente mapeada em suas medidas e correlações. Duas coisas saltam aos olhos nessas imagens: a rigidez dessas figuras e sua impossibilidade orgânica. Muitos versaram sobre os métodos de depreensão dessas figuras; Neufert, por exemplo, teria se baseado nas médias aritméticas das medidas humanas. Aqui fala-se no caráter fortemente eugenista desses esquemas, que se referem às medidas depreendidas entre somente alguns grupos étnicos e sociais. Para além disso, cabe também o contraponto óbvio de que a média aritmética de uma série de valores não necessariamente corresponde a nenhum deles, e por vezes nada mais é que uma abstração matemática generalizante da sequência. Ou seja, corpos que não existem, que são somente espaço apreendido, espaço feito corpo.

[3] Disponível em: <https://bit.ly/3bQNPhX>. Acessado em Maio de 2020.

2. Além da forma inscrita

Na primeira parte da Fenomenologia da Percepção, Ponty se debruça sobre as correlações entre movimento, linguagem e percepção. O autor aponta a existência de um sentido atribuído ao movimento, através do qual se percebe reciprocamente corpo e espaço. O que fica claro é que não há percepção sem movimento – Ponty diz: "(...) esses esclarecimentos nos permitem compreender sem equívoco a motricidade enquanto intencionalidade original. Originalmente a consciência não é um "eu penso que", mas um "eu posso" (2018, p. 192). O próprio título dessa seção é sugestivo[4]. De fato, o que observamos na história da arquitetura em sua relação com o corpo é que esse corpo, bem projetado e mapeado, só é capaz de movimentos mecânicos, de repetição controlada pelas relações geométricas que o inscrevem. Seus pés só pisam onde os vértices do quadrado circunscrito indicam. Citamos ainda uma vez Ponty:

> O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. (2018, p. 203).

Será na dança que outras formas de apreensão do corpo no espaço se desenvolverão paralelamente. O espaço do corpo em movimento foi concebido, por exemplo, em Laban (1971), pela figura do icosaedro, uma forma geométrica de vinte faces que marcam todas as direções e planos possíveis de movimento corporal. Nessa grande categoria de pensamento das relações corpo-espaciais estão inclusas as *live arts* da década de 1960 e do início da década de 1970, que "exigiam uma reconsideração de onde a arte pode ser colocada e executada" (HUNTER, 2015, p. 4).

[4] Trata-se de "O corpo como objeto e a fisiologia mecanicista".

Os anos sessenta e setenta, segundo a historiadora Sally Banes (2015), enfatizaram politicamente a liberdade e a comunidade. Anna Halprin, Barbara Dilley e Simoni Forti, por exemplo, dedicaram-se ao que a autora chamou de "coreografia indeterminada", "coreografia aberta" ou "composição responsiva-situacional" (BANES, 2015, p. 135), modalidades que focaram nos processos subjetivos de tomada de decisão. Na mesma época, o coreógrafo Merce Cunningham desafiou noções euclidianas de espaço, "adotando o mantra de Einstein de "não há pontos fixos" (HUNTER, 2015, p. 8). Essa proposta modificou as práticas de posicionamento do público em novas relações entre público-intérprete, e as escolhas do local da performance. A questão, aqui, é que o movimento produz suas lógicas próprias, inclusive físicas, de tempo e espaço. Ponty dirá:

> Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. (2008, p. 194-195).

Na atividade do *Grand Union*, por exemplo – um grupo de improvisação em dança integrado, dentre outros, por Steve Paxton e Trisha Brown –, vemos o espaço se tornar local ativo de experimentação (BANES, 2015), em que qualquer coisa pode ser imaginada e testada. Os primeiros trabalhos de Trisha Brown envolveram a descida e a subida de fachadas de grandes edifícios, apresentações íntimas em casas privadas e dança em telhados, em investigações de reversão das relações entre verticalidade e horizontalidade. Por fim se pode falar, talvez, em uma culminância na dissolução desses limites na dança Butô, em que o corpo é o próprio ambiente, naquilo que expressa Min Tanaka:

> Qual é o meu ponto de limiar? O que significa ser dançarino em um palco público? Tudo está ficando vago. Mas só porque estou constantemente levando em consideração que estou superando um limiar, isso é uma iniciativa cartográfica, uma tentativa de me localizar em um ambiente? Ou estou percebendo que sou um ambiente como tal? (TANAKA *apud* GUATTARI, 2015, p. 46).

3. Através do corpoespaço

Eu não danço no espaço, mas eu sou o espaço.[5]

Waguri (*apud* LIAO, 2006, p. 66) afirma que Hijikata utilizou *nikutai* para descrever o corpo que dança e *karada* para presentificar o corpo vazio, cremado, que pode ser atravessado pela natureza de forma a apresentá-la. Esse é um dos propósitos da dança de Min Tanaka - que pode ser pensada através das múltiplas conexões que o dançarino faz com o Butô -, em que um corpo vazio, ou seja, um corpo que se transforma no ato de cremação, pode se encontrar e se fundir com um espaço, ou seja, *ser* o próprio espaço. O corpo vazio:

> Tem sido usado para descrever uma instância particular em relação ao corpo dançante. Durante o desenvolvimento da dança Butô, a noção do corpo vazio foi explicada a partir de diferentes perspectivas e considerada a partir do uso de uma variedade de termos. Dois termos que foram utilizados no final dos anos 1950 são *nikutai* e *karada*. O termo *nikutai* começou a ser usado durante o período Meiji para significar um corpo que é recheado e embalado firmemente. *Karada* foi usado após a Segunda Guerra Mundial para designar um corpo que está vazio. O termo *kara* implica "vazio" e *da* implica "em pé". (LIAO, 2016, p. 59 e 60, tradução nossa, grifos nossos).

Se essa é a única forma de dançar em que as fronteiras entre corpo e espaço se esvaem completamente, chamaremos a essa tessitura, que adquire ao longo do tempo diversos estados, de **corpoespaço**. Esse **corpoespaço** cremado desdobrou-se na concepção de *bodyweather* (**corpoclima**), de Min Tanaka, como a criação de um corpo que, segundo o dançarino, "lida com a paisagem, o corpo em relação ao clima"[6]. Tanaka criou sua dança de acordo com método destinado a pensar as transformações de estados que ocorrem simultaneamente no espaço, isto é, em uma configuração concebida como paisagem cujo clima transforma-se incessantemente, e no corpo. Dessa forma há, então, *corpoespaço* como uma só instância. Pois que, se o corpo transforma o espaço e concomitantemente

[5] TANAKA *apud* VIALA E MASSON-SEKINE, 1988, p. 158.
[6] Disponível em: <https://bit.ly/3g6rmkg>. Acesso em: 12 maio 2020.

é transformado por ele, **corpoespaço** não são descontínuos, corporificando-se mutuamente. O corpo é clima e é ambiente, **corpoclima/corpopaisagem**, por estar em constante transformação relacional e complexa de estados.

A chácara de Hakushu é onde Tanaka investiga o conceito, criado em 1977, de *Body Weather Farm*, em um laboratório de pesquisa em dança fundado em 1978. A proposta do dançarino é uma forma única de viver, trabalhar e criar em comunidade, onde "detalhes geográficos físicos são experienciados com intimidade, como uma extensão do corpo."[7]. Ser o espaço na dança é, então, dançar trabalhando nos campos e cultivando alimentos e animais, e é esse processo que infiltra corpo em paisagem/paisagem em corpo. O artista chama a atenção da conexão entre o nascimento da dança e as atividades ocorridas no espaço, que, em quase todas as culturas e civilizações, apontavam para a vida agrícola:

> O trabalho agrícola, no sentido criativo, está intimamente ligado à dança. Que nosso corpo seja exposto ao ambiente externo, ao vento, luz, calor (...) como fazendeiros, pensávamos que nosso corpo vibraria ou se chocaria com esses fenômenos, ou estaria em harmonia com eles profundamente dentro de nós. A dança surgiu através de tais relações, imaginamos[8].

Ser um ambiente como tal depende, então, das relações entre os estados **corpoespaciais**. A relacionalidade pode ser presumida no que Tanaka chama de "eu" como uma forma sem conteúdo, uma ontologia de *omni*-centralidade relacional, que possibilita que o corpo esvaziado tenha seu centro em todos os espaços, isto é, seja o todo:

> Simplificando, *Body Weather* é uma noção de *omni*-centralidade. Contingência também. "Eu" não é o centro. O centro é todo lugar. Fazer algo entre uma pessoa e outra. "Eu sou…" nem sempre vem em primeiro lugar. Pode ser, é uma noção viável. Mas ser identificado com outra pessoa ou outra coisa talvez seja deriva. Isso é verdade sobre as relações humanas, fenômenos meteorológicos, sol, animais e quase tudo ao nosso redor. Um clima como um relacionamento contingente e em constante mudança.[9]

---

[7] Disponível em: <https://bit.ly/3g6rmkg>. Acesso em: 12 maio 2020.
[8] Disponível em: <https://bit.ly/3cQYnil>. Acesso em: 12 maio 2020.
[9] Idem.

Aqui é importante lembrar que, para Tanaka, a unidade mínima é dois (*apud* QUINCEY, 2003, p. 3); deriva-se que as relações corpoespaciais se dão no tempo, já que "a dança emerge no tempo e espaço, e é algo que se persegue infindavelmente."[10]. Portanto, o **corpoespaço** é também um **espaçotempo**, já que os dançarinos do Butô provocam fissuras nas separações entre o espaço e o tempo, contribuindo para um rompimento subversivo na dualidade objetivo/subjetivo. Para Pilgrim (1995), a experiência do ambiente acontece perceptivamente e inerentemente aos eventos-fenômenos que nele ocorrem. O autor interliga o **espaçotempo** a *ma*, palavra rica em significados e ambiguidade, e que significa "entre", e está presente no Japão como um paradigma estético-religioso, inclusive nas projeções espaciais arquitetônicas:

> A palavra *ma* basicamente significa um "intervalo" entre duas (ou mais) coisas e eventos espaciais ou temporais. Portanto, não é apenas usada em composições para sugerir medidas, mas carrega significados como intervalo, abertura, espaço entre, tempo entre e assim por diante. Uma sala é chamada *ma*, por exemplo, enquanto se refere ao espaço entre as paredes; um descanso na música também é a pausa entre as notas ou os sons. (...) Assim sendo, a palavra *ma* claramente começa a ter um significado relacional (PILGRIM, 1995, p. 255 e 256, tradução nossa).

O **espaçotempo** é, dessa forma, importante chave de análise para pensar o **corpoespaço**, pois indica uma dança que é feita no entre, já que o que conta não é a imagem, "mas o que se passa entre as imagens. Também não é o movimento ou os movimentos. É o próprio tempo" (UNO, 2012, p. 57).

5. À guisa de conclusão

O espaço emana do corpo e se volta sobre ele; espaço e corpo se produzem mutuamente. O que medeia essas relações é uma terceira estância, ou seja, a linguagem – aqui também chamada "representação". Tratada entre motricidade e percepção já na fenomenologia de Ponty, a linguagem é o que permite a apreensão e a projeção, que faz a passagem

[10] Disponível em: <https://bit.ly/2LJ2bpQ>. Acesso em: 12 maio 2020.

entre movimento e dança, espaço e arquitetura. Nesse sentido, uma primeira conclusão que se pode depreender é que há um descompasso entre a realidade orgânica do ser humano e aquela do projeto de arquitetura. Que os corpos tomados como decalques geométricos produzem somente espaços euclidianos de pouca fluidez e grande imobilidade. Não pressupõem percepções outras, processuais e participativas, do espaço.

Esse questionamento parece presente nas propostas de diversos artistas e performers sobretudo a partir da década de 60. Na dança, onde a apreensão do corpo se deu pelo movimento, levantamos diversos experimentos de apreensões alternativas da relação corpo-espaço que culminam no Butô. Proponente de uma terceira ou quarta dimensão (**corpoespaço**) dessa relação, em que esses limites se fundem, no butô não se trata mais de uma dinâmica dual entre forma e invólucro, mas envolvimentos mútuos.

O que se convida, aqui, a pensar, são as consequências para a arquitetura e para a dança de se encarar essas experiências dos bailarinos e artistas performáticos no espaço, diante das quais o projeto em eixos ortogonais parece inevitavelmente antiquado. Formas de registro do corpo em movimento geram não somente retratos processuais de suas ações originárias, como também objetos espaciais e meios de representação que a arquitetura frequentemente ignora. Considerando-se os diversos suportes possíveis e recursos de registro, desenvolvimento e projeção em desenho, pintura, dança e performance, parece urgente se pensar em novas formas de se abordar o projeto e a coreografia em arquitetura e dança, que extrapolem as dualidades tradicionais entre sujeito-espaço, cognoscível e cognoscente, por relações de entretecimento e participação.

Agradecimento

Agradecemos à Raquel Bambirra pela leitura cuidadosa e revisão deste texto.

Referências bibliográficas

BANES, S. Spontaneous combustion: Notes on dance improvisation from the sixties to the nineties. In: CAINES, R.; HEBLEY, A. (Eds.). **The improvisation studies reader**: Spontaneous acts. New York: Routledge, 2015. p. 135-141.

CAUQUELIN, A. Sítio, lugar e mundo. In: VAZ-PINHEIRO, G. (Org.) **Curadoria do local**. Torres Vedras: ArtInSite, 2005.

GUATTARI, F. **Machinic Eros**: Writings on Japan. GENOSKO, G.; HETRICK, J. (Eds.). Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.

HUNTER, V. Introduction. In: HUNTER, V. (Ed.). **Moving sites**: Investigating site-specific dance performance. New York: Routledge, 2015. p. 1-22.

LABAN, R. **Domínio do corpo**. São Paulo: Summus, 1971.

LIAO, P. **An inquiry into the creative process of Butoh:** With reference to the implications of eastern and western significances. Tese (Doutorado) – City University of London, Londres, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

NEUFERT, E. **A arte de projetar em arquitetura**. Trad. Benelisa Franco. 35. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

PEREIRA, M. H. Introdução. In: PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. V-LX.

PILGRIM, R. Intervals (*Ma*) in space and time: Foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan. **History of Religions**, Chicago, v. 25, n. 3, p. 255-277, fev. 1986.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUINCEY, T. **Sites of multiplicity & permeation**. Disponível em: <https://bit.ly/3bMpqdu>. Acesso em: 12 maio 2020.

SENNET, R. **Carne e pedra:** O corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Arão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

UNO, K. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VIALA, J; MASSON-SEKINE, N. **Butoh**: Shades of darkness. 1. ed. Tokyo: Shufunotomo, 1988.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p84-97

Artigo

DICOTOMIAS DO ESPAÇO: ABORDAGENS ANTICOLONIAIS NAS PRÁTICAS DE MUJERES CREANDO

SPACE DICHOTOMIES: ANTICOLONIAL APPROACHES IN THE PRACTICES OF MUJERES CREANDO

DICOTOMÍAS DEL ESPACIO: ENFOQUES ANTICOLONIALES EN LAS PRÁCTICAS DE MUJERES CREANDO

Murilo Moraes Gaulês

Murilo Moraes Gaulês
Doutorando em Artes Cênicas (ECA/USP). Pesquisa em andamento (2020-2024). Teoria e Prática do Teatro. Orientadora: Maria Helena de Araujo Bastos. Terrorista poético.

Resumo

O artigo aborda as propostas de rupturas epistemológicas nas relações corpo-espaço-performance desenvolvidas pelo coletivo anarcofeminista Mujeres Creando e sua fundadora Maria Galindo. A partir de conceitos da filosofia anticolonial, com autores como Paul Preciado, Jota Mombaça e Sayak Valência, realiza-se uma análise profunda dessas proposições em contraponto à realidade normativa da compreensão espacial da arte contemporânea ocidentalizada e eurocentrada.

Palavras-chave: Mujeres creando, Maria Galindo, anticolonial, arte urbana, performance

Abstract

The article addresses the proposals for epistemological ruptures in the body-space-performance relations developed by the anarcho-feminist collective Mujeres Creando and its founder Maria Galindo. Based on concepts of anti-colonial philosophy with authors such as Paul Preciado, Jota Mombaça and Sayak Valência, a deep analysis of these propositions is carried out in counterpoint to the normative reality of the spatial understanding of westernized and Eurocentric contemporary art.

Keywords: Mujeres creando, Maria Galindo, anti-colonial, urban art, performance

Resumen

El artículo aborda las propuestas de rupturas epistemológicas en las relaciones cuerpo-espacio-performance desarrolladas por el colectivo anarco-feminista Mujeres Creando y su fundadora Maria Galindo. Basado en conceptos de filosofía anticolonial con autores como Paul Preciado, Jota Mombaça y Sayak Valência, se lleva a cabo un análisis profundo de estas proposiciones en contrapunto a la realidad normativa de la comprensión espacial del arte contemporáneo occidentalizado y eurocéntrico.

Palabras-clave: Mujeres creando, Maria Galindo, anti-colonial, arte urbana, performance

Há pelo menos cinco anos, tenho me debruçado em pesquisar e conhecer indivíduos/coletivos aos quais eu chamo de **pessoas que produzem à margem das artes**. Tenho usado essa nomenclatura para qualificar um recorte de autoras/es de ações estético-políticas potentes, cuja expressividade parece em muito dialogar com as demandas que nós, artistas das periferias do capitalismo[1], temos sofrido tanto para confrontar, ao mesmo tempo em que essas/es tais autoras/es não se veem identificadas/os como artistas, ou rechaçam qualquer possibilidade de se verem relacionadas/os com a instituição Arte. Uso esse nome na tentativa de facilitar uma organização conceitual dentro daquilo que estes grupos possuem em comum, ao mesmo tempo em que tento não colonizar suas práticas e saberes dentro de um sistema hegemonicamente eurocentrado e patriarcal como, desafortunadamente, tenho visto em muitas pesquisas em arte e principalmente nas artes cênicas. Já faço *mea culpa* se falho miseravelmente de antemão com isso. Me parece muito difícil compreender quais movimentos são os mais eficazes na reviravolta rebelde contra as opressões estruturais que marcam nossos registros.

No entanto, olhar de perto e com espírito de assumido ignorante para essas manifestações político-culturais tem se mostrado demasiado potente. São trabalhos que rompem com as normas aparentemente estabelecidas pelos cânones de nossas escolas, que parecem contornar, com uma simplicidade de insurgência perigosa, problemas e tabus que têm emperrado reais inovações nas artes cênicas, assim como um real diálogo com o povo, a classe trabalhadora, os ditos como os de abaixo. Em tempos onde as produções contemporâneas dentro das instituições de arte parecem cada vez mais egocentradas e herméticas, onde a possibilidade política é subtraída até seu esvaziamento para dar espaço apenas aos vislumbres pessoais e neoliberais de um pequeno grupo de artistas, procedimentos como esses surgem como um respiro possível e uma retomada da potência coletiva, rebelde e engajada de se reconfigurar o mundo a partir da inventividade intrínseca das artes.

[1] O termo periferias dos capitalismo tem sido melhor utilizado para referir-se a Estados-Nacionais anteriormente ditos como do Terceiro Mundo.

Esse texto busca aproximar um desses grupos, Mujeres Creando, na tentativa de *compartir* de sua prática subversiva e de sua metodologia pedagógica, expressiva, política e de ruptura epistemológica.

O início, o contexto e o movimento

Em meados de 1992, as terras assinaladas como Bolívia começavam a viver, com maior fervor, o marco da ascensão neoliberal que afetaria diretamente a vida política, econômica, social e cultural de todos os povos locais. O Estado-Nação era presidido por Jaime Paz Zamora, integrante do partido MIR Bolivia Libre, atualmente conhecido como MBL (qualquer similaridade não é mera coincidência) ou Movimiento Bolivia Libre. Essa onda neoliberal também culminava com a aplicação de um rigoroso sistema patriarcal que excluía mulheres da vida política e da tomada de decisões sobre suas práticas cotidianas, subtraindo suas possibilidades de produção de autonomia e bem viver. Em resposta a isso, um grupo de mulheres se organiza nas terras assinaladas como a capital, La Paz, e inauguram um dos movimentos feministas mais importantes da América Latina: a Mujeres Creando.

Co-fundado pelas militantes Maria Galindo e Julieta Paredes, o grupo tinha por objetivo produzir ações de variadas práticas e pautas, no intuito de construir coletivamente uma nova linguagem que fosse capaz de lidar com as demandas políticas que seus tempos traziam. Tais ações perpassavam por práticas diversas como grafites, intervenções urbanas, ações de acolhida e acompanhamento a mulheres vulneráveis, atos públicos e até um canal de rádio chamado de Radio Deseo. O caráter inventivo e a potência estético-política de suas ações fizeram com que a Mujeres Creando chamasse a atenção de diversos artistas, galeristas, pesquisadores e produtores de todo o mundo. A figura de Galindo passa a circular pelos maiores eventos e espaços da arte contemporânea mundial, como a 27ª Bienal de Artes de São Paulo (BRA), a 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (BRA) e o Museu Nacional de Arte Centro Sofia (ESP).

María Galindo é militante anarcofeminista, psicóloga, locutora de rádio e já foi apresentadora de TV. A radicalidade de suas ações performáticas chegaram a levá-la diversas vezes à prisão em sua terra natal, ao mesmo tempo em que abriam as portas dos museus e galerias do mundo. Seu trabalho peculiar consiste em uma abordagem metodológica complexa antissitêmica, anti-imperialista e anti-colonialista de produzir ações diretas que componham um feminismo contemporâneo e latinoamericano.

Conheci e trabalhei com Maria em duas ocasiões: uma em 2018, quando a convidei para ministrar uma residência formativa de despatriarcalização para coletivos da periferia da zona norte de São Paulo; e outra em 2020, na 7ª MITsp, onde acompanhei seu laboratório experimental como pesquisador cronista.

Durante esses dois encontros, pude trocar muito sobre a metodologia e procedimentos criativos que Galindo desenvolveu ao longo de quase 30 anos com as Mujeres Creando, e certamente um dos elementos mais importantes de seu projeto de ação está relacionado à forma como ela pensa o espaço.

Segundo Paul B. Preciado,

> [...] Galindo criou uma prática artística radical: [...] ela coloca práticas e conhecimentos subalternos das mulheres indígenas em diálogo com as tradições políticas e literárias de anarquismo, feminismo punk e não-branco. Mas o que a arte pode fazer diante de um neocolonialismo autoritário no qual as lógicas do feminismo e da política de identidade indígena foram absorvidas no discurso humanista, religioso e neoliberal como novas estratégias de controle? Galindo responde deslocando a arte dos espaços do mercado e da galeria e trazendo-a de volta ao local onde nasceu: a praça pública, o ritual social. As ações públicas de Mujeres Creando, como a Pasarela Feminista, realizada na cidade de Santa Cruz, Bolívia, em 2014, procuraram confrontar o corpo feminino idealizado branco e heterossexual, uma imagem perpetuada pela grande mídia, por 13 horas de 'rebelião' de mulheres nas ruas da cidade, fazendo discursos enquanto andavam em uma passarela improvisada com roupas que elas mesmas confeccionaram e representavam seus próprios corpos e experiências como mulheres indígenas. (PRECIADO, 2019, s.p., tradução nossa).

Como aponta Preciado, as criações de Galindo para as intervenções com as Mujeres Creando têm uma de suas principais inovações no âmbito da espacialidade. O uso do espaço urbano como local de embate e as

especificidades com o trato desse mesmo espaço em relação aos corpos das Mujeres Creando produz obras significativamente relevantes, tanto estética quanto politicamente, para a compreensão da cena contemporânea latinoamericana e das produções anticoloniais de grupos dissidentes em produção de autonomia.

Embora sua participação e crítica no meio das artes seja notável, nem Galindo nem as Mujeres Creando se consideram artistas. Auto intitulam-se "agitadoras callejeras" (agitadoras de rua). Galindo afirma rechaçar o mundo das artes porque, segundo ela, as artes servem como intermediário de um projeto de silenciamento de minorias. Por isso encaro Maria Galindo como uma pessoa que produz pela margem das artes. Importante frisar o lugar de onde fala, em respeito ao seu posicionamento político e à sua construção metodológica e conceitual. No entanto, isso não torna as abordagens de Galindo menos importantes para a compreensão de novos modos de agir e criar nas artes cênicas contemporâneas, principalmente quando miramos para o vasto e potente cenário latinoamericano.

Por mais que essa afirmação pareça confusa vinda de uma figura que frequentou grandes eventos de galerias e museus importantes pelo mundo, ela afirma que sua participação nesses espaços está muito distante do centro de suas ações e que ela se utiliza desses convites às instituições para denunciá-las e angariar fundos para sua sobrevivência e para o movimento simultaneamente.

Conceituando dentro e fora

Olhando mais de perto para a abordagem metodológica da ativista, suas análises em torno do "cenário" utilizado para a realização de suas performances possibilita um aprofundamento político e anti-colonial das relações éticas e estéticas com o espaço "cênico".

O processo criativo de Galindo parte de um processo de renomeação, recurso comumente utilizado pelos movimentos anti-colonialistas. O princípio de renomear consiste em evocar as instâncias normativas que passam desapercebidas e, colocando-as em evidência, remover seu *status* de normal.

> Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. A não-marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso, "o outro" – diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos "sujeitos normais" – é hipermarcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto enquanto objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora. (MOMBAÇA, 2016, p. 11).

Nessa etapa metodológica, Galindo opera um trabalho de observação de dicotomias presentes nas formas e conteúdos que compõem cada performance. Dessa maneira, decupa as estruturas da ação performativa em um processo analítico profundo, a fim de deflagrar suas causas e consequências políticas. Executa, assim, um trabalho cirúrgico e importante de trazer à superfície as normas e cânones que são aceitos nos modos de produção em arte com pouco ou nenhum questionamento por parte de artistas e pesquisadores.

Ao partir do método das dicotomias estruturais, a agitadora evoca não apenas as normas sistemicamente invisibilizadas como também enuncia sua contraparte propositiva, a partir da qual inicia sua plataforma de criação. Com isso, vai mais além dos ditames convencionais da análise anti-colonial, conseguindo encontrar proposição prática concomitante ao movimento teórico que orienta suas criações.

Ao olhar para o espaço cênico, as Mujeres Creando observam a dicotomia presente na relação instituição-rua, e vão nomear esses opostos como "espaço dentro" e "espaço fora", respectivamente.

Nomear os espaços institucionais como "espaço dentro" é uma forma de denunciar o lugar político onde se encontra a esmagadora maioria dos teatros, museus e galerias ao redor do mundo, protegidos por dentro das normas capitalistas neoliberais e patriarcais que legitimam e perpetuam o poder que exercem na viabilização de produções artísticas.

Para facilitar a compreensão dessa extremidade da dicotomia, Galindo faz uma analogia com a jornada que atores e atrizes fazem para ascender aos palcos. Segundo ela, para alcançar os palcos, artistas precisam percorrer por uma íngreme escada em que cada um dos degraus representa um preço-imposição que deve ser assumido no trajeto.

O primeiro degrau é o da **instituição**. A instituição é uma estrutura racista, misógina, binária e heterossexista que delimita normas e regras para estabelecer poder e controle. Aqui a/o artista se defronta com um rígido protocolo que delimita suas possibilidades de ação, colocando qualquer rebeldia como criminosa, incabível ou deletável daquele lugar. No degrau da instituição são pactuados quais os limites permitidos pelas alfândegas do poder, os quais jamais poderão ser atravessados, violados ou negligenciados. As instituições são hipérboles das ficções de poder, sendo estruturas, estruturadas e estruturantes do mecanismo de opressão sobre populações minorizadas em estado de rebeldia. Não à toa, espaços institucionais têm o poder de legislar sobre as obras que acolhem e o comportamento de seus respectivos artistas criadores, podendo, inclusive, censurar, renomear, alterar, polir, lapidar, cortar ou cancelar o que lhe parecer cabido para manter o seu contrato. O contrato é a alma da instituição. Ali se firmam as relações de posse e pertencimento estabelecidas pelo poder cisheteropatriarcal, muitas vezes disfarçadas por tons mais brandos e termos polidos. Troca-se o impor por sugerir, o mandar por solicitar, o servir por colaborar… Não importa quais sejam os termos, tudo aqui se trata de controle, submissão e manutenção de poderes. Todavia, ainda que a/o artista trafegante, em sua procissão rumo ao palco, consiga sobreviver e adaptar-se a essas condições, chega no segundo degrau, o da **disciplina**.

Se o degrau da instituição serve como espaço para a delimitação das regras e censuras declaradas, o degrau da disciplina serve como policiamento prático e efetivo dessas regras. O disciplinamento é um processo de subordinação, hierarquia, repetição, controle, mutilação. A prática do disciplinamento incute a ideia de ameaça das consequências por romper com o estatuto colonial das regras institucionais. Repare que não estamos falando de um poder que opera pela violência real, mas pela estetização dessa

mesma violência para operar mecanismos subliminares de medo, a fim de estabelecer e policiar as coreografias dadas.

Sayak Valência, pesquisadora e performer transfeminista mexicana, nomeia esse fenômeno de **capitalismo gore**, em alusão ao gênero de cinema que se concentra, deliberadamente, em representações gráficas de sangue e violência, cujo termo é utilizado "como categoria exportável ao âmbito filosófico para a interpretação da episteme da violência contemporânea, de suas lógicas e suas práticas" (VALÊNCIA, 2010, p.25, tradução nossa).

Para Valência, a economia global (leia-se as instituições em geral), operam por meio da estetização da violência como modo de controle, já que empregá-la concretamente resultaria em um extermínio ou afastamento real do indivíduo submisso (o que implicaria no fim da oferta de corpos exploráveis para manter a engrenagem do poder em movimento).

Assim, o degrau do disciplinamento opera por meio de ficções que geram um consciente (paranóico) coletivo, que coloca a devoção às regras institucionais como normalidade indiscutível e inquestionável, doutrinando corpos a perpetuar as coreopolíticas hegemonicamente estabelecidas.

Por fim, antes de chegar ao tão almejado palco, ainda há mais um degrau a ser percorrido pela/o artista agora mutilada/o pelo disciplinamento: o degrau derradeiro da **história da arte** ou **da história colonial da arte**.

Seguindo o raciocínio, a escola da história das artes tem por objetivo principal ordenar a construção do cânone, do modelo. A partir da propagação repetitiva de registros embasados em um recorte politicamente selecionado da história, essa escola legitima e desqualifica. As próprias divisões da arte por linguagens (visuais, teatro, dança, música, performance, cinema, etc) faz parte de um projeto modelar de separação e exclusão que facilita o controle das ações e expressividades baseado em um conceito que referencia a história colonial da arte. Tudo o que fuja do modelo passa a não ser considerado e, por mais que ainda se enquadre docilmente dentro da legislação institucional e das rédeas da disciplina, passa a ser ignorado, tratado com completa indiferença. Não é preciso um exercício muito forçoso para compreender que os contornos que desenham esse modelo canônico, em muito influenciados pelo conceito datado do século XIX das belas artes,

desconsideram todas os conceitos e metodologias desenvolvidos por fora do limite geográfico dos povos colonizadores.

Do ponto de vista metodológico, é possível fazer um grande sacrifício, renunciar aos orgasmos, às comidas, às amigas, às festas, às cores, às raízes, para se chegar ao palco, embora não haja garantia alguma de permanência sobre ele.

Há, inclusive, muita mitologia da arte que nos oferece essa história como algo belo. A trajetória do iconicizado cisne negro de "O Lago dos Cisnes" de Tchaikovski é um de muitos exemplos. Muitas obras de arte são uma ode a esse processo.

Portanto o palco, ou a galeria, ou o museu não é um espaço neutro, mas um espaço construído sobre essas bases e esses contextos. Não casual que o **espaço dentro** corresponde a uma produção de arte branca, eurocentrada e colonial.

É possível que, até o momento, esse ponto de vista possa causar paúra ou, no mínimo, desconforto a muitos de nós artistas que fomos educados e mutilados dentro das escolas de arte que nos deram tudo aquilo a que juramos acreditar. Muito provável que, até aqui, muitos dos que lêem este texto (e que ainda não tenham desistido da leitura), possam confortavelmente chamar este posicionamento como radical, separatista. Não é isso que importa. O objetivo de Galindo com seu processo de análise e criação consiste em provocar uma ruptura epistemológica para a compreensão dessas instâncias no âmbito prático da vida das coisas. Evidente que há exceções. A própria Maria cita a história de Edith Piaf como um exemplo de desvio da escadaria colonial dos palcos. Mas o fato de haver esses rasgos não significa que esses espaços não sejam o que são e não sirvam ao que servem.

Creio que somente a partir disso, ainda com uma demonstração de respeito por todas as outras práticas e escolhas tomadas que não as que aqui se sugere, seja possível encaminhar para a resposta propositiva que a agitadora de rua dá para tudo isso.

Assim, seguimos.

Como resposta imediata, Maria Galindo sugere que o espaço possível de retomada das rebeldias e insurgência política seja o **espaço fora**.

Vale lembrar que o conceito de espaço fora é muito mais complexo do que apenas transportar os trabalhos da instituição para a rua ou expô-la à céu aberto. O teatro de rua, por exemplo, não necessariamente se enquadra como uma ação executada no espaço fora. Em suma, esse modelo recorre aos mesmos sistemas (disciplina, história e colonização) para levar para o espaço urbano o mesmo serviço. Ou seja, não basta ir para rua se você não lidar com um conjunto de fórmulas.

Do ponto de vista da história colonial da arte, o contexto do espaço fora não vale nada. Está no lugar da exclusão, do silêncio, do anonimato, do sem nome. Por isso o espaço fora estará epistemologicamente apoiado no lugar da memória histórica, da memória ancestral.

A memória ancestral habita o cotidiano da vida do povo, podendo ter alguns mecanismos de expressividade que efetuam seu registro e sustentam sua permanência por através das gerações. Um desses mecanismos expressivos mais significativos para o processo de construção do fora é a cultura popular. Para Galindo, existe suma importância em distinguir cultura popular de folclore. A cultura popular é a comida, os afetos, as formas de sentirmos as coisas que não estão escritas e que, convenientemente, estão expulsas das artes. O grande problema que a cultura popular propicia para o controle estabelecido pelo dentro é a inexistência de autores. Ninguém é dono da cultura popular e por isso ela pertence ao povo, ao coletivo, o lugar da memória ancestral desprovida de posse. É certo que, vez ou outra, algum artista realiza algum tráfico do excedente dessa memória para as artes no dentro. Por isso que a disputa pelo fora trata de uma disputa de sentidos, de significados, da produção de imaginários coletivos que lidem com as coisas do cotidiano, fortalecendo-as de forma política e expressiva, sem colonizar suas pulsões de desejo.

Para falar no fora é necessário recuperar sua memória ancestral, memória histórica, liberdade, e a partir de então, tomar o espaço. Galindo acredita que não dá para saltar entre esses dois espaços, de um para o outro, pois o mundo da arte te toma muito tempo.

O espaço fora não é exclusividade das artes. É um espaço onde é possível realizar uma operação altamente subversiva do ponto de vista

epistemológico e criativo, onde se converte uma coisa em outra radicalmente diferente.

Uma pessoa que dorme na rua transforma a rua em sua casa. E ela passa a ser. Se você não é capaz de compreender isso, é um problema seu, não dessa pessoa (como ditam as regras do dentro). Parafraseando uma comerciante ambulante: “a rua é minha casa sem marido e meu trabalho sem patrões”.

Por isso, a proposta que aqui se coloca desvia das regras de organização, produção e luta que convencionalmente operamos muitas vezes, crentes de que estamos inventando a revolução. Não se trata de ir à rua por democracia, mas por um espaço de configuração de sentidos diferentes, com outros pilares.

Esse jogo de significados, de sentidos e de valores da rua é a liberdade desse espaço. É um espaço muito complexo, muitíssimo mais complexo do que um palco ou uma parede de galeria ou a folha de um livro.

O que está fora é o que se propõe, ou seja, há que se construir seu próprio palco. Um palco metafórico, por fora do cânone de dentro.

Na *Pasarela Feminista*. intervenção citada anteriormente por Preciado, as Mujeres Creando utilizam de uma praça pública para oferecer um tapete vermelho para que mulheres em geral possam desfilar. Durante a realização da performance, essas mulheres são convidadas a buscarem algo que realmente lhes interesse falar, na busca de sua voz em primeira pessoa para debater suas reais disputas políticas. Para isso, confeccionam roupas e adereços que ajudem a expressar esteticamente suas denúncias. Galindo chama estes objetos de **aparatos de fala**, dispositivos que possibilitam evocar as vozes daquelas/es que foram sistematicamente silenciadas/os e que, por estarem em um espaço possível de liberdade, passam a expressar suas verdadeiras demandas políticas.

Apesar de aparentemente simples, essa ação de rua utiliza de todos esses elementos complexos supracitados para promover um espaço de real diálogo e convite com o povo, expondo a lógica da convivência sob as regras de Estados-Nacionais fraturados e amalgamados entre os hábitos da memória ancestral e os aprisionamentos da história colonial.

Se te interessa o fora, o primeiro que se tem que fazer é escutar, dialogar, compreender. Colocar os ouvidos na terra e sentir os sismos que representam os rasgos, para então evocá-los à superfície. Tem que construir seu espaço em completa liberdade, por fora da lógica canônica. Questionar-se: quem te põe os limites? Quem põe os marcos de definição? E compreender que a pergunta dos limites é uma questão ética e política no fora. No dentro é uma pergunta hierárquica.

É preciso debater os efeitos que são produzidos.

Outro elemento que contribui para a construção de uma ação por fora é a noção de hackear, ou seja, compreender que não apenas o dentro pode pegar elementos de fora para restaurar, mas o fora também pode recorrer a seus elementos para desestabilizar suas bases conceituais. Enquanto a lógica colonial se utiliza da importação como estratégia para traficar os elementos culturais dos povos em liberdade, o espaço fora se alimenta pelo hackeamento de suas práticas de silenciamento, destruindo os sentidos e significados que negam a existência, e construindo novos sentidos e significados para uma mesma palavra. Em outros termos, o espaço onde se escreve o fora é o imaginário social, cujos repertórios e acervos só podem ser percebidos por aquele que se vê disposto e disponível para ouvir sem opinar ou corromper, mas ouvir para estar junto e abraçar ao cenário que lhe é disposto.

As Mujeres Creando, quando saem às ruas com seus aparatos de fala, nos dão uma lição sensível e potente de como recuperar nosso fôlego para produzir além dos limites estruturalmente impostos a nossas criações. Nos convidam a uma nova leitura de mundo e de práxis como artistas vivendo o apocalipse da colônia nas bordas geográficas do capitalismo. E talvez seja por isso que seus processo nos soem tão fortes, seja como for sentida essa força.

Referências bibliográficas

GALINDO, Maria. **Oficina de Despatriarcalização**. Formação CiA dXs TeRrOrIsTxS, Projeto Ditadura Gay, 20 a 23 ago. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oEvZbAvsJaE. Acesso em: 08 maio 2020.

GALINDO, Maria. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar:** teoría y propuesta de la despatriarcalización. Bolivia: Mujeres Creando, [s. a.].

GALINDO, Maria. **Sin libertad sexual no hay libertad política**. Bolivia: Mujeres Creando, [s. a.].

PRECIADO, Paul B. Future Greats: Maria Galindo. **Art Review**, v. 71, n. 1, jan. 2019. Disponível em: https://artreview.com/jan-feb-2019-future-greats-maria-galindo/. Acesso em: 15 maio 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e da violência!** Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi. Acesso em: 25 maio 2020.

VALÊNCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Espanha: Romaya Valls, 2010.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p98-109

Artigo

AS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS: AS POSSÍVEIS FRESTAS DAS RUAS

THE ARTISTIC INTERVENTIONS: THE POSSIBLE CRACKS IN THE STREETS

INTERVENCIONES ARTÍSTICAS: LAS POSIBLES CRUCES DE LAS CALLES

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi
UFOP; Professor Adjunto. Artes Cênicas. Doutor em Artes.
E-mail: Marcelorocco1@gmail.com

Resumo

O presente texto pretende contribuir conceitualmente para os estudos acerca das intervenções urbanas, vistas como propostas de enfrentamento às demarcações territoriais excludentes. As noções de interferências artísticas são discutidas aqui como fontes problematizadoras que se contrapõem aos discursos hegemônicos. Tais discursos organizam a cidade evidenciando os diferentes espaços urbanos, rotulados de acordo com propósitos distintos. Neste contexto, pode-se dizer que as intervenções urbanas agem sobre um cenário prévio da cidade, criando outras formas de se ver a paisagem urbana e de interagir com a mesma, traçando novos desenhos.

Palavras-chave: corpos, discursos hegemônicos, espaço público, enfrentamento, intervenções urbanas

Abstract

This text intends to contribute conceptually to the studies about the urban interventions as proposals to confront the territorial demarcations excluding. The notions of artistic interference are discussed here as problematizing sources that oppose the hegemonic discourses. Such discourses organize the city in such a way that it becomes possible to perceive the different urban spaces, labeled according to different purposes. In this context, it can be said that urban interventions act on a previous landscape of the city, creating other ways of seeing the urban landscape and interacting with it, drawing new designs.

Keywords: bodies, hegemonic discourses, public place, confrontation, urban interventions.

Resumen

Este texto pretende contribuir conceptualmente a los estudios sobre intervenciones urbanas como propuestas para enfrentar las demarcaciones territoriales excluyentes. Las nociones de interferencia artística se discuten aquí como fuentes problemáticas que se oponen a los discursos hegemónicos. Tales discursos organizan la ciudad de tal manera que se hace posible percibir los diferentes espacios urbanos, etiquetados de acuerdo con diferentes propósitos. En este contexto, se puede decir que las intervenciones urbanas actúan sobre un paisaje anterior de la ciudad, creando otras formas de ver el paisaje urbano e interactuar con él, dibujando nuevos diseños.

Palabras clave: cuerpos, discursos hegemónicos, espacio publico, afrontamiento, intervenciones urbanas

Os enunciados hegemônicos: demarcar espaços, marcar corpos.

As cidades atuais possuem territórios marcados pela diferença. Diversas regiões das cidades carregam traços peculiares que designam imagens simbólicas acerca de seus espaços, locais de ostentação de poder, pontos que representam o imaginário urbano sobre as diferentes classes sociais. Recintos consagrados como patrimônios das cidades, locais que demarcam a divisão social a partir de uma ideia homogeneizada do que vem a ser o urbano. A supervalorização de determinados espaços em prejuízo de outros faz parte do contraste da vida cotidiana nas cidades. A determinação dos valores simbólicos e financeiros acerca de alguns espaços é proveniente de vários fatores, dentre eles, a gentrificação, a especulação imobiliária, o desejo de enobrecimento de certos bairros, o valor de uso e de frequência de pessoas em determinados espaços, entre muitos outros.

Bauman (2007) acredita que na história da democracia ocidental os direitos políticos são, em parte, sinônimos de privilégios das classes sociais mais elevadas, dando a essas classes maiores acessos. Essa noção parte do pressuposto de que tais direitos são embasados na quantidade de recursos materiais e financeiros que essas classes sociais possuem. As pessoas consideradas inadequadas para frequentar determinados espaços são alvo do monitoramento constante, devendo permanecer: "[...] longe da comunidade dos sujeitos cumpridores da lei" (BAUMAN, 2007, p. 76). Aprimorando o pensamento acima, pode-se dizer que as áreas mais habitáveis de uma cidade são as que, sob algum aspecto, afastaram de seu entorno os sujeitos de classes sociais mais baixas. Sendo assim, parte do pensamento hegemônico se pauta na luta contra a insegurança na cidade, a fim de valorizar ordenadamente os ambientes urbanos.

Ao serem fortificados, os espaços passam a ser usados como uma espécie de refúgio para os "sujeitos de direitos", conferindo-lhes um aspecto mais homogêneo na cidade, em que o "diferente" fica do lado de fora dos ambientes, ou seja, não incomoda. Esta forma de privatização dos espaços confere mudanças dramáticas aos imaginários urbanos, refletindo

diretamente nos valores dos sujeitos. Ela abre grandes fossos sociais. Neste caminho, pode-se dizer que as cidades atuais possuem espaços que são classificados de acordo com as diferentes relações entre os seres, resultando em discursos articulados a partir da circulação intensa de pessoas, de veículos e até de produtos mercadológicos, entre outros elementos constituintes da sociedade contemporânea. Dentro da esfera social há espaços definidos como lugares nobres, outros como ambientes marginais ou de risco. Há também ambientes ditos comumente como seguros ou como inseguros, criando lugares divididos por classes sociais, que vão desde shoppings centers até comunidades periféricas.

Essa percepção sobre as formas de utilização dos espaços na cidade gera uma tomada de consciência em parte dos sujeitos, buscando superar as contradições que o sistema capitalista causa. Isto pode fazer com que diferentes sujeitos transitem em distintos lugares da cidade, tendo ideologias contrárias às concepções prévias de uso dos espaços. Os discursos da cidade – que, muitas vezes, aparecem em oposição aos sistemas de poder – tendem a colidir, a enfrentar as hierarquizações dos espaços urbanos, podendo gerar ações que envolvam uma tomada de decisões políticas (BECK, 1995). A cidade passa a ser vista, então, como um lugar de lutas, de conflitos e de reconfiguração de pensamentos. Nesta ótica, a cidade passa a ser palco de experiências políticas de modificação estrutural, abrindo frestas no cotidiano. As formas de resistência fazem com que os sujeitos mudem aspectos sociais dados, anteriormente, como estáticos (LEITE, 2007). Mediante a tais perspectivas, pode-se afirmar que os espaços públicos da cidade, tais como a rua, são locais privilegiados para o confronto e para o compartilhamento de discursos, podendo ameaçar diretamente o poder do capital.

Quando os organismos políticos hegemônicos agem sobre o cidadão a partir de verdades irrevogáveis tentam retirar dele a possibilidade de mudança. Isto gera a errônea ideia de livre-arbítrio em função de uma falsa liberdade de escolha, pois a seleção de produtos, de bens materiais e imateriais já foi feita anteriormente à sua vontade. Consequentemente, a mudança passa a ser, muitas vezes, indesejada, pois se torna sinônimo de problema, contrariando a harmonia supostamente dada pelo modismo social.

A totalidade do pensamento faz-se necessária para que formas de pensamento homogeneizado se perpetuem, diminuindo a capacidade crítica dos sujeitos que deveriam buscar por princípios da verdadeira autonomia. O reforço constante do pensamento hegemônico é visto pelas elites como um elemento necessário. Não é reiterado apenas para que os sujeitos permaneçam indiferentes uns aos outros, às mazelas e às tragédias sociais, mas para que os mesmos contribuam voluntariamente para as práticas de segregação social, de tanto assimilarem os discursos anteriormente produzidos. Uma aparente livre escolha que, na verdade, fora amplamente estimulada no percurso de vida dos sujeitos.

Bauman (2007) retrata a forma rotineira de contenção do movimento dos corpos que prima pela "harmonia" em grupo, no sentido amplo do termo, em contraposição à desordem. Tais preocupações corroboram diretamente para o desmantelamento de ações individuais e coletivas que possam impedir a circulação imediata do capital, das privatizações dos espaços públicos, da negação do projeto neoliberal existente, enraizado na cultura economicista. Nessa busca pela ordem, o poder é legitimado todos os dias, na tentativa de diminuição do pensamento criador, inovador, na falsa consonância com os desejos da sociedade. Desse modo, as experiências coletivizadas que não passam pela lógica do capital, não são bem digeridas pela sociedade de controle. Em linhas gerais, os discursos hegemônicos requerem os espaços públicos como redutos da mercadoria, da passagem, do trabalho, do turismo, entre outros aspectos secundários. Logo, quando o cidadão se insere melhor nas ideologias hegemônicas, seu engajamento político pode se reduzir.

Diante das problemáticas apontadas, pode-se perguntar, então, "Quais os mecanismos de ação dos sujeitos pela busca da autonomia, mediante a padronização dos espaços?". Perante a questão, pode-se dizer que há sujeitos, redes, e grupos contemporâneos que passam a enxergar as ruas e os espaços públicos como locais de confronto estético, político e ideológico.

As intervenções artísticas na cidade: confrontar o conforto

Em meio à crise das experiências compartilhadas, diversos sujeitos subvertem as relações aparentemente enrijecidas entre espaços públicos e mercado. Relações que colocam o cidadão como mero consumidor pagante, fazendo com que diversas pessoas tomem atitudes que busquem extrapolar algumas noções usuais da cidade. A tentativa de controle de utilização dos espaços públicos entra em constante colisão com os anseios dos sujeitos que visam escapar, apropriar e desmembrar ordens prévias do sistema hierárquico, gerando tensões simultâneas, disputas e manifestações que desafiam certas preleções estratificadas de poder. Tal inconformismo perante a institucionalização do uso da rua e de demais espaços públicos, que visa definir quem e quando usar tais locais, ascende em parte dos sujeitos a pretensão de se preencher tais espaços com ações alheias ao ritmo usual da cidade. A partir de diversas formas de ocupação – e mantendo a liberdade de uso da rua como ideário político – muitos grupos sociais se movimentam em oposição ao pensamento dominante, criando alternativas para se vivenciar a cidade.

Utilizando as ruas como um espaço político, pode-se dizer que parte dos sujeitos almeja a percepção de áreas da cidade além da espetacularização da vida, criando novas possibilidades de discursos mediante aos fatos apresentados. A rua como um território vivo dentro do eixo urbano, repleta de tensões e de vontades por parte dos sujeitos que passam por ela, pode ter, em sua tessitura, diferentes formas de utilização e de compreensão de seu uso contínuo. Como eixo de passagem dos transeuntes, a rua e os espaços públicos podem ser vistos também como passarelas de identidades, de reflexão e de energias compartilhadas, testemunhando diferentes formas de vida.

Em meio às diversas possibilidades de ações, de intervenções dos sujeitos na cidade, há diferentes formas de atuação artística sobre os eixos urbanos, tais como as intervenções urbanas. Elas promovem provocações acerca das noções sedimentadas da cidade, gerando visões diversificadas

sobre a feitura de arte a partir de estéticas distintas. Dentre a vasta conceituação acerca das intervenções urbanas, pode-se considerá-las como manifestações que intervêm, sob algum aspecto, em um cenário urbano preexistente, cuja função habitual de uso passa a ser interrogada, abrindo novas percepções relacionais aos sujeitos.

Segundo Mesquita (2008), as intervenções urbanas possuem o compromisso de inserção estética em diferentes arquiteturas da cidade, oferecendo maior horizontalidade nas construções artísticas em vias públicas. As intervenções urbanas possuem um caráter dinâmico de apresentação, o que dá a elas uma espécie de livre circulação pelo tecido urbano, na busca de maior autonomia criativa, distinguindo-as assim, das ações artísticas mais institucionalizadas. Geralmente, as intervenções urbanas são marcadas pelo caráter político de atuação, enfatizando as discussões atuais da sociedade através de ações em tempos limitados, efêmeros, em um aspecto de estreitamento entre a feitura e os habitantes das cidades. É nesse viés que as intervenções urbanas atuam como *micropolíticas foucaultianas* em lugares específicos, habitando o cotidiano a partir de pequenas e novas molduras na cidade.

Grosso modo, as intervenções urbanas nascem de diferentes interferências dos indivíduos sobre a cidade. São ações artísticas que se constroem sobre a paisagem urbana. Entre os distintos feitos, compreendidos genericamente como formas de intervenções urbanas, entende-se as noções de intervenção sobre o aspecto de ações artísticas efêmeras e processuais, realizadas nas ruas e em demais espaços públicos.

Neste contexto, pode-se dizer que as intervenções urbanas agem sobre uma paisagem prévia da cidade. Ou seja, diante de uma arquitetura/de um lugar preexistente, as intervenções criam outras formas de se ver a paisagem urbana e/ou de interagir sobre ela, traçando novos perfis, novos desenhos, novos desvios na cidade, mesmo que esses perfis/desenhos/desvios sejam efêmeros. Consequentemente, a experiência da rotina do cotidiano dá passagem a uma experiência “extraordinária”, pois tal experiência desestrutura momentaneamente o olhar prévio dos sujeitos que observam e/ou atravessam as intervenções, possibilitando criar outros

pontos de vista aos transeuntes, além de permitir novos e pequenos mapeamentos dos espaços públicos. Assim, alguns olhares aparentemente opacos, viciados, rotineiros sobre as paisagens urbanas dão lugar a novos repertórios, a outras atribuições nos significados de uso, de contemplação e de experiência na cidade. Ao intervir no espaço público, o artista promove questionamentos, devaneios, interesses, desinteresses, análises, afetos e desafetos nos sujeitos que compartilham a experiência estética no âmbito urbano.

Em geral, as intervenções urbanas são heterogêneas, processuais e abertas a múltiplos entendimentos, bagunçando uma suposta ordem do cotidiano. Sendo assim, elas propõem deslocamentos nos olhares dos passantes, lançando provocações e, talvez, incertezas sobre o que está por vir. As intervenções urbanas "arremessam" para os passantes os elementos constitutivos de suas ações, cabendo a cada transeunte a decisão acerca da forma (ou das formas) de se continuar o jogo proposto: ora observando, ora ignorando, ora se aproximando, ora se afastando, etc. Ao optar por dar continuidade ao jogo, fazendo parte dele, o passante auxilia na reconfiguração momentânea da paisagem urbana. As intervenções urbanas podem causar diferentes perspectivas e até possíveis atritos contra alguma ordem instaurada como, por exemplo, quando uma intervenção se dá em meio ao fluxo de carros, forçando a interrupção súbita do tráfego, no sistema viário urbano.

Dentro desta discussão inicial, pode-se dizer que as intervenções urbanas se situam no âmbito funcional do dia a dia, procurando trazer ressignificações simbólicas que escapem (um pouco) do hábito. Neste enfoque, as intervenções urbanas se apresentam em meio aos elementos constitutivos do cotidiano. Elas podem se alimentar de tais elementos objetivando modificar, sob algum aspecto, o contorno habitual do ambiente urbano. Através de uma investigação artística qualquer, as intervenções urbanas propõem modos diferenciados de leitura sobre a cidade. As diferentes características dos espaços públicos delineiam a diversidade das intervenções urbanas, pois os espaços podem aparecer como suportes para as feituras, como motes para as ações e, até, como obstáculos para as

mesmas. Alargando mais este assunto, pode-se dizer que os artistas que realizam as intervenções urbanas carregam, muitas vezes, algumas informações dos locais específicos sobre os quais irão trabalhar, dialogando com os mesmos e/ou até enfrentando algumas situações que se apresentam nos espaços.

Além disso, muitos artistas que interveem sobre os espaços públicos com finalidades plásticas e reflexivas podem colocar uma lente de aumento sobre alguns aspectos da vida social, objetivando produzir sensações diferenciadas aos passantes. Sensações que possam caminhar ao encontro de novas percepções acerca de regulamentos de uso da cidade, institucionalizados por meio de leis, pelo hábito, pela tradição. Para alguns artistas, as intervenções urbanas se apresentam como um campo de linguagens dinâmicas, polissêmicas, constituídas por diferentes procedimentos estéticos que dão visibilidade aos diversos assuntos de caráter político-social: "A intervenção urbana teria muito mais a ver com a apreensão de uma falha, de uma ausência ou de uma percepção do contexto da vida urbana que demandasse, então, a ação do artista ou coletivo de artistas" (Garrocho, 2015, p. 153).

A arquitetura da cidade que, algumas vezes, aparece como um lugar pronto, acabado, passa a receber novas camadas de leituras em sua superfície, propiciando novas fugas às cristalizações do olhar sobre a mesma. Mesquita (2008) acredita que as intervenções urbanas propiciam um valor diferenciado de uso às relações na cidade. O valor simbólico de uma intervenção urbana ultrapassa as relações de consumo propiciadas pela sociedade do capital, enfatizando o afeto, a troca e a experiência entre os sujeitos. Em geral, as intervenções urbanas exigem uma corporeidade imediata proporcionando – aos passantes – opções que extrapolam os caminhos de contemplação que uma obra artística possui. Ou seja, dentro da ideia de intervenção em espaços públicos, os transeuntes podem observar as ações – como fariam com quaisquer outras ações artísticas – mas podem também, possivelmente, experimentar a proximidade com as feituras. Por vezes, podem tatear, estreitar, criando relações sinestésicas com a experiência que, muitas vezes, se mescla com o cotidiano.

Geralmente, as intervenções exploram uma dinâmica em que a cidade aparece como um elemento centralizador da feitura artística, na possibilidade de um diálogo direto com os passantes. Nesta perspectiva, algumas intervenções urbanas de cunho artístico objetivam criar materiais provocativos, sem o intuito imediato de fecharem as possíveis leituras sobre as obras: "Ações de intervenção e composição urbanas, de alguma forma, criam zonas temporárias e espaciais renovadas pela presença do corpo, afirmando a cidade como espaço de contaminação e heterogeneidades" (Gasperi *et al.,* 2015, p. 6). Elas deixam rastros, vestígios para quem estiver nos arredores, para que os passantes possam trazer olhares às ações contribuindo com as proposições, tocando e/ou sendo tocados sob algum aspecto. Tudo isto sem que se tenha a necessidade de uma resposta fechada, encerrada em si. Logo, as intervenções artísticas no âmbito urbano acolhem o tempo presente, o tempo do aqui e agora, na efemeridade dos acontecimentos realizados e em comunhão com os demais sujeitos.

Logo, o trabalho de intervir artisticamente sobre o ambiente urbano traz em si um hibridismo de linguagens. Esse hibridismo engendra novas prerrogativas diante da ordem, mobilizando os artistas a construírem novos signos durante a suspensão do ritmo cotidiano, que ocorre na feitura dos seus trabalhos. Durante um curto espaço de tempo, os artistas estabelecem uma espécie de parceria com os locais de ação, abarcando-os em suas propostas. As sequências de ações se potencializam quando os artistas estão predispostos a investigar os espaços, tentando ler, recortar possibilidades que perpassam as relações funcionais do cotidiano. Não se deve entender aqui a parceria como uma proposta que garanta uma suposta ação harmônica. Contrariamente a isto, quando se fala em parceria o que deve ficar explícito é a capacidade dos artistas de abraçarem os espaços da cidade mesmo em conflito com os mesmos, pois as construções autônomas que garantem a democracia nascem da possibilidade do embate. Grandes mudanças estruturais de uma cidade nascem do conflito, de disputas, de ações contrárias ao status quo. Dificilmente as transformações de uma sociedade ocorrem de maneira harmônica.

Normalmente, as conquistas de novos paradigmas advêm de longos processos de embate, de concorrência entre ideias distintas. No contexto urbano, os artistas que intervêm sobre o fluxo cotidiano trazem pequenas possibilidades de vida frente ao planejamento urbano, fundindo a arte contemporânea e a cidade, na profusão de novos signos que se apresentam initerruptamente ao longo do processo. Dentre as diferentes intervenções artísticas realizadas em espaços públicos, há ações que intervêm em lugares espetacularizados, locais de trânsito intenso de mercadoria, de pessoas, de veículos motorizados, dando passagem à concretude das experiências simbólicas, valorizando outras maneiras de habitar as cidades.

Considerações finais

A tentativa de padronização dos corpos nas cidades e sua consequente contenção de impulsos que sejam alheios à sociedade de consumo, visa transformar os espaços de convívio em lugares pasteurizados. Na medida em que mais corpos saem deste regime de controle, maior a sistematização da violência institucionalizada a fim de remodelar os comportamentos humanos. Tais enquadramentos buscam alterar a identidade dos sujeitos, bem como suas relações com as comunidades em que vivem, alterando as perspectivas locais e globais de se ver o mundo (GIDDENS, 1995). No entanto, os processos civilizatórios de diluição das subjetividades em prol de uma tendência de massificação favorecem, sem desejar, diferentes embates em proporções variáveis, gerando comportamentos polarizados, na luta de sujeitos ou grupo de sujeitos por direitos iguais e por maiores acessos. Tais sujeitos e/ou grupos buscam alterar os olhares sobre as cidades a partir da assimilação de outros modos de vida, na adoção de outras práticas de uso dos espaços, de compartilhamento de ideias, cujos resultados podem ser experiências estéticas e reflexivas sobre o entorno das cidades.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zigmunt. **Tempos Líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 119p.

BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo à teoria da modernidade reflexiva. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (Orgs.). **Modernização reflexiva:** política, tradição e estética na ordem social moderna. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1995. p. 73-133. (Coleção Biblioteca Básica).

CARREIRA, André. **Teatro de rua**: Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; HUCITEC, 2007. 216p.

GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica:** as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG). 2015. 299f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco; MUNIZ, Mariana Lima. O espectador transeunte na sociedade do espetáculo: uma análise de "Baby Dolls" – Agrupamento Obscena. **Performatus**, ano 4, n.15, 2016. Disponível em: <http://performatus.net/baby-dolls/>. Acesso em: 24 de abril de 2020.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott (Orgs.). **Modernização reflexiva:** política, tradição e estética na ordem social moderna. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1995. p. 73-133. (Coleção Biblioteca Básica).

LEITE, Rogerio Proença. **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. 2. ed. Aracaju: UFS; Campinas: Unicamp, 2007. 376p.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas:** arte ativista e ação coletiva. 2008. 428f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php. Acesso em: 28 de abril de 2020.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p110-124

Desenhos de Pesquisa

O TENSIONAMENTO AFETIVO NAS RELAÇÕES ENTRE CORPO E CIDADE ATRAVÉS DO PROGRAMA PERFORMATIVO NO ESPAÇO URBANO

THE AFFECTIVE TENSION IN THE RELATIONS BETWEEN BODY AND CITY THROUGH THE PERFORMATIVE PROGRAM IN THE URBAN SPACE

LA TENSIÓN AFECTIVA EN LAS RELACIONES ENTRE CUERPO Y CIUDAD A TRAVÉS DEL PROGRAMA PERFORMATIVO EN EL ESPACIO URBANO

Jéssica Sousa Faria, Marcelo Braga de Carvalho e Sandra Regina Facioli Pestana

Jéssica Sousa Faria
Graduada no Bacharelado e Licenciatura em Teatro na Universidade Anhembi Morumbi. Projeto de iniciação cientifica concluído em 2019. Área de estudo: Performance e criação. Orientadores: Dr. Marcelo Braga de Carvalho e Dr. ª Sandra Regina Facioli Pestana. Bolsa de fomento: PIBIC/CNPq 2018/2019. Arte-educadora e atriz.

Marcelo Braga de Carvalho
Professor no curso de Teatro na Universidade Anhembi Morumbi e Doutor em Formação do Artista Teatral pela Escola de Comunicações e Artes da USP.

Sandra Regina Facioli Pestana
Professora no curso de Teatro na Universidade Anhembi Morumbi e Doutora em Artes pela ECA/USP.

Resumo

Este artigo tem como objetivo principal analisar a relação entre espaço urbano e corpo-transeunte através de uma abordagem artística e pedagógica. Sendo assim, este projeto utilizará como ferramenta investigativa o Programa Performativo que, segundo Eleonora Fabião, conduz o corpo a experiências que lhe propiciam a criação de relações e circulações afetivas. Para construção da ação do referido programa foram utilizados conceitos da Teoria da Deriva de Guy Debórd e as experiências artísticas e poéticas desenvolvidas por Renato Almeida e Antônio Arantes. O campo de estudo estava circunscrito às imediações da Praça das Artes, localizada no centro histórico da cidade de São Paulo. Este sítio urbano, que contém patrimônios históricos e culturais da cidade, revela-se um campo fértil para a experimentação e investigação das práticas artísticas aqui propostas e, também, disparador para a criação de ações instalativas.

Palavras-chave: Deriva, espaço urbano, práticas artísticas, Vestígio, Programa Performativo.

Abstract

This article aims to analyze the relations between urban space and body – pedestrian through an artistic and pedagogical approach. Therefore, this project will use as a research tool the Performative Program which, according to Eleonora Fabião, leads the body to experiences that enable it to create relationships and affective circulations. In order to establish the action of this program, we used concepts from Guy Debord's Drift Theory and the artistic and poetic experiences developed by Renato Almeida and Antônio Arantes. As a study object, the surroundings of Praça das Artes, located in the historic center of the city of São Paulo. This urban site, which contains historical and cultural heritage of the city, proves to be a fertile area for the experimentation and investigation of the artistic practices proposed, and propellant for the creation of installation actions.

Keywords: Drift, urban space, artistic practices, vestige, Performative Program.

Resumen

Este artículo tiene como reto principal analizar las relaciones entre el espacio urbano y el cuerpo-peatón por medio de un enfoque artístico y pedagógico. Por consiguiente, este proyecto utilizará el "Programa Performativo" como una herramienta de investigación que, según

Eleonora Fabião, conduz el cuerpo a experiencias que le permiten crear relaciones y circulaciones afectivas. Para construir la acción de dicho programa, fueron utilizados conceptos de la teoría de la deriva de Guy Debórd y las experiencias artísticas y poéticas desarrolladas por Renato Almeida y Antônio Arantes. Como sitio de estudio, los alrededores de la "Praça das Artes", ubicada en el centro histórico de la ciudad de São Paulo. Este sitio urbano, que contiene gran parte del patrimonio histórico y cultural de la ciudad, demuestra ser un campo fértil para la experimentación e investigación de las prácticas artísticas propuestas aquí y, también, poder desencadenar la creación de acciones de instalación.

Palabras clave: Deriva, espacio urbano, prácticas artísticas, Vestigio, Programa Performativo.

INTRODUÇÃO

Este artigo, derivado do projeto de iniciação científica da pesquisadora Jéssica Sousa Faria, tem como objetivo principal investigar a relação entre espaço urbano e corpo–transeunte através de uma abordagem artística e pedagógica. As vivências educativas da pesquisadora nos patrimônios históricos e complexos culturais da cidade permitiram a elaboração de experiências performativas no centro de São Paulo. Nestes experimentos, a memória individual era utilizada como dispositivo de mediação entre o transeunte e o espaço urbano. A partir disso, verificou-se a necessidade de investigar e analisar as potencialidades das relações afetivas entre corpo e cidade. Desta forma, este projeto utiliza como ferramenta investigativa o Programa Performativo que, segundo Eleonora Fabião (2013), conduz o corpo a experiências que lhe propiciam a criação de relações e circulações afetivas:

> O programa é o enunciado da performance; um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (p. 4).

Para construção da ação do Programa Performativo aplicada nesse estudo, foram utilizados conceitos da Teoria da Deriva de Guy Debórd (2018),

especialmente a ideia de que quando uma pessoa ou grupo pequeno entrega-se à deriva, renuncia aos motivos pelos quais se desloca e deixa-se levar pelos encontros e solicitações dos espaços. Utilizou-se também, como referência, as práticas artísticas e os conceitos descritos por Renato Almeida (2017) e Antônio Arantes (1994). Na primeira, o autor explica o caminhar no espaço urbano como atitude política e procedimento poético, o que se dá no encontro entre o corpo e a cidade que habita e este é afetado por esta, vivenciando seus tensionamentos políticos, sociais e econômicos. Na segunda, Arantes (1994) descreve a cidade como espaço comum, mas repleto de limites e fronteiras simbólicas no qual o caminhante atento é um corpo que se arrisca por este território, constrói sentidos e posiciona-se.

As referidas ações e experiências realizadas nesta pesquisa tiveram como foco magno abordar o corpo como campo simbólico de transformação, visando ampliar a sensibilização do indivíduo com relação ao seu entorno e o outro.

2- O CENTRO DE SÃO PAULO COMO ESPAÇO DE PESQUISA

Ao escolher o centro de São Paulo, mais especificamente o entorno da Praça das Artes, como espaço de investigação foi necessário refletir sobre a conexão entre os habitantes e os lugares que transitam e quais relações sociais, políticas e históricas que influenciam essas conexões.

Construída na Quadra 27 do centro de São Paulo, a Praça das Artes é uma extensão das atividades artísticas e administrativas do Theatro Municipal de São Paulo. O projeto do complexo cultural teve início em 2006 - sendo inaugurado o primeiro módulo em 2012 - e tem como uma das propostas a requalificação do centro urbano e o prolongamento do Vale do Anhangabaú[1].

[1] Fonte: PRAÇA das Artes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69952/praca-das-artes>

A pesquisadora Jéssica Faria participou de programas de formação do setor educativo[2] do Theatro Municipal, nos quais a ministrante Profª Dr.ª Ana Castro, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP, apontou os fatores que desencadearam o abandono da área central da cidade, entre os anos 60 e 70. Neste período, o centro experimentava mudanças nos hábitos culturais da capital, não sendo mais o lugar principal de moradia e nem o único ponto a oferecer serviços, sofrendo assim um abandono do poder público. Esta experiência formativa gerou uma importante questão que contribuiu para a análise proposta por este trabalho: como as fronteiras físicas e simbólicas alteram a relação dos nossos corpos com estes espaços?

Ainda em relação ao espaço público, o pesquisador Arantes (1994) discorre sobre a experiência social urbana no centro de São Paulo, em específico na região entre a Praça da Sé e a Praça da República - locais que se aproximam dos escolhidos na pesquisa - e descreve como as relações sociais e afetivas são afetadas pelo planejamento urbano e os sistemas de vigilância e controle. O autor ainda descreve a efemeridade constante trazida pelos transeuntes que cruzam esses territórios com pouca aderência, em contraste tanto com a presença das moradias de pessoas em situação de rua - que constroem ali as paredes invisíveis de suas casas - quanto com os prédios de bancos, lojas do comércio, construções históricas e patrimônios culturais, que também constituem o cenário desta pesquisa por onde "[...] transita-se constantemente, dificilmente se está" (ARANTES, 1994, p. 200).

A partir dessas reflexões foi elaborado um projeto de iniciação científica para analisar como as relações afetivas podem ser investigadas através de dispositivos performativos e instalativos.

[2] Estes encontros de palestras estavam inseridos no planejamento de formação dos estagiários do setor Educativo do Theatro Municipal de São Paulo, no qual a pesquisadora integrou como Educadora estagiária entre os anos 2016 e 2019.

3- A EXPERIÊNCIA DA PESQUISADORA NO CENTRO DE SÃO PAULO

A partir da experiência como arte-educadora no espaço urbano, a pesquisadora pôde identificar os lugares existentes no centro antigo de São Paulo ocupados por diferentes grupos sociais, espaços esses que estão em fricção com a vida na metrópole, impressão essa também corroborada por Arantes:

> Penso que os lugares sociais assim construídos não estão simplesmente justapostos uns aos outros como se formassem um grande mosaico. A meu ver, eles se superpõem e, entrecruzando-se de modo complexo, formam zonas simbólicas de transição (1994, p. 191).

Entre os anos de 2018 e 2019, a experiência da deriva - que propõe ao transeunte que caminhe pela cidade sem um trajeto ou objetivo definido (DEBORD,1958) - possibilitou a construção de afetividades entre a pesquisadora e os ambientes que ela desejava para cenário desta investigação e também ativou sua percepção crítica sobre a relação entre corpo e espaço, estimulando a construção de um olhar sensível para as relações que existiam naqueles ambientes, como evidencia registro da pesquisadora que segue:

> Na calçada estreita e escura existia uma casa
> Uma moça costumava jogar cartas sentada no chão, durante as tardes.
> Alguns homens que trabalhavam no estacionamento a chamavam por um apelido. Ela olhava para eles, sorria e depois retornava a sua rotina. Dentro do fluxo intenso da rua Crispiniano, me acostumei a vê-la sorrir. Quando notei, por esses dias, que ela não morava mais lá, senti que naquele pedaço onde vivia estava presente a sua ausência.

Estas vivências propiciaram a criação de um Programa Performativo, pois demonstraram a potencialidade performativa do caminhar quando esta ação é executada pelo indivíduo sem estar condicionada às obrigações e trajetos cotidianos.

4- METODOLOGIA E RESULTADOS

A prática do Programa Performativo ocorreu em um único encontro dividido em duas etapas. Os participantes e a pesquisadora realizaram a leitura de fragmentos dos teóricos citados e, após breve reflexão e preparação, iniciaram a deriva.

Entre o Vale do Anhangabaú e a Praça das Artes foi instalado um espelho, contendo uma pergunta: "O que você faz para sobreviver?". Esta pergunta foi escolhida para a experiência, pois teve sua origem em um Programa Performativo realizado anteriormente pela pesquisadora enquanto membro do setor Educativo do Theatro Municipal de São Paulo.

Para coletar as impressões dos participantes, estes foram orientados a escolher um vestígio durante a Deriva e, após o retorno, a fazer registros através de textos, fotos e desenhos (Figura 1) e, também, escolher uma palavra que sintetizasse a experiência.

A noção de vestígio aplicada a esta investigação parte da leitura de Almeida:

> (...) materiais que carreguem alguma forma de comunicação como escrita ou outras formas simbólicas, como desenhos, monumentos, esculturas, ou ainda, podem ter um caráter mais ordinário funcionalmente como ferramentas, utensílios, vestimentas etc. (2017, p. 58).

Figura 1: Participantes confeccionando registros.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora

Tais materiais foram analisados pela pesquisadora, a partir das seguintes perguntas norteadoras: *Quais os vestígios coletados? Quais*

palavras-síntese foram escolhidas? Tais palavras são representativas de como os corpos se relacionaram com o espaço?

A diversidade das relações afetivas registradas pode ser percebida nos seguintes trechos dos relatos dos participantes:

> Estar à deriva não muda só o corpo, muda principalmente o olhar(...). O olhar me fez observar os hábitos intrínsecos a –quase- todos os corpos que circulam na rua em conexão com a rede através dos celulares. A relação do meu corpo dentro desse contexto é de um estudo de quase libertação; não estar condicionado ao celular ou a minha bolsa possibilita essa sensação, chegando ao ponto de eu ter vontade de dormir ao ar livre. Palavra-síntese: Des-olhar. (W.M)

> A cidade fagocita o indivíduo, e quando estamos num lugar fora desse andar cotidiano, é possível sentir o contraste e fazer com que toda a nossa percepção seja ampliada, pelo simples fato de não termos um prazo para cumprir ou objetivo para alcançar. Palavra-síntese: Centro-Margem. (L.S)

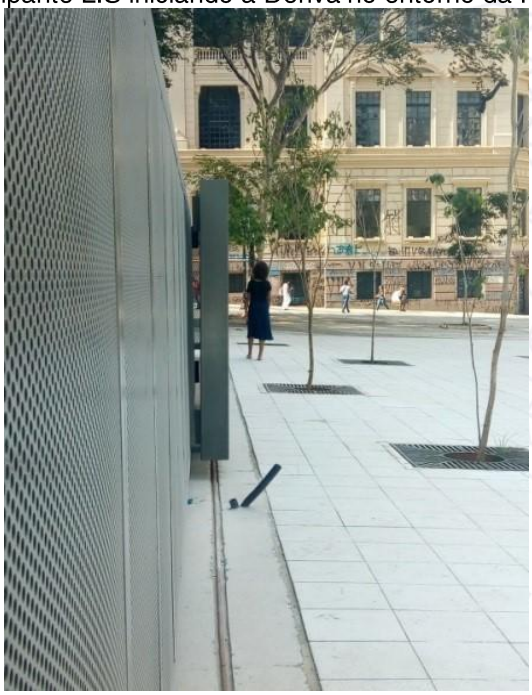
O participante W.M fez o percurso no Vale do Anhangabaú, sendo interessante observar a forma como realizou a deriva – não somente utilizando os pés, mas com outras partes de seu corpo - permitindo relações singulares e extraordinárias (Figura 2). Ao tocar e ser tocado pela cidade, o indivíduo reinventa os usos e intervenções do corpo no espaço-público. A palavra-síntese “Des-olhar” e o relato nos permitem entender de que formas os corpos podem ser afetados pelo espaço urbano e pelo convívio com os outros que compartilham deste mesmo ambiente.

Figura 2: participante W.M interagindo com o Vale do Anhangabaú.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

A participante L.S. realizou seu percurso próximo à Praça das Artes e do prédio dos Correios (figura 3). Ao analisar a palavra-síntese "Centro-Margem" e as imagens produzidas que registram o vestígio (figura 4), nota-se como ambos complementam as percepções dela sobre os limites que existem na cidade. Tais palavras e vestígios escolhidos são representativos.

Figura 3: participante L.S iniciando a Deriva no entorno da Praça das Artes.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Figura 4: vestígio escolhido pela participante L.S.: as grades.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

É relevante ressaltar a percepção crítica de W.M. e L.S. ao refletirem sobre a relação das construções antigas e recentes e de como as pessoas, apesar de circularem pelo centro da cidade, estão à margem da sociedade.

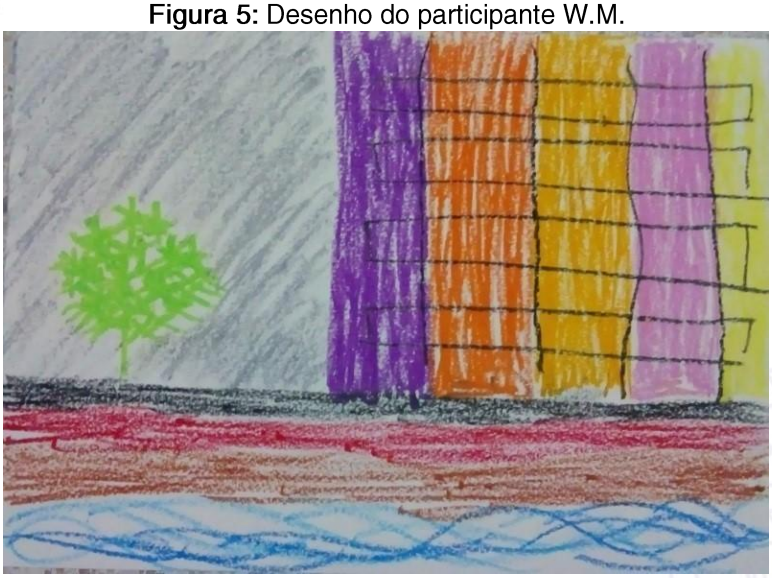
> Este mesmo olhar me fez perceber como o velho e o novo convivem, disputam e moldam o mesmo espaço: no centro especificamente prédios antigos acotovelam–se com novos formando uma arquitetura da memória. (WM)
>
> Escolhi aquela palavra porque apesar de ter andado pelo centro de São Paulo, eu vi que esse lugar é preenchido pela margem. (LS)

Como último registro, os participantes produziram desenhos. O participante WM (figura 5) apresentou sua leitura do Vale do Anhangabaú da seguinte maneira:

> as cores e formas representadas simbolizam as camadas naturais e históricas que existem nesse espaço; a cor azul seria o rio Anhangabaú soterrado; cor marrom a terra; cor vermelha o sangue; cor preta o concreto, por fim, os prédios cerram o horizonte e não é possível ver o céu.

No verso do desenho é encontrado este texto que evidencia a percepção de WM: “concreto que destrói as coisas belas, sangue derramado nesta terra, terra que cobre os rios, mas ainda é vida, rios soterrados, pura vida correndo debaixo de nós”.

Figura 5: Desenho do participante W.M.



Fonte acervo pessoal da pesquisadora.

Na roda de conversa, a participante L.S, discorrendo sobre o tempo, comenta sobre a representação do sol como um relógio em seu desenho (figura 6), bem acima da cidade e das pessoas, influenciando-as.

Figura 6: Desenho da participante L.S.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

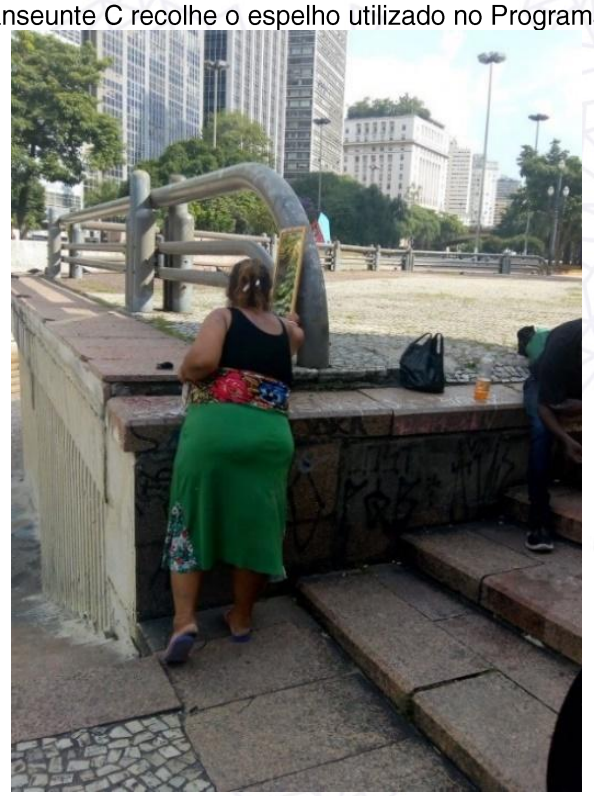
Na etapa final desta pesquisa, como um desdobramento do Programa Performativo, a pesquisadora elaborou uma Intervenção Instalativa, realizada no mesmo local onde a experiência aconteceu, com o objetivo de criar um elo entre a experiência dela e os registros dos participantes neste processo. Tais registros foram fontes fundamentais na elaboração dessa intervenção sendo que os vestígios, as experiências e reflexões relatados e ilustrados acima serviram como ponto de partida dessa criação. É importante ressaltar que o conceito de *Site Specificity*[3] foi aplicado nessa criação.

A Figura 7 retrata o encontro entre a pesquisadora e a transeunte C no decorrer do Programa Performativo. C inicia um diálogo e, nesta breve conversa, relata que recolhe latinhas como meio de sobrevivência e, que nos momentos livres, transitava pelo Vale do Anhangabaú. A ação de recolher o espelho utilizado no Programa Performativo, realizada por C é captada pela pesquisadora e foi o catalisador da criação da referida Intervenção Instalativa.

[3] O termo *Site-Specificity* refere-se a "uma arte desenvolvida tendo em vista um lugar específico, seja tendo como referência um espaço arquitetônico formal, o meio urbano ou um espaço ambiental natural como uma floresta" (ALMEIDA,2017, p. 45)

Vale ainda destacar que o espelho foi utilizado como um disparador de experiências singulares, possibilitando que os transeuntes observem não só a si mesmos, mas também alguns fragmentos imagéticos da cidade. Neste objeto estava escrito a palavra SOBREVIDA, uma escolha da pesquisadora a partir da observação das transformações constantes que o centro de São Paulo vem atravessando, em específico as obras de requalificação do Vale do Anhangabaú que se iniciaram em 2019[4].

Figura 7: A transeunte C recolhe o espelho utilizado no Programa Performativo.



Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Já os vestígios (figura 8) recolhidos pela pesquisadora através da prática da Deriva como estudo para a instalação neste ambiente, são provenientes das obras de reforma dos locais visitados e foram ressignificados para integrar a Intervenção Instalativa (figura 9). As palavras escritas nestes vestígios foram retiradas dos textos produzidos pelos participantes do Programa Performativo.

[4] Disponível em: http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-inicia-obras-de-requalificacao-do-vale-anhangabau#

Figura 8: Vestígios recolhidos e ressignificados pela pesquisadora.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora. Créditos: Ana Luísa Hernandez

A Intervenção Instalativa (Figura 9) buscou sintetizar as experiências propostas nesta pesquisa e assim perceber outras existências na textura urbana em constante modificação. Esta Intervenção buscou também encontrar, na arte, meios para que o corpo-transeunte possa romper sua docilidade diante do poder, criando outras relações com a cidade e produzindo novos sentidos para os lugares que atravessa e que são atravessados por vivências e construções afetivas.

Figura 9: Transeuntes em relação com a Intervenção Instalativa.

Fonte: acervo pessoal da pesquisadora. Créditos: Ana Luísa Hernandez

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da hipótese investigada, esta pesquisa pôde propiciar, aos participantes e à pesquisadora, a percepção de novas relações afetivas no espaço urbano. O Programa Performativo foi um condutor essencial para a experiência, pois permitiu uma organização dos modos de criação artística, o que viabilizou a execução dos experimentos práticos. Dessa forma, a Deriva realizada pelos participantes foi geradora da Intervenção Instalativa, realizada pela pesquisadora.

A experiência, ao constituir a relação entre corpo, arte e cidade, deflagra diversos aspectos sociais e políticos que atravessam o sujeito contemporâneo. Este fato evidencia a necessidade da proposição de práticas artísticas no espaço-público que conduzam o indivíduo a transformar, mesmo que efemeramente, a relação do seu corpo e suas subjetividades com a cidade.

A Intervenção Instalativa sofreu alterações no seu planejamento inicial devido as obras de requalificação do Vale do Anhangabaú sendo necessária uma reelaboração a partir da nova configuração espacial. Esta Intervenção buscou ressignificar a materialidade daquele espaço para propor uma reflexão crítica sobre a efemeridade da cidade e sua memória histórica e social. Por fim, estes experimentos pretendem também, como desdobramento desejável, fomentar futuras pesquisas que utilizem a cidade como espaço e fonte de criações artísticas.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato Barros. **Memória, Vestígio e alienação: relações entre o objeto e a cidade**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2017.

ARANTES, Antonio A. *et al.* **A guerra dos lugares: sobre fronteiras simbólicas e liminaridades no espaço urbano.** Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 2, p. 190-203, 1994.

DEBORD, Guy. **Teoria da Deriva**. Texto publicado no n. 2 da Internacional Situacionista, dezembro de 1958. Tradução de Amélia Luisa Damiami. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Fani/flg0560/2010/Teoria_da_Deriva.pdf>.Acesso em: 20. Abril. 2018.

FABIAO, Eleonora Batista. **Programa Performativo: O Corpo - em – experiência.** ILINX Revista do LUME, Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. Brasil, n.4, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 24. Abril. 2018. ISSN: 2316-8366

PRAÇA das Artes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69952/praca-das-artes>. Acesso em: 01 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

Prefeitura inicia obras de requalificação do Vale do Anhangabaú. Prefeitura de São Paulo_Prefeitura.2019. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-inicia-obras-de-requalificacao-do-vale-anhangabau#:>. Acesso em: 24 de julho de 2019.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p125-153

De Fora Do Teatro

O LUGAR IMPOSSÍVEL DO CORPO NA CIDADE

THE IMPOSSIBLE PLACE OF THE BODY IN THE CITY

EL LUGAR IMPOSIBLE DEL CUERPO EN LA CIUDAD

Letícia Becker Savastano

Letícia Becker Savastano
Mestrado concluído em arquitetura e urbanismo – FAUUSP (2019-2021) com orientação de Agnaldo Farias e linha de pesquisa "Memória, práticas e representação" no departamento de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.
E-mail: lbsavastano@gmail.com

Resumo

Este ensaio tece – por meio da montagem, encontro e fricção de imagens – , um olhar em busca de aspectos pelos quais a arte pode atuar como agente identificador de lugares na cidade nos quais o corpo é impossível para, então, retomar essa dimensão corporal. A escrita parte da inquietação referente a enquadramentos dos discursos do sistema arquitetura e urbanismo com proposta de pensar a partir de obras que tangenciam historiografias desse sistema. O fio condutor deste exercício será composto por diversas operações da artista Lais Myrrha (1974), centralizando sua obra "Projeto Gameleira" (2014).

Palavras chave: arte contemporânea brasileira, arte historiográfica; narrativas; arquitetura e urbanismo

Abstract

This essay operates – through the montage, meeting and friction of images – investigations of aspects through which art can act as identifying agente of places in the city where the body is impossible to, then, imagine again this corporal dimension. This writing starts with the concern regarding frames produced by discources of the architecture and urbanism system, therefore, proposes to think with art works that share historiographic concerns. The guiding line of this exercise will be composed by a series of works by the artist Lais Myrrha (1974), centering "Projeto Gameleira" (2014).

Keywords: brazilian contemporary art, historiographic art, narratives, architecture and urbanism

Resumen

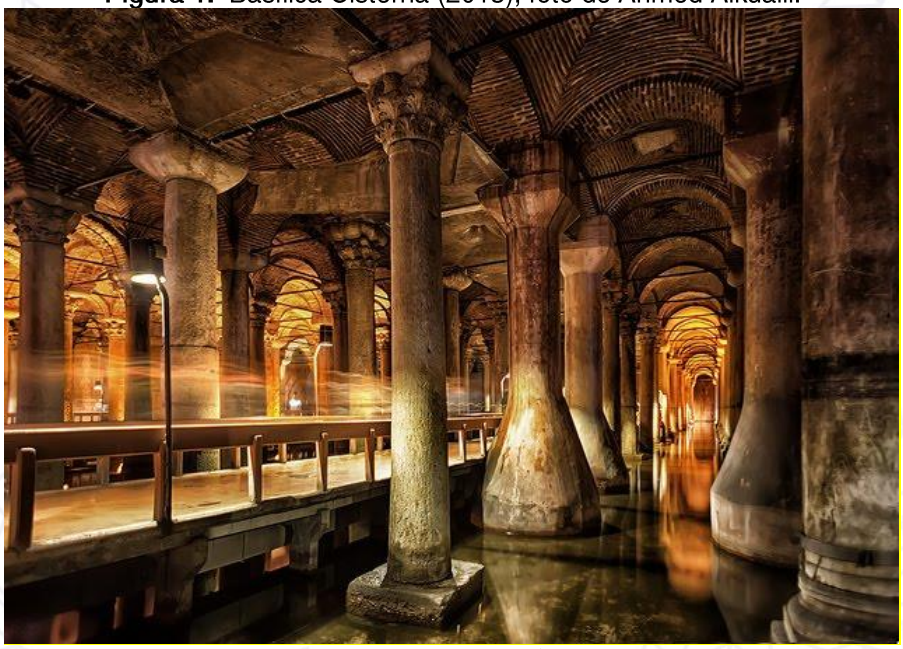
Este ensayo teje, a través del montaje, encuentro y fricción de imágenes, una mirada en busca de aspectos a través de los cuales el arte pueda actuar como agente identificador de lugares de la ciudad donde el cuerpo es imposible, para retomar esta dimensión corporal. La escritura parte de la preocupación por el encuadre de los discursos del sistema de arquitectura y urbanismo con una propuesta de pensar a partir de obras que tocan historiografías de este sistema. La realización de este ejercicio estará compuesta por varias operaciones de la artista Lais Myrrha (1974), centrando su obra "Projeto Gameleira" (2014).

Palabras clave: arte contemporâneo brasileño, arte historiográfico, narrativas, arquitectura y urbanismo

Prólogo

Quão irônico e paradoxal pode ser um monumento dedicado às pessoas que morreram durante a construção desse que às homenageia. Faz-me lembrar de um pilar específico entre os mais de 300 que sustentam a Basílica Cisterna, em Istambul – Turquia. A basílica foi construída por volta do ano de 530 com o objetivo de garantir o abastecimento de água na cidade (ou, pelo menos, garantir a água dos edifícios mais importantes). O palácio invertido - úmido e pouco iluminado-, existe atualmente como um lugar turístico que pode ser visitado caminhando por meio de passarelas anexadas sobre o piso original. A pessoa realizando o turismo é orientada para a "coluna das lágrimas", que – segundo os informativos turísticos posicionados no local - chora pelas pessoas escravizadas que perderam suas vidas durante a construção desse espaço. Que materialidade é essa que não poderia ser revelada, mas que insiste em manifestar-se? Lágrimas que insistem em aparecer e, em movimento constante, desaparecer. Estariam as lágrimas condenadas a remergulhar na escuridão?

Figura 1: Basílica Cisterna (2013), foto de Ahmed Alkuaili.



Fonte: c.Flickr[1]

[1] Fonte: Disponível em < https://www.flickr.com/photos/kohol/ 8550051646/ >, acesos em jan., 2021.

Corpos em pedaços, pedaços de corpos: paradoxos urbanos

Figura 2: Sem título (2001), Lais Myrrha (Fragmento de pedras escritos com tinta preta dispostos em frente à prisão na cidade de Diamantina – tamanho variável).

Fonte: Portfólio da artista.

Essa foi uma das primeiras obras de Lais Myrrha e é uma das poucas com parte do título "sem título" (fato curioso, já que lida com tantos nomes). Realizada em 2001 durante uma oficina *site-specific*[2], parte da programação do festival de inverno em Diamantina-MG, tratou-se de uma expedição na qual a artista coletou cerca de dois mil nomes e datas de nascimento dentre 50 mil diamantinenses e os grafou com tinta látex preta, cada um em um fragmento de pedras que haviam sido retiradas de uma pedreira desativada com a ajuda do secretário de obras da cidade.

De início a abordagem do seu projeto soava com a objetividade de um censo demográfico, mas, no decorrer do processo, a população foi

[2]. *Site-specific* podem ser compreendidas como ações artísticas criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Mas a ideia de *site* pode ser ampliada, se dialogarmos com a compreensão de site-oriented de Miwon Kwon. Se na década de 1960 o *site-specific* estava mais relacionado à fenomenologia e a um entendimento experimental do lugar (*site*) definido por uma localização particular (tamanho, escala, textura, tofografia, etc.), em obras mais recentes (entre a década de 1990 e início dos anos 2000) a relação pode dar-se com um objeto e documento, causas sociais, debates políticos ou até conceitos teóricos (KWON, M., 2002).

estabelecendo um envolvimento afetivo com a ação. Tal experiência não tinha uma finalidade muito evidente, nem as pedras uma destinação predefinida. Lais Myrrha relata (informação pessoal, 2019)[3], inclusive, que muitas pessoas ficavam curiosas e perguntavam o que aconteceria com esses registros feitos de pedras, cacos soltos; e ela respondia que dependia delas mesmas, das pessoas que decidiriam se elas iriam cuidar, ou não – e se sim, como –, desses fragmentos. E o conjunto, nessa ocasião[4], teve duas destinações: Uma delas foi realizada por um dos funcionários da secretaria de obras (o mesmo que havia ajudado a artista a pegar as pedras) que usou os fragmentos para construir um jardim – transformando-o em um memorial às pessoas moradoras da cidade.

Mas, antes, a primeira destinação foi feita pela própria artista, que distribuiu os fragmentos em frente às ruínas do antigo presídio da cidade. O ato parece ter sido movido por um desejo de ativação dessa construção, criando para ela outros termos. Considerando que as obras *site-specific* podem fazer não-lugares específicos novamente, restabelecendo-os como lugares assentados em termos históricos e/ou culturais (FOSTER, 2014), então essa instalação pode ser entendida tanto quanto uma obra *site-specific*, quanto como um memorial utópico – que nega o lugar onde se encontra para imaginar outro –, o que soa bastante paradoxal. E não são paradoxais os antimonumentos[5]?

E ainda, como ressalta a artista (informação pessoal, 2020), essa operação, essa obra, ao colocar-se em frente à construção da antiga penitenciária – um lugar de memória difícil –, além de, diferentemente dos monumentos tradicionais – cujos significados são verticalmente impostos –, abrir-se para a interação de espectadores em disposição horizontal, pode ser compreendida como um antimonumento?

---

[3] O relato foi compartilhado durante uma conversa entre a pessoa autora do texto e a artista.

[4] É muito interessante saber, também, que essa obra foi reeditada em Sorocaba, num projeto curado por Hector Zamora e, dessa vez, muitas pessoas começaram a usar as pedras para presentear colegas e familiares, como relicários.

[5] Aqui, fala-se em antimonumento com base nas definições de Young (1992) e também em diálogo com Seligmann-Silva (2016)

Com esse gesto, Lais Myrrha parece, entre outras coisas, ao mesmo tempo questionar a prisão enquanto lugar de violência institucionalizada e homenagear os corpos anônimos que perambulam pela cidade. Ou seriam esses corpos, em fragmentos, representando uma ideia de cidade, que estariam prestando uma homenagem aos corpos outrora encarcerados, interditados, confinados e aparatados do espaço compartilhado?

Também circundando esses aspectos e operando projetos "que envolvem relações com a comunidade" (MELENDI, 2017, p.317), cerca de um ano depois foi realizado o *happening* por meio do qual a artista preparou um muro pintado em preto na cidade para nele escrever, em tinta branca, o nome de cada transeunte que a aborda de modo a criar um memorial coletivo que só existe por conta da interação. A operação deveria continuar até o muro tornar-se completamente branco quando não for mais possível, paradoxalmente, identificar mais nenhuma inscrição: eis o "Memorial do Esquecimento"[6].E não são paradoxais, podemos perguntar de novo, os antimonumentos?

Figura 3: Conjunto de imagens retratando "Memorial do Esquecimento" (2002), Lais Myrrha (acontecimento #2, em Curitiba).

Fonte: Portfólio da artista.

Sob a ótica dos paradoxos, seguiremos o rastro traçado por Fabio Morais (2020). O autor, pensando relações entre arte, linguagem e discurso,

6. A primeira versão do happening aconteceu em 2002 na cidade de Curitiba e depois em Belo Horizonte; a mais recente aconteceu em 2010, em São Paulo.

entende essa obra como uma articulação entre o fluxo "discursivo-performativo", que, ao mesmo tempo conjura a circulação urbana como se fosse "a lírica que tem no nome de cada passante uma palavra do seu léxico" (p.70) e a lírica que é também sintaxe orgânica contingencial do texto sendo escrito no muro.

Apesar de discurso, segundo Morais, essa obra não segue as normas do texto, quando as palavras são organizadas através da articulação de frases. Pelo contrário: quanto mais escritos, quanto mais pessoas, nomes, palavras, circulação e deslocamento que o muro vai absorvendo, mais ele se torna ilegível até ficar absolutamente branco – que tanto pode ilustrar o "quanto a cidade e sua superpopulação impõem o anonimato que apaga identidades sobrepostas no dia a dia", quanto pode ser um silêncio (MORAIS, 2020, p.71).

Não obstante, o silêncio nunca é absoluto. O silêncio é inseparável da linguagem e só existe porque há fala; e se a linguagem é constituída para "domesticar os sentidos, [...] torna-los apreensíveis e unificados, tira-los da dispersão e infinitude", o silêncio é fundante, "nele o sentido é" (GRIGOLETTO, 2003, p. 232). Assim, talvez seja sobre isso (também) que se trata essa obra: um estado urbano o qual a palavra não alcança, quando o "sistema verbal sufoca aquilo que tenta em vão se expressar em palavras. Mas que, como em uma busca "de ar que vença o sufocamento, pode-se aprender a ler de outras formas e com outras dimensões" (MORAIS, 2020, p.71), pois a linguagem é viva, como também é vivo o corpo e a cidade.

É sobre essas incorporações de gestos, vidas e corpos pela cidade – como uma espécie de fagocitose –, mesmo que em outros termos, que também parece tratar a manobra da artista com "Fachada Subtraída" (2004), realizada com o financiamento da primeira edição da Bolsa Pampulha[7]. A artista elege uma fachada na cidade – de uma oficina mecânica na zona sul

[7] A Bolsa Pampulha é um programa de fomento a jovens artistas que acontece no Museu de Arte Pampulha a cada dois anos desde 2004. Ver: https://www.bolsapampulha.art.br. Sobre a versão mais recente, a 7ª edição (que também traz questões relevantes sobre arquitetura, cidade, urbanismo e historiográfia), escrevi um texto publicado na Revista Vitruvius em 2021. SAVASTANO, Letícia Becker. Deslocamentos de arquiteturas imaginárias. A 7ª Bolsa Pampulha. Arquitextos, São Paulo, ano 21, n. 249.04, Vitruvius, fev. 2021 <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.249/8009>.

de Belo Horizonte –, já com algum acúmulo de marcas aleatórias. Objetivando dialogar com essas eventualidades, ela cobre a fachada com um simulacro de madeira visualmente idêntico à original, mimetizando-a.

Figuras 4 e 5: Fachada Subtraída (2004), Lais Myrrha (Respectivamente: a fachada instalada na Av. Nossa Senhora do Carmo, 551, Belo Horizonte, em Julho; a Fachada instalada no Museu de Arte Pampulha, em outubro).

Fonte: Portfólio da artista.

A fachada simulacro permanece ali por cerca de quatro meses, exposta às mais diversas alterações, até ser retirada e deslocada para dentro do Museu de Arte Pampulha (MAP), onde foi exposta[8]. Diferentemente do "Memorial do esquecimento", o fim desse texto não foi o silêncio, e sim algo como um estado de cirstalização dessa fachada "definitivamente inacabada" e ironicamente "montada canhestramente" sobre o "belo piso de travertino

[8] Quatro anos depois, uma segunda versão dessa obra foi realizada no Rio de Janeiro e exposta no Edifício Gustavo Capanema, um dos primeiros projetos realizados pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em equipe de arquitetos liderada por Lucio Costa e com consultoria de Le Corbusier.

ocre" do antigo cassino, atual MAP, projetado por Oscar Niemeyer (MELENDI, 2017).

É uma situação também paradoxal se considerarmos a infinidade da fachada cristalizada de modo inacabado, com intervenções de autoria desconhecida, num antigo cassino adaptado para museu, funcionando sob outra lógica espaço-tempo. Espaço que poderia ser entendido, conforme veremos a seguir, segundo Michel Foucault (2013) como uma heterotopia[9] do tempo, e também, segundo Lais Myrrha (2012), como um espaço que sofreu um "desmanche de função".

Heterotopias e Desmanches

Figura 6: Construção do jardim a partir da obra "Sem título", de Lais Myrrha.

Fonte: portfólio da artista

Para apresentar a ideia de heterotopia e dos desmanches voltaremos à Diamantina com a obra "Sem Título", quando a inquietação da artista com esse edifício penitenciário surgiu ao notar que toda a cidade era muito bem conservada[10], com exceção da antiga cadeia e do antigo hospício. Myrrha (informação pessoal, 2019) fica espantada com a coincidência do fato de estarem abandonados justamente espaços arquitetônicos "heterotopicos", isto é, "lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo,

9. As heterotopias são como contra-espaços e podem integrar diferentes categorias: as biológicas, as de desvio e as do tempo (eternitárias ou crônicas/eventuais – ligadas à comemoração).
10. O centro histórico da cidade foi tombado pelo IPHAN em 1938 e, desde 1999, é reconhecido como Patrimônio Mundial pela Unesco.

a apaga-los, neutraliza-los ou purifica-los" (FOUCAULT, 2013, p.22). Sendo, de acordo categorias definidas por Michel Foucault, a prisão e o hospício, heterotopias do desvio e da crise. A partir daqui, nota-se ao menos quatro desdobramentos "heterotópicos" despertados por essa obra, sendo os três primeiros: o relicário como presente comemorando aniversários; o memorial em frente à prisão; a construção do jardim – que segundo Foucault (ibidem) é uma heterotopia do tempo, "um tapete onde o mundo inteiro vem consumar sua perfeição simbólica" (p.25).

Nesse sentido, com base leitura de Walter Benjamin (1987) em relação ao materialismo histórico [11], é possível imaginar que Myrrha parece desobedecer as dialéticas que opõem passado e presente e construir uma experiência com o passado e com o presente habitando a mesma matéria, apontando para a impossibilidade de uma historiografia homogênea e linear. Isso porque ambos transformam um ao outro; e o passado, que poderia ter desaparecido, assume uma forma nova no presente e "se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior" (GAGNEBIN, 1987, p. 16).

Já o quarto desdobramento viria a acontecer onze anos depois, com a "Breve cronografia dos Desmanches" (2012). Esse livro de artista reúne uma série de verbetes, funcionando como uma crônica de imagens e palavras, categorizando diferentes tipos de desmanches que uma edificação pode sofrer, como "os desmanches involuntários punitivos" (p.14) que vêm acompanhados da imagem do antigo hospício de Diamantina.[12] A novidade que nos apresenta esse verbete é que o "casarão destinado a abrigar alienados" –também uma heterotopia de desvio –, interditado por muitos anos, talvez por ser "simbolicamente condenável", teria sido "redimido aos olhos

---

11. "Não se poderia caracterizar melhor o método com o qual o materialismo histórico acabou de vez. Esse método é o da empatia. As suas origens encontram-se na indolência do coração, a acédia, incapaz de se apoderar da autêntica imagem histórica que subitamente se ilumina. [...] Mas, em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder. Para o materialista histórico não será preciso dizer mais nada. Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo"(BENJAMIN, 2013, p.12).

12. É relevante ressaltar que a artista não identifica as imagens dos desmanches, que são semireais e semificcionais. Essa identificação é feita nesse texto, para fins narrativos, e não integra a obra. Segundo Lais, é melhor assim para a imaginação (informação verbal, novembro de 2019).

contemporâneos "(p.14)[13] , funcionando atualmente como sede administrativa de um hospital.

Figura 7: Fotografia representando o "Desmanche involuntário punitivo" (c.2012), Lais Myrrha.

Fonte: Livro "Breve Cronografia dos Desmanches" (2012), Lais Myrrha.

Alguns outros desmanches catalogados pela artista são os "voluntários rentáveis", que desmantelam casas para edificações de prédios, ou o "desmanche precoce monumental", quando uma grande obra é "abandonada antes mesmo de ser concluída deixando como "rastro de má fé, estranhos monumentos" (p.27). Pode ter sido esse, por exemplo, o caso do atual parque da juventude (cujo nome soa um tanto irônico) outrora ocupado pelo complexo penitenciário Carandiru, palco do conhecido massacre, em 1992, de pelo menos 111 pessoas encarceradas– imagem que aproximarei às cronografias dos desmanches de Myrrha.

Na época do massacre estava sendo construído o 9º pavilhão do complexo e a obra foi abandonada antes de ter sido concluída. É possível hoje

[13] Redimido, também, como se o período de abandono pudesse ser um estágio de limpeza/silenciamento/esquecimento do seu estigma para descolar-se do signo da loucura.

visitar o estranho monumento por meio de uma passarela, fruto da intervenção arquitetônica realizada em meados dos anos 2000[14]. Em uma das colunas da ruína/memorial (à direita da imagem 8), o pixo anônimo diz "LEMBRE OS MORTOS", como se invadindo o "memorial" planejado. Um antimonumento no monumento?

Figura 8: Ruínas do 9º pavilhão do antigo complexo Carandiru, atual parque da Juventude (2018), foto de LBS.

Fonte: Acervo pessoal.

Desmanches (In)Voluntários?

Em sua cronografia, Lais Myrrha (2012) calca a diferença entre os desmanches voluntários e os involuntários. Se os primeiros são assumida e propositalmente desmantelados, os involuntários são desmontados sob uma máscara de acidentes como intempéries, envelhecimento, incêndios ou alguma falha relativa à sua construção. "Mais complicado é explicar destruição de bairros, cidades e até mesmo países" (p.9).

[14] O projeto do parque e de alguns novos equipamentos , que começou a ser concebido em 1999, é de Aflalo/Gasperini e Rosa Kliass.Cf. AFLALO/GASPERINI ARQUITETOS. Parque da Juventude. c.2020. Disponível online em: < https://aflalogasperini.com.br/blog/project/parque-da-juventude/> acesso em dez., 2020.

Figura 9: Capa do Jornal O Globo da edição do dia 06 de fevereiro 1971.

Heróis voltam hoje das crateras medonhas

A Sra. Mitchell acompanhando pela TV a descida de seu marido na Lua

ANO XLVI - Rio de Janeiro, sábado, 6 de fevereiro de 1971 - Nº 15 729

O GLOBO

FUNDAÇÃO DE IRINEU MARINHO

Perito acusa: Foi imprudência dos engenheiros

NAS MÃOS DOS ASTRONAUTAS AS PEDRAS QUE PODEM REVELAR SEGRÊDO DA LUA

O FALSO ALARME

Faltou coragem à OEA

Ainda há vítimas sob os escombros; os trabalhos de resgate prosseguem

Vítimas da tragédia

NÓS JÁ SABÍAMOS QUE O TRENZÃO ACABARIA CAINDO

As tradições da nossa engenharia

https://acervo.oglobo.globo.com/Acervo/?service=printPagina&imagemPrint=https%3a%2f%2fduvt0k3aavxim.cloudfront.net%2fPDFs_XMLs_paginas%2fo_globo%2f1971%2

Fonte: Acervo histórico *online* d'O Globo.

No dia 6 de fevereiro de 1971 figurou nas páginas do jornal um infeliz encontro. Enquanto corpos de astronautas retornam do espaço sideral depois de terem segurado em suas mãos "pedras que podem revelar o segredo da lua", corpos de operários são soterrados por pedras de concreto.

Essa segunda notícia referia-se ao desabamento do que teria sido o Palácio das Industrias, ainda em construção na cidade de Belo Horizonte, conhecido como "trenzão". De autoria do arquiteto Oscar Niemeyer e cálculos estruturais realizados pelo engenheiro Joaquim Cardozo, a construção era responsabilidade da SERGEN Engenharia e as fundações foram executadas pela SEBRAF, a acusada por ter causado o acidente. No entanto, é intrigante a falta de responsabilização da fiscalização do Estado de Minas Gerais, na

época sob governo do engenheiro Israel Pinheiros[15], que, conforme foi comprovado pelas vítimas (BORBA, 2007), acelerou o processo de construção para que a inauguração acontecesse até o período eleitoral.

Figura 10: Página 19 d'O estado de S. Paulo da edição de 05 de maio de 1971.

Falta de fiscalização, o êrro da Gameleira

Da Sucursal do RIO

"Provavelmente o maior culpado pelo desabamento do Pavilhão de Exposição da Gameleira, em Belo Horizonte, é a empresa contratada para fazer o trabalho de fundações — disse o engenheiro Joaquim Cardozo, explicando que essa empresa subempreitou os serviços de uma outra firma e não se preocupou em fiscalizar o trabalho, comportamento que é habitual na engenharia.

Joquim Cardozo — a quem a culpa pelo desabamento estava sendo inicialmente atribuida — ressaltou, entretanto, que o seu prognostico não é definitivo, pois uma serie de outros fatores — tais como deficiencias no trabalho de concretagem ou rupturas no solo — podem ter sido os causadores do acidente.

Irrelevante

Para o engenheiro, o fato de a autoridade policial que investiga a responsabilidade pelo acidente tê-lo inocentado da culpa é irrelevante, pois "tudo será decidido nos tribunais". Durante seus 36 anos de profissão, não esteve envolvido em nenhum episodio semelhante. Joaquim Cardozo realizou trabalhos da importancia do Maracanãzinho e do Monumento aos Pracinhas, no Rio. Este ultimo trabalho — lembrou — foi feito não sem grandes dificuldades, pois o local escolhido para a obra era um aterro recente, proximo ao mar e, portanto, suscetivel á ação dos lençóis de água. O engenheiro que executou o trabalho, entretanto, o fêz com muito cuidado, garantindo a segurança da obra.

Absurdo

Para Joaquim Cardozo, o comportamento da empresa contratada para fazer as fundações do Pavilhão da Gameleira "foi totalmente absurdo", pois não procurou verificar se não estavam ocorrendo recalques nos tubulões. "Seria um absurdo construir um edificio para descobrir, depois de pronto, que ele estava condenado devido a incorreções na sua construção" — observou.

Com 74 anos de idade, Joaquim Cardozo ficou muito abalado com o episodio, principalmente porque, durante algum tempo, procuraram culpá-lo pelo acidente. A perspectiva de ser considerado injustamente responsavel pela morte de dezenas de pessoas prostrou-o na cama. Só agora está melhorando de saude e recorda, agradecido, o apoio que recebeu da imprensa, de autoridades e de colegas.

Fonte: acervo Estadão

Inauguração que nunca aconteceu, pois a estrutura desabou no dia 4 de fevereiro de 1971[16] no horário de almoço dos 513 operários que trabalhavam na obra, entre os quais mais de 100 foram assassinados ou feridos. Atualmente o espaço é ocupado pelo Centro de Feiras e Exposições de Minas Gerais, também conhecido como Expominas, com projeto do

[15] Governador desde 1965, vale ressaltar que Pinheiros já havia sido presidente da Novacap, empresa pública responsável pela construção de Brasília.

[16] Chama atenção, também, a data (1971), durante a ditadura militar (1964-1985), deixando o debate ainda mais complexo. Além do fato de que, por ter ocorrido nessa época, o processo investigativo e de responsabilização pelos mortos foi, muito provavelmente, ainda menos eficiente.

escritório de arquitetura Gustavo Penna e Associados (GPA&A)[17], construção dedicada a feiras e eventos. Ocioso, o espaço só é ativado durante essas ocupações periódicas. Vou ao local, já no ano de 2019, em busca de sintomas na paisagem. Há de ter alguma evidência.

Figuras 11,12, 13 e 14: "Expominas" em outubro de 2019. Fotos de LBS.

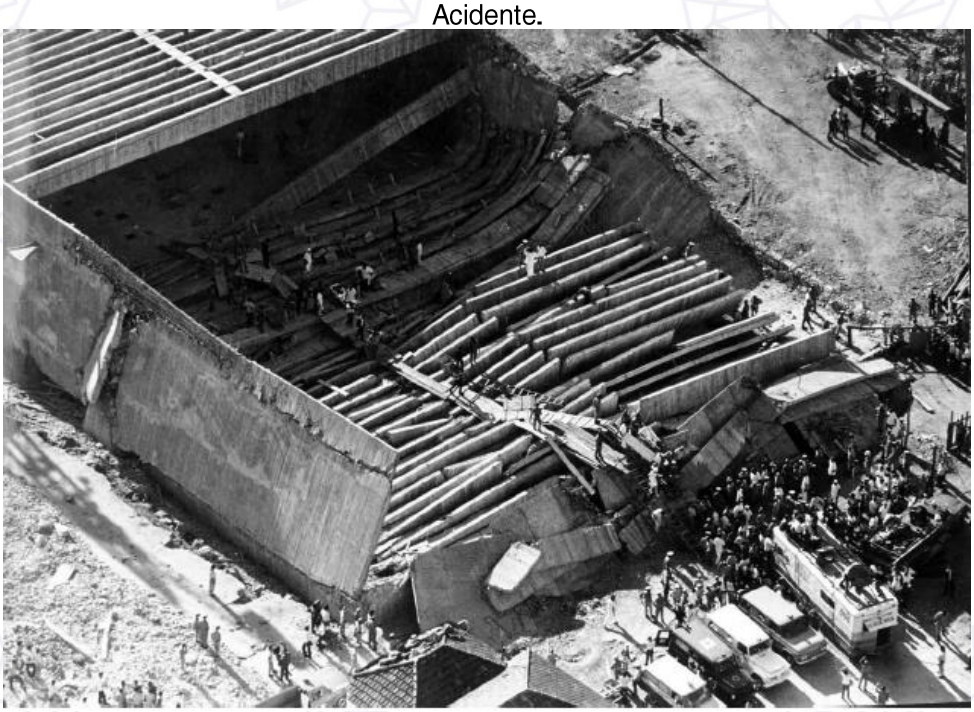
Fonte: acervo pessoal

[17] O projeto data de 2003 e foi concluído em 2006. Cf. <https://www.gustavopenna.com.br/expominas>. Acesso em: jun. 2021. É de se ressaltar (identificando as contradições da profissão) que o escritório GPA&A também é responsável pelo projeto (em construção) do Memorial Brumadinho, sobre o qual não me delongarei nos comentários em nota de rodapé, pois esse fenômeno – de uma linha tênue entre lembrar e projetar uma espetacularização turística que envolvem tragédias traumáticas – demandaria por si um ensaio. Mas recomendo o olhar crítico ao vídeo anunciando a obra divulgado pelo escritório de arquitetura Cf. GPA&A. Espaço de memória em homenagem às vítimas do rompimento da Barragem I, em Brumadinho. Youtube, 2020. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=S5yIF3p3nxI&feature=youtu.be >. Acesso em: jun. 2021.

Projeto Gameleira 1971

Projeto Gameleira

Figura 15: Fotografia usada como referência para a construção da instalação Geometria do Acidente.



Fonte: Portfólio da artista.

Figura 16: Geometria do acidente – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo. Instalação – estrutura metálica, madeira, concreto e pintura sobre módulo de drywall em escala aproximadamente 2:1).

Fonte: portfólio da artista.

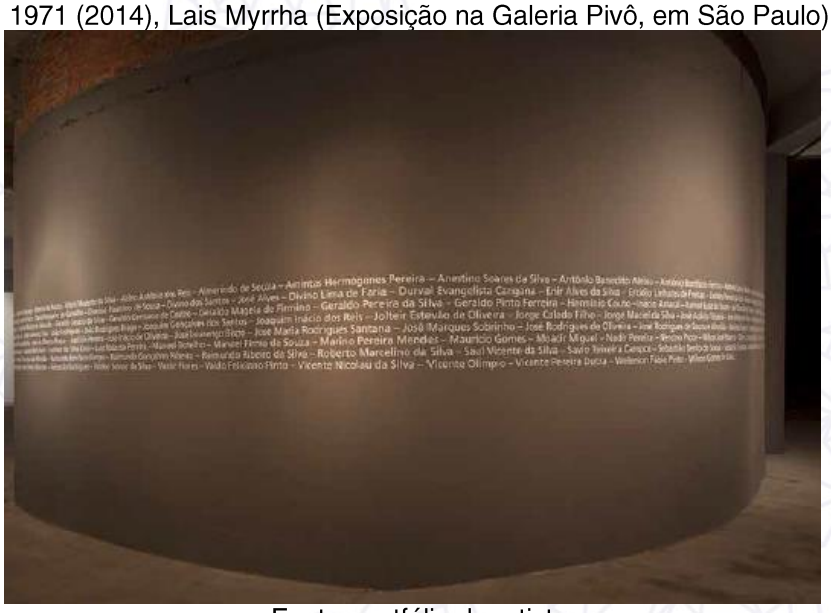
Foi a partir dessa fotografia (imagem 15) que a artista realizou a maquete adentrável que compõe o trabalho "Geometria do Acidente" (desdobramento da obra Projeto Gameleira 1971) exposto em 2014 na Galeria Pivô, em São Paulo, localizada no térreo do edifício Copan, também

desenhado por Oscar Niemeyer (em colaboração com Carlos Alberto Cerqueira Lemos) na década de 1960. A maquete de escala 2:1 foi concebida não da forma como o edifício deveria ter sido (e que nunca foi) e sim como a ruína, rastros e vestígios da matéria, o lugar impossível dos corpos.

Sobre os escombros foi disposto um tapume de madeira com estrutura metálica por onde caminhava a pessoa que visitava a instalação, do mesmo modo como estavam os tapumes de madeira sobre as vigas destroçadas em articulação emergencial para o acesso do resgaste visível na fotografia disposta apenas ao final de toda a instalação (ou seja, a pessoa só sabe do que se tratava a obra depois de atravessar os escombros). A experiência de caminhar sobre esses escombros parece remeter, estranhamente, a quando visitamos sítios arqueológicos e/ou históricos olhando-os de cima através das passarelas de madeira ou pisos translúcidos como acontece, por exemplo, na Basílica Cisterna de Istambul ou nas ruínas do Parque da Juventude. Tais semelhanças causam um assombroso desconforto temporal e simbólico.

Além da instalação “Geometria do Acidente”, o “Projeto Gameleira 1971” desdobra-se em mais duas obras: “Estados transitivos” e “Em memória ao silêncio do arquiteto”. Essa última é formada pela listagem dos nomes dos mortos no acidente sobre a superfície curva de um elemento, do interior da galeria, é um dos pontos estruturais que sustenta o edifício Copan. Em manifestação de luto, é como se esse elemento arquitetônico chorasse por aquelas pessoas que perderam suas vidas construindo um edifício que não foi esse, mas que poderia ter sido, buscando restabelecer a dimensão do corpo.

Figura 17: Em memória ao silêncio do arquiteto – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo).



Fonte: portfólio da artista.

Apontando para o silêncio do arquiteto, que morreu com 102 anos de idade sem nunca ter se manifestado a respeito do desabamento, o objetivo de Lais Myrrha não era o de acusá-lo, mas nem por isso podia deixar de mencioná-lo (ou, melhor, mencionar o seu silêncio) como representação simbólica da promessa de um país desenvolvimentista, uma espécie de "grife Niemeyer" (AMARAL, 2006) que marca os governos entre as décadas de 1940 e 90. É um problema também da historiografia da arquitetura.

Assim sendo, ao tocar no nome intocável, Lais Myrrha (2014) estava – e ciente – "mexendo num vespeiro", conforme mencionou em sua carta aberta[18] em respostas aos comentários incomodados de Pedro Mendes da Rocha e Lauro Cavalcanti sobre a obra feitos por meio do IAB (Instituto de arquitetos do Brasil). Não obstante, a reação dos arquitetos parece apenas comprovar os apontamentos da artista, que não foi a primeira e nem será a última a tocar nessa ferida (MYRRHA, 2014) [19]. Teria a artista desobedecido

[18] Cf.: https://www.pivo.org.br/noticias/resposta-de-lais-myrrha-ao-comentario-de-pedro-mendes-da-rocha-e-lauro-cavalcanti/ >. Acesso em: jul. 2019.

[19] vide "Forma Livre"(2013), de Clara Ianni e "Imemorial" (1994), de Rosangela Rennó, que versam sobre a construção de Brasília. com plano urbanístico de Lucio Costa e edifícios desenhados por Oscar Niemeyer, e as pessoas que morreram durante o processo.

um discurso interditado (FOUCAULT, 1996)[20], um tabu, revelando uma materialidade temível que não poderia ter sido revelada?

Já os "Estados Transitivos" desdobram-se, por sua vez, em mais duas ações. No #1 a artista imprime a foto colorida das ruínas da Escola de Design da UEMG que estava sendo demolida para virar estacionamento do Expominas e as transformou em pôsteres/cartazes a serem distribuídos no decorrer da exposição. Ao lado da pilha dos pôsteres/cartazes, a pessoa que visita a exposição lê o texto:

> Enquanto preparavam o terreno para erguerem o grandioso centro de convenções acharam ossadas que supostamente não foram encontradas na época da tragédia que matou mais de 120 trabalhadores. [...]O problema foi o silêncio do arquiteto, porque a causa do acidente nunca foi apurada de forma conclusiva. [...] A planta e os registros sobre a concepção do projeto foram varridos para debaixo de sabe-se lá qual tapete, isso era fácil em 1971. O poeta morreu triste e o arquiteto seguiu sendo um símbolo nacional, que mesmo tendo tempo de sobra, não se pronunciou. [...] Numa dessas irônicas voltas que a história dá, um dos grandes galpões que foram construídos sobre a tragédia de 1971 pegou fogo. O local tinha capacidade para 2.000 pessoas, felizmente estava vazio. Segundo funcionários, o lugar possuía isolamento acústico, o que facilitou a propagação do fogo (MYRRHA, 2014).

[20] Falo de interdição a partir de Michel Foucault (1996), conforme desenvolvi com mais profundidade em minha dissertação de mestrado. Cf. SAVASTANO. **Lugares de Interdição:** diálogos guiados por Lais Myrrha e Jaime Lauriano. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Figuras 18, 19 e 20: Estado transitivo #1 – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo. Respectivamente: Fotografia usada no cartaz, instalação e detalhe do empilhamento de cartazes).

Fonte: portfólio da artista.

No Estado Transitivo #2, a artista trabalha com a mesma fotografia a partir da qual realizou a maquete, imprimindo a imagem em série de cartazes a serem distribuídos (como o do estado transitivo #1). Do processo de impressão, a artista manteve matriz em placa de offset que enquadrou junto a um texto com conteúdo dialogando com o anterior. Entretanto, a imagem matriz da offset vai se apagando no quadro (único lugar em que o texto encontra a imagem) e, dissociando imagem e texto, a artista, em proposta relacional[21], incorpora a pessoa que observa nesse processo de criação de memória à medida que no quadro só restará o texto e no cartaz levado para casa só restara a imagem. A memória do fato é criada na interação do corpo de quem lembra o texto a partir dessa imagem.

Figura 21: Estado transitivo #2 – parte da instalação Projeto Gameleira 1971 (2014), Lais Myrrha (Exposição na Galeria Pivô, em São Paulo. Matriz em placa offset e texto impresso).

Fonte: portfólio da artista.

Esse processo de rememorar também foi aplicado, de certo modo, como metodologia de pesquisa por Antonio Libério da Borba (2007), que realizou uma tese investigando o desastre na Gameleira a partir da metodologia da história oral e fazendo uso de imagens como "detonadores da

[21] Sobre uma "Estética Relacional", recomendo a leitura do livro homônimo de Nicolas Bourriaud (2009), especialmente do capítulo sobre a obra de Felix Gonzales-Torres "Co-presença e disponibilidade: a herança teórica de Felix Gonzales-Torres" (p.69-86).

memória" (p. 220). O pesquisador selecionou algumas imagens do acervo do Centro de Documentação dos Diários Associados/GEDOC para depois serem utilizadas nas entrevistas com todos os depoentes.

Figura 22: Fotografia das Ruínas do Palácio das Indústrias (1971) – Foto do Centro de Documentação do Jornal do Estado de MG.

Fonte: Tese de Antônio Libério de Borba (2007).

Figura 23: Fotografia do Hospital de Campanha depois do desabamento do Palácio das Indústrias (1971) – Foto do Centro de Documentação do Jornal do Estado de MG.

Fonte: Tese de Antônio Libério de Borba (2007).

Figura 24: Estrutura temporária do hospital de Campanha no Expominas para atender pessoas infectadas pelo COVID-19 (2020) – Foto de Pedro Gontijo (Imprensa MG).

Fonte: Site da Secretária da Saúde do Estado de Minas Gerais[22]

Estarrecedor é ver mais uma dessas voltas irônicas da história circundado esse local. Quase 50 anos depois, em abril de 2020, esse mesmo espaço passa a abrigar, de novo, um hospital de campanha devido a um desmanche sem precedentes. O edifício com capacidade para abrigar 2.000 pessoas encontra-se impedido de receber eventos (isto é, de algum modo, interditado) por conta da necessidade de isolamento social imposta pela pandemia da COVID-19 e tem seu uso ressignificado por uma estrutura temporária provida de 768 leitos para, em tese, atender e internar corpos infectados pelo novo coronavírus. Em tese, pois o hospital que consumiu R$ 2 milhões foi desmontado, em setembro de 2020 (com a pandemia em descontrole), sem nunca ter sido usado[23].

Nesse contexto de isolamento social seletivo da sociedade brasileira em função da pandemia, é de se ressaltar que os corpos de operários do setor da construção não possuem o direito de se resguardar dentro de casa, uma

[22] Disponível em <https://www.saude.mg.gov.br/component/gmg/story/12494-governo-de-minas-conclui-segunda-etapa-da-construcao-do-hospital-de-campanha-no-expominas>. Acesso: em mai. 2020.

[23] Cf. FIÚZA. Hospital de Campanha do governo de MG consumiu R$ milhões e agora vai ser desmontado sem nunca ter funcionado. G1 Minas – 10/09/2020. Disponível em: https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/09/10/hospital-de-campanha-do-governo-de-mg-consumiu-r-2-milhoes-e-agora-vai-ser-desmontado-sem-nunca-ter-funcionado.ghtml >. Acesso em: fev. 2021.

vez que esse setor nunca deixou de seguir com suas atividades, excluídos do confinamento social em vigor desde 24 de março de 2020[24]. Mesmo tendo condições de trabalhos melhores do que na década de 1970 e com regras e seguranças de trabalho um pouco mais rígidas em obras urbanas, pessoas que trabalham nesse setor continuam se arriscando (às intempéries, aos vírus, aos soterramentos e aos afogamentos) para a construção das materialidades de nossas cidades.

Considerações Finais (ou Desenlace)

Tais encontros de imagens e acontecimentos (imagens-acontecimentos) podem revelar modos por meio dos quais os espaços físicos são compartilhados entre tempos e como as violências antigas implicam e reverberam no presente. Destaca-se também como essas obras se encontram por meio do método de agenciamento de imagens, revelando sintomas, interferências imprevistas, de autorias indefinidas, representadas pelo pixo, ou pela caminhada de alguém guiada pelo aviso: lembre os mortos.

De algum modo, todas as obras de Lais Myrrha comentadas neste ensaio fazem uso de uma metodologia de coletas de dados e/ou investigações, lidando com "arquivos" (se considerarmos a arquitetura também como arquivo/documento). Mas se nas três primeiras obras comentadas ("Sem título", "Memorial do esquecimento" e "Fachada Subtraída") a artista aborda, na escala da cidade, determinados apagamentos e silenciamentos por meio de um anonimato do dia a dia, pensando o silêncio numa dimensão de sentidos da linguagem que tenta reduzir o múltiplo ao unitário fazendo-nos pensar que talvez a memória seja tão feita de

[24] Em março de 2020 eram contabilizadas 5.812 pessoas infectadas com mais de 200 mortas. Quando esse texto é revisado, quase um ano depois (28 de fevereiro de 2021), o total de casos no país ja é 10.571.232, e 254.220 pessoas mortas (JHU CSSE). Enquanto faço mais uma revisão, na manhã dia 29 de maio de 2021 (dia esse, imagino, que irá marcar a história do país com protestos anunciados em mais de 80 cidades contra o governo genocida de Jair Bolsonaro), o país já perdeu mais de 459 mil pessoas para um vírus (contra qual já existe vacina). Hoje, durante a revisão final deste artigo, no dia 07/07/2021, já passamos por mais duas outras manifestações contra o governo e de luto pelas 537 mil pessoas que morreram. Agora, parece não haver uma pessoa no país que não esteja de luto.

esquecimentos quanto a linguagem é feita de silenciamentos; a obra “Projeto Gameleira 1971”, que centraliza a discussão, retoma a ideia de um silenciamento, na escala do edifício, mais brutal (na ordem da interdição) e mais ligado a amnésia do que o esquecimento propriamente dito[25].

Fala-se em amnésia social, e não em esquecimento, tanto em referência ao diálogo entre Maria Angélica Melendi (2000) com a artista Rosangela Rennó (comentada em nota sobre a obra “Imemorial”, de 1994) como prova de uma amnésia pois trata-se da produção de um apagamento da memória, e não de um esquecimento (o que sugeriria alguma “naturalidade”); quanto em referência à obra "Memória da Amnésia" (2015) de Giselle Beiguelman, que

> direciona boa parte das pesquisas ao tema das políticas de esquecimento e do direito à memória como prerrogativa do direito ao espaço público com foco no depósito de monumentos da cidade de São Paulo: quem dicide o que deve ser esquecido, como deve ser esquecido e quado deve ser esquecido? (BEIGUELMAN, 2019, p.10).

Especialmente em "Projeto Gameleira 1971", Lais Myrrha apresenta um preciso cunho “historiográfico”, para usar os termos de Ana Pato (2017)[26], compartilhando de preocupações historiográficas na área da arquitetura e urbanismo, destacando que não só a memória é feita de esquecimentos (ou de apagamentos) como também a linguagem é feita de silenciamentos (ou interdições) e a ruína é inerente à arquitetura. Nesse ponto, é preciso lembrar do Grupo Aquitetura Nova, principalmente nas críticas feitas por Sérgio Ferro na década de 1960 aos sistemas de representação da arquitetura e do urbanismo, sua relação com o mercado e as hierarquias de ordem construtiva.

Durante a construção de Brasília, por exemplo, Ferro fazia sérias críticas públicas às situações de precarização da mão de obra encontradas nos canteiros do novo Distrito Federal. Buscando politizar sua prática e questionando as explorações nos canteiros de obra e o modo como esses

[25] Destaca-se também como essas obras se encontram por meio do método de agenciamento de imagens, revelando sintomas, interferências imprevistas, de autorias indefinidas, representadas pelo pixo, ou pela caminhada de alguém guiada pelo aviso: lembre os mortos.

[26] A noção de uma arte historiográfica (em diálogo com Ana Pato) também foi discutida com mais profundidade em minha disertação de mestrado (SAVASTANO, 2021).

eram desconsiderados pelas pranchetas das equipes de arquitetura, Ferro escreve "O Canteiro e o desenho" (publicado pela primeira vez em 1967), uma espécie de manifesto (de bases marxista) para apontar a necessidade de retorno à matéria (o canteiro de obras, justamente) e não um desenho politicamente alienado das subjetividades e humanidade das pessoas que constroem as edificações.

Quando falamos dos corpos que constroem essa materialidade estamos, portanto, pensando sobre quais condições esses corpos se movimentam (ou não) na cidade e participam (e em que condições) de sua materialização; como habitam (e em que condições) suas arquiteturas (inclusive – e principalmente, pois centralizados nessa discussão – aquelas que a constroem com as próprias mãos) e como são calcados e visíveis (ou não) ou seus traços. Nós dependemos do mundo material para estabelecer o movimento e, "se antes da pandemia do novo coronavírus não o sabíamos, agora o sabemos" (BUTLER, 2020). "A superfície que uma pessoa toca carrega o traço dessa pessoa, hospeda e transfere esse traço e afeta a próxima pessoa cujo toque posa ali" (np.).

Em vista disso, este ensaio teceu, por meio do encontro e agenciamento[27] de imagens que perpassam a materialidade das coisas em diálogo guiado por um conjunto de obras de Lais Myrrha, modos pelos quais a arte pode atuar como um agente identificador de lugares nos quais o corpo, e/ou a palavra, é impossível (interditada, soterrada, ou sufocada) para, então, retomar essa dimensão corporal na cidade e no discurso.

Movimentações essas que nos despertam para o fato de que há um esquecimento sintomático na materialização da cidade. Quais vidas podem existir na esfera pública e, no limite, o que uma morte requer para provocar o horror e indignação que apoiem e estimulem o clamor por justiça e pelo fim da violência? Quais são as vidas passíveis de luto (BUTLER, 2017)? Quais pessoas são lembradas e representadas na dimensão pública? Qual a

[27]. Fala-se em "agenciamento" de imagem com base no texto "Lendo e agenciando Imagens" de Lilia Schwarcz (2014), diálogo também mais aprofundado e exercitado em minha dissertação de mestrado (2021).

memória que o espaço urbano e suas arquiteturas nos contam? E quais nós escolhemos ver e escutar? Qual a matéria que constitui nossas cidades?

> Terra, mas também canos,
> Fios, homens, trilhos,
> Trens, Gentes, projetos, obras, disputas, [...]
> 800 túbulos instalados a custa sabe-se lá de quantas vidas
> Uma, um par, meia dúzia, dezenas, ou centenas [...]
> Fósseis modernos que o futuro talvez cavará [...]
> Será que as pessoas do amanhã poderão recompor com base nesses vestígios os horrores,
> Os desperdícios, os abusos, as violências, a opressão?
> Sobre quantos mortos são erguidos cada viaduto, cada arranha-céu? [...]
> Espaços inacessíveis, obra inconclusa, demoras, ruínas [...]
> Grandes avenidas ladeadas de construções modernas e concreto.
> De concreto armado.
> Armado.
> E a história mal contada, massacre, acidentes, mais trabalhadores mortos,
> e memorial. Maquiagem. Retoques. Falsificações.
> [...] Os monumentos.
> **O silêncio**. (MYRRHA, transcrição livre, grifo nosso)[28]

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Editora 34., 2006

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia:** políticas do esquecimento. São Paulo: Sesc, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marrie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense S.A 1986

_____. **O anjo da história**. trad.d e org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORBA, Antonio Liberio. **Lembrar para ter o direito de esquecer**: a reconstrução histórico-sociológica da tragédia da Gameleira em Belo Horizonte e seus reflexos na trajetória de vida dos atores sociais nela envolvidos. 2007

[28] Transcrição livre da fala da artista na obra audiovisual "Delírio" (2017). Disponível em <https://vimeo.com/204727186 > Acesso em : dez. 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra** – quando a vida é passível de luto? Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo M. da Cunha Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Traços humanos na superfície do mundo**.São Paulo: Editora n-1, 2020. Disponível online em < https://n-1edicoes.org/042> acesso em maio de 2020

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.

FERRO, Sérgio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Projeto editores associados, 1979.

FOSTER, Hal **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, v. 7, 2014.

GRIGOLETTO, Marisa. Silenciamento e memória: Discurso e colonização britânica na Índia Organon. Revista do Instituto de Letras da UFRGS V.17 n.35

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Editora Loyola, 1996

_____. **O corpo utópico**, as heterotopias. Trad. Salma T. Muchail São Paulo: Editora N-1, 2013

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014

JACQUES, Paola Berenstein; DA SILVA PEREIRA, Margareth (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: Edufba, 2018.

KWON, Miwon. **One Place After Another** -site-specifics art and location edentity.Massachusetts Institute of Technology, 2002.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal – mal de arquivo. **Studium.** Belo Horizonte, n. 11, p.22-30,2000.

_____. Uma cronografia de espectros *in* MYRRHA, L. **Uma breve cronografia dos Desmanches**. Trabalho realizado pelo Edital Bolsa Furnarde de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2012.

MORAIS, Fabio. **Escritexpográfica.** Tese (Doutorado) Faculdade de Artes visuais na Universidade
do Estado de Santa Catarina. 2020.

MYRRHA, Lais. **Sobre as possibilidades da impermanência**: fotografia e monumento. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. **Uma breve cronografia dos Desmanches**. Trabalho realizado pelo Edital Bolsa Furnarde de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2012.

PATO, Ana M. P. – **Arte contemporânea e Arquivo**: como tornar público o arquivo público? Tese de doutorado apresentada para a FAU-USP, 2017

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia&Antropologia** – Rio de janeiro, v.04.02:291-431, out.,2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio **Por uma estética do precário:** antimonumentos e a arte de "desesquecer". Periódico Permanente, v. 4, n. 7, 2016

YOUNG, J. E. 1992. The counter-monument: memory against itself in Germany today. **Critical Inquiry** , v. 18, n. 2, pp. 267-96.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p154-175

Forma Livre

RASTEJAR COMO ATO TERRORISTA: UM CORPO DESOBEDIENTE RASGANDO CALÇADAS DO GÊNERO

Princesa Ricardo Marinelli

Princesa Ricardo Marinelli
Princesa Ricardo Marinelli está bem bicha. Bicha orgulhosamente bizarra. Artista da dança, Terrorista de gênero. Licenciadx em Educação Física e Mestrx em Educação pela UFPR. Doutorandx em Performances Culturais na UFG. Professorx do curso de Dança da FAP-UNESPAR. Quer mesmo é tocar fogo no antigo e no novo normal.

Lembro muito nitidamente de estar com o corpo esparramado no chão gelado de uma sala de ensaio, olhando para as imperfeições do piso, olhos vertendo água. Nem chamo de choro. Já tinha parado de chorar, mas o corpo continuava vertendo água. Às vezes perdidx da percepção de alguns pedaços do corpo, que pareciam infiltrar-integrar o chão por conta do peso. De um peso que, de mãos dadas com a gravidade, parecia tornar o mundo uma atmosfera muito mais densa do que a habitual. Tudo sem nenhuma dramatização, sem representação, sem desejo. Só a descrição de um estado, como se naquele momento o corpo só pudesse existir daquela maneira. E eu estava lá, naquele chão, para ensaiar. Para criar. Para dançar. Para inventar mundos.

Era 2010 e semanas atrás eu havia sido despertadx com a notícia de mais dois ataques violentos a travestis em Curitiba. Circunstâncias assustadoramente cruéis, até para os padrões da conservadora capital paranaense. Infelizmente os ataques só confirmavam as estatísticas, nada de novo. Mas dessa vez eu estava perto, dessa vez o corpo que eu sou ressonava a violência de outro jeito. Em meio às minhas próprias revoluções identitárias diárias, o corpo reagiu como nunca havia reagido a situações parecidas. “Princesa Ricardo Marinelli”, a existência caoticamente fora do binário que se apresenta aqui nesse 2021, lá era um projeto, um desejo firme, mas conflituoso. X Princesa que se forjava já nascia marcadx por sangue, gritos, ácido, hospital, morte.

Era 2010 e eu estava no meio de um processo de criação para uma performance de rua. Tantas referências, tantos debates sobre a presença de corpos dissidentes nas ruas, tantos protocolos de trabalho, tantas investigações em ruas e praças. Tanta empolgação... E aquela ligação acontece. Diante de tamanha violência nada parecia fazer sentido. Qualidade de movimento? Dramaturgia? Estruturas de mediação com o ambiente público? Conceitos? Tudo que ontem parecia um conjunto incrível de propostas, hoje parecem alegorias de faz de conta. Como pensar em arte diante da importância de olhar para demandas tão básicas de sobrevivência?

Foram muitos dias sem conseguir colocar nada em movimento. E quando consegui voltar minimamente ao trabalho, um peso, um choro, um corpo que não sai do chão. E é aí que lembro nitidamente dos dilúvios de um

corpo que se infiltra-esparrama no chão gelado. E eu estava lá, naquele chão, para ensaiar. Para criar. E foi na angústia de viver a impossibilidade de mover que a estrutura performática de “Não alimente os animais” se construiu.

I.
(para criar vivendo dentro do olho do furacão da barbárie)

Estar criando em arte é desafiar-se a inventar outro mundo. Outros mundos. É um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. É aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida cotidiana, de realidade. E faz tempo que criar, para mim, tem sido gradativamente desistir de ser humana. De certo modo, acredito que a humanidade é um projeto que fracassou, e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover.

E tais dimensões, quase que paradoxalmente, parecem se tornar mais evidentes no encontro. No encontro com outros corpos, outras intimidades. Chamo essa bruxariazinha de "poética do encontro". É sobre olhar com cuidado para o tamanho enorme da potência do encontro entre corpos-existências. Ao valorizar o corpo novo que passa a existir quando entro e deixo o outro entrar, admito e compreendo o encontro como método de pesquisa. Não qualquer tipo de encontro, mas um encontro que se pretende revelador e cúmplice.

Performativamente, pensar o encontro como poética significa estabelecer e pactuar outras formas de olhar para a vida que se estabelece na relação com o outro, procurando nessa relação nossa matéria poética. Mas não qualquer tipo de encontro. Quero encontrar com as monstras e criar situações para que elas se encontrem entre si, para poderem juntas olhar para os avessos dos corpos e experimentar possibilidades de coletivizá-los, para quem sabe viver um corpo bizarro-ciborgue colaborativo. Para no encontro

potencializar estranhezas. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem seu perfume bizarro. Quero tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, tornar visíveis corporalmente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder. Onde as experiências de monstros se cruzam? E onde se distanciam? Como atualizar juntas nossas formas de perceber-viver um mundo cada vez mais organizado para nos deslegitimar, respondendo esteticamente a ele?

Na vida e na arte dedico tempo e atenção para as estranhezas e particularidades que fazem de mim, de nós, os corpos que somos. Olhar para os avessos dos corpos e experimentar possibilidades de coletivizá-los, para quem sabe viver um corpo bizarro-ciborgue colaborativo. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem uma tendência ao bizarro. Quero tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, tornar visíveis corporalmente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder.

O Manifesto Ciborgue, de Donna Haraway, originalmente publicado em 1985, é um convite explícito a superar nossa noção cristalizada de humanidade. A gata é radical: não há um corpo natural. Ela constrói a imagem de um ciborgue como um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também de ficção. Corpos máquinas. Não no sentido mecanicista moderno, mas numa atitude sistêmica, complexa e antinaturalizada de existência. "(...) somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues".1

O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero. Ele não tem compromisso com a bissexualidade, não tem fascínio por totalidade orgânica, não faz apelo a uma narrativa de origem. A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais nossos corpos são explicados. O ciborgue, nessa perspectiva, aponta para além de qualquer binarismo, seja este homem-mulher ou ser humano-máquina. O ciborgue é um monstro e os monstros definem os limites de nossa identidade, questionam os fundamentos do discurso sobre o natural x sobrenatural. Para

[1] HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. In: TADEU, T. (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Haraway (e eu estou junto com ela nessa), já vivemos um mundo pós-humano e pós-gênero em diversas dimensões.

O ciborgue de Haraway, assim como a abjeção Butleriana2, podem ser marcadas pela incompreensibilidade de determinadas experiências a partir da lógica cultural hegemônica, sendo tratadas de maneira animal, bestificada. Assim, o que inicialmente parece ser um problema do indivíduo "degenerado" que se encontra afora ou à margem da sociedade, torna-se um problema da sociedade que em seus registros limitados e limitantes não consegue compreender a experiência daqueles que mesmo tendo sido produzidos em seu seio, lhe são alheios ou aparentemente externos.

Abjeto é aquilo que precisa ser constantemente repudiado em si para se ascender ao status de sujeito, uma vez que os corpos jamais se materializam completamente, pois há em cada corpo algo de abjeto. Algo que precisa ser constantemente negado, alijado, para que ele seja incluído no rol dos sujeitos.3 A abjeção existe e sua existência que incomoda e torna a lei confusa. As contradições e complexidades do corpo abjeto, que só pode ser visto como não-sujeito num mundo de linguagem e, portanto, de sujeitos, na minha visão precisam ser entendidas como trunfo ontológico e não como problema a ser combatido. Especialmente na prática artística.

Em 2008, depois de assistir a "Não alimente os animais", Marcio Marciano (crítico de teatro) me procurou para parabenizar pelo trabalho. Entre as afirmações uma me marcou muito. "Aprendi com Lenin que o movimento vem da margem", disse ele. Depois fez uma analogia dialética fazendo alusão aos círculos concêntricos que a pedra produz na água quando arremessada. No caso de Lenin, a ironia está em reconhecer como é frágil a ilusão de nos sentirmos no centro e, a partir daí, tentarmos promover transformações, sem atentar que essas transformações nunca partem de um lugar unívoco, mas se condicionam mutuamente num processo de contínua negação.

Quando você não importa, está vulnerável a todo tipo de desmando, injustiça e desumanidade. As regras de convivência entre humanos não

---

[2] BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
[3] BUTLER, Judith. ***Undoing Gender***. New York-London: Routledge, 2004.

servem para aquilo que não considero classificável como humano inteligível. O agressor que joga um balde de ácido em uma travesti trabalhando na rua durante a noite o faz pois não enxerga naquele ser vivo um semelhante. E talvez não seja mesmo um semelhante. E talvez nosso pulo do gato na loteria dos sujeitos seja exatamente desistir da querela por sermos tratadas como "mais sujeitos". Talvez os processos citacionais que constituem o corpo das monstras, prestes a serem queimadas por um balde de ácido nas mãos de um homem branco conservador, constituam mesmo um resultado que está fora. E quero entender que é dali, de fora, que pode vir movimento. Um outro movimento.

No Brasil, durante a greve dos caminhoneiros em junho de 2018, um vídeo onde uma travesti moradora de rua é entrevistada, viralizou nas redes. 4 Trata-se de Adriana Cavalcanti, de 29 anos, que vive há 17 nas ruas de Campinas (SP). Na entrevista, assim como em outros vídeos que podem ser encontrados na rede, Adriana demonstra articulação e erudição muito além do que o mundo espera para a sua condição. Entre outras coisas ela fala de sua paixão pelos livros, dizendo que eles foram a solução para sua condição de solidão. "Na falta de com quem conversar, eu entendi que os livros falam. Eles estão sempre a falar", diz.

Entre passagens bastante emocionantes e outras bem engraçadas, o que mais me chamou a atenção foi a percepção que ela tem de sua posição de outsider. Começando seus comentários sobre a greve, afirma que "está de fora, e de fora é mais fácil para enxergar".

Parece que está na hora de responder, resistir a partir de outros parâmetros.

Das coreopolíticas propostas por André Lepecki, às zonas autônomas temporárias provocadas por Hackim Bey, passando pelo manifesto ciborgue de Donna Haraway ou pela contrassexualidade proposta por Paul Preciado: onde, como e por quais motivos resistimos? Respondemos? Contra-atacamos? Quantos lados tem essa guerra? Como cada um destes artistas

[4] Disponível em: https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/apaixonada-por-literatura-moradora-de-rua-transexual-viraliza-na-web-na-solidao-comecei-a-conversar-com-os-livros.ghtml (consultado em 20/07/2018).

descreveria suas estratégias pessoais para lidar com os golpes em curso? Onde suas experiências se cruzam? E onde se distanciam? Como atualizar juntas nossas formas de perceber e responder aos ataques violentos cada vez mais presentes? Mais que apresentar uma receita, como reaprendemos a compartilhar algumas perguntas, estratégias, dilacerações e inspirações?

O que eu quero é tocar fogo no gênero. Na identidade. Na caixinha na qual nunca coubemos. Nos atrevemos a pensar em uma sociedade pós-gênero, em uma forma de compartilhamento da existência menos categorizadora. E em tempos tão sombrios, violentos e de um fortalecimento voraz de atitudes conservadoras, a arte precisa redobrar os esforços de uma crítica radical aos modelos naturalizantes e naturalizados.

II.
(corpos desobedientes de gênero performando na/a cidade)

Em geral, temos o entendimento de que a arte é a priori — ou pelo menos deveria ser — pública. No entanto este entendimento não me é suficiente e no desejo de produzir experiências efetivamente relacionais, faz tempo que mergulho no caótico, complexo, violento e sedutor lugar onde partilhamos a existência com as nossas: ruas, praças, calçadas. Principalmente calçadas.

Em “Não alimente os animais” a calçada surge não como uma escolha arbitrária, mas sim como uma necessidade vital do projeto. Só nela a discussão que estamos propondo teria condições de ser desenvolvida.

Olhando para o espaço público como o da negociação coletiva, do “estar/conviver juntos”, saímos em busca de encontrar as formas mais intensas e desafiadoras de contribuir para uma convivência outra, para um outro pacto de partilha. Nicolas Bourriaud fala de um “estado de encontro imposto aos homens”. Criar na rua seria, então, procurar brechas nesse encontro imposto em busca de torná-lo mais ativo e menos imposto, mais escolhido e negociado, e menos massificado.

Estive e estou interessadx numa ação imediata, pontual, reconhecível e acessível a um público espontâneo. O corpo em ação ressignificando um espaço-tempo real (real?), despertando a atenção para ele e oferecendo outras formas de observá-lo e de perceber o contexto a sua volta, mais críticas e criativas, produzindo recepções e reverberações imediatas e diretas da obra, transitando no limiar entre o estabelecido e o provisório, entre a institucionalização e o espaço público, entre a repetição e a diferença.

...

Então, era 2010, o corpo-dilúvio-revolta infiltrado no chão gelado começou a rastejar. Se o peso-mundo é inevitável agora, como é que invento-politizo mundos daqui, do chão. E a insistência no movimento de um corpo dilacerado vai dando forma a um monstro que ao arrastar o corpo na calçada abre uma fenda nas relações cotidianas.

Pouco a pouco vi meus desejos subversivos, desobedientes, e quase terroristas passarem do campo da tristeza para o ataque, um ataque que é também um convite. Convite para uma experiência sensível, um evento capaz de gerar uma fissura neste espaço/tempo, interrompendo seu continuum, reconfigurando tanto o contexto quanto os corpos que agem dentro dele.

III.
(trajetória de fendas em calçadas)

> A arte inquieta de Princesa Ricardo Marinelli renuncia a propaganda publicitária para ir ao encontro desnudar cumplicidades.
> Age para tomar de assalto os desavisados, e então espelhar a selvageria camuflada e a violência explicitada na intolerância.
> Evidencia na carne que os preconceitos continuam as maiores barreiras para a produção do conhecimento.
> A burrice perdeu de vista e o chorume é humano.
> O banho lava o cheiro das ruas mas não tira a purpurina da cara.
> O salto quebrou. A meia arrastão está rasgada.
> A escultura continua, ampliada. E o pensamento escapou da prisão...
> (Kleber DAMASO, sobre “Não alimente os animais”, para o Caderno Corpo Exposto, 2012)

Figura 1: Curitiba, 2012.

Foto de Leco de Souza.

"Não alimente os animais" é, então, uma ação performática que procura tornar vivíveis corpos que têm sido escamoteados, escondidos e marginalizados. Princesa é um corpo bizarro de rua, que atua durante o dia. Ela evidencia o tratamento zoológico que é dado aos corpos desobedientes de gênero, em especial travestis e/ou transexuais. O chão, a calçada, a rua, a beleza, a violência, a venda. Tudo converge para um corpo que não anda, mas rasteja.

Figura 2: São Luís do Maranhão, 2013.

Foto de Taciano Brito.

Figura 3: São Luís do Maranhão, 2013.

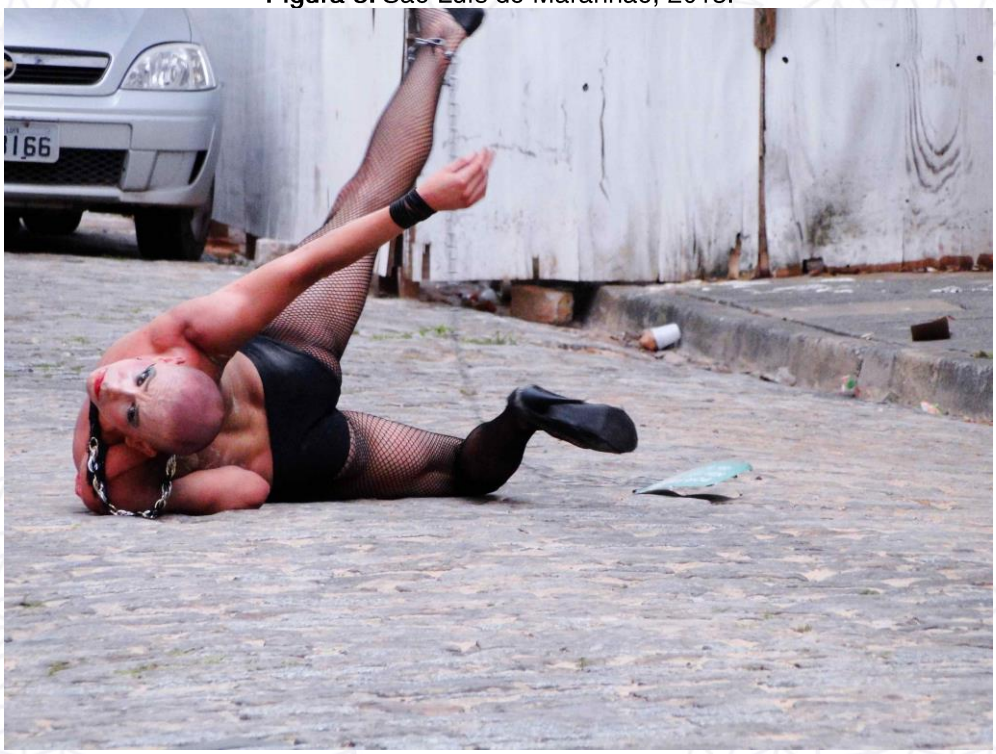


Foto de Taciano Brito.

Vestindo apenas uma calcinha, meia arrastão, saltos enormes, maquiagem detalhada e muitos colares, o corpo de Princesa rasteja, durante o dia, por calçadas com grande circulação de pessoas. Calçadas onde mais tarde, quando a noite e o escuro chegam, travestis colocam seus corpos à venda. Além de seus longos cílios, purpurina e batom vermelho, Princesa carrega uma corrente amarrada em seu tornozelo. Na ponta da corrente uma placa verde, com a inscrição: "POR FAVOR Não alimente os animais". A beleza glamourosa se movimenta pelo chão, rastejando e rolando pela sarjeta durante pelo menos 15 quarteirões. A ação dura por volta de 45 minutos.

A síntese performática é minha resposta possível às inquietações daquele corpo que esteve paralisado naquele chão gelado desaguando. Uma resposta em relação às possibilidades de presença de corpos desobedientes de gênero e sexualidade nas ruas, especialmente aqueles que experienciam a transgeneridade. Corpos fortes, potentes, repletos de autoafirmação, mas que vivem a restrição de uma existência abjetada, uma existência na margem. A síntese física na obra aponta para essa ambiguidade existencial (força x abjeção): é a construção de um corpo e de uma movimentação muito precisa, virtuosa, articulada e flexível, mas que só rasteja. Um corpo cheio de virtudes, mas que independentemente do que faça continuará abaixo, muito abaixo e na sarjeta. Pois então, Princesa entendeu que a fricção e a ambiguidade estão exatamente no fato desse corpo ocupar o espaço público durante os momentos em que a princípio não são permitidos: a luz do dia e do conservadorismo do horário comercial.

Figura 4: São Luís do Maranhão, 2013.

Foto de Taciano Brito.

O título é uma ironia, uma apropriação que tem a intenção de provocar os discursos e defesas dos conservadores. Não faltam, em nossas sociedades, projetos higienistas e eugênicos. Através de diversos tipos de investimentos, o corpo é esquadrinhado, medido, julgado e a partir daí colocado na sua devida gaveta. Fora do domínio da normalidade (e esse entendimento de que estão "fora" é uma ilusão do discurso conservador que usamos a nosso favor), estamos nós. Sujeitos que estão experimentando um outro status de existência, que afirmam suas esquisitices não como defeito, mas como qualidade inerente e potência transformadora. O discurso médico, jornalístico e cristão conservador diz que somos bizarras. Se ser bizarra é questionar a necessidade de adequar nossa forma de existir a um modelo de interesse branco- ocidental-cristão-machista-heterosexual, sim, somos bizarras e agora reivindicamos nosso direito a ser assim. O tom pejorativo e violento da utilização inicial da expressão ganha outra roupagem quando o movimento social se apropria dela. Uma inversão de valores irônica que tem grande chance de provocar fortes ruídos na fortaleza conservadora, já que depois de classificar alguns corpos como bizarros, a tendência tem sido tratá-

los de uma forma que tenho descrito como zoológica. Corpos que são desumanizados e abordados sob a lógica do safári exotizante.

Desde a primeira aparição oficial da performance, no 20minutos.MOV (Curitiba, outubro de 2010), já pude passar com "Não alimente os animais" por algumas e muito diferentes cidades do país, o que complexificou e potencializou a força do acontecimento proposto, que a cada novo contexto parece se fortalecer. As recepções e reações tem sido de diversas naturezas (diversas mesmo), mas aqui seleciono algumas recorrências e também alguns fatos que merecem destaque, tudo na tentativa de defender a importância da continuidade desse projeto e, portanto, que ela possa visitar novos contextos.

Figura 5: São Luís do Maranhão, 2013.

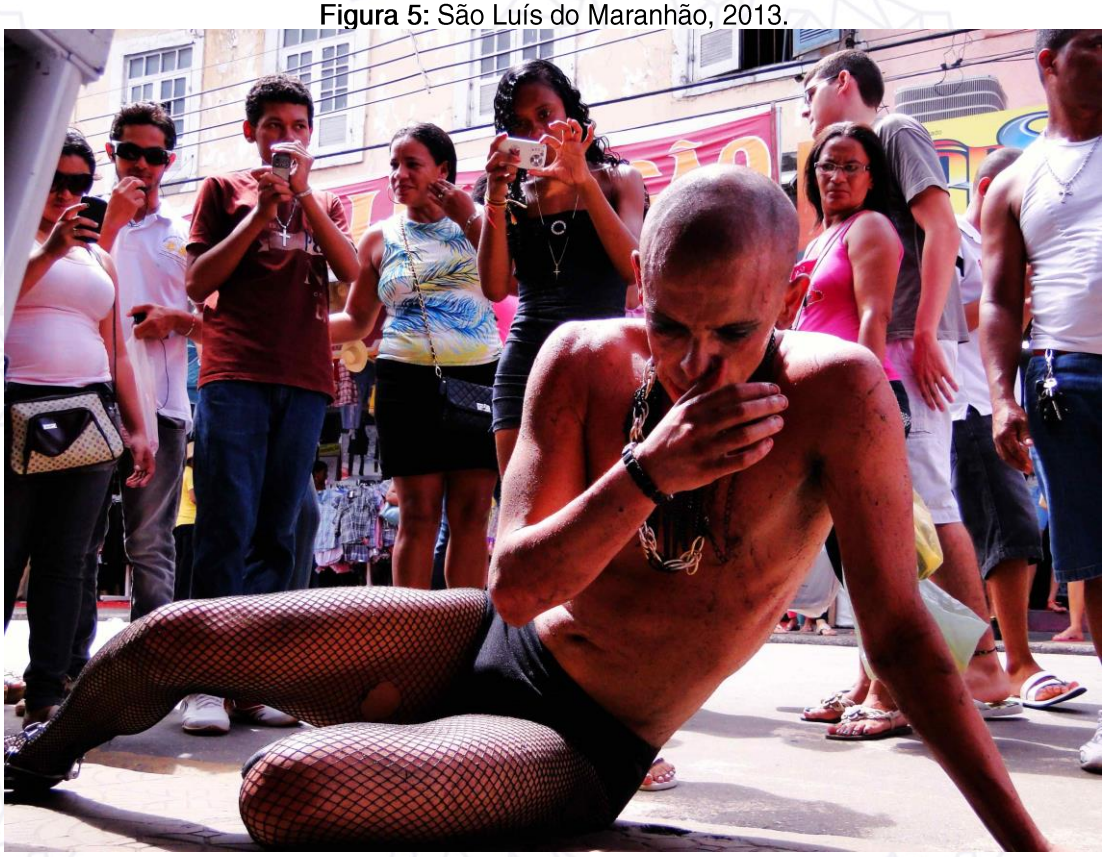


Foto de Taciano Brito.

Uma dimensão que persigo já faz tempo em minhas performances que acontecem na rua, é a proposta de ter uma ação que não seja tão rapidamente explicada como "dança", ou como "arte". Me interessa manter a dúvida, a ambiguidade. E no projeto "Não alimente os animais" isso acontece com muita força.

Existem aqueles que acreditam ser mesmo uma pessoa que não pode caminhar, aqueles que tem certeza que é uma travesti que levou uma surra na rua de cima, que é um louco que estava acorrentado em algum canto e fugiu. Fala-se também que se trata de um manifesto em defesa dos animais da Amazônia. Mas o que mais me deixa satisfeito são aquelas pessoas que permanecem na dúvida e se inquietam com ela.

Em uma das apresentações, em Manaus, que juntou muitos adolescentes que haviam acabado de sair de sua escola e me acompanharam durante todo o percurso, um garoto me acompanhou lado a lado por três quarteirões, pedindo desesperadamente por uma explicação. “Por favoooooor, me diz o que é isso que você tá fazendooooo”, dizia ele.

Muitas são as reações violentas. Muitas agressões verbais, muita gente desviando o caminho com nojo ou desdém, mas houve também aquelas reações ampla e declaradamente violentas. Em Irati (uma pequena cidade do interior do Paraná), ao atravessar uma praça, fui interpelado por um homem que esperou o momento certo durante meus movimentos, para cuspir na minha cara. Um cuspe tão grande que tive que tirar a gosma dos olhos com as mãos para poder continuar meu caminho. Em outra ocasião, em Fortaleza, um homem se sentiu no direito de enrolar uma pedra enorme (devia pesar mais de meio quilo) em uma camiseta e arremessá-la contra as minhas costas.

Por outro lado, em outra cidade do Paraná (Toledo) uma senhora de aproximadamente 80 anos, me acompanhou silenciosamente por todo o percurso, olhando atentamente para todos os lados, assumindo a função de segurança da situação.

Figura 6: São Luís do Maranhão, 2013.

Foto de Taciano Brito.

Figura 7: São Luís do Maranhão, 2013.

Foto de Taciano Brito.

Uma situação recorrente que vale destacar, diz respeito à noção de permitido / não permitido na vivência do espaço público. Nessa performance não existe nenhum crime sendo cometido, nenhuma infração penal, nada que

possa ser legalmente julgado. Eu tomei o cuidado de investigar isso. No entanto, em cada 10 vezes que apresento a performance, em 7 a polícia é acionada e intervém. Às vezes com mais violência, às vezes nem tanto, mas ela sempre está lá, na tentativa de parar a ação.

Figura 8: Curitiba, 2012.

Foto de Leco de Souza.

Figura 9: Curitiba, 2012.

Foto de Leco de Souza.

Em Manaus, numa rua perto da Praça da Saudade, fui abordado por quatro policiais. Enquanto dois bloqueavam meu caminho, um pisava com muita força na minha corrente e o quarto me intimidava, olhando nos meus olhos e dizendo que se eu não levantasse, ele teria que me levar com ele para a delegacia. Ora essa. Dez metros à nossa frente havia uma moradora de rua deitada sobre seus papelões, mas o fato de eu tomar a decisão de rastejar espontaneamente e ter condições de defender meu direito de fazê-lo, são demasiadamente violentos para o policial. Só depois que a organização do evento interviu (agindo expressamente contra a minha vontade) declarando aos policiais que se tratava de uma "performance" e que "já estava acabando", me deixaram continuar o caminho.

Das intervenções policiais sempre fico com algumas perguntas: quando ele tenta parar a ação, o faz para defender quem do quê? O faz em nome de que força de lei? Ou em nome da manutenção de algo? Quase sempre fico com a impressão de que eles não sabem mais o que precisam realmente proteger, muito menos de quê.

E finalmente aponto outra recorrência nas reações das pessoas, algo que acontece em praticamente 100% das vezes que mostro o trabalho: a intervenção de cunho religioso, na maioria das vezes de evangélicos fervorosos. Em São Luís do Maranhão, rastejando pelas ruas ao redor da Praça Deodoro, acabei passando ao lado de um grupo de adolescentes evangélicos que ali estavam para pregar. Rapidamente, um grupo de 5 meninas me cercaram, levantaram suas mãos sobre mim e aos gritos de "demônio, sai desse corpo que não te pertence!". Foram minutos de uma espécie de exorcismo. Uma situação violenta e preconceituosa, que ficou ainda mais difícil quando elas tentaram me tirar do chão à força, alegando que "Jesus já havia me ungido com seu poder". Situações desse tipo voltaram a ocorrer em diversos contextos, mas em Goiânia apareceram de uma forma inusitada: nas duas vezes que realizei por lá a performance, um pastor (diferente para cada vez) se aproveitou da minha ação e do público que se acumulou para ela para pregar, me usando como exemplo da "manifestação do diabo". Todos esses acontecimentos me fazem diagnosticar uma questão

que muito me interessa: existem muitas formas de reações, mas raramente alguém passa ileso. A performance exige de quem a vê, um posicionamento.

Figura 10: Rio de Janeiro, 2014.

Foto de Nayse Lopez.

Figura 11: Rio de Janeiro, 2014.

Foto de Nayse Lopez.

"Não alimente os animais" é uma ação performática que tem como foco um corpo tratado zoologicamente, exotizado, coisificado, animalizado. Um corpo que tem sido tratado como menos humano que os outros. "Não alimente os animais" é uma das respostas artísticas que tenho dado a esse diagnóstico e ao medo que tenho de perder uma amiga a cada dia.[5]

Figura 12: Fortaleza, 2014.

Foto de Marcelo Alasino.

5 Vídeo da performance, captado e editado em 2012 por Leco de Souza: https://vimeo.com/31148968; Registro de processo, captado e editado em 2011, por Alessandra Haro: https://www.youtube.com/watch?v=AfLs3DQWUIk; Vídeo da performance, captado e editado na edição 2018 do DIGO – Festival Internancional da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás: https://www.youtube.com/watch?v=joNSGvlg8pw;

Figura 13: São Luís do Maranhão, 2013.

Foto de Taciano Brito.

Figura 14: Fortaleza, 2014.

Foto de Marcelo Alasino.

IV.
(futuros transancestrais ressignificando a calçada)

> Como o movimento de uma célula em metástase, o corpo político de Princesa tensiona a recepção dos passantes, tomados nesta relação transitória como as demais células do mesmo tecido social corrompido. A cada avanço do percurso, meticulosamente "dançado", o corpo estaciona como em uma via-crúcis para ser novamente coisificado através do enxame de celulares ávidos a registrar o momento de uma beleza insólita que procura fixar-se através da imagem como documento da intolerância.
> Não alimente os animais é um manifesto poético e radical contra toda e qualquer forma de totalitarismo. Irrompe no cotidiano das relações sociais reificadas consciente de que o movimento provém da margem, e que é nessa margem e não no centro que reside a possibilidade de transformação.
> (Márcio MARCIANO, sobre Não alimente os animais, para o Festival Zona de transição) [6]

Hoje é 2021. E onze anos depois de estar naquele chão gelado chorando sem querer chorar, continuamos precisando abrir fendas em calçadas. Quando penso na realidade que vivemos continuo sentindo o cheiro de sangue das minhas amigas assassinadas, sinto a garganta embargar pensando nas vezes que estive no hospital com um amigo espancado, respiro fundo recuperando o fôlego como nas diversas vezes que corri na rua com medo de apanhar. Ou morrer. Ou ser estupradx. Lembro das vezes que sofri diversas violências caladx, achando que eu é que era a erradx, imersx numa estrutura estatal com dispositivos cuidadosamente pensados para garantir que eu me sentisse assim.

A maravilhosa Conceição Evaristo nos deixou de presente o mantra: "eles querem nos matar, mas nós combinamos que não vamos morrer", e agorinha a minha contemporânea Jota Mombaça complementou: "Não vão nos matar agora". Faço parte de uma enxurrada de corpos que existem desafiando o gênero binário e sua dinâmica compulsória. Uma horda que não tem medo de habitar o incerto, o pouco definido, o borrado, o estranho. Um enxame que não engole a pretensa verdade segundo a qual a humanidade é

[6] Disponível em: <http://www.fundacaoamigostheatrojosedealencar.org/announcements/cadernos-zona-cronica-do-setimo-dia-por-marcio-marciano>

dividida unicamente entre homens e mulheres. A corpa que sou hoje, vivendo no país que vivo hoje, não tem outra escolha a não ser atualizar criativa e diariamente suas estratégias de sobrevivência. Todos os dias preciso me perguntar o que estou fazendo para garantir que meu corpo não seja literalmente apedrejado na rua e minhas subjetividades não sejam violentadas na padaria, na internet, no congresso nacional, na universidade.

Mas é assim: cada vez que eu caio diante de um ignorante, toda vez que me tranco no quarto de medo, ou choro minutos a fio no chuveiro, o corro de alguém gargalhando seu poder. A cada uma das vezes que passo por uma situação dessas, saio uma Princesa ainda mais exuberante. No dia seguinte a gente troca o modelito, retoca a maquiagem e começa tudo de novo, pois como já disse a outra maravilhosa da Caio Fernando de Abreu, “Tem o seguinte, meus senhores: não vamos enlouquecer, nem nos matar, nem desistir. Pelo contrário: vamos ficar ótimos e incomodar bastante ainda.” Tenho repetido isso como um mantra. Na vida, na dança, na calçada.

Revista Aspas
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v10i1p176-190

Especial

LUGAR DA CHUVA: CORPOS VIAJANTES EM URBANIDADES AMAZÔNICAS

LUGAR DA CHUVA: TRAVELING BODIES IN AMAZONIAN URBANITIES

LUGAR DA CHUVA: CUERPOS DE VIAJEROS EN URBANIDADES AMAZÓNICAS

José Raphael Brito dos Santos e Wellington Douglas dos Santos Dias

José Raphael Brito dos Santos
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia. Ator do Frêmito Teatro (AP) e do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (MA). Professor do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá, subárea Interpretação.

Wellington Douglas dos Santos Dias
Mestre em Direção Teatral pela RITCS School of Arts - Erasmus Hoggeschool University of Brussels. Ator do Frêmito Teatro (AP) e idealizador do projeto TECNO BARCA. Professor do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, subárea Direção e Ensino do Teatro.

Resumo

O artigo visa apresentar as experiências de corpo em diálogo com espaços e urbanidades amazônicas do processo de criação do espetáculo Lugar da Chuva, dos grupos Frêmito Teatro (AP) e Agrupamento Cynétiko (SP), que ocorreu nas cidades de Macapá e Santana, no estado do Amapá. O panorama teórico desta pesquisa conversou com as seguintes questões e seus respectivos autores: "estados de presença" com Eleonora Fabião (2010), "a rua e cidade enquanto trama" com André Carreira (2009) e a "dimensão ancestral da floresta e seus povos" com Davi Kopenawa (2015), dentre outros. Esta reflexão também objetiva ampliar as perspectivas sobre a sensibilização do corpo do ator, a busca por investigações nas urbanidades amazônicas e também transitar entre noções de corpo e espaço. Neste sentido, apresentaremos parte da trajetória desta experiência, articulando reflexões sensíveis e poéticas sobre o processo.

Palavras-chave: Lugar da Chuva, Corpos amazônicos, Urbanidades.

Abstract

The paper presents corporal experiences in dialogue with amazonian spaces and urban areas in the process of creating the play Lugar da Chuva of the groups Frêmito Teatro (AP) and Agrupamento Cynétiko (SP) that happened in the cities of Macapá and Santana, in Amapá state. The theoretical panorama of the research deals with the following topics and authors: "states of presence" from Eleonora Fabião (2010), "the street and the city as a plot" from André Carreira (2009), "ancestral dimension of the forest and its people" from Davi Kopenawa (2015), among others. This reflection aims to broaden the perspectives on the awareness of the actor's body, the search for investigations in amazonian urban areas and moving between notions of body and space. In this sense, we will present part of the trajectory of this experience, articulating sensitive and poetic reflections.

Keywords: Lugar da Chuva, Amazonian bodies, Urbanities.

Resumen

El artículo presenta experiencias de diálogo del cuerpo con espacios y urbanidades amazónicas del proceso de creación del espectáculo Lugar da Chuva de los grupos Frêmito Teatro (AP) y Agrupamento Cynétiko (SP) que tuvo lugar en las ciudades de Macapá y Santana, en el estado de

Amapá. El panorama teórico de esta investigación articuló las siguientes cuestiones y sus respectivos autores: "estados de presencia" con Eleonora Fabião (2010), "la calle y la ciudad como trama" con André Carreira (2009), "dimensión ancestral de la floresta y sus pueblos" con Davi Kopenawa (2015), entre otros. Esta reflexión también tiene como objetivo ampliar las perspectivas acerca de la sensibilización del cuerpo del actor, la búsqueda por investigaciones en las urbanidades amazónicas, así como transitar entre nociones de cuerpo y espacio. En este sentido, presentaremos parte de la trayectoria de esta experiencia, articulando reflexiones sensibles y poéticas acerca del proceso.

Palabras clave: Lugar da Chuva, Cuerpos amazónicos, Urbanidades.

Porto de Partida

Neste artigo, refletiremos sobre o processo de criação do espetáculo Lugar da Chuva, dos grupos Frêmito Teatro (AP) e Agrupamento Cynétiko (SP), que ocorreu com experiências e vivências em diferentes espaços das cidades de Macapá e Santana, no estado do Amapá. Desta forma, apresentaremos a seguir reflexões acerca dos corpos dos atores na relação de confronto e provocações com urbanidades amazônicas selecionadas para a pesquisa da montagem deste espetáculo.

A equipe do espetáculo foi composta pelo diretor e idealizador do projeto Otávio Oscar, pela dramaturga Ave Terrena, pela vídeo-artista Luciana Ramin, pela diretora de arte Daniele Desierrê e pelos atores Raphael Brito e Wellington Dias.

Cabe ressaltar que as experiências nestes espaços ocorreram com investigações relacionais de corpo e cidade. Entendendo o **corpo** como um organismo vivo e poroso, repleto de questões políticas, históricas e sinestésicas em atravessamento com a **cidade amazônica** que mescla diferentes espacialidades e territórios híbridos de urbanidade, rios e florestas.

Os espaços onde ocorreram as experimentações práticas foram: Parque do Forte, Fortaleza de São José e rampa do Santa Inês, na zona central de Macapá; Abacate da Pedreira, comunidade quilombola às margens

do rio Pedreira, zona rural da capital; madeireiras do bairro das Pedrinhas e palafitas do bairro Araxá, na zona sul de Macapá; e Ilha de Santana, no rio Amazonas, localizada no município de Santana, cerca de 20 km da capital. Para este artigo, selecionamos as pesquisas realizadas em três espaços: Fortaleza de São José, palafitas do bairro do Araxá e Ilha de Santana.

Blocos de corpos, pedras, sangue e suor

O primeiro espaço/corpo foi a Fortaleza de São José, localizada no centro da cidade de Macapá, às margens do Rio Amazonas, construída em decorrência de possíveis conflitos entre europeus e, atualmente, é um ponto turístico para visitações. Reconhecida como patrimônio histórico nacional desde 1950.

Erguida no século XVIII, foi chefiada pelos portugueses e construída com mão de obra negra e indígena, mas sem qualquer menção presente nos registros históricos ao trabalho braçal desses corpos, o que demonstra o apagamento e invisibilização dessas populações na Amazônia.

Figura 1 – Laboratório experimental na Fortaleza de São José, Macapá-AP

Fonte: Registro de Luciana Ramin

Em nossa prática laboratorial dentro da Fortaleza, iniciamos no alto dos baluartes, nos posicionamos contra o vento que vinha do Rio Amazonas, que consequentemente colocava nossos corpos em estado de alerta com tensionamentos musculares involuntários, principalmente, das pernas e do tronco para manter o corpo ereto e fixado ao chão, os quais variavam conforme a intensidade e direção da ventania.

Corpo e percepção aguçadas na tentativa de experienciar a presença de micropartículas sensíveis da pele: "quanto mais atenta estou, mais inapreensível se torna o instante. Imersa num momento infinito. Percepção é participação. Sou parte; logo, existo. Ou ainda: participar; logo, existir" (FABIÃO, 2010, p. 325).

Entre o silêncio e o som das rajadas de ar, fixamos a visão para a infinitude, em um exercício de espera rememorando a chegada de possíveis navios com inimigos prestes a atacar; sensação de incerteza, ansiedade e paralisia com **corpos estaticamente em movimento**, tal como a singularidade de uma "imobilidade impossível" na reflexão apontada por Eleonora Fabião (2010) na citação a seguir.

> Fico de pé e imóvel – apenas esforço e tensão necessários para manter-me de pé e imóvel. Já sorrio; não há imobilidade possível. Parada, me movo em direção à imobilidade. De pé, dançada pela dança mínima, pela nervura desta ação. [...] O contato dos pés com o chão, a zona de contato, superfície de interseção, ali, onde é pé e chão, onde o pé é chão e o chão, pé. (FABIÃO, 2010, p. 325).

O corpo agindo sob o espaço e o espaço agindo sob o corpo em um diálogo rizomático que transgride territórios sensíveis e produz acontecimentos instáveis, e, dessa forma, o espaço possibilita experiências impalpáveis, inconclusas e carregadas de histórias e vestígios memoriáveis (HISSA; NOGUEIRA, 2013).

Em seguida experimentamos relações corporais em grandes rampas inclinadas. Em plano baixo, rastejamos compulsoriamente na ânsia pela chegada ao topo, com movimentos fortes em direção ascendente e em contrapartida à uma força contrária que nos puxava para trás. Desta forma, empregamos energia em grande proporção exaustivamente.

Essa parte do laboratório também fez alusão aos ancestrais que construíram a Fortaleza e as situações de opressão, revolta, resistência, indignação e tortura dos quais foram submetidos, nesse espaço que carrega marcas simbólicas e energéticas que eram impossíveis de serem descartadas na prática laboratorial.

Em seguida, entramos também na capela de São José; sentamos nos bancos e contemplamos o altar em uma ação física que remete ao comportamento social comumente assumido por cristãos no interior de espaços sagrados. Ajoelhamos e rezamos, nos permitindo sentir as energias centenárias e simbólicas do espaço. A atmosfera de religiosidade nos trouxe um certo comedimento das ações, anulação de movimentos bruscos e silenciamento de vozes. Caminhamos no interior da pequena capela e nos debruçamos nas janelas para olhar o exterior por um bom tempo; o silêncio e o vazio nos remetiam aos primeiros corpos que frequentaram a Fortaleza.

Para os autores Cássio Hissa e Maria Luísa Nogueira (2013), "o espaço também é produtor de subjetividade, e, por isso, está sempre carregado de memórias. Desse modo, o corpo revela-se muito mais que seu mínimo – instrumento para agir e limite à ação". (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p.61). Portanto, constatamos que no interior destes espaços é latente a construção de um imaginário regido por normas de condutas da sociedade cristã com uma série de regras e hábitos que nos conduzia incoscientemente à uma adequação corporal normatizada pelas imposições religiosas.

Nesse sentido, a energia do espaço atravessou nossos corpos intercambiando relações corporais e produzindo provocações sobre a Fortaleza de São José, além de estimular o surgimento de corporeidades docilizadas, tensas, sutilmente agressivas e inquietas; colocando em cheque a figura dos fundadores portugueses que empreenderam na região modos violentos de relacionamento humano para com os corpos indígenas e negros escravizados, estilhaçados e suplantados por entre os escombros nessa sanguinária colonização europeia.

Flutuações às margens do rio Amazonas

O segundo espaço/corpo selecionado para refletirmos sobre nosso processo criativo é o bairro do Araxá, localizado às margens do rio amazonas em Macapá. Ali, sem terreno próprio para residir, parte dos moradores ocupam a beira do rio com suas casas e pontes de madeira. Observamos e caminhamos por essas pontes a fim de desenvolver experimentações corporais em relação à essa arquitetura e paisagem urbana expressiva das condições sociais das periferias amazônicas. Nesse sentido, vale refletir sobre a visão de André Carreira sobre a rua e a cidade:

> A rua é um tramado, um espaço de justaposição de usos e o teatro, em sua operação poética, passa a fazer parte dessa trama, por isso é impossível supor que a cidade possa funcionar apenas como cenografia, pois a presença do acontecimento teatral também será redefinida pelos usos sociais e culturais predominantes, e aquilo que poderia ficar atrás da cena como elemento cenográfico sempre ocupará interstícios da dramaturgia porque é um dispositivo vivo por onde circulam pessoas em seu cotidiano (CARREIRA, 2009, p. 4).

Em se tratando da cidade como dispositivo vivo e dinâmico em seus fluxos humanos, paisagens e espaços, podemos acrescentar que a experiência no Araxá nos evidenciou percepções das urbes enquanto trama, onde aspectos sociais, históricos e naturais complexificam as ações e as existências dos corpos que habitam e transitam nelas, seja na vida cotidiana ou em experiências poéticas.

Após um tempo de caminhada livre, definimos trajetos nas pontes e os repetimos com variações de ritmos, percebendo sutilmente em nós as sensações corporais de desequilíbrio ao caminhar por essas estruturas de madeira que se movem com as marés[1] do rio Amazonas.

Em alguns trechos, as pontes pareciam firmes, como se estivessem de fato fincadas em terreno sólido, mas em outros pontos, sentíamos a iminência de seu desmonte pela força das águas e do vento constante na beira do rio.

[1] Por conta do volume de água e da influência do oceano o rio Amazonas apresenta o fenômeno de maré.

Dessa forma, nossos corpos se mantinham em variações de equilíbrio e desequilíbrio. Pisar nas madeiras e ouvir o estalar delas nos colocava em estado de alerta, onde nossos músculos involuntariamente se tensionavam na tentativa de manter-se em equilíbrio mesmo no deslocamento de nossos eixos corporais.

Figura 2 – Laboratório experimental no Bairro do Araxá, Macapá-AP

Fonte: Registro de Luciana Ramin

Além de caminhadas, vivemos momentos de contemplação estática no lugar. A brisa incessante fazia nossos corpos relaxarem ao som das ondas do rio abaixo de nós. Ao final de uma ponte ficamos sentados criando ações físicas e imagens espontâneas; entramos em estado de suspensão, perdendo noção de tempo, respirando suave e sentindo a ventania das marés.

Decidimos entrar no rio caminhando com a água até nossos joelhos. A argila mole desafiava nossa ação corporal, exigindo esforço das pernas e pés; tropeçamos, caímos, gargalhamos e seguramos a mão um do outro para resistir à força das ondas do rio. Para Rengel et alii (2015), em referência à pesquisa de Laban sobre ação corporal:

> Ação e/ou ação corporal é uma sequência de movimentos onde uma atitude do agente resulta num esforço definido, o qual, por sua vez, imprime uma qualidade ao movimento. [...] Laban ressalta que atitude, esforço e movimento dão-se simultaneamente e que o termo corporal engloba os aspectos intelectuais, espirituais, emocionais e físicos, ou seja, o corpo é uma totalidade complexa. Há infinitas ações: correr, torcer, pular, engatinhar, saltitar, enfim todas as ações que os agentes fazem, sempre com a ideia de Laban de que a ação não é só física ou mecânica (RENGEL et alii, 2015, p. 1).

Partindo dessa ideia, vê-se ação corporal enquanto amálgama de camadas físicas e subjetivas do indivíduo, acionadas a partir da atitude do corpo que se movimenta no espaço reverberando qualidades e sensações em si e no seu entorno, a exemplo de uma rede, onde cada ponto vibra conjuntamente à medida que toca ou é tocado por algum estímulo ou superfície.

Com metade de nossos corpos submersos na água do rio, sentimos a pressão do vento e o calor tropical - típico dessa região cortada pela Linha do Equador - aumentando pela nossa exposição ao sol. Em seguida, percebemos a rapidez do rio enchendo ao nosso redor, sinalizando que era hora de voltarmos à terra firme.

Dessa experiência de flutuação de nossos corpos tanto nas caminhadas pelas pontes quanto nas águas do rio Amazonas, transportamos para a pesquisa do espetáculo qualidades corporais e movimentos sinuosos que remetessem às sensações corpóreas vividas no Araxá.

A presença do invisível

O terceiro espaço/corpo no processo de criação ocorreu na Ilha de Santana, localizada no município de Santana-AP, atravessamos em um pequeno barco que faz o trajeto do porto para as ilhas desse município, conhecido pelas árvores samaúmas (ou sumaúmas) de 80 metros de altura.

No barco, o som do motor nos impulsionou à uma hipnose multifacetada de sentidos em relação ao vento, o som das águas e o verde da floresta, em um constante navegar de si.

Ao chegarmos em uma das praias do rio Amazonas, experimentamos relações corporais com tecidos, movimentos e ações em fluxo que nos levaram a criar imagens, caminhadas, corridas, saltos, atritos entre nós, a água e a argila do chão da praia.

Entramos na floresta e sentimos a diferença de temperatura em relação à praia. Após um tempo de caminhada encontramos uma árvore samaúma que nos provocou um estado de corpo em suspensão. A força da floresta, o cheiro ancestral, o silêncio e o som dos bichos nos transportou a uma perda sutil de noção de tempo cronológico e fomos capturados pela magia deste corpo-floresta.

Esta experiência nos fez perceber a samaúma como coração da ilha, gigante, pulsante, poderoso, vívido e transcendente. Segundo o xamã yanomami Davi Kopenawa, “a floresta respira, mas os brancos não percebem. Não acham que ela esteja viva. No entanto, basta olhar para suas árvores, com as folhas sempre brilhantes. Se ela não respirasse, estariam secas”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 472).

Dessa forma, em nosso processo criativo, percebemos a floresta enquanto corpo e organismo vivo que transcende a ideia de uma paisagem estática e carrega uma série de crenças e interligações dos corpos que habitam nela, seja animais, vegetais ou humanos.

Com seus cipós altos e firmes, brincamos de nos balançar e deslocar de um ponto a outro no caule da samaúma. Ali, mesmo inconscientemente, empregamos habilidades corporais como força, equilíbrio e precisão de movimentos na relação com a árvore. A tentativa de uma relação dialógica com a floresta nos exigiu – minimamente – ter consciência de sua grandeza nua, crua e avassaladora, sem influência humana. Por essa razão, despimos nossos corpos almejando um estado natural de vida, tal como a floresta.

Figura 3 – Laboratório experimental na Ilha de Santana, localizada no município de Santana-AP

Fonte: Registro de Luciana Ramin

Caminhamos nus na mata até chegarmos em um lago que se formou com a água das chuvas. Entramos nele, nos misturamos com lama e travamos um contato corporal utilizando materiais como folhas, galhos de árvores, argila, água, entre outros. Produzimos grunhidos, sons nasalados e sonoridades pelo atrito de nossos corpos com o espaço. Entramos em conexão íntima, recíproca e ritualística nos despindo de qualquer condução nessa relação corporal, imersos em sensorialidades afloradas no deslizar da lama e da água nessa espécie de ritual em que um corpo abre caminho para outro, desautomatizando ações previamente elaboradas, tal como reflete Fabião (2010):

> Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro. (FABIÃO, 2010, p. 323)

Nessa experiência ativamos elementos ancestrais que nos remeteram à nossa insignificância diante desse organismo, em que nosso repertório de técnicas corporais não se sobrepôs à magnitude e complexidade da presença e fluxos energéticos da floresta. Nesse sentido, Kopenawa & Albert (2015) nos elucida o seguinte:

> Não pensem que a floresta é vazia. Embora os brancos não os vejam, vivem nela multidões de espírito, tantos quantos animais de caça. Por isso suas casas são tão grandes. Tampouco pensem que as montanhas estão postas nas florestas, à toa sem nenhuma razão. São casas de espíritos. Casas de ancestrais. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 118)

Nessa dimensão de mistério e tentativa de compreensão racional das camadas físicas e subjetivas da floresta, pudemos experienciar em nossas corporeidades diversos atravessamentos que deslocaram sutilmente nossas percepções e sinestesias em relação ao corpo-floresta repleto de presenças invisíveis, porém possíveis de serem sentidas.

Atracação temporária

Na pesquisa do espetáculo Lugar da Chuva, vivenciamos experiências sensoriais e de atravessamento de corpos e espacialidades urbanas e naturais nas cidades de Macapá e Santana (AP). No artigo, buscamos refletir sensações corpóreas, subjetivas, aspectos históricos, políticos e cotidianos da vida de corpos que habitam a Amazônia.

Assim, trazemos perspectivas de corpos amazônicos afetados pela memória, urbanidade e ecossistemas da região, transitando por territórios de pesquisa corporal que nos proporcionou relacionamentos com complexidades de uma Amazônia ancestral e atual.

A relação de corpo e cidade neste artigo atravessa transversalidades e compreende o corpo não somente enquanto fator orgânico, mas também inorgânico. Neste último caso, reconhece o espaço como dispositivo corporal que carrega em sua estrutura camadas de histórias e memórias capazes de afetar condicionamentos relacionais.

Dessa forma, também compreende o corpo enquanto noção de espaço, colocando-o não somente como um ser humano que transita por territórios, mas que também é território, faz parte do todo como um órgão que atravessa toda a estrutura.

Corpo-Cidade. Cidade-Corpo. Espaço. Território. Estrutura. Urbanidades. Essas são algumas ideias que fazem parte deste trabalho. Porém, faz-se necessário discorrer que o corpo-cidade deste artigo transcorreram por pensamentos decoloniais com corpos de atores da Amazônia Legal: Raphael Brito (nordestino, maranhense, que reside em Macapá) e Wellington Dias (nortista, amapaense, que reside em Manaus) e cidades-espaço de pesquisa que fazem parte do Estado do Amapá (Macapá e Santana).

Percorremos pistas que nos levaram a questões de conjuntura espacial e histórica, além da invisibilização da memória e a violência contra populações ancestrais indígenas e negras escravizadas na construção de obras nas cidades de Macapá e Santana, como a Fortaleza de São José, símbolo bélico da colonização europeia violenta na região.

O processo civilizatório da humanidade apresentou, em diversos aspectos, a ideia de que a urbanidade estava associada à construção de cidades totalmente verticais e cheias de prédios, com estruturas modeladas e controladas pelo homem. A urbanidade no Amapá possui forte preponderância de camadas amazônicas e além disso mistura cidade e floresta, cortadas pela Linha do Equador com altas temperaturas e um elevado volume de chuvas durante o ano.

Nessa viagem chegamos ao bairro do Araxá com suas palafitas (casas de madeira suspensas às margens do rio Amazonas) e pontes de madeira, onde nossas corporeidades tiveram seus eixos de equilíbrio deslocados e mergulhadas em afetações, sensorialidades e percepções dilatadas através de caminhadas, repousos e desafios naquele espaço carregado de contrastes entre o urbano e o natural, bastante comum nas periferias das cidades amazônicas.

As cidades desta pesquisa apresentam peculiaridades que não estão rotuladas em condições extremamente cimentadas em formatos cartesianos, comumente presente na maior parte das cidades brasileiras, pois no norte do

País as urbanidades apresentam uma organização geográfica rizomática, entrecortada e ramificada, onde as florestas e os rios são elementos determinantes da organização espacial e fluxos dos corpos que habitam a região.

Por fim, chegamos na Ilha de Santana, no encontro com sua praia no rio amazonas e a floresta com árvores de samaúma gigantes. Ali, nossas presenças corporais cederam lugar para a imensidão energética, sutil, vibrante e monumental deste organismo complexo e vivo do espaço amazônico. No desnudamento de nossos corpos, buscamos caminhos de sensibilização e estados de presença menos programados e mais receptivos uns para os outros, no acolhimento de nossas vulnerabilidades físicas, espirituais e sensitivas que esse espaço amazônico nos convidou a experienciar.

Em diálogo com esse espaço, os corpos dos atores não se condicionaram necessariamente na execução de técnicas e laboratórios teatrais conhecidos no âmbito da prática atoral, a exemplo de trabalho de construção psicológica de personagens. Já em nosso processo criativo, fomos estimulados a criar a partir da relação de nossos corpos em diálogo com os espaços vivenciados, o que proporcionou o surgimento de uma experiência cênica navegante por ilhas e camadas do percurso de dois viajantes em constante mergulho e tomadas de consciência a partir do espaço amazônico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo Online**, vol. 01, fasc. 01, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>. Acesso em 01 jun. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico. Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, vol. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso em 03 jun. 2020.

HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. Cidade-Corpo. **Revista da UFMG**, Belo Horizonte, vol. 20, n.1, p.54-77, jan./jun. 2013, Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/3-cidade-corpo_cassio_hissa_e_maria_nogueira.pdf>. Acesso em 05 jun. 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, B. **A Queda do Céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RENGEL, Lenira Peral et alii. **Elementos do Movimento na Dança**. Salvador: UFBA, 2017. 102 p. Disponível em: <http://www.danca.ufba.br/arquivos_pdf/Livros/e-book_EMD.pdf>. Acesso em 01 jun. 2020.