

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

ROSSENDO RODRIGUES

ECOPOÉTICA

O performer e a busca por poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano

Porto Alegre, 2016

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

ROSSENDO RODRIGUES

ECOPOÉTICA

O performer e a busca por poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano

Memorial crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Professora Dra. Monica Fagundes Dantas, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Porto Alegre, 2016

*Tempo lento, espaço rápido,
quanto mais penso menos capto.
Se não pego isso que me passa no íntimo,
importa muito?
Rapto o ritmo.
Espaçotempo ávido, lento espaçodentro,
Quando me aproximo simplesmente me desfaço,
Apenas o mínimo
Em matéria de máximo.*

Paulo Leminski

AGRADECIMENTOS

Abençoada é a ação de dar graças. Aproveitar cada etapa concluída, regozijar as conquistas alcançadas com a certeza de que são momentos que não partem apenas de um único esforço, mas que são resultado de uma rede de afetos e doações que precedem a construção da nossa existência.

A gratidão é uma demonstração da nobreza humana, e ainda que palavras sejam uma manifestação singela, o carinho que elas evocam aquece a alma e concede forças para seguir adiante. Manifesto aqui minha gratidão a todos aqueles que, de forma direta ou indireta, contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço, primeiramente, a minha orientadora, Profa. Dra. Monica Fagundes Dantas, por todos os momentos em que essa pesquisa foi iluminada pelo seu conhecimento e paixão pela arte da cena e do gesto. Obrigado pela generosidade no olhar, pela liberdade concedida nas criações e por acreditar na relevância do nosso trabalho.

Meu abraço e gratidão também à Tânia Alice, Marta Isaacsson e Mirna Spritzer, professoras iluminadas que acompanharam o desenvolvimento da pesquisa e **muito** contribuíram para a construção desses saberes. Foi um prazer e uma honra poder contar com o significativo retorno de profissionais que tanto admiro.

Agradeço também a todos os professores do PPGAC – UFRGS pelos conhecimentos compartilhados, pela ética no proceder e pela paixão empregada no exercício da docência. Aos colegas, agradeço pela riqueza dos debates travados nas aulas e pela alegria e diversão compartilhados fora de sala.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, instituição merecedora do meu carinho e respeito máximos, local onde iniciei meus estudos na graduação e onde hoje concluo mais essa etapa da minha formação. Bastião do conhecimento como reduto de inovação, resistência e contribuição social. Venho de uma família onde muitos exercem ou exerceram sua contribuição profissional à sociedade através dessa universidade. Sua história deve ser conhecida e exaltada, e ter sido seu aluno é para mim motivo de grande orgulho.

Agradeço também ao Ministério da Educação, que através do auxílio obtido pela Fundação CAPES possibilitou minha dedicação exclusiva ao desenvolvimento dessa

pesquisa. Minha gratidão também ao Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre, que através da bolsa de pesquisa Décio Freitas possibilitou os investimentos necessários aos procedimentos práticos e artísticos da pesquisa.

Aos parceiros ecopoéticos, que caminharam ao meu lado e com o seu trabalho tornaram possível a parceria que trouxe forma artística às minhas inquietações, todo o meu carinho e gratidão: Rodrigo Shalako, Natalia Utz, Gabriel Dientsmann, Alexandre Missel, Marcelo Mertins e Paula Martins. Foi uma alegria e uma honra contar com a força de artistas como vocês.

Agradeço, por fim, a toda minha família, seio de carinho e conforto frente aos desafios. À minha querida sogra Elinara Farina, pela sua doação em nos ajudar a vencer qualquer dificuldade. Ao meu padrasto e amigo Francisco Varela, pelo apoio e força de sempre. Agradeço – nunca o suficiente – à minha mãe Eglete Rodrigues, por ter “preparado o terreno” para todo o trabalho que desenvolvi até aqui e que ainda desenvolverei. Fonte de amor incondicional e inesgotável, parte dela o meu entendimento de que todo ser vivo é merecedor do máximo respeito e dignidade. Parte dela meu amor pelos bichos, pelas árvores, pelas pessoas. Parte dela meu amor pela vida. Mãe, esta pesquisa também é tua.

Finalizo agradecendo a presença da Marina Mendo na minha vida. Mulher que tenho a bênção de ter ao meu lado como esposa, amiga, amante, mãe da minha filha, companheira de arte e de vida. Teu olhar silencioso e o toque delicado das tuas mãos transformaram a minha maneira de entender o nosso trabalho e o nosso viver, uma transformação sem a qual essa pesquisa não seria possível. Tu és parte desse trabalho e ele é parte de ti. Sou grato pela parceria nos momentos belos e nos difíceis. Juntos, somos mais.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Olhos Atentos.....	12
Figura 2 – Os Bárbaros: <i>an extreme fashion show</i>	13
Figura 3 – Equipe Artística do Projeto.....	20
Figura 4 – Ponte da Av. João Pessoa – Porto Alegre	30
Figura 5 – Dilúvio MA	37
Figura 6 – Dilúvio MA	41
Figura 7 – Ritual de Sobrevivência Humana	41
Figura 8 – Ritual de Sobrevivência Humana II	45
Figura 9 – Ritual de Sobrevivência Humana III	47
Figura 10 – Travessia.....	48
Figura 11 – Travessia - Ação em alusão à carta <i>Temperança</i> do Tarot.....	49
Figura 12 – Travessia.....	51
Figura 13 – Ação do Movimento Defesa Pública da Alegria	55
Figura 14 – Ritual de Sobrevivência Humana	64
Figura 15 – Ponte de Pedra do Largo dos Açorianos – Porto Alegre.....	66
Figura 16 – Dilúvio MA	81
Figura 17 – Ritual de Sobrevivência Humana	82
Figura 18 – Travessia.....	85
Figura 19 – Anotações Utilizadas no Planejamento das Aulas	89
Figura 20 – Exercício Kiai	90
Figura 21 – Estágio Docente	92
Figura 22 – Estágio Docente	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ARTE E SUSTENTABILIDADE	21
2. O SUOR QUE NOS PROTEGE	27
2.1 O PROCESSO DE CRIAÇÃO: IMAGENS DE DISSIDÊNCIA NA URBE.....	27
2.2 DILUVIO MA.....	37
2.3 RITUAL DE SOBREVIVÊNCIA URBANA	41
2.4 TRAVESSIA	48
2.5 REGISTROS POÉTICOS	52
3. PERFORMATIVIDADE NA COMPOSIÇÃO DE INTERVENÇÕES URBANAS.....	54
4. A GESTUALIDADE DO PERFORMER NO AMBIENTE URBANO	70
5. PRÁTICAS MEDITATIVAS E PRESENÇA PERFORMATIVA	76
6. COMPARTILHAR SABERES E CONSTRUIR CONHECIMENTO	87
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

RESUMO

Essa pesquisa se propõe a refletir sobre o potencial da arte de performance como ferramenta para instaurar poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano, atentando para as possíveis contribuições das artes da cena na formação/informação de culturas e estéticas de sustentabilidade, tão necessárias no panorama civilizacional contemporâneo. Considerando o desenvolvimento de três performances realizadas ao longo de 2014 e 2015, em Porto Alegre (Brasil), afirmo a gestualidade do performer como fio condutor na composição de *imagens de dissidência*, imagens que estabeleçam a quebra da lógica de uso do ambiente urbano. Tais imagens traduzem ações performativas, estabelecendo diálogo com perspectivas da performance arte, da intervenção urbana, da dança e do teatro. As ações foram realizadas em ecossistemas aquáticos urbanos em situação de degradação, em afirmação a um posicionamento poético e político de ativação desses espaços.

Palavras – chave: Performance; Intervenção Urbana; Sustentabilidade; Gestualidade.

ABSTRACT

This essay is ment to be a reflection about some highlights on the performance art's potential as a tool to establish the poetics of sustainability in the urban environment. It is also a post investigation analyses of the possible contributions of the performing arts to the culture construction and to the development of the aesthetics of sustainability, so necessary in the current context of a global civilization crisis. Considering the process of development of three scenic performances during the bienial of 2014 and 2015, in the city of Porto Alegre, Brazil, it is proposed that the conception of the gesture of the performer can be a conducting wire in the composition of dissent images, that can establish the breakdown of logic in the human conception of life inside urban environments. These images were also a translation of performative actions, establishing dialogues with prospects of performance art, urban intervention, dance and theater. The performances took place at degradated urban aquatic ecosystems that have been left in poor conditions of conservation, considering a poetic and political proposal of bringing these places back to life.

Key - Words: Performance; Urban Intervention; Sustainability; Gestures.

INTRODUÇÃO

Ainda na infância, escutei da minha mãe uma frase que se cristalizou na lembrança do meu universo de guri urbano: a água está acabando. A mesma sentença escutada por boa parte da minha geração, a mesma que será escutada sabe-se lá por quantas gerações seguintes. Desde esse dia, aos meus olhos, a água esteve acabando por décadas. Esteve acabando enquanto lavávamos os carros e as calçadas, enquanto os parques industriais poluíam a maior parte dos rios no entorno das grandes cidades, enquanto o agronegócio se expandia desmatando vegetações nativas e consumindo a maior parte dos mananciais hídricos nacionais.

Estando essas condições expostas há décadas, é curioso que, hoje, boa parte da população brasileira manifeste surpresa e estarrecimento ante o fato de que a água está, de fato, acabando. A maior cidade do país enfrentou, em 2015, uma crise hídrica sem precedentes. Mais de 11 milhões de habitantes da grande São Paulo temeram a possibilidade que o esgotamento das reservas do sistema Cantareira¹ anunciava: sede, êxodo, caos. Enquanto especialistas advertem sobre a gravidade latente da situação, o estado assume a imaturidade costumeira: negligencia a necessidade imediata de providências e aposta na possibilidade de restabelecimento do ciclo pluvial. Os governantes esperam a chuva divina! Esperam, dos céus, a salvação; agarram-se, talvez, à crença de um ser superior que decidirá o destino humano, na máxima religiosa que permitiu muito da nossa nefasta cultura da irreflexão. Não é nossa responsabilidade, é o clima, pensam eles. Sabemos, entretanto, que a responsabilidade é deles, é nossa, é de todos nós.

O mais apropriado, entretanto, seria considerar que a água em si não está acabando. O que está acabando é a água saudável, potável, fundamental à vida. Em um exemplo máximo dos paradoxos gerados pela insustentabilidade do macrosistema capitalista, São Paulo teme a possibilidade de sede ao mesmo tempo em que é

¹ Sistema Cantareira é um dos sistemas destinados à captação e tratamento de água para a Grande São Paulo, sendo utilizado para abastecer 8,8 milhões de habitantes. Em maio de 2014, devido ao prolongado período de secas na região e à fragilidade da gestão exercida sobre o sistema, seus reservatórios atingiram 8,2% de capacidade utilizável, o pior nível desde 1974, ano em que foi criado o sistema.

atravessada por dois rios de considerável porte. Rios que a cidade envenenou e matou. Se não fosse pelo acúmulo de lixo, esgoto e resíduos tóxicos, não seria difícil imaginar que os rios Pinheiros e Tietê pudessem servir como alternativa de abastecimento diante da crise. Ou como possibilidade de transporte fluvial em resposta ao tráfego caótico da cidade. Ou como alternativa de lazer. Ou.

A realidade enfrentada pelo Sudeste brasileiro desponta como um dos principais sintomas da cultura de insustentabilidade que marca as sociedades contemporâneas. Sintomas já enraizados nos modos de se conhecer e vivenciar a realidade, seja nas ciências, nas artes, na economia ou em outros campos. A noção de “insustentabilidade” caracteriza os aspectos multidimensionais da crise global contemporânea na civilização. O relatório *Brundtland* – publicado pela ONU em 1987 e conhecido como *Nosso Futuro em Comum* – alertava o mundo sobre a urgência de avançar rumo a desenvolvimentos sociais e econômicos que possam ser sustentados, sem esgotar os recursos naturais ou prejudicar o ambiente.

Quase três décadas depois, podemos sentir a omissão global diante de tais recomendações bem além da crise hídrica enfrentada por São Paulo. Tomo o exemplo de Porto Alegre como constituinte local que referencia o global: perda de árvores em prol do ganho de rodovias, especulação imobiliária desenfreada, restrição dos espaços públicos de lazer, estagnação na recuperação de águas poluídas. A palavra sustentabilidade caiu no gosto do espetáculo social, muito se fala e pouco se faz.

A pesquisa aqui apresentada é a possibilidade de expressão e reflexão que encontrei para contrapor esse quadro. É decorrência das minhas atividades pessoais como artista, ativista e pesquisador, sendo da articulação entre essas funções que se originou o caminho percorrido. Não traz a pretensão de certezas e respostas, mas intensifica e renova questionamentos que julgo serem necessários. Não se volta à formulação de conceitos definitivos, mas a uma busca que traduz posicionamentos éticos com os quais me identifico.

Em 2012, participei de um projeto de performances urbanas que pretendia discutir o êxodo de artistas gaúchos para o Sudeste em busca de melhores condições profissionais. Dentro deste projeto, assumi a criação de uma performance batizada de *Olhos Atentos*, utilizando para a execução da mesma uma obra homônima de José

Resende² enquanto palco. A obra de Resende constitui-se de uma grande rampa de metal situada na orla do rio Guaíba e direcionada às águas, criada pelo artista para a cidade em função da sua participação na quinta Bienal do Mercosul, em 2005.

Resende convida o público a caminhar sobre a plataforma metálica até um ponto privilegiado para admirar o rio. Simples e agradável, se ignorarmos o alerta escondido no nome da obra: *Olhos Atentos*. José Resende faz saltar aos olhos a triste realidade: a cidade virou as costas para as suas águas. O rio Guaíba – na verdade um lago carinhosamente chamado de rio desde que me entendo por porto-alegrense – que em tempos idos já refrescou os gaúchos nos verões abrasivos, hoje está poluído. Bem como todos os ecossistemas aquáticos urbanos em Porto Alegre. Bem como quase todos no Brasil.

Parto desse trabalho que me levou por caminhos adjacentes a um despertar sobre a torpe relação entre os cidadãos e as águas da cidade. Fui tomado pelo desejo de intervir sobre as águas poluídas, de falar sobre o lixo, o descaso, o abandono. Pensei pela primeira vez na relação entre arte e sustentabilidade, noção norteadora desta pesquisa.

No ano seguinte, tive a oportunidade de participar de uma oficina de criação³ com o autor Óscar Cornago⁴ e o ator e diretor Juan Navarro⁵. Na ocasião, o trabalho realizado em sala de ensaio foi escoado para as ruas da cidade na forma de pequenas intervenções cênicas que, no conjunto, constituíam uma performance urbana intitulada *Os Santos Pecadores de Navarro Pai*. Foi um primeiro contato com a potência das intervenções cênicas no tecido urbano, prestei especial atenção ao resultado alcançado quando os performers utilizavam movimentações lentas. A experiência foi um despertar sobre a relação entre o artista e a cidade, sobre a potência do acontecimento cênico inserido no cotidiano da urbe.

² José de Moura Resende Filho (São Paulo, 1945). Escultor. Fundador e professor do Centro de Experimentação Artística Escola Brasil.

³ Workshop promovido pelo Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre. Mais informações: <http://ftrpa.com.br/>

⁴ Óscar Cornago é pesquisador do Centro de Ciências Humanas e Sociais do Conselho Superior de Pesquisas Científicas, em Madri. Concluiu pós-doutorado na Universidade Livre de Berlim, trabalhou na Universidade de Buenos Aires e é professor convidado na UDESC (SC – Brasil).

⁵ Ator e diretor espanhol. Trabalhou com Rodrigo García (La Carnicería), La Fura del Baus, entre outros.

Figura 1 – Olhos Atentos



Performer: Guadalupe Casal. Foto: Thais Fernandes

Logo em seguida, tive a oportunidade de participar de um workshop⁶ e da composição de uma performance – *Os Bárbaros: an Extreme Fashion Show* – junto a Guillermo Gómez-Peña e o coletivo internacional *La Pocha Nostra*. Foi o contato mais significativo que tive com a arte de performance até então. Hoje questionaria o quanto de *performance arte* existia naquele resultado, e o quanto se tratava de um espetáculo performativo direcionado, para não dizer dirigido, por *Guillermo*. Na ocasião, fui tomado pela forma de processo *quick&dirty*⁷, pela dissolução e desinteresse sobre as fronteiras artísticas e pela força política nos trabalhos do coletivo. Reverberam até hoje as *imágenes guerrilleras* de Gómez-Peña, um convite a pensar as *imagens de dissidência* buscadas na criação das performances dessa pesquisa. Um despertar sobre o

⁶ Atividade inserida no International Brecht Society Symposium e na programação do Festival Palco Giratório de Porto Alegre (2013), possibilitada por uma parceria entre o PPGAC – UFRGS e o Sesc-RS.

⁷ Termo utilizado por Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes (GÓMEZ-PEÑA e SIFUENTES; 2011) para caracterizar a dinamicidade no processo de concepção e desenvolvimento das performances do coletivo.

potencial de ação direta existente na arte de performance.

Figura 2 – Os Bárbaros: *an extreme fashion show*



Performers: Gabriela Schultz e Rossendo Rodrigues. Foto: Di Nardi

Trago aqui essas experiências porque foram fundamentais no processo de gestação da pesquisa, constituem os rastros e o despertar da mesma. Dessas vivências originaram-se três núcleos de reflexão: *performance arte*; *o artista e a cidade*; *arte e sustentabilidade*. Esses três campos transdisciplinares de conhecimento ajudaram a divisar a pergunta inicial do processo de pesquisa: “de que forma o performer pode instaurar estéticas de sustentabilidade no ambiente urbano?”

No momento inicial havia certa ênfase no termo “estéticas de sustentabilidade”, posteriormente substituído por “poéticas de sustentabilidade”. A substituição de *estética* por *poética* marca uma transformação nas perspectivas da pesquisa, uma reflexão que pertence ao período de conclusão do processo e que procuro esclarecer nas

considerações finais.

Através da prática artística, esta investigação propõe reflexões sobre a questão apresentada, buscando potencializar outros questionamentos que comungam a mesma verve ativista. Que papel afinal podem ter as artes cênicas no desenvolvimento de culturas e estéticas de sustentabilidade, em prol de um futuro mais amplo e saudável para as cidades? Que procedimentos pode utilizar o artista da cena para instaurar, no meio urbano, poéticas que contribuam com a perspectiva ecológica presente nas culturas de sustentabilidade? Esses questionamentos são premissas da pesquisa. Segundo Dr. Sacha Kagan, PhD em Filosofia e Ciências Culturais pela Universidade de Lüneburg, e autor do livro *“Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity”* (Arte e Sustentabilidade: Conectando Padrões para uma Cultura da Complexidade), a questão da sustentabilidade na cultura e nas artes está ligada ao conteúdo.

A sustentabilidade, entendida como um processo de busca, deve debruçar-se sobre todas as dimensões da insustentabilidade, incluindo sua dimensão cultural. (...) De uma perspectiva cultural, sustentabilidade pode ser entendida como a busca por conjuntos alternativos de valores e de conhecimentos sobre o mundo, reformando o modus cognoscendi moderno e alavancando um entendimento sobre os padrões que conectam as dimensões econômicas, sociais, políticas, culturais e ecológicas da realidade. A dimensão cultural, portanto, tem um valor fundamental para todo o processo de busca por sustentabilidade. (Kagan; 2011, p. 66)⁸

Todas as questões aqui trazidas, da crise hídrica em São Paulo ao descaso com a saúde ambiental em Porto Alegre, pertencem ao universo que motiva a investigação sobre o papel que pode ter o performer em resistência a tal contexto. Sabemos que para estar relacionada à sustentabilidade em termos de conteúdo, a arte precisa idealmente conectar assuntos da esfera política ligados à justiça social, diversidade cultural e ecologia. Tratamos de questões políticas porque concernem ao poder social, e esta pesquisa busca investigar procedimentos que viabilizem o engajamento do

⁸“Sustainability, understood as a search process, should address all dimensions of unsustainability, including its cultural dimension. (...) From a cultural perspective, sustainability can be understood as the search for alternative sets of values and knowledge of the world, reforming the modi cognoscendi and founding an understanding of patterns that connect the economic, social, political, cultural & ecological dimensions of reality. The cultural dimension has thus a foundational value for the whole search process of sustainability”. Tradução deste autor para fins exclusivamente acadêmicos.

performer nesse contexto através do seu fazer artístico.

Escolhendo algumas localidades da cidade – orla do rio Guaíba, lago da ponte de pedra junto ao largo Açorianos, lagos do Parque Farroupilha e Arroio Dilúvio – como signos exemplificadores de um panorama geral, busquei instaurar o acontecimento artístico nesses locais e relacionar experiência prática e reflexão escrita, contemplando investigações em distintas áreas de conhecimento. Busquei conectar a prática artística com culturas de sustentabilidade através de ações performativas de intervenção urbana.

A gestualidade é trabalhada aqui como ferramenta de desconstrução das heranças formais dominantes, sobretudo dramáticas e coreográficas. No âmbito da pesquisa, entendo o gesto performativo como condutor na composição de *imagens de dissidência*, imagens que estabeleçam a quebra da lógica de usos e procedimentos para com o meio urbano. O objetivo era que tais imagens traduzissem ações performativas, estabelecendo diálogo com perspectivas da performance arte, da intervenção urbana, da dança e do teatro. O desenvolvimento dessas ações se deu durante a primeira etapa da pesquisa, em espaços públicos em estado de degradação, com ênfase sobre ecossistemas⁹ aquáticos urbanos em situação marginalizada.

Ativar esses espaços através do acontecimento poético foi a motivação embrionária da pesquisa. Falamos aqui de espaços que destoam do aspecto salutar da cidade por sua situação marginalizada. Como aponta o artista visual Eduardo Srur em seu “Manual de Intervenção Urbana”, sabemos que

O espaço urbano é composto não apenas de edifícios, vias, viadutos e avenidas. O que percorre essa descrição mais evidente de uma cidade é algo menos palpável. As cidades podem ser imaginadas, projetadas, executadas, mas seu funcionamento, seus regimes de força são determinados por uma cartografia emocional. O que é amado ou detestado - a área proibida ou francamente aberta – é determinado por questões que avançam para além das estruturas físicas, expandem-se em um horizonte muito maior do que aquele que os olhos alcançam. (Srur 2012: 103 e 104).

A busca passa pela problematização das situações que contribuem para que locais públicos – sobretudo as águas da cidade enquanto metáfora de beleza, saúde e

⁹ Considera-se aqui a noção de ecossistema como o sistema onde se “vive”: o conjunto de características físicas, químicas e biológicas que influenciam o desenvolvimento de espécies animais ou vegetais.

vida natural no meio urbano – que seriam locais de todos, passem ao status de lugar de ninguém. Abandonados pelo medo, maltratados ou deixados à deriva. De que forma o trabalho do performer pode contribuir para a ativação desses espaços? De que forma esses locais podem ser trazidos à fala por meio do acontecimento poético, tornando-se coparticipantes da ação?

Essas considerações enaltecem questões que são comuns à Humanidade, o que salienta a noção de comunidade a ser reforçada pela arte. Artistas e espectadores vivenciando uma experiência não cotidiana em espaços que, pela decadência, denunciam vestígios da produtividade e da história da cidade. Uma investigação sobre a possibilidade que o performer tem em mãos de utilizar a sua arte como discurso em prol do resgate ecológico e da transformação social, manifestando a concepção da performatividade como tempo compartilhado, como experiência comum.

No âmbito da pesquisa brasileira, este trabalho estabelece diálogo com a dissertação de Pedro Diniz Bennaton, *Deslocamento e invasão: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do CEART-UDESC; com a tese de Fabio Salvatti, *O prank como opção performativa para a rede de ativismo contemporâneo*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas ECA-USP; com as pesquisas desenvolvidas pela Profa. Dra. Tania Alice junto ao coletivo de performance *Heróis do Cotidiano*; e com as pesquisas desenvolvidas pelo Prof. Dr. Adilson Siqueira junto ao grupo *Movére*, com especial atenção à sua publicação intitulada *Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa eco-poética da cena*.

Importante salientar que todo o panorama aqui exposto, de inquietações, saberes, experiências, referências artísticas e teóricas, parte de distintas linhas de ação. Parte de movimentos da pesquisa que se anunciaram de forma difusa e muitas vezes concomitante, não se desenvolvendo de forma linear. O que não significa que não possamos distinguir uma metodologia específica, mas que talvez possamos conceber uma metodologia que abarque ordem e desordem como forças antagônicas em harmonia, como sugere o pensamento complexo de Edgar Morin (MORIN; 2003). Ao longo da dissertação procurei manter a organização dos distintos núcleos de reflexão que concernem à pesquisa, com o intuito de desenvolver a reflexão sobre as

práticas da forma mais clara possível.

No primeiro capítulo – Arte e Sustentabilidade – procuro lançar algumas reflexões sobre as possíveis relações entre práticas artísticas e culturas de sustentabilidade. Nesse ponto, busco o pensamento de Sacha Kagan (2011) como referencial. Kagan sustenta que a dimensão cultural tem um valor fundamental para todo o processo de busca por sustentabilidade e introduz a ideia de que uma sensibilidade à transdisciplinaridade e à complexidade pode formar/ informar uma *estética de sustentabilidade*, exercendo considerável contribuição no processo de transformação mental e ambiental. São considerados também aqui: o entendimento de John Dewey (1934) sobre estética como experiência; a riqueza do pensamento complexo e a influência de Edgar Morin; e os princípios da arte ecológica como uma das raízes do argumento de Kagan.

Ao longo do segundo capítulo – O Suor que nos Protege – procuro clarificar alguns aspectos sobre a metodologia desenvolvida durante os processos de criação. A abordagem aqui recai sobre os procedimentos prático-artísticos, sendo os subcapítulos dedicados a aspectos metodológicos e conceituais particulares a cada ação performativa da pesquisa. Constam também aqui as descrições das performances realizadas: Diluvio MA, Ritual de Sobrevivência Urbana e Travessia. A descrição de cada uma das ações, acompanhada das imagens disponíveis, permite uma análise das suas características e suas relações com os objetivos da pesquisa. Também constam aqui algumas considerações acerca dos registros em foto e vídeo utilizados para documentar as ações.

No terceiro capítulo – Performatividade na Composição de Intervenções Urbanas – situo as experiências artísticas da pesquisa como “performances de intervenção urbana”, a dizer: performances que buscam contemplar o caráter de intervenção. Lanço aqui algumas reflexões acerca da performatividade enquanto potencializadora de tais experiências, voltadas especialmente à ocupação da urbe e ao ativismo poético. Considero para tanto os conceitos sobre performatividade de Josette Féral (2008) e Erika Fischer-Lichte (2011), além de reflexões sobre ativismo e ações de intervenção urbana propostas por Fabio Salvatti (2010), Pedro Bennaton (2009), Tania Alice e Gilson Motta (2012).

No quarto capítulo – A Gestualidade do Performer no Ambiente Urbano – procuro discutir o potencial da gestualidade como elemento condutor de ações performativas no ambiente urbano, com base nas experimentações artísticas da pesquisa. Para tanto, são considerados os conceitos de Hubert Godard (1999) sobre gesto, movimento e pré-movimento; bem como a abordagem sistêmica do gesto expressivo proposta por Christine Roquet (2011).

Ao longo do quinto capítulo – Práticas Meditativas e Presença Performativa – procuro lançar algumas reflexões acerca da preparação do performer calcada em práticas meditativas, sobretudo meditações sentadas e a meditação sufi do coração, ambas utilizadas nas experiências artísticas da pesquisa. Considero para tanto os conceitos de Renato Cohen (2002) e Eleonora Fabião (2009) sobre a linguagem da arte de performance, bem como a relação entre a meditação e o potencial criativo do performer, sugerida por Tania Alice (2012).

No sexto capítulo – Compartilhar Saberes e Construir Conhecimento – trago um relato de experiência sobre a realização de meu estágio de docência junto ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Durante o período de um mês, ministrei aulas de práticas corporais para a noite para os alunos do quarto semestre da Graduação em Teatro. A experiência vinculou-se a essa pesquisa principalmente por concretizar a oportunidade de compartilhar com o grupo de alunos algumas das práticas antes desenvolvidas por mim, como forma de elaboração pessoal e artística.

E finalmente, nas Considerações Finais, procuro delinear um pouco do que decantou-se ao longo de todo esse processo. Posso adiantar que chego ao final dessa pesquisa com a sensação de haver recém-iniciado. As mãos vazias de (in) certezas e os olhos cheios de perguntas. O fim dessa etapa da jornada me pareceu estar distante de um fim, sendo ao invés disso um não-começo. Do começo não se trata, pois estamos em movimento! Tampouco se trata do fim, se afinal ainda temos força nos braços! Pareceu, antes disso, uma parada, um respiro no meio do caminho para mirar meus próprios olhos no reflexo das águas que invadimos com arte. Pareceu mostrar que se o caso é pensar em uma *ECOpoética*, uma poética de sustentabilidade real nas criações artísticas, com tudo o que implica movimentar uma poética de criação que não resulte em impacto na antroposfera, então eu havia tocado apenas a superfície dessa

água suja. Havia tocado apenas a espessa camada de sujeira que ali flutua. A água segue fluindo um pouco mais abaixo, e aguarda o nosso mergulho.

É necessário ressaltar que essa pesquisa foi enormemente beneficiada pela bolsa Décio Freitas, financiada pelo Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte). Com caráter exclusivamente voltado ao fomento de pesquisas culturais, a bolsa foi concedida no final de 2013 e possibilitou investimentos que alavancaram a produção artística da pesquisa. Através dela foi possível adquirir os materiais necessários às instalações utilizadas nas performances, bem como compor uma equipe de profissionais capazes de contemplar todas as necessidades de produção, realização e registro das ações performativas. Igualmente beneficiária foi a bolsa de pesquisa CAPES que recebi ao longo do Mestrado, fator que possibilitou dedicação exclusiva à pesquisa em todos os âmbitos da sua prática.

Integrando a equipe comigo estiveram: um cenógrafo (Rodrigo Shalako), uma performer (Marina Mendo), um músico (Alexandre Missel), um fotógrafo (Gabriel Dientsmann) e uma *videomaker* (Natalia Utz). Após a realização da primeira ação, tivemos auxílio de mais um performer (Marcelo Mertins). A verba concedida pela bolsa possibilitou a valorização do trabalho destes profissionais, contribuindo para o engajamento de todos na esfera artística da pesquisa.

Figura 3 – Equipe Artística do Projeto



Rosendo Rodrigues, Alexandre Missel, Natalia Utz, Rodrigo Shalako e Marina Mendo.

1 ARTE E SUSTENTABILIDADE

As sociedades contemporâneas são marcadas por sintomas de uma macro-cultura de insustentabilidade, enraizados nos modos problemáticos de se conhecer e vivenciar a realidade em todos os sistemas sociais. Pesquisadores de diversas áreas, em todo o mundo, estão cientes dessas questões e trabalham para resolvê-las. Contribuindo com esses esforços, e reforçando o foco em uma perspectiva que recebeu pouca atenção em potencial até agora, os estudos de Sacha Kagan (KAGAN, 2011) iluminam possíveis relações entre arte e sustentabilidade. Kagan sugere a ideia de que uma sensibilidade à transdisciplinaridade e à complexidade podem formar/informar uma estética de sustentabilidade, e que isso seria fundamental para o processo global de transformação mental e ambiental.

Kagan acredita que o pensamento sistêmico e um entendimento transdisciplinar da complexidade podem contribuir para curar a fragmentação da sociedade moderna e engajar a todos em prol de culturas de sustentabilidade. Mas isso requer experiências estéticas específicas. O que é solicitado para experienciar essa realidade implica um modo de saber/conhecer/experienciar que vai além do plano consciente. O saber deve tornar-se um caminho de conexão entre nós e o complexo mundo a nossa volta. Essa conexão pede um envolvimento do corpo e da alma, bem como de todos os sentidos humanos de forma integrada. Algumas práticas artísticas específicas, como a arte ecológica ou a arte relacional, e mesmo práticas cotidianas como caminhar ou pedalar até o trabalho ao invés de utilizar transportes motorizados, indicam a relevância de uma estética de sustentabilidade.

A noção de “insustentabilidade” caracteriza os aspectos multidimensionais da crise global contemporânea da civilização. A maioria dos autores que reflexionam sobre essa crise preocupa-se em iluminar suas dimensões ambientais, sociais e econômicas. Poucos autores discutem sua dimensão cultural. Nos últimos anos, uma das principais dimensões discutidas acerca da(s) cultura(s) de insustentabilidade é o caráter problemático dos dominantes modos de se conhecer a realidade impostos pela modernidade. Relacionamentos mediados pela virtualidade, sistemas educacionais obsoletos, distanciamento de questões ambientais e a própria macrocultura do

consumo são exemplos que integram o problemático quadro social em que estamos inseridos.

A busca por sustentabilidade deve debruçar-se sobre todas as dimensões da insustentabilidade, incluindo sua dimensão cultural. De uma perspectiva cultural, sustentabilidade pode ser entendida como a busca por conjuntos alternativos de valores e de conhecimentos sobre o mundo, alavancando um entendimento sobre os padrões que conectam as dimensões econômicas, sociais, políticas, culturais e ecológicas da realidade. Antes de ser utopia fixa, a busca por sustentabilidade é necessidade latente em diversas camadas de organização social e cultural em prol da sobrevivência humana. Caracteriza-se pelo processo de busca por um equilíbrio dinâmico e posiciona-se de distintas formas, de acordo com seu contexto específico, permitindo a emergência de resiliência cultural e natural. A dimensão cultural, portanto, tem um valor fundamental para todo o processo de busca por sustentabilidade.

As noções de “resiliência” e “emergência” assumem grande importância nesse contexto. Resiliência se refere à capacidade de resistir de um determinado sistema, adaptando-se às mudanças internas e externas resultantes da sua interação com o ambiente. Resiliência aponta para a habilidade de sobreviver em longo prazo utilizando, para tanto, a transformação da relação do indivíduo com o meio que o cerca. Resiliência necessita da preservação da diversidade – biodiversidade e diversidade cultural – e está relacionada a aprender com o inesperado. Tal aprendizado requer o que Kagan chama de uma receptibilidade autoecopoética, implicando um grau considerável de *serendipidade*¹⁰.

Já o conceito de *emergência* aponta para a criação de uma nova lógica em nível de macro e micro sistemas. Emergência é o motor da complexidade: evoluções imprevisíveis na natureza e nas sociedades. A lógica de emergência é caótica, ascendente e rizomática. Ao contrário da lógica constrangida, hierárquica e descendente do desenvolvimento modernístico.

Para pensar as possíveis relações entre arte e sustentabilidade, Sacha Kagan

¹⁰ Anglicismo que se refere às descobertas afortunadas feitas, aparentemente, ao acaso. A história da ciência está repleta de casos de serendipidade (ou serendipismo). Nos dias de hoje é considerada como uma forma especial de criatividade, ou uma das muitas técnicas de desenvolvimento do potencial criativo de uma pessoa adulta, que alia perseverança, inteligência e senso de observação.

busca referência na abordagem de Edgar Morin sobre a complexidade. O pensamento complexo sugerido por Morin recusa a simplificação tanto reducionista (que vê apenas a parte) quanto holística (que vê apenas o todo) dos sistemas. Introduce a possibilidade de pensar unidade e diversidade lado a lado e de pensar sobre qualquer par de termos com uma combinação de unidade, complementaridade, competição e antagonismo (MORIN; 2003).

Esse conceito de complexidade pouco se liga à ideia convencional de advertência ao entendimento, estando relacionada, antes disso, à extrema quantidade de interações e interferências entre um número grande de unidades. Qualquer sistema auto-organizador (vivo) é um sistema complexo, pois combina um número de unidades da ordem de bilhões. Porém, a complexidade não se resume a essa quantidade de interações e interferências, mas compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade, num certo sentido, tem sempre contato com o acaso, admitindo a incerteza e ligando-se a certa mistura de ordem e desordem. Está totalmente presente na vida cotidiana, sendo mais notável nas formas de vida do que nos mais elaborados sistemas cibernéticos. Desponta antes no linguajar informal do dia-a-dia do que no linguajar apurado e protocolar.

No ensejo do pensamento complexo, Morin sugere o conceito de *autoeco-organização* como próprio do sistema que tem sua individualidade ligada a relações muito ricas com o meio ambiente, portanto, dependentes. Quanto mais autônomo, menos isolado está: necessita de alimentos, de matéria, de energia, de informação, de ordem.

Estabelecendo analogia entre o conceito de Morin e outras correntes de pensamento da biologia cultural, Kagan sugere o conceito de *autoecopoiesis*, termo referencial para o próprio nome desta pesquisa. Quando utilizo aqui o termo “poética”, busco amparo no pensamento de Kagan sobre a relevância da *poiesis* na contemporaneidade: a palavra ‘poética’ vem da raiz grega *poien*, que significa ‘agir’ ou ‘fazer’. O fazer, hoje, significa reconciliar contradições. A *poiesis* - ou poética - traz uma conotação criativa para um termo de produção: fazer, agir, construir, compor, contrapor. A palavra em si tem um potencial transformativo de relevância especial no processo de busca por sustentabilidade na sua dimensão cultural. Estando o homem imerso por

séculos em um processo de *autopoiesis*; agindo por si mesmo, sobre si mesmo, referenciando e construindo a si mesmo; Kagan sugere que a *autoecopoiesis* aponta para sistemas operando em níveis criativamente sensíveis ao caos e aos ecossistemas externos.

Um sistema autoecopoético é aberto à criatividade e sensível a distúrbios ambientais, enquanto um sistema autopoético só pode ser perturbado por irritações reconhecidas no indivíduo. Autoecopoiesis permite “emergência”, ou em outras palavras, o inesperado. Quando um sistema é autoecopoético, ao invés de autopoético, é construído por si mesmo e pelo ambiente graças à sua trajetória evolutiva.

Ao longo da história, as sociedades industriais e pós-industriais têm anestesiado e sufocado toda uma dimensão da sensibilidade humana, que era e ainda é vibrante entre algumas sociedades equivocadamente nomeadas primitivas, a exemplo das sociedades indígenas: a sensibilidade à inteligência do não-humano e a capacidade de construir vínculos perceptivos com as complexas redes organizacionais relacionadas ao ambiente. Nós precisamos redescobrir essa sensibilidade reflexiva anestesiada, e para tanto as artes e a cultura podem desempenhar um papel fundamental nesse despertar.

Quando sugere o termo *estética de sustentabilidade*, Kagan toma como base o entendimento de John Dewey de estética como experiência, apontando para a afetividade pessoal humana e para a inter-relação global do ser humano com o meio ambiente. Segundo Dewey, experiência seria o resultado da interação entre um organismo e o ambiente, podendo transformar-se em participação e comunicação quando ampliada ao máximo (DEWEY; 1934).

Partindo desse entendimento, ao considerar estéticas de sustentabilidade, pensamos aqui em experiências de sustentabilidade; experiências que, nesta pesquisa, buscam a arte como facilitadora e apontam para esse conjunto de temas e saberes. Esse caráter de ação corrobora a ideia da criação de culturas de sustentabilidade como possibilidades micropolíticas frente ao panorama global de insustentabilidade.

Outra raiz do binômio *arte-sustentabilidade* considerada por Kagan reside no próprio movimento de arte ecológica, surgido no final da década de 60 na América do Norte e na Europa Ocidental. Constituiu-se, gradualmente, como um movimento e desenvolveu a noção de “estética ecológica” como uma estética que presta atenção e

respeito às próprias dinâmicas complexas de fenômenos naturais em suas relações com as intervenções humanas, e que procura iluminar esses aspectos no processo de trabalho artístico. De acordo com um pronunciamento comum escrito pela *ecoartnetwork* (uma rede internacional de artistas ligados à Ecoarte), a arte ecológica “lança mão de uma ética ecológica no seu conteúdo e na sua forma/materiais” (KAGAN, 2011, p. 70). Artistas considerados ligados ao gênero se identificam geralmente com um ou mais dos seguintes princípios:

- Atentar para a teia de inter-relações presentes no nosso meio ambiente; atentar para os aspectos físicos, biológicos, culturais, políticos e históricos dos sistemas ecológicos.
- Criar trabalhos que empreguem materiais naturais, ou interajam com forças ambientais como o vento, água ou luz solar.
- Reclamar, restaurar e remediar ambientes danificados.
- Informar o público sobre dinâmicas ecológicas e problemas ambientais que enfrentamos.
- Redimensionar as relações ecológicas, propondo criativamente novas possibilidades de coexistência, sustentabilidade e cura.

A estética ecológica é inseparavelmente ligada à ideia de que, em última análise, tudo, a natureza e a cultura inclusas, e, portanto, o ser humano e seu habitat, são conectados em infinitos e diversos sistemas de relações. Essa ideia emergiu junto com o movimento ecológico do final do século 20 e permitiu a superação da dicotomia romântica entre natureza primitiva e cultura humana, e da oposição moderna entre natureza e civilização.

No curso crescente do entendimento ecológico iniciado no final da década de 60, o homem veio a perceber a si mesmo como uma parte integrante de um conjunto de ecossistemas naturais e culturais conectados, e, portanto, parte da natureza que o

cerca. A estética ecológica aponta para “os traços de interpenetração entre natureza e cultura” (KAGAN, 2011, p. 70). Algumas de suas dimensões são as próprias noções de diversidade, transdisciplinaridade e transformação social. Segundo Kagan, esse é um elemento muito importante: “O entendimento da complexidade, na natureza e na sociedade humana, requer uma tal abertura a incertezas e agitações de distúrbios fora dos campos organizados do mundo das artes” (KAGAN, 2011, p. 68). Ele argumenta que a ideia ecológica, presente na estética ecológica, oferece ao mundo das artes a oportunidade de deixar a órbita de uma cultura de insustentabilidade.

2 O SUOR QUE NOS PROTEGE

Don't try to create and analyze at the same time. They're different processes.
Sister Corita Kent.

2.1 O PROCESSO DE CRIAÇÃO: IMAGENS DE DISSIDÊNCIA NA URBE

Nas diversas correntes da arte de performance e do *artivismo*¹¹ contemporâneo, percebe-se ampla utilização de termos alusivos ao caráter de resistência encontrado nessas práticas. Seja nas reflexões teóricas com as quais podemos contar ou nas entrevistas com os artistas realizadores, abundam termos que procuram enaltecer oposição à ordem sociopolítica e à estagnação de alguns segmentos artísticos já absorvidos pela cultura de consumo e entretenimento.

Tenho muito presente um destes termos, utilizado pelo performer Guillermo Gómez-Peña nas *JAM's*, que integram os *workshops* do coletivo internacional de performance *La Pocha Nostra*. Recordo a voz de Gómez-Peña ecoando na sala de trabalho: “*ahí tenemos una imagen potente, una imagen guerrillera*”.

Acredito que é uma definição poderosa ante o potencial imagético das performances do grupo. Destaca um caráter fundamental sobre a arte de performance: o fato de ser uma linguagem que faz oposição ferrenha aos sistemas sociais, culturais e econômicos engendrados pelo macro sistema capitalista; e que justamente por encontrar-se distante das formas artísticas convencionais ainda não é capaz de declarar guerra aberta aos sistemas dominantes. Se a guerra aberta não é uma possibilidade, a inércia tampouco. A performance percorre caminhos desviantes, desdobra estratégias com seus poucos recursos, e se não lhe é possível a guerra, resta a guerrilha. Restam *imágenes guerrilleras* ecoando gritos silenciosos de prazer e dor.

Os traços estéticos que foram sendo construídos durante a prática dessa pesquisa diferem em considerável grau daqueles utilizados nas performances do coletivo *La Pocha Nostra*. Talvez, possamos dizer que se eles apostam no combate poético, a busca aqui é o diálogo. Se eles apontam o dedo para a face obscura da

¹¹ Sobre artivismo: ver capítulo 03, página 57.

sociedade, nós buscamos o simples – porém nada simplório – contato visual. Quero dizer que abrir mão da violência, e de todo o seu potencial de imagem, é fundamental quando se busca um processo de *ecopoiesis*, pelo menos do ponto de vista de onde contemplo essa busca. Essa consideração não implica carga de juízo ou demérito para qualquer artista que escolha um caminho distinto. Cada artista encontra-se consigo mesmo na busca por seus processos criativos. Assim que, divergimos em estética, porém, o termo utilizado por Gómez-Peña foi um convite a pensar o dispositivo operatório e conceitual das ações performativas realizadas: a busca por *imagens de dissidência* a serem inseridas em espaços da urbe.

Interessava-me, sobretudo, buscar a quebra da ordem de convívio com os espaços urbanos, compondo imagens capazes de gerar pequenas fissuras na lógica de usos e costumes dos habitantes para com a cidade e seus determinados espaços. Tratamos da busca por uma pequena cisão no olhar anestesiado que reflete lugares outrora valorizados e hoje entregues ao abandono, alertando para a degradação invisível ao olhar cotidiano.

Nas ações realizadas, apostamos no potencial da imagem enquanto produtora de um texto específico, sem compromisso com lógica narrativa ou coerção de sentido. Para a construção dessas imagens de dissidência, considero que quanto maior a complexidade presente no discurso da imagem, mais força ela há de ter perante o público. Ainda que a composição seja extremamente simples, a complexidade do seu discurso se faz presente pelas camadas de estranhamento a serem manipuladas pelo artista. Quanto mais camadas de estranhamento o performer for capaz de instaurar, mais potente será a performance, seja a natureza dessas camadas a imagem, o som, a relação com o espectador ou qualquer outra.

A base para a composição das imagens foram instalações de lixo construídas pelo cenógrafo Rodrigo Shalako. A concepção das instalações, bem como a escolha dos locais onde realizamos as ações, reflete os moldes do processo criativo que foi sendo construído. Desde o início, esclareci para a equipe que o trabalho não percorria o mesmo terreno de trabalhos mais tradicionais de teatro e dança na urbe. Não desejava percorrer um processo de criação nos moldes convencionais, normalmente mais extenso, pautado em ensaios para a criação, ensaios para as definições acerca da

obra, marcações de cenas, funções pré-definidas entre os integrantes da equipe, etc.

Procurei aproveitar o impulso performativo, e refiro-me aqui à autonomia do artista de performance sobre os seus processos, para direcionar – ao invés de dirigir – a prática artística: procurei reunir uma equipe em que cada integrante tinha funções específicas, mas nenhuma dessas funções era definitiva e o objetivo era um fluxo dinâmico entre os fazeres. No final das contas, o trânsito entre as funções foi mais tímido do que eu esperava. Uma vez definida a equipe, eu já dispunha de um aporte conceitual para oferecer como base ao trabalho. Ou seja, sabia tratar-se de uma pesquisa com moldes específicos, já havia percorrido diversos locais da cidade e escolhido os espaços onde queria realizar as ações e já dispunha de um referencial estético a ser compartilhado.

Uma vez realizados os primeiros encontros com a equipe, partimos para a visita dos lugares onde seriam realizadas as performances. Os lugares em si já haviam sido escolhidos, mas não a localização exata onde se dariam as ações. O arroio Dilúvio, por exemplo, tem 12 Km de extensão canalizada, e uma vez feita a escolha de performar sobre o arroio restava ainda definir a localização exata. Percorremos todos os locais de bicicleta, aproveitando a ocasião para avaliar os aspectos arquitetônicos dos espaços, o grau de risco que poderia estar envolvido, a acessibilidade para os performers e a acessibilidade para o público. Aproveitei a ocasião para propor um exercício contemplativo, com o objetivo de sensibilizar o olhar sobre aqueles lugares e preparar o terreno para a criação. A orientação era que cada um procurasse um local nos lugares visitados onde pudesse contemplar o espaço com tranquilidade. Era válido sentar em algum canto ou perambular pelos espaços desde que fossem respeitados 30 minutos de contemplação silenciosa. Transcorrido esse tempo cada um deveria anotar em uma folha de papel o máximo de palavras que lhe viessem à cabeça, em sintonia com a atmosfera daquele lugar.

Esse foi o primeiro exercício que compartilhei com a equipe. No encontro seguinte, comparamos as palavras de todos a fim de reter as conexões. Algumas palavras como “tranquilidade”, “podridão” e “violência” apareciam em mais de uma lista. Essas palavras que permearam a impressão de duas ou mais pessoas formaram o primeiro panorama de estímulos estéticos do que estava por vir. A partir disso,

começamos a levantar hipóteses de imagens com as quais poderíamos trabalhar em cada lugar. A mais concreta que formulamos nesse dia emoldurou o princípio de concepção da primeira performance: pensamos que o mais apropriado para o arroio Dilúvio não seria trabalhar diretamente sobre a água, mas sim no espaço *entre* a água e o asfalto. Encerramos esse encontro pensando na composição de uma imagem de diversos corpos pendurados em meio ao lixo.

A escolha do local merece ser levada em consideração. Escolhemos uma ponte que se situa entre duas avenidas de grande fluxo em Porto Alegre (Av. Ipiranga e Av. João Pessoa). Em primeira instância, consideramos a estrutura arquitetônica: com o lado côncavo em direção à água, a ponte da Av. João Pessoa é famosa pelas enormes palmeiras Imperiais que ornaram a sua superfície. Tendo cavado seu espaço onde a terra quase inexistia, essas plantas são demonstração de resiliência e força, conferindo um pouco de alegria ao olhar que se estende sobre a ponte. A localização da ponte permitia que o fluxo de carros, nas duas vias da Av. Ipiranga, fosse exposto à imagem, bem como os transeuntes que passavam pela Av. João Pessoa. O local ainda era capaz de abrigar o público que por ventura decidisse acompanhar a performance por

Figura 4 - Ponte da Av. João Pessoa - Porto Alegre



Foto: Alex Ramirez

mais tempo, com os barrancos do Arroio Dilúvio formando uma espécie de arquibancada natural para os mais dispostos.

Nesse período não existia de nossa parte uma real noção do esforço e da logística necessários a esse tipo de ação. Inicialmente, pensava em realizarmos três performances dentro do período de um mês, planejando um intervalo de aproximadamente 07 dias entre uma ação e outra. A realização da primeira performance mostrou que não fazíamos ideia da dimensão que um evento desses pode tomar, ignorávamos a repercussão desse tipo de ação na cidade e nos nossos corpos. Após a realização de *Diluvio MA*, sentimos necessidade de redimensionar o planejamento, estendendo o período da pesquisa artística de um mês para um ano.

Antes de realizar a primeira ação, estávamos muito mais concentrados nas dificuldades encontradas até aquele momento do que na demanda psicofísica do trabalho. Estávamos preparados para o diálogo com a Brigada Militar, para possíveis transtornos relacionados ao congestionamento que geraríamos no trânsito, para os aspectos de segurança a serem garantidos na fixação da rede de lixo, etc. Ao término de *Diluvio MA* estávamos exaustos de um cansaço que não era apenas físico. Era a primeira performance de longa duração já experimentada por mim e pela Marina Mendo, nossos corpos encontravam-se num estado de latência energética que foi se dissipando ao longo das horas seguintes. Houve também uma resposta midiática muito maior do que poderíamos esperar: ao ser içado da rede de lixo no final da performance, a primeira coisa que pude ver ao alcançar a superfície da ponte foi um microfone e uma câmera apontados para o meu rosto.

Essa exposição à queima-roupa foi quase agressiva naquele momento. Eu mal conseguia raciocinar ao final da performance e precisei dar uma entrevista imediatamente. Claro que a visibilidade alcançada na mídia local possibilitou que o trabalho chegasse a um espectro mais amplo de público, eu sabia e valorizava isso, mas a maratona de entrevistas que se seguiu até a noite ocupou um espaço precioso de reflexão e silêncio que eu esperava manter nas primeiras horas após a ação. A sensação era de um mar revolto ainda em movimento após a tempestade, e o planejamento de repetir essa investida dentro de 05 dias me pareceu descabido. Era preciso remanejar o planejamento, algo que foi determinado pela própria performance.

Isso reflete um aspecto importante do processo, em consenso com o próprio caráter performativo das criações. O que temos aqui é um processo que foi sendo desvelado a cada nova ação realizada, e mesmo a própria realização das ações era a parte fundamental do seu processo. Não podemos nos referir aqui a um processo de criação emancipado da obra final, como é comum encararmos o processo de criação de um espetáculo de teatro ou dança, que uma vez concluído dá espaço às apresentações e subsequente maturação da obra.

Ao invés de criar em um primeiro momento para logo em seguida apresentar, nos lançamos no desafio de *performar programas*. A forma de concepção, preparação e realização das performances encontra amparo no conceito proposto por Eleonora Fabião¹² – adaptado a partir do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari – de ações performativas como *programas*, sendo este o termo que a autora considera mais apropriado para designar

(...) um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (...). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio (FABIÃO: 2009, p. 237).

Uma vez definido o programa de uma performance – entendido aqui como uma sequência de ações ou de composições de imagens – sua realização obedece tão somente ao seu próprio devir, constituindo um processo de criação vivo aos olhos do público. Durante a realização de um programa o performer constrói sua dramaturgia, seu discurso, sua relação com o entorno e com a própria ação. Porém nem tudo aqui parte do performer. A dramaturgia que o ambiente urbano constitui – e consideramos aí uma camada dramática diante da possibilidade de interferência e risco que a urbe oferece à performance – abre espaço para o acaso, para as preciosas coincidências. A serendipidade é ferramenta fundamental aqui, e o performer precisa gerenciar

¹² Eleonora Fabião é atriz, performer e teórica da performance. Professora Adjunta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação—UFRJ, Mestre em História Social da Cultura (PUC – RJ) e Doutora em Estudos da Performance (New York University – NY).

presença, domínio sobre o fazer e receptividade ao ocasional. Enquanto a performance está em devir, o seu processo de criação está em devir.

A concepção das performances da pesquisa partia de uma detalhada observação de cada local, seu entorno e o tipo de relação estabelecido entre aquele espaço e os que por ali passavam. Conforme já exposto, a partir da observação feita sobre o Arroio Dilúvio surgiu a ideia de trabalharmos com corpos pendurados em meio ao lixo, ocupando o espaço entre a água poluída e o asfalto. A presença do lixo se instaurou desde a concepção da primeira ação performativa, afirmando-se a partir disso como parte fundamental do discurso visual como traço estético comum entre as três ações.

Em *Diluvio MA*, a rede de lixo que instalamos sob a ponte estabelecia uma mensagem sólida. Isso fez com que as pessoas considerassem a importância do evento enquanto gerador de um discurso que concerne ao bem comum, estendeu a mão ao público e gerou uma identificação com a natureza da ação. Fiquei hesitante em investir na materialidade do lixo nas ações seguintes por achar que poderia acabar sendo “repetitivo”, ou mesmo que estaria fechando demais o discurso da obra e facilitando a recepção. Entendo que a ação performativa urbana não deve reforçar os padrões convencionais de recepção da obra artística, pautados pela lógica narrativa e tão caros ao grande público diante da influência das mídias. Deve buscar, antes disso, subverter a lógica superficial, buscando composições que procurem atingir camadas mais sensíveis e subjetivas de quem testemunha a ação.

Nesse sentido, a carga representacional pode ser um problema quando mal administrada. As portas e as janelas do acontecimento poético devem ser deixadas abertas para que o espectador entre e busque suas próprias respostas. Reside aí uma esperança de que, ao buscar por respostas, acabe encontrando suas próprias perguntas. Por essa razão, questionei-me se investir mais de uma vez na materialidade do descarte seria válido. Em contrapartida, percebia a verdade inegável, a força e a relevância da imagem de um monte de lixo.

A materialidade do lixo me fascina. Sua repugnância contrastando cores, texturas e odores me ajuda a lembrar que produzimos ininterruptamente essa massa abjeta que aumenta a cada dia mais. Ajuda-me a lembrar que o sistema vigente não

demonstra real interesse em resolver essa situação. Lembra-me a merda. Lixo e merda são irmãos. São a parte descartada do que consumimos. O quinhão obscuro que cheira mal e que procuramos mandar para longe o mais breve possível, para nunca mais ver. Lixo e merda são, inclusive, diversas vezes, a mesma coisa, se considerarmos os esgotos que são lançados em rios e mares ao redor do mundo.

O lixo traz consigo o seu discurso próprio, a sua sina de massa disforme que carrega junto ao cheiro pútrido mil histórias. Restos de vidas, de identidades, de alimentos. A roupa que foi de uma senhora, a camisinha que foi usada na rua, o resto de sanduíche que alguém rejeitou. Fragmentos de outrora. Os restos que procuramos não ver, mas sabemos que estão lá. Temos sorte por existirem algumas dúzias de seres humanos dispostos a agir. Dispostos a olhar para a própria merda no exercício necessário de aceitação da condição humana, em busca de evolução. Somos o que comemos, mas também o que descartamos.

Além da materialidade do lixo, outra verve poética se instaurou a partir da primeira ação performativa iluminando as composições que estavam por vir. Para compor as ações, buscamos referência estética na dança *Butoh* japonesa, habitando as instalações de lixo com micro movimentos e respirações profundas. A referência *Butoh* veio através das vivências da performer Marina Mendo sobre a prática. Mendo desenvolveu uma especialização no Programa de Pós-Graduação da *Università degli Studi Di Padova*, intitulada “O Corpo na Dança *Butoh*”¹³ (2009), o que lhe conferiu conhecimento e domínio suficiente para orientar e relacionar exercícios da prática *Butoh* com o desenvolvimento das performances e com as premissas da pesquisa.

A dança *Butoh*, como a maioria das artes orientais, mais do que uma expressão artística, é um modo de vida do qual emergem alguns princípios e concepções do corpo, tempo e espaço. A relação entre homem e natureza é uma destas concepções, aqui vivenciada com respeito e ciência da sua relação simbiótica permanente. Com os performers isolados em meio à água que a cidade turva e bebe diariamente, questões como o lixo que descartamos, a falta de comprometimento e a negligência no

¹³ *IL Corpo Nella Danza Butoh: percorsi di trasmissione, assimilazione e trasformazione* (2009).

tratamento de questões ambientais e sanitárias que deveriam ser prioridade eram evidenciadas.

Entendi a referência como harmoniosa com a natureza do trabalho. O *Butoh* tem sua origem no Japão deformado e mutilado do período pós-guerra. Carrega consigo uma carga expressiva que traduz essa dor e ausência em gesto e movimento. Refuta a graciosidade em seu sentido convencional e lança o olhar sobre o corpo torturado, deformado, fantasmagorificado. Temos no *Butoh* a manifestação de um corpo que dança seus mortos, dança aqueles que vieram antes de si. Essas características estão também expressas nas localidades escolhidas para as performances. Lugares maltratados pelo seu uso, abandonados e semimortos. Dançar sobre as águas poluídas equivale a dançar sobre pedaços mortos da cidade, recortes da urbe deformados pela poluição.

Falamos também de uma dança que expressa estados e energia, antes de privilegiar o desenho puramente coreográfico. Essa característica enaltece a busca por um trabalho ligado ao movimento enquanto produtor de estados performativos, antes de qualquer anseio por composições coreográficas diretivas ou voltadas ao corpo virtuoso. A busca por uma dança que demanda uma preparação além da técnica corporal, mas que instrumentaliza o performer com resistência e sensibilidade.

Fazer da dança *Butoh* uma referência foi uma escolha que acabou fortalecendo outra característica importante: a existência de uma temporalidade lenta e dilatada. O *Butoh* não está necessariamente ligado à lentidão, mas sim ao desvelamento de outra temporalidade, onde cada construção gestual é merecedora da máxima atenção. Por essa razão, os trabalhos desse aporte tendem a deslizar sua existência com uma suavidade que – apesar do corpo que oscila entre a deformidade e a graça – resplandece calma e comedimento. Talvez possamos distanciar alguns trabalhos de Tatsumi Hijikata – expoente criador do gênero – dessa consideração, visto o caráter feérico, possante e pontual de algumas de suas criações, que afastavam o tempo lento sem nunca perder o extremo cuidado ao gesto. Ainda assim, podemos considerar estreita a ligação entre o gestual lento e a poética *Butoh*.

Desde o princípio do processo, um dos objetivos era o desenvolvimento de ações de larga duração, que se prolongassem ao menos por algumas horas. Penso

residir aí uma importante ferramenta para *instaurar* uma estética singular na urbe: quanto maior o tempo de desenvolvimento, maior o número de pessoas expostas à ação e mais ampla a relação entre a performance e os habitantes da cidade. Essa consideração continua válida, porém, existem outros fatores, antes ignorados, que corroboram a escolha por uma temporalidade dilatada.

O tempo lento associa-se às premissas da sustentabilidade por contemplar uma ecologia do viver cotidiano. Ainda imersos em uma cultura em que a rapidez do consumo dita o fluxo das relações, recém começamos a divisar as fronteiras de um (bem)viver que impõe limites a esse padrão em prol da saúde física, emocional e espiritual do ser humano. Recém estamos entendendo que *time is money* mas *money* não significa qualidade de vida, e que *fast food* enche o estômago mas não alimenta as fibras do músculo e da alma.

É nesse contexto que enalteçemos o tempo lento. As noções de *slow food*; *slow art*; *slow living*; *slow being*; ganham força como direções indicativas de um habitar humano mais amplo e saudável. É necessário desacelerar o olhar, o passo, a respiração. Desaceleramos o gesto (ver considerações sobre a gestualidade lenta no final do capítulo 04), mirando desacelerar o olhar que se estende sobre nós.

Outra questão ligada ao tratamento dado ao tempo é o aporte performativo imbricado nessa escolha. Todos que desenvolvem o saber a partir do movimento corporal entendem que, quando trabalhamos com o gesto lento, a exigência sobre o corpo se faz mais intensa. Ao contrário do que pode parecer, realizamos mais esforço físico para sustentar esse padrão de movimento do que seria necessário para sustentar o movimento cotidiano ou veloz. A velocidade requer energia em potencial, porém, nem toda energia imbricada nesse processo é gerada pela estrutura muscular. A própria biomecânica humana pressupõe o aproveitamento da energia cinética gerada pelo corpo no espaço para fins de movimento, diluindo a carga física entre forças que se completam. Quando o movimento desacelera, passamos a contar somente com a força muscular disponível e com a capacidade de organização do corpo no espaço. A força gravitacional, por exemplo, capaz de contribuir com o deslocamento veloz, aparece aqui como resistência a ser vencida pelo comedimento do gesto.

Ao trabalhar com o gestual lento, percebemos o corpo agindo sobre o tempo,

porém, em uma ação de larga duração concretiza-se também o caminho inverso desse fluxo: o tempo passa a agir sobre o corpo. Quando desenvolvemos uma ação que dura entre 05 e 08 horas, a corporeidade do performer é atravessada por uma transformação que está ligada à demanda física necessária a tal feito. Uma vez que o corpo passa a demonstrar sinais de cansaço, outras forças – mais subjetivas que a força física – são acionadas para possibilitar a autonomia do corpo sobre o espaço e sobre si mesmo. O desgaste físico que experimentamos nas ações da pesquisa não se deu apenas pelo cansaço muscular, mas também pela energia investida em ações dessa natureza, pelo mau cheiro que invadia nossas narinas ao agir sobre as águas poluídas e pela incidência forte do sol nas ocasiões em que este se fez visível. Esse desgaste físico é capaz de levar o performer a experimentar outros estados energéticos. Esses estados potencializam a presença e expõem o caráter humano, sujeito ao erro e ao cansaço.

Dando continuidade às reflexões relacionadas à metodologia do processo de criação, apresento em seguida a descrição das performances realizadas. É válido ressaltar o caráter fundamental dessa pesquisa artística, que busco reforçar no título deste capítulo. O suor derramado nos protege. Nos protege do desarcerto, ao lançar reflexões que se estendem por terrenos do conhecimento que vão além do campo artístico. Para não incorrer em deslizos conceituais, reforço o caráter de criação da pesquisa. Reforço o caráter experiencial que precede as reflexões desenvolvidas. Todas as reflexões aqui lançadas constroem-se a partir da *práxis* artística, sendo essa a ferramenta fundamental de ação e reflexão que busco lançar mão.

2.2 DILUVIO MA

Figura 5 - Diluvio MA



Performers: Marina Mendo e Rossendo Rodrigues. Foto: Gabriel Dientsmann

No dia 21 de maio de 2014, realizamos a primeira ação performativa da pesquisa. Por volta das 05 horas, a equipe se reuniu sobre a ponte entre a Av. Ipiranga e a Av. João Pessoa, próximo ao Palácio da Polícia de Porto Alegre. Depois de 02 meses testando materiais, encontrando problemas e soluções, penduramos a rede de lixo que ficaria suspensa e abrigaria os performers.

Antes das 07 horas, estávamos posicionados e iniciávamos a performance. Com alguns dias de antecedência estava definido o programa performativo: decidimos intercalar meditação, composição de imagens estáticas e improvisações dançadas sobre a referência do *Butoh*. Instalamos uma caixa de som, que deveria ser operada pelo restante da equipe a fim de guiar os performers durante a ação através de “códigos musicais” pré-estabelecidos. Essa estratégia revelou-se prática para que pudéssemos dimensionar o tempo de duração da performance. Justamente por ser uma estratégia “prática”, pensei adiante que deveria ser abolida caso a performance fosse realizada novamente. Creio que o caráter de praticidade associa-se à cultura *fast life* e foge às características buscadas nas intervenções. Percebi que a música impunha uma temporalidade externa e que seria mais válido desvencilhar-se dela.

Iniciamos a performance com uma imagem estática: os corpos jogados sobre o

lixo, assumindo vezes de “escombros humanos”. Essa imagem durou aproximadamente 40 minutos. Logo no início, ainda enquanto amanhecia, pude perceber que a movimentação a nossa volta começava a se intensificar. As pessoas passavam sobre a ponte e podíamos ouvi-las indagando se éramos bonecos ou afirmando que queríamos “chamar a atenção”, ou mesmo conjecturando ser um “protesto”.

Logo após essa imagem, realizamos 40 minutos de meditação sentada, com referência na prática *zazen*. Essa prática dialogava com a referência do *Butoh* em função de suas raízes irmãs. O *zazen* é a meditação sentada do zen-budismo, o budismo japonês. Dedicar-se ao cultivo da postura *zazen*, da respiração controlada e da aceitação à impermanência dos fenômenos mentais. Segundo Shunryu Suzuki, “na postura *zazen* nosso corpo e nossa mente têm o grande poder de aceitar as coisas como elas são, sejam agradáveis ou desagradáveis” (SUZUKI: 1999, p. 36). Não afirmo aqui que a meditação realizada nas performances era *zazen* propriamente, pois existem características próprias da prática – como a utilização do *zendô*¹⁴, o ritual de caminhar antes e depois do *zazen*, a prática em frente a uma parede branca, entre outras que variam conforme a característica de cada escola *zen* – que estariam sendo deixadas de lado. Ao mesmo tempo, não posso ignorar a influência do *zazen* nas meditações que realizamos nessa e nas performances seguintes, pelo fato de que essa foi a única meditação sentada que havia praticado até então. A realização da *mudra* (posição das mãos durante a prática), nas meditações que realizamos, é um exemplo dessa influência, razão pela qual considero mais apropriado pensarmos aqui na realização de uma meditação com referência na prática *zazen*.

Realizar a meditação como uma “abertura do trabalho” foi fundamental para que pudéssemos alcançar outro estado psicofísico, espiritual e performativo. Após esse momento, toda a realidade externa à rede tornou-se distante. Estávamos lúcidos, cientes de quase tudo que ocorria à nossa volta, cientes da água imunda que corria sob os nossos corpos e da interrupção que causávamos no fluxo do trânsito. Mas mesmo despertos, estávamos distantes. Percebíamos as pessoas que paravam, as que filmavam e fotografavam, as que ofendiam, as que aplaudiam. Éramos, naquele momento, observadores da nossa própria ação, observadores da cidade e dos corpos

¹⁴ Sala própria para a prática da meditação.

que eram atravessados pela nossa imagem.

Nem sempre buscávamos uma relação visual direta com o público. As relações tendiam a ser mais subjetivas, mais sutis e sensíveis. O que não impedia que o público, por vezes, escolhesse acompanhar a ação por mais tempo. Recebemos relatos de expectadores que permaneceram mais de uma hora acompanhando a performance. Ou que acompanharam uma parte, voltaram as suas casas e mais tarde retornaram. Ao longo das 07 horas de duração da ação, todos os principais veículos de comunicação do estado noticiaram sua realização.

A performance recebeu uma segunda versão: *Diluvio MA II* foi realizada no dia 08 de abril de 2015, a convite do Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre. Após a primeira versão, eu sentia vontade de retomar a performance e procurar nela um silêncio absoluto, que viesse a contribuir para a libertação da noção de tempo no interior da rede, bem como privilegiar os sons da cidade enquanto “trilha sonora”.

Assim se deu em *Diluvio MA II*. Investimos na mesma proposta dramatúrgica e performamos o mesmo programa anterior, porém, nessa ocasião, sem sons externos que não fossem aqueles gerados pela urbe. A performance foi novamente bem recebida pelo público e pela mídia, recebendo um espaço diferenciado em relação às outras ações da pesquisa. Penso que a importância do Arroio Dilúvio para a memória afetiva da cidade exerceu grande influência para isso nas duas ocasiões.¹⁵

¹⁵ Link para vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=tgugFE>

Figura 6 – Dilúvio MA



Foto: Gabriel Dientsmann

2.3 RITUAL DE SOBREVIVÊNCIA URBANA

Figura 7 - Ritual de Sobrevivência Urbana



Performer: Rossendo Rodrigues. Foto: Gabriel Dientsmann

Após a primeira performance, meu objetivo passou a ser experienciar uma ação solo. Quais seriam as dificuldades enfrentadas em relação à ação desenvolvida em duo? Sem dúvida, a presença de outro performer potencializa a ação por ampliar o universo de jogo, por multiplicar as possibilidades de composições espaciais, e tratando-se de um homem e uma mulher, por evocar signos arquetípicos da humanidade que gravitam em torno da união universal dos opostos, demarcando tanto o universo masculino quanto o feminino como terrenos de infinitos contrastes, dotados de distintas qualidades de energia.

A rua é um ambiente em que o artista se encontra exposto a um universo imprevisível de possibilidades. O abandono do espaço convencional das artes – seja um teatro, museu ou galeria – abre espaço para a intervenção poética como movimento de ruptura do cotidiano e suscita todo o tipo de reação por parte do público. O performer, quando está só, encontra-se um pouco mais nu, um pouco mais frágil, e por conseguinte, um pouco mais humano.

Quando trabalhava na concepção de uma ação para o lago da ponte de pedra em frente ao Largo Açorianos, de Porto Alegre, buscava uma imagem que transmitisse tranquilidade. Resolvi investir na figura de um homem pescando. Pescar é uma ação signo na história da humanidade. Trata da busca pelo alimento, a busca pela sobrevivência. Na performance, a busca passaria a ser por alimento espiritual. A imagem de um homem pescando oferecia contraste em relação àquele espaço: ninguém pesca naquele lago imundo.

Chegamos ao local antes das 07 horas. A entrada no lago precisava ser rápida. Foram dias de apreensão sobre os possíveis impedimentos por parte da Brigada Militar que, uma semana antes da abertura da Copa do Mundo, ocupava cada esquina do centro histórico de Porto Alegre. Em função do evento, a nossa autorização para realizar a ação havia sido negada pela prefeitura. Acredito que a performance e a prática de pesquisa artística não devem sujeitar-se às falências da máquina pública. Durante o processo, busquei todos os trâmites legais para realizar as ações, mas quando as portas encontram-se fechadas, a arte há de mostrar que para entrar lhe basta o buraco da fechadura. Quando não legitimada pelo Estado, há de ser legitimada pela ação direta, ainda que nossa bandeira fosse pacífica, ainda que os espaços que

buscávamos invadir fossem mais internos do que externos, mais subjetivos do que objetivos.

Construímos uma instalação que deveria abrigar o programa performativo. Tratava-se de uma pequena ilha de lixo construída sobre um bote inflável. Colocamos o bote na água e entrei. O dia começava a clarear. Quando entrei na água, ainda precisava maquiar os braços. Fiz dessa a primeira ação da performance. Usando as mãos para espalhar a maquiagem, tornei meus braços brancos. Foi um início, a abertura do ritual, e era uma dança. Dancei com as mãos para dar início ao meu ritual de sobrevivência, antes tão íntimo e daquele momento em diante de todos que o testemunhassem. Olhei a minha volta, as pessoas que passavam começaram a parar e olhar. Olhei para a equipe, eu estava muito grato a eles. O ar estava úmido e frio. Apenas o barulho distante dos carros e da cidade amanhecendo. Senti os olhos umedecerem. Respirei.

Para compor a ação, busquei referência na gestualidade das artes marciais, sobretudo em movimentações oriundas do *Taekwondo* e do *Hapkido*, práticas de origem coreana que desenvolvi ao longo de alguns anos durante a infância e adolescência. A qualidade de movimentação lenta e sustentada, oriunda da dança *Butoh* e experimentada na primeira performance, estava presente novamente. O programa da performance consistia nas seguintes ações: remar, pescar, meditar e realizar alguns *katas* (coreografias marciais). A meditação realizada foi novamente inspirada no *zazen* e os *katas* apareciam como preparação à ação de pescar, acompanhados de música instrumental oriental. Como forma de preparação, intensifiquei a prática da meditação *zazen*, e procurei somar a isso a prática das coreografias marciais. Durante a adolescência, desenvolvi um trabalho de acentuada fisicalidade através dessas duas artes marciais e trazer à tona essas práticas foi um potente exercício para ativar a memória corporal e para a construção do estado performativo. A sequência de movimentos que alternam vigor e leveza exige do artista marcial um estado de concentração e tônus muscular que vai ao encontro da demanda psicofísica exigida do performer em uma ação de longa duração.

Assim como os pequenos rituais diários que garantem o bem estar emocional e a organização de cada indivíduo, entendo que um ritual de sobrevivência em meio à urbe

se faz necessário. Expostos diariamente a tanta degradação, a ponto de já não mais reconhecer como absurdas as culturas de violência para com o ser humano e o planeta, urge um tempo de silêncio e escuta em meio ao fluxo barulhento das cidades.

Essa performance também recebeu uma segunda versão no ano seguinte. *Ritual de Sobrevivência Urbana II* foi realizada no dia 12 de abril de 2015, também a convite do FTRPA¹⁶. Também aí resolvi prescindir da música antes utilizada abrindo espaço para os sons da cidade invadirem a ação.

Se a retomada de *Diluvio MA* não trouxe grandes mudanças na experiência da performance, o mesmo não pode ser dito aqui. Quando recebi o convite para reperformar essa ação, o lago da ponte de pedra do Largo Açorianos, que antes havia sido o local escolhido, estava (e ainda está) reduzido a um brejo urbano revirado por retroescavadeiras. Alguns meses após a realização do primeiro *Ritual*, a prefeitura de Porto Alegre anunciou a “revitalização” daquele espaço. A dizer: o início de uma obra com duração a perder de vista, que transformou um dos espaços ícones do centro histórico de Porto Alegre em uma paisagem desoladora.

Essa situação trouxe ímpetus para a realização de uma nova performance, ocupando o mesmo espaço, porém, era ainda latente a vontade de retomar e aprofundar o meu *Ritual*. Como a ação serviria também para fins de qualificação dessa pesquisa, a saída foi encontrar um novo local: o encontro das águas entre o Arroio Dilúvio e o lago Guaíba foi a escolha. Um acerto, hoje posso dizer.

Se por um lado a ocupação do lago da ponte de pedra se fazia valorosa enquanto ato político e artístico, por outro não oferecia real dificuldade ao fluir da performance. Ainda que na ocasião eu não tivesse perspectiva para fazer essa reflexão, esse aspecto ficou evidente quando flutuei minha pequena ilha de lixo para dentro do Arroio Dilúvio e comecei a remar em direção ao Guaíba. Senti, logo no início, que havia entrado em uma situação distinta da experimentada nas performances anteriores. Nojo, risco, medo, cansaço extremo..., nenhuma dessas sensações eu havia experimentado com tal intensidade até então. Segue, abaixo, um relato-desabafo publicado por mim no *facebook* após a retomada da performance:

¹⁶ Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre.

“Chovia quando entrei na água. Como na primeira vez em que me joguei rápido dentro do lago da ponte de pedra, ansioso por remar antes que a autorização negada pela prefeitura resultasse em algum problema. Quando o meu querido Ritual de Sobrevivência Urbana nasceu, foi bonito. Mas apenas bonito. Ainda não havia sido difícil, difícil mesmo. Ainda não havia encontrado a ação que me move em meio às águas imundas. Ontem, entendi o meu Ritual, se é que isso existe quando tratamos de performance. Esse "entender". O som da chuva batendo sobre o chapéu acalmou a minha respiração. Me ensinou a remar, mas dessa vez a remar de verdade. Ali estava o ritual de sobrevivência em meio à urbe: ou remar contra tantas correntes sujas, ou ser arrastado. E eu seria arrastado, de fato quase fui.. mas escolhi remar forte. Ontem foi difícil. Foi "pedrera". E foi maravilhoso. Nada havia me preparado para estar lá dentro. Para ver a merda de 23 hospitais, 19 cemitérios e milhões de residências passando lentamente ao meu lado. Flutuando na água que escorria pelas minhas mãos e pés. Nada indicava como ultrapassar o nojo pelo cheiro podre que subia pelas minhas narinas. Nada a não ser remar. Remar. Assim foi. Gratidão imensa aos parceiros que estiveram comigo! Gratidão ao público que passou ao longo de toda a tarde e que esteve disposto a se conectar com o meu grito. Esses fazem valer a pena!”¹⁷

Figura 8 – Ritual de Sobrevivência Urbana II



Performer: Rossendo Rodrigues. Foto: Marina Mendo

¹⁷ Publicado no facebook em 13/04/2015.

Se no princípio eu imaginava realizar o mesmo programa da performance anterior, essa possibilidade foi logo descartada. Quando entrei na água, percebi que a correnteza do arroio em direção ao rio – quase invisível a um observador externo – era bem mais forte do que poderia imaginar. Como era um domingo e havia muitas pessoas passeando por ali, meu intento era performar a uma distância próxima da orla, a fim de contemplar o público que se acomodava sobre a ponte para ver o que passava. Porém, a cada instante que eu parava de remar e iniciava o resto do programa – “pescar”, meditar e realizar os *katas* – a correnteza me empurrava rapidamente para dentro do rio. Na primeira tentativa, procurei manter o programa inicial, e quando vi estava quase dentro do lago, havia me distanciado muito da ponte. Quando tentei voltar, percebi que remava forte e quase não saía do lugar: a correnteza fica mais forte à medida que o arroio deságua no lago.

Foi necessário um grande esforço para remar de volta até o ponto inicial. Por alguns instantes, pensei que não conseguiria. Fui percebendo que essa dinâmica seria constante ao longo da performance: era necessário me manter remando, caso contrário seria arrastado pela correnteza. Quando chegava ao local próximo ao público e iniciava os *katas*, era obrigado, no minuto seguinte, a interromper os movimentos e voltar a remar contra a corrente. Fui abrindo mão das outras ações e percebi a forma dos *katas* desaparecendo, transformando-se em uma sequência de três ou quatro gestos que passei a repetir ao longo da ação. Algo entre dança e luta, algo que não era previamente ensaiado ou conhecido, mas que buscava o gestual leve que percebemos em práticas como o *Tai-chi-chuan*. Essa dinâmica se repetiu ao longo de 05 horas de performance. O cansaço físico que encontrei nessa ação foi intenso, muito mais acentuado do que nas outras performances.

Havia também o risco empregado na ação. A água era muito mais poluída do que nos outros locais em que estivemos performando. Ao longo da performance, pude ver merda, camisinhas, restos de comida, animais mortos, plásticos, tecidos e tudo mais. A diferença é que ali eu estava perto da água e totalmente exposto a essa poluição. Um passo em falso e lá estaria eu nadando em meio à imundície. O mau-cheiro era também mais forte do que nos outros locais, invadia minhas narinas causando a sensação de náusea constante. Mesmo mantendo o equilíbrio, não tinha

como estar longe da água: cada vez que retirava uma ponta do remo da água para submergir a outra, a água escorria ao longo do cabo molhando minhas mãos e braços. Pensei ali em quanto risco estaria oferecendo à minha saúde. A resposta veio alguns dias depois, através do acometimento de uma micose nos braços, da qual precisei recorrer ao uso de medicamentos para me livrar.

A retomada dessa performance trouxe outra dimensão para a ação que havia realizado na primeira ocasião. Se antes eu remava por um significado, ali remei por necessidade. Essa mesma necessidade direcionou uma economia máxima de ações e gestos. Foi difícil e maravilhoso.¹⁸

Figura 9 - Ritual de Sobrevivência Urbana III



Foto: Gabriel Dientsmann

¹⁸ Link para vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=vpeBsS9hYpE>

2.4 TRAVESSIA

Figura 10 – Travessia



Performers: Alexandre Missel, Marcelo Mertins, Marina Mendo, Rodrigo Shalako e Rossendo Rodrigues. Foto: Gabriel Dientsmann

Interessado em uma ação que envolvesse mais performers, convidei todos os integrantes da equipe para conceber e realizar a próxima performance. Quatro deles aceitaram a experiência (Marina Mendo – performer; Marcelo Mertins – performer; Rodrigo Shalako – cenógrafo e Alexandre Missel – músico); já os responsáveis pelos registros em fotos e vídeos (Natália Utz e Gabriel Dientsmann) preferiram manter-se engajados apenas na logística de produção e captação de imagens, ainda que eu houvesse lhes proposto continuar essa tarefa participando da performance. Carregamos, ao longo de 05 horas, uma grande carreta construída com antigas rodas recicladas e com sobras de madeira encontradas no lixo, ornada com diversos utensílios velhos e com restos de lixo reciclável. O local escolhido para a ação foi o

Parque Farroupilha, de Porto Alegre, que abriga diversos pontos de água normalmente tomados por lixo.

O programa da performance consistia em realizar um trajeto com a carreta em torno dos pontos de água do parque, intercalando essa dinâmica com práticas de meditação ativa. O deslocamento dos performers carregando a carreta transcorria de forma sustentada, avançando muito lentamente. Qualquer resto de lixo encontrado ao longo do caminho era silenciosamente recolhido em atitude solene. Em cada local de água realizávamos um ritual simbólico de purificação. A natureza do ritual transformava-se conforme o local do parque onde a ação transcorria, mas obedecia à premissa básica de manipular as águas colhidas nos espaços, utilizando para tanto jarros antigos de metal. As águas eram transferidas de um vaso ao outro de forma cuidadosa, ação que fazia alusão à carta *Temperança*, arcano maior do *Tarot*, que simboliza a moderação e a sobriedade.

Figura 11 – Travessia - Ação em alusão à carta *Temperança* do Tarot



Performer: Marina Mendo. Foto: Diego Bregolin

Enquanto dois performers ocupavam-se dessa dinâmica, outros dois realizavam inscrições no ar com longos incensos, ao passo que o músico Alexandre Missel produzia a trilha sonora ao vivo, improvisando solos em uma guitarra elétrica. Os rituais eram acompanhados, por vezes, pela realização de exercícios vocais que utilizam a respiração e os ressonadores do corpo como forma de ampliar e potencializar a presença. A meditação Sufi do coração¹⁹ foi utilizada dessa vez, tanto na preparação dos performers quanto na realização da ação.

Essa performance teve caráter distinto das demais. A imagem de dissidência com a qual trabalhamos era itinerante. O deslocamento dos performers com a carreta de lixo era a ação-guia, bem como o deslocamento do barco na performance anterior, porém, desta vez trabalhávamos sobre um parque de 37,5 hectares. Algumas pessoas manifestaram descontentamento por procurar e não encontrar a performance, uma vez que nos deslocávamos em uma área muito ampla. Esse foi o motivo pelo qual encerrei a ação com a sensação de que, caso houvesse uma retomada, deveríamos revisar a dinâmica do deslocamento.

Ainda assim, a ação teve grande relevância para a equipe, mesmo expostos a um público mais restrito em relação às performances anteriores. Seria impossível agir sobre as águas poluídas da cidade e ignorar a Redenção. Assim é conhecido o parque mais tradicional de Porto Alegre. Ao longo da história da cidade, o local já teve diversos nomes, sendo usado como área de secagem de couros, ponto de reunião de carretas (referência que utilizamos na concepção da performance) e depósito de lixo urbano até o início do século passado. Em 1884, o local teve seu nome alterado para “Campos da Redenção” em comemoração à “precoce” abolição da escravatura na cidade. Permanece o apelido até os dias de hoje.

Em silêncio, realizamos nossa *Travessia* pelo parque. Fluxo e movimento em oração pelas águas da cidade. Em um dia lindo e quente de agosto, que parecia querer esquecer o inverno ainda presente, traçamos o nosso caminho buscando o tempo e o espaço da contemplação. Buscando nada além do que o nome do lugar promete. Redenção.

¹⁹ No capítulo 05 procuro fazer um breve esclarecimento sobre a Meditação do Coração e suas características.

Ao contrário das outras, essa performance não ganhou uma nova versão. O convite recebido pelo FTRPA contemplava as três performances, porém, eu sentia ser necessário trabalhar a ação novamente com a equipe antes de retomá-la, e não havia tempo hábil para tanto. Por mais que o volume de público não fosse o mais importante, havia ficado a sensação de que – trabalhando com uma imagem itinerante em um terreno tão amplo – diversas vezes não estávamos performando para ninguém além de nós mesmos. Estender a ação por uma área tão ampla parecia permitir que até mesmo a energia e o estado performativo se dissipassem mais rapidamente. Nunca voltamos a trabalhar sobre essa performance e, por ocasião da demolição do centro cenotécnico de Porto Alegre, a carreta que construímos precisou ser desmontada. Fico um tanto consternado quando lembro disso, por não haver aprofundado esse trabalho além do seu nascimento. Impermanência é a palavra.²⁰

Figura 12 - Travessia



Performer: Rodrigo Shalako. Foto: Gabriel Dientsmann

²⁰ Link para vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=9NwR3KURn1Y>

2.5 REGISTROS POÉTICOS

Sabemos que a dimensão real de um acontecimento cênico – o experienciar de sua substancialidade – só pode ser concebida no espectro convivial. Somente enquanto testemunhas do seu ocorrer podemos dimensionar essa experiência. Mas sabemos também, que nos tempos da informação volátil, do bombardeamento de imagens e acontecimentos, o que ocorreu no mês passado confunde-se com o que ocorreu há um ano ou mais. Os acontecimentos são facilmente engolidos pelo fluxo rápido de (des) importâncias que aparecem na *timeline* do habitar humano, e as tragédias que ontem chocaram o mundo hoje já não recebem tanta importância nas páginas dos jornais.

Diante desse contexto, o acontecimento performático – residente no terreno do efêmero – estaria fadado ao esquecimento fácil se não fosse pela importância do registro das obras. Sabemos que o registro em si não é performance, não pode ser dimensionado enquanto tal (PHÉLAN; 2011), porém, é fundamental para permitir uma análise sobre as práticas e mesmo para ampliar o alcance da ação ao observador que não pôde partilhar o seu ocorrer.

Quando tratamos de ações de larga duração essa é uma questão a ser considerada com cuidado. Como gerar um registro fiel a uma ação de longa duração? Sabemos ser quase impossível o registro completo por questões técnicas, e quase inútil, por questões práticas: quem se dedicaria a assistir o vídeo de uma performance durante 07 horas, e com que finalidade? Se considerarmos o processo de edição e montagem de um registro em vídeo, consideramos também aí um tratamento único sobre o material, um olhar direcionado sobre a ação. Não se trata apenas de um registro, mas de uma abordagem de recepção e transmissão da performance em seu ocorrer. A mão do montador direciona o olhar do espectador, elege detalhes a valorizar e corta o que não lhe apraz.

Partindo dessa perspectiva, encaro o registro de uma performance como uma obra à parte. Porém, não falamos de uma obra emancipada do acontecimento performático. A relação aqui é mais complexa: ela só existe em relação ao ocorrido. O que torna o vídeo de uma performance potente – mais do que a qualidade técnica – é o fato de que aquilo testemunha uma ação que teve seu suceder em outro tempo e

espaço e que só chega até você pela existência do registro.

Para o registro das performances na pesquisa, sugeri que a videoartista Natália Utz buscasse expressar o que havia apreendido da atmosfera das ações. Chegamos à conclusão de que o ideal seria trabalhar com registros poéticos: vídeos curtos, que emoldurassem apelos estéticos em consonância com as performances. Entendemos que essa seria a melhor forma de apresentar as características das ações aos espectadores, que conheceriam apenas o registro das mesmas.

Em torno dessa perspectiva, foram escolhidas trilhas sonoras para compor com as imagens e mesmo o tempo de edição e montagem que percebemos nos vídeos foi administrado com o objetivo de conservar o tempo contemplativo das ações. Essa questão recebeu atenção desde o início do processo, antes mesmo da realização das performances, pois imaginávamos que a maior parte das pessoas tomaria conhecimento do trabalho através dos vídeos.

3 PERFORMATIVIDADE NA COMPOSIÇÃO DE INTERVENÇÕES URBANAS

Se considerarmos que as tendências estéticas nas artes não acontecem de forma isolada, mas se constituem como um movimento amplo que geralmente envolve artistas de distintas linguagens e territorialidades, podemos afirmar que os olhos do artista contemporâneo estão, nesse momento, voltados para a urbe.

É evidente que esse não é o único traço pujante dentre as produções artísticas atuais. Temas como o aspecto relacional entre artista e público, o tempo, as relações com a memória, o corpo e a identidade, juntam-se a outras forças que atravessam a produção artística contemporânea. Porém, a questão do artista e sua relação com a cidade e com o imaginário urbano parece ser uma força a destacar-se das demais, provavelmente por se inserir em um amplo movimento transdisciplinar, que por sua verve social e política ultrapassa a circunscrição do terreno artístico.

O que se verifica em Porto Alegre reafirma em escala local um movimento de caráter global que amadureceu e se modificou ao longo do último século. Nos últimos seis anos, foram criados dois festivais²¹ na cidade – um de teatro e outro de performance arte – voltados às poéticas da urbe. Popularizaram-se também coletivos e ações de ocupação de espaços públicos, como os movimentos “Defesa Pública da Alegria”²² e “Vaga Viva”²³, manifestando o direito ao livre acesso sobre o espaço público e contestando a cultura do automóvel, a privatização de espaços de uso comum e a falta de opções de lazer urbano que fujam à lógica do consumo. Festas ao ar livre começaram a ganhar espaço, bem como a ocupação coletiva de praças e parques durante a noite, em horários que ofereceriam pouca segurança a frequentadores solitários.

²¹ Para mais informações: <http://ftrpa.com.br/> e <http://solidaoagosto.wordpress.com/>

²² Mais informações sobre o movimento Vaga Viva: <http://vagavivapoa.wordpress.com/>

²³ Trecho de descrição do movimento na página da “Defesa Pública da Alegria”: (<https://www.facebook.com/defesadaalegria>): Disputamos a cidade como um espaço de convívio igualitário. Defendendo a alegria, defendemos o espaço público contra as privatizações e elitizações, semeando a apropriação popular desses lugares. As ações do coletivo se baseiam na alegria como princípio e estratégia de luta, através de ações públicas e abertas aos que queiram construir uma resistência em busca de uma cidade onde caibam todas as cidades.

Figura 13 - Ação do Movimento Defesa Pública da Alegria



Ação do movimento Defesa Pública da Alegria em resposta ao corte de árvores para a ampliação de uma rodovia em Porto Alegre (2013). Foto: Roberta Santanna

Esses movimentos alinham-se com um panorama transnacional de protestos e acontecimentos de caráter social e artístico. A reivindicação do espaço público como espaço de convívio e lazer se concretiza em movimentos como o *Reclaim The Streets*²⁴ e o *Occupy Wall Street*²⁵, em um amálgama de ativismo político e ação artística conhecida como *artivismo*. “Segundo Lemoine e Ouardi, o termo ‘artivismo’ se refere a uma articulação entre a arte e o ativismo político, em direção a uma ideia de arte que englobe resistência cultural e militância social, política, espiritual e ecológica”

²⁴ Sobre o *Reclaim the Streets* (RTS: “Reconquiste as ruas”) Salvatti esclarece: “O grupo surgiu no começo dos anos 90, tendo como principal plataforma a crítica à cultura do automóvel. O RTS reconhecia que esta cultura serve a uma ideologia maior que a sustenta, que é o modo de produção capitalista. (...) As táticas do *Reclaim the Streets* incluíam o fechamento de rodovias e ruas (para o tráfego de veículos motorizados – pedestres e ciclistas tinham livre acesso) para a realização de festas *rave*, jardinagem libertária (plantação de mudas de árvores em buracos criados no asfalto), caixa de areia para crianças brincarem, teatro e jogos na rua, eram manifestações lúdicas contra o capital. (SALVATTI, 2010, p. 28)

²⁵ Mais informações: <http://occupywallst.org/> ; <http://occupywallstreet.net/>

(LEMOINE e OUARDI, 2010 apud ALICE e MOTTA, 2012, p. 38). A efervescência desses movimentos influenciou o surgimento de vários artistas e coletivos na Europa e nos Estados Unidos durante a década de noventa, afirmando a arte como elemento de reivindicação de justiça social e do direito aos espaços de uso comum.

Nesse contexto se insere a afirmação de que os olhos do artista contemporâneo estariam voltados à urbe, sendo possível, a partir disso, propor algumas reflexões sobre as práticas de intervenção urbana contemporâneas. Falamos aqui do resultado desse amplo movimento de reivindicação de espaço físico e simbólico, aliado a uma longa tradição de diálogo estético e político com a urbe. Segundo Pedro Bennaton,

Para compreender melhor o tema da intervenção urbana atual é necessário realizar um trabalho de mapeamento de influências e de comparação das manifestações artísticas que se deram em períodos históricos revolucionários da primeira metade do século passado. (BENNATON; 2009, p. 54).

A respeito dessa tradição, que encontra suas origens na grande Temporada Dadá do início do século XX, segue ativa nas deambulações surrealistas e posteriormente nas intervenções situacionistas, Fabio Salvatti destaca a abordagem de Francesco Careri:

O Dadá havia intuído que a cidade poderia constituir um espaço estético operado mediante ações cotidianas/simbólicas e havia convidado os artistas a abandonar as formas consagradas de representação, apontando em direção à intervenção direta no espaço público. O surrealismo, ainda que talvez não compreendesse sua importância enquanto forma estética, utilizou o andar – o ato mais natural e cotidiano da conduta humana – como modo através do qual investigar e descobrir as zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto e que constituem o inexprimível e o intraduzível em representações tradicionais. Os situacionistas acusaram os surrealistas de não haver levado às últimas consequências as potencialidades do projeto dadaísta. Situar-se “fora da arte”, a arte sem obra ou artistas, a recusa da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima, coletiva e revolucionária, tudo isso seria combinado, junto com a prática do andar, pela deriva dos letristas/situacionistas. (CARERI, 2007, apud SALVATTI, 2010, p.80)

Pensando a realidade enfrentada pelos artistas da cena no Brasil, outra perspectiva pode somar-se às já citadas como influentes no panorama de busca do espaço urbano por parte do artista: a crise de público nos espaços de arte institucionalizada. Salvo produções que pertencem ao *mainstream* da indústria cultural,

poucos são os artistas e coletivos brasileiros que conseguem garantir fluxo constante de público em salas para apresentações de teatro, performance, dança ou circo. O quadro vigente – decorrente de fatores múltiplos, como a avalanche de novas mídias que competem com a produção artística e o fomento insuficiente à produção e ao consumo de arte na segunda metade do último século – leva a um desgaste por parte dos realizadores que se acostumam a expor suas obras a um público restrito e composto, em maior parte, por outros artistas.

Abandonados pelo público, sobram questionamentos aos artistas da cena: como potencializar o alcance da obra? Que espaços o performer pode ocupar além de teatros e galerias? Questões que parecem empurrar o artista para a rua, para o ambiente de uso comum, para o terreno onde o público não possa ignorar a existência da arte, restando-lhe a escolha de partilhar ou não da experiência proposta. Segundo Gilson Motta e Tania Alice, “as questões relativas ao teatro e ao espaço público tornam-se fundamentais e urgentes para repensar a contemporaneidade e nossa possibilidade de atuação teatral, performática e cidadã no mundo atual” (ALICE e MOTTA. 2012, p. 33).

É necessário ressaltar aqui, que a mudança de paradigmas estéticos verificada no desenvolvimento das artes da cena ao longo da história não permanece encerrada nas salas e galerias. O performer que se aventura no ambiente urbano também carrega a herança de deslocamentos e renovações das linguagens: se a própria representação pode ser considerada em crise, e o teatro afirma-se hoje além do drama (LEHMANN; 1999), talvez já não baste ao artista a realização de um espetáculo de rua dentro das formas convencionais. Não se trata de afirmar aqui que o tradicional espetáculo “de roda” tenha perdido o seu espaço, mas sim que está a dividir esse espaço com outras realizações que apontam uma tendência à transdisciplinaridade. Cabe pensar que essa conjuntura seja também motivadora da saudável proliferação de linguagens híbridas que hoje caracterizam o acontecimento cênico na urbe, como performances, intervenções urbanas, *pranks*²⁶, instalações e propostas relacionadas a *site specific*²⁷.

²⁶ Um *prank* é um golpe, uma ruptura jocosa da ordem, da hierarquia, da autoridade. São de grande valia para este trabalho as considerações de Fabio Salvatti sobre o *prank* como uma opção performativa para o ativismo político, uma vez que a prática reúne características lúdicas, críticas, vivenciais e multiplicadoras (SALVATTI, 2010).

²⁷ O termo faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Tratam-se, em geral, de trabalhos planejados em local certo, em que os elementos artísticos dialogam

Dentre a variedade poética dessas manifestações, é comum a dificuldade – e incomum o interesse por parte dos realizadores – em classificar as ações enquanto uma linguagem específica. Assim como nos demais territórios das artes, os limites entre um campo e outro apresentam-se muitas vezes fluidos e imprecisos. Podemos dizer que algumas performances urbanas carregam traços de *pranks*, ou que é comum a presença de instalações pensadas para locais singulares das cidades, em diálogo com a noção de *site specific*. Visto que “as fronteiras do mapa não existem *no* território, mas *sobre* o território, com arames farpados e os fiscais da alfândega” (MORIN, 2003, p. 55), nada mais natural a impulsos artísticos politizados quanto à urgência em esfacelar fiscais, implodir alfândegas.

Em meio a esse horizonte de fronteiras imprecisas, o termo *intervenção urbana* parece ser o que menos reclama definição ou essência artística para si. Antes disso, acaba servindo como guarda-chuva conceitual a traços de arte urbana que venham a desafiar tendências classificatórias, abrindo margem muitas vezes a leituras reducionistas dos eventos. No âmbito da terminologia, podemos considerar que o campo artístico não basta para comportar tal conceito, visto que acontecimentos de naturezas diversas podem assumir um caráter de intervenção urbana. Diversos grupos e movimentos ativistas ao redor do mundo – como o *Reclaim The Streets* citado anteriormente – utilizam estratégias de amplo caráter artístico para produzir situações de intervenção urbana, porém declaram-se movimentos apenas sociais e políticos.

Torna-se difícil – e talvez desnecessário – construir um conceito único a partir de um termo tão amplo. Pedro Bennaton faz referência a um “teatro de rua contemporâneo de intervenção urbana” (BENNATON, 2009, p. 10), sugerindo se tratar de uma especificidade, um caráter a ser contemplado ou não em uma experiência teatral na rua. Em artigo abordando o caráter de representação e subjetivação nas cidades através de práticas de intervenção urbana, Henrique Mazetti sustenta:

Devemos ter cuidado em não reduzir as manifestações de intervenção urbana apenas a ferramentas anti-corporativas ou anti-publicitárias. Nestas práticas está também em jogo uma questão comunicacional. Os processos de

com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.

comunicação verticais, em que o receptor é submetido, mesmo que a contragosto, aos desígnios do emissor são subvertidos nas práticas de intervenção urbana. À figura do espectador passivo, é contraposto um novo tipo de espectador, que não se resume ao âmbito da recepção, pois busca criar um diálogo com as informações que lhe cercam, de modo cada vez mais invasivo, no dia-a-dia. A cidade, com seus cartazes, placas de trânsito, fachadas de lojas e outdoors, transforma-se e renova-se, então, como lugar de troca simbólica. Troca esta que, por si só, já uma politização do cotidiano, uma vez que o diálogo é aberto “à força”, através de intervenções ilícitas, em atos de desobediência civil. (MAZETTI, 2006, p. 05)

Com o intuito de possibilitar uma reflexão sobre o termo, procuro delimitar um terreno conceitual. Entende-se aqui a intervenção urbana como prática artística que estabelece *relação com o mobiliário urbano*. O mobiliário urbano constitui-se da estrutura física básica das cidades, mas vai além das ruas, praças e espaços de uso comum. Compõe-se dos equipamentos que prestam serviço direto à população, como cabines de segurança, placas direcionais, bens culturais, banheiros públicos e elementos com uso publicitário, como abrigos de ônibus e táxis. Mas vai além.

Quando pensamos o mobiliário urbano pensamos a estrutura física e *simbólica* da cidade, sempre atravessada por suas memórias e afetos. Direcionamo-nos a uma ideia de mobiliário que contempla os “lugares” que compõe a malha urbana, sendo de especial importância a distância entre as noções de espaço e lugar. A noção de lugar traz consigo uma carga de subjetividade que a diferencia da noção de simples espaço físico por abarcar o jogo cultural, levando em consideração o repertório de hábitos e costumes dos indivíduos que ali ocupam ou transitam. Katia Canton²⁸ considera essa afetividade inerente ao conceito de lugar, fruto da memória coletiva de um grupo ou comunidade em relação a um local específico (CANTON; 2009).

Se compararmos a cidade a uma grande casa, o mobiliário urbano seria a totalidade dessa casa. Seu interior e exterior, suas portas e janelas, os ladrilhos do banheiro, os móveis, os quadros, os tapetes. E sabemos que o interior de uma casa carrega uma atmosfera própria, uma *poiesis* particular, composta por suas cores, luzes e cheiros. Um microuniverso composto pelos afetos, pela quantidade de memórias que possui. A casa de uma avó, que guarda em si uma mobília centenária, talvez seja

²⁸ PhD em artes interdisciplinares pela Universidade de Nova York e livre-docente em teoria e crítica de arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP).

capaz de transportar quem a visita a outro tempo. Diferente da atmosfera de uma república de estudantes ou de um apartamento que serve de moradia a um jovem casal. Em continentes diferentes encontramos casas radicalmente diferentes. Cada casa é única e expressa uma subjetividade própria. Assim, também procede com as cidades.

Esse caráter de relação com o mobiliário, com os lugares de uma cidade, permite vislumbrar um contorno do termo diante da variedade de manifestações artísticas: uma instalação concebida e desenvolvida para ocupar um lugar de uma cidade, estabelecendo relação com sua memória, sua condição ou suas características físicas, assume caráter de intervenção urbana. Porém, uma instalação itinerante, que se volta tão somente à relação estabelecida com o público, pouco importando se o espaço ocupado é uma praça ou um shoppingcenter, não partilha esse caráter.

Esse parâmetro serve aqui para possibilitar reflexões sobre esses movimentos artísticos, não atribuindo diferenciado mérito a uma manifestação ou outra. Porém, é válido notar que a ausência de relação com os lugares de uma cidade, a ateritorialidade afetiva das ações ou eventos, permite que estes sejam mais facilmente absorvidos pela indústria cultural, voltando-se nesse caso ao consumo, lazer e entretenimento, a exemplo dos *flash-mobs* ou de eventos como a Cow Parade²⁹.

O artista visual Eduardo Srur é conhecido por realizar obras de intervenção urbana de grande porte, assumindo uma postura artística crítica frequentemente voltada a temas como a degradação do parque urbano, a poluição ambiental e a resistência à cultura do consumo. Há poucos anos, Srur lançou o livro “Manual de Intervenção Urbana”, o qual afirma ser uma publicação que “registra a atuação artística de Srur, evidenciando de que modo o espaço e o lugar onde se vive é um campo aberto, infinito e apto a ser transformado” (SRUR, 2012). O artista afirma que o manual e a cidade são para uso de qualquer um.

Ainda que o livro seja explicitamente voltado ao conjunto da obra de Srur, seu título desperta alguns questionamentos. Se percebemos a intervenção urbana como

²⁹ A Cow Parade declara-se como um evento internacional de exibição de arte pública. Porém sobram críticas advindas de diversos setores artísticos pela cooptação das obras em estratégias de marketing e publicidade. Mais informações: <http://www.cowparade.com.br/>

caráter que pode ou não compor o universo de uma obra ou ação artística, cabe questionar a sistematização necessária à formulação de um *manual* sobre a prática. Se a intervenção urbana contempla uma relação com o mobiliário urbano, e se este é composto não apenas por seus espaços físicos, mas também pelos espaços simbólicos, como delinear um passo-a-passo para o desenvolvimento da prática que seja aplicável ao mesmo tempo em São Paulo e Manaus? Ou, ainda mais longe: continentes diferentes, cidades diferentes. É pertinente a formulação de um manual para uma manifestação artística tão pluriforme, e tão íntima, na medida em que reflete a relação de um indivíduo, seu fazer artístico e seus lugares?

Se a ideia de Srur fosse realmente elaborar um manual sobre a prática, sua intenção se tornaria pretensão. Porém, a natureza de seus trabalhos sugere que o autor não leva o título tão a sério e o convite ao “uso” do livro por parte de qualquer um acaba soando como um incentivo a manifestações do gênero por parte de outros artistas. Faço essa reflexão por seu “Manual de Intervenções Urbanas” contemplar, também, trabalhos de pintura em tela e obras realizadas em praias do interior de São Paulo, fugindo ao conceito de urbe proposto no título.

Os questionamentos levantados pelo livro de Srur não ficam restritos ao título, estendem-se sobre a relação que este estabelece com a natureza das obras, fomentando um exercício de reflexão sobre as linguagens artísticas e suas possíveis conexões com a prática de intervenção urbana. Impossível não perceber a predominância das artes visuais nos trabalhos que o artista escolheu para compor a publicação e a ausência quase completa de trabalhos de cunho performativo³⁰. Considerando a versatilidade artística de Srur, cujas obras costumam apresentar um amplo horizonte de ação, algumas vezes lançando mão da performatividade como principal mecanismo de ação, cabe a pergunta: existe um deslocamento do termo intervenção urbana – quando situada nas artes – rumo às artes visuais?

O fato de tratar-se da obra de um artista que encontra raízes nas artes visuais é significativo, porém, não desqualifica o questionamento levantado. A genealogia da performance – entendida aqui como *arte de performance* enquanto linguagem híbrida,

³⁰ Apenas as obras “A Arte Salva” (2011) e “Supermercado” (2012) alinham-se com as perspectivas de performatividade consideradas neste trabalho e desenvolvidas adiante.

que “guarda características das artes visuais enquanto origem e das artes cênicas enquanto finalidade” (COHEN: 2002, p. 30) – evidencia a caminhada das artes visuais em direção à performatividade, mas isso não impossibilita um deslocamento dos artistas de intervenção urbana no sentido contrário. Se essa hipótese for válida, resta ao artista da cena a questão: o que o caráter performativo pode oferecer às práticas de intervenção urbana?

A partir do quadro conceitual considerado, sabemos que uma intervenção pode não ser performativa, bem como uma performance urbana pode não ter caráter de intervenção. Parece legítimo refletir sobre como a performatividade diferencia uma intervenção urbana, como pode contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento dessas práticas. É válido, portanto, ressaltar alguns aspectos do caráter performativo que possam iluminar essa reflexão.

As artes performativas – onde podemos situar a dança, o teatro, o circo e a arte de performance – reconhecem-se por um eixo estético comum: a questão da presença. A revelação da potência da presença do artista – transmutado então em performer – enquanto geradora de um processo de imantação sobre o espectador. Segundo Josette Féral,

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. (FÉRAL, 2008, p.209).

Dessa forma o processo de composição da obra assume importância fundamental. A obra nunca está completa, apresenta-se sempre em processo de construção, e para tanto exige a presença de quem coloca esse processo em andamento. Exige a presença do performer, visto que

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. (...) A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo ainda mais que o produto que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já essa emancipação da obra sendo feita. (FÉRAL,

2008, p.204).

Percebe-se a performatividade como terreno comum no universo das artes da cena. Em muitas instituições de ensino que se dedicam à investigação teórica e prática do acontecimento artístico, sobretudo europeias e norte-americanas, reconhece-se a formação em “artes performativas” como uma base de conhecimento que conjuga dança, teatro e performance, ficando à escolha do artista e/ou pesquisador em qual campo aprofundará seus estudos. A própria noção de performatividade tem sua genealogia relacionada ao processo de realização cênica. Erika Fischer-Lichte aponta um “giro performativo” nas artes, um movimento que caracterizou o deslocamento das artes em direção à realização cênica, sendo esse movimento de difícil compreensão diante das teorias estéticas tradicionais (FISCHER-LICHTE, 2011). Tais teorias não acompanham o aspecto crucial desse giro: a transformação da obra de arte em acontecimento e a transformação das relações ligadas à obra (sujeito e objeto; status material e sócio). Para poder dar conta da investigação desse fenômeno, Lichte propõe o desenvolvimento de uma estética performativa.

Na mesma medida em que as palavras *'performance'* e *'performativo'* são derivações de *'to perform'*, parece óbvio que a performatividade conduz à realização cênica, a dizer, se manifesta e se realiza em caráter de realização cênica das ações performativas, como na tendência das artes, através do impulso performativo de que falávamos, a realizar-se em e como realização cênica. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 58)³¹

Mas a questão da presença imbricada na performatividade não se limita apenas à presença do performer, aquele que desencadeia e desenvolve o acontecimento cênico. É necessário alguém disposto a partilhar o fazer performativo. É necessário o olhar do espectador, aquele a quem o performer direciona o ato poético. “Somente porque se dá a copresença física de atores e espectadores pode ter lugar a realização

³¹ “*En la misma medida en que las palabras 'performance' y 'performativo' son derivaciones de 'to perform', parece obvio que la performatividad conduce a la realización escénica, es decir, se manifiesta y se realiza en el carácter de realización escénica de las acciones performativas, como en la tendencia de las artes, tras el impulso performativo del que hablábamos, a realizarse en y como realización escénica*”. Tradução deste autor para fins exclusivamente acadêmicos.

cênica, é essa copresença que a constitui” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 65)³².

Quando pensamos as contribuições que a performatividade pode oferecer às práticas de intervenção urbana, temos aqui um ponto digno de atenção. A necessidade da presença física performer-espectador redimensiona a recepção do acontecimento artístico, potencializando essa vivência pelo caráter do efêmero, pelo partilhamento de um tempo em comum sem duração definida ou imposta pelas paredes de uma sala de espetáculo. Espectador e artista trocam olhares, se reconhecem e partilham uma experiência comum. Essa perspectiva de ação se harmoniza com o caráter politizado da intervenção urbana por privilegiar a relação direta com o espectador, indo contra a massificação da obra de arte, contra a absorção da mesma pela cultura de reprodução e consumo. Onde a arte visual deixa seu recado, o performer “fala” olhando nos olhos.

Fabio Salvatti enaltece a perspectiva da presença e do compartilhamento do processo ao propor uma reflexão sobre o *prank* no ativismo político contemporâneo calcado na performatividade:

Priorizar o processo e o rito significa dar maior importância à vivência, e, por isso, à criação do comum, da experiência compartilhada. Isto explica porque tanto na *performance art* e *happenings* quanto nos *pranks* há uma recusa ao papel do especialista, possibilitando uma participação mais horizontal, “vivencial” e inclusiva nos processos. (SALVATTI, 2010, p. 58).

Em Ritual de Sobrevivência Urbana³³ houve a tentativa do que sugiro chamar de *performance de intervenção urbana*: a realização de uma ação de intervenção desenvolvida a partir da performatividade.

Figura 14 - Ritual de Sobrevivência Urbana

³² “Sólo porque se da la copresencia física de actores y espectadores puede tener lugar la realización escénica, es esa copresencia la que la constituye”. Tradução deste autor para fins exclusivamente acadêmicos.

³³ Performance de Intervenção Urbana realizada em 05/06/2014 e 12/04/2015 na cidade de Porto Alegre/RS/ Brasil, como procedimento integrante das práticas artísticas desta pesquisa. Link para vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=vpeBsS9hYpE>



Performer: Rossendo Rodrigues. Foto: Natalia Utz

Alguns aspectos dessa performance estão em pleno diálogo com o caráter de intervenção urbana que aqui considero. O primeiro deles é que não existia qualquer autorização para a realização de uma ação artística no local. Ao contrário: a autorização havia sido negada pela prefeitura em função da realização da Copa do Mundo que, no mesmo período, embaraçava o funcionamento das instituições públicas na cidade. O obstáculo que configurava a realização do evento – notável por exaltar traços de um sistema que a intervenção urbana busca abolir – antes agregava coerência e disposição *ativista* do que esmorecia a realização da performance. O caráter de invasão permeou toda a ação, fator frequente nas práticas de intervenção urbana visto que, muitas vezes, “o diálogo é aberto ‘à força’ através de intervenções ilícitas, em atos de desobediência civil”. (MAZETTI, 2006, p. 05).

Da mesma forma, a ação assumia postura crítica diante de uma situação que concerne ao bem comum: a degradação dos ecossistemas aquáticos urbanos da cidade. A questão ambiental figura com frequência na pauta do ativismo político contemporâneo, tendo relação sólida com movimentos artísticos como a arte ecológica e a *Land Art*. Reclamar dignidade e boas condições a um lago é uma ação que ultrapassa territórios físicos, diz respeito à desenfreada produção global de lixo e à cultura de descarte e consumo. Além disso, a questão da sustentabilidade não se faz notar apenas no trato com o lixo, mas em diversos setores da vida social e cultural. Reclamar um espaço público saudável traz à discussão uma mudança de paradigma

vital para o processo de busca por um viver sustentável.

Temos ainda na performance a relação – de importância fundamental – com o mobiliário urbano. O local da ação foi escolhido por suas características físicas e pela sua historicidade, sua importância para a memória afetiva da cidade. A ponte de pedra do Largo Açorianos é a mais antiga de Porto Alegre. Por debaixo dela passava o arroio Dilúvio, que separava o centro da cidade da zona rural na metade do século XIX. Transformada em monumento histórico, a ponte tornou-se cartão postal da cidade e ambiente convidativo ao convívio dos que moravam nos arredores. Essa característica foi se perdendo com o tempo, à medida que o lixo no interior do lago se acumulava. Atravessando décadas sem receber limpeza, o local passou a servir apenas como zona de passagem entre um prédio e outro, abrigando moradores em situação de rua que convivem com a degradação do lugar.

A performance trazia consigo o caráter de intervenção urbana ao reclamar a reativação de um espaço físico e simbólico. Infelizmente, a situação atual da ponte é ainda mais trágica. Após a realização da performance, a prefeitura declarou-se “engajada” na recuperação da ponte. O lago foi esvaziado sem que os peixes fossem retirados, o que causou a morte de dezenas deles. Atualmente, o branco da pintura foi tomado por pichações e o lago deu lugar a fétidas piscinas de lodo. A prefeitura promete a revitalização completa do espaço ainda em 2016.

Figura 15 - Ponte de Pedra do Largo Açorianos - Porto Alegre



Foto: Rosendo Rodrigues

Conforme procuro destacar no termo sugerido todos esses aspectos que conferem à ação o caráter de intervenção, os mesmos são sustentados e conectados pela performatividade. Temos o corpo do performer manifestando sua presença como irradiador do acontecimento cênico. Caso a ilha de lixo construída ficasse exposta no local, conferindo ao trabalho uma tendência visual ao invés de cênica, o olhar do “público flutuante” (CARREIRA: 2009, p. 05) encontraria outro recado, a ser dado por “alguém” através de “algo”. No entanto, temos esse alguém como provocador direto de uma *situação de intervenção*. O olhar do espectador volta-se ao gesto e às ações do performer, fazendo valer sua energia, sua corporeidade. “Ao colocar o artista no centro significante da arte, a ‘atitude’ de seu corpo e a enunciação de seus conceitos inauguram um outro paradigma de percepção do sistema de arte” (SALVATTI, 2010, p. 57).

Temos então a relação aurática³⁴(DUBATTI: 2003) que conecta espectador e

³⁴ Jorge Dubatti utiliza o termo em referência ao pensamento de Walter Benjamim acerca da presença imediata dos corpos.

performer enquanto estrutura fundamental da ação. Esse aspecto foi evidenciado pela própria realização da performance: o objetivo inicial era que a mesma tivesse 08 horas de duração. Entretanto, o dia apresentava tempo instável e após 03 horas de ação começou uma chuva intensa que se manteve ao longo de todo o dia. Após 02 horas performando sob chuva forte, senti que a ausência de público esvaziava a performance completamente. A ação acontecia e ao mesmo tempo não se concretizava, não havia ninguém além da equipe para partilhar aquela experiência. Percebi que continuar era insistir em algo que não estava ocorrendo: enquanto performer, eu falava sozinho, a cidade nada respondia. Encerrei antes do previsto e a performance acabou durando 05 horas.

Essa experiência ofereceu perspectivas de reflexão sobre a relação entre performatividade e intervenção urbana. Sabemos ser concreta a aproximação conceitual entre performance arte, *happening* e as correntes de ativismo político contemporâneo, tais como o *prank*:

A recusa da mercantilização do objeto artístico, a autoexpressividade e o questionamento das fronteiras estéticas são características muito fortes dos *happenings* e da *performance art*. (...) Por isso que, conceitualmente, a *performance art* e o *happening* se aproximam dos *pranks* e da rede de ativismo político contemporâneo, porque também radicalizam seus métodos e críticas. Outras características demonstram a convergência destes campos. Uma delas é a dificuldade de circunscrição em categorias estáveis, isto porque tanto nos *pranks* quanto na *performance art* e nos *happenings* há uma valorização do processo, no qual um alto grau de imprevisibilidade e instabilidade é instaurado. (SALVATTI, 2010, p. 57).

No ensejo desse raciocínio, pensamos a performatividade como elemento fundador de ações artísticas harmonizadas com a atmosfera de ativismo. A afinidade estética e política entre os dois campos possibilita uma ampliação do potencial de ação. A performatividade coloca a obra sob a sentença da efemeridade, da desapareição. A necessidade da presença limita vestígios que não sejam subjetivos e afetivos por parte daqueles que partilharam a realização cênica. Verifica-se uma resistência à cultura de reprodução massiva e consumo, uma vez que “a performance obstrui a delicada maquinaria de representação reprodutiva necessária para a circulação do capital”

(PHELAN, 2011, p. 99).

Sabemos do caráter político presente em uma atmosfera de intervenção urbana, conjugando em si ações artísticas de ruptura, de combate, de militância. O que se estabelece a partir dessas práticas vai além da resistência ao consumo, vai ao encontro da afirmação do próprio corpo e do espaço urbano como signo político e espaço simbólico de reflexão e subjetividade. Vai ao encontro da criação de culturas sustentáveis, capazes de conceber uma participação social que venha a ampliar o poder de decisão das comunidades sobre os espaços de uso comum.

4 A GESTUALIDADE DO PERFORMER NO AMBIENTE URBANO

Quando pensamos à inserção da performance no ambiente urbano, há que se considerar que dentre um universo próprio de elementos constitutivos, algum deles haverão de se destacar como condutores da ação performativa. Isso não necessariamente figura como hierarquização deste elemento em relação a outros, o que iria contra o fluxo das tendências contemporâneas da cena, mas o coloca como fio condutor do universo de possibilidades a ser vivenciado pelo performer. Esse elemento pode constituir-se a partir de uma ampla gama de referenciais como, por exemplo, as características arquitetônicas do espaço escolhido, os figurinos utilizados pelo(s) performer(s), ou mesmo a simples – porém nada simplória – relação visual entre performer e público.

A partir das performances experienciadas na pesquisa, trago algumas reflexões sobre o potencial da gestualidade enquanto linha condutora de eventos performativos no espaço urbano. Considero esses espaços como aqueles de uso comum e irrestrito, tais como praças, parques, ruas e demais espaços abertos ao convívio, que venham a integrar o mobiliário urbano, noção que procurei esclarecer no capítulo anterior. Nas ações realizadas, o movimento e a gestualidade do performer figuravam com destaque dentre as camadas de estranhamento exploradas, assumindo o status de fio condutor de cada programa performativo.

Por contemplar as dinâmicas do meu trabalho enquanto artista, e aproveitando o conhecimento e domínio da Profa. Dra. Monica Fagundes Dantas, que orienta essa pesquisa, a dança foi contemplada como terreno fértil a ser explorado. Considerando abstraídos os conceitos mais convencionais sobre dança, pautados normalmente em padrões coreográficos diretivos, busco a dança como produtora de estados performativos, privilegiando a gestualidade como ponto irradiador da cena. Sabemos que “a dança não formula sentido, mas articula energia; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto” (LEHMANN: 1999; p. 339). Portanto, a cena imbuída desse caráter seria baseada no ritmo e na corporeidade, mesmo quando marcada pela semântica da palavra. Segundo Lehmann,

O teatro dançado libera vestígios da corporeidade até então encobertos. Ele intensifica, desloca, inventa impulsos de movimento e gestos corporais, restituindo assim possibilidades latentes, esquecidas e retidas da linguagem corporal (...). Na medida em que a presença e a irradiação do corpo se tornam determinantes, ele se torna plurívoco em significabilidade até se tornar irremediavelmente enigmático. (Lehmann 1999: 157 e 158).

Ainda que a reflexão, aqui, não seja direcionada a eventos propriamente teatrais, é inegável o cruzamento de traços do novo teatro apontado por Lehmann com características das ações performativas experimentadas na pesquisa. Tanto o teatro contemporâneo está imbuído da performance quanto a performance apropria-se cada vez mais da teatralidade na medida em que se assume potencialmente enquanto espetáculo. As apontações de Lehmann sobre o teatro dançado aplicam-se, aqui, na medida em que as performances buscavam liberar traços encobertos da corporeidade através de um gestual sustentado, lento e constante.

A própria noção de “corporeidade” é um conceito de grande relevância na pesquisa. Podemos considerar o corpo como o material, a ferramenta e a obra do performer; o corpo enquanto sistema relacional em constante emissão de signos durante o ato de performar. Assume-se que “se o performer investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo” (FABIÃO: 2009, p. 238), o que coloca o corpo em um terreno de universalidade que pede a expansão de certos conceitos. O corpo do performer é o corpo de cada habitante do mundo, e é também o corpo do próprio mundo, sendo antes disso o corpo de um indivíduo singular, único, irrepetível. Reconhecer isso é aceitar brincar com os limites da alteridade que nos aproxima e afasta do outro, é aceitar que somos absolutamente iguais, sendo completamente diferentes. É perceber que o ato de performar traz ao artista status de signo, sendo um e todos ao mesmo tempo.

Esses entendimentos demandam uma visão holística de corpo que vá além da forma anatômica e material; assumindo o corpo enquanto rede de afetos, de forças interativas, de antagonismos e protagonismos físicos e etéreos que compõe cada indivíduo. Aproximo-me, aqui, do pensamento de Christine Roquet, professora e pesquisadora do departamento de dança da Universidade Paris 8, referência importante para a pesquisa através da sua *Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo*. Em sua abordagem, Roquet assume antes de tudo a sua recusa em utilizar a noção tradicional

de *corpo* em prol da noção de *corporeidade* proposta por Michel Bernard:

Ao dizer *tenho um corpo* ou *sou um corpo*, concordamos com o postulado implícito do pensamento ocidental que define *o corpo* como uma entidade material anatômica e descritível em sua oposição ao espírito. Mas o uso deste signo linguístico é restritivo e incapaz de abraçar a dimensão material e sensível de nossa vivência. Para eliminar a falsa evidência que envolve o conceito de *corpo*, o filósofo Michel Bernard propõe o uso do conceito *corporeidade*. Toda corporeidade pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do seu sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações e que seria *o corpo*, mas a materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir. (BERNARD: 2001 *apud* ROQUET: 2011, p. 03).

Partindo então de uma visão ampliada sobre corpo, busco traçar um paralelo entre movimento e gestualidade, bem como identificar em que medida essa última aparece como elemento fundamental nos eventos performativos experienciados.

Como consta no capítulo dois, em *DILUVIO MA*³⁵ eu e a performer Marina Mendo estivemos pendurados em uma rede cheia de lixo, balançando durante 07 horas sobre o arroio Dilúvio. Buscamos referência na dança *Butoh* japonesa para habitar o interior da rede com micromovimentos, composições imagéticas, práticas meditativas e exercícios de respiração.

O que podemos destacar como fator fundamental na performance é a busca por um fluxo gestual lento e constante, assumindo o gesto como elemento de conexão entre os momentos pré- definidos do programa performativo. Saliento aqui a importante diferença entre os conceitos de “gesto” e “movimento”, partindo do pensamento de Hubert Godard, professor e pesquisador do Departamento de Dança da Universidade Paris 8, ao lado de Christine Roquet. Conforme Godard,

Movimento é compreendido como o fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, da mesma forma que uma máquina pode produzir movimento. Já *gesto* se inscreve na distância entre o movimento e a tela de fundo tônico- gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. (GODARD: 2002, p. 17).

³⁵ Performance de Intervenção Urbana realizada em 21/03/2014 na cidade de Porto Alegre/ RS/ Brasil, como procedimento integrante das práticas artísticas desta pesquisa. Link para vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=4i82_tgugFE

Para contextualizar a diferença entre os conceitos, é necessário levar em consideração o entendimento do autor sobre o que seria o “pré- movimento”. Godard considera que a postura ereta contém elementos psicológicos e expressivos, antes mesmo de qualquer intenção de movimento ou expressão. Os músculos gravitacionais, cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, antecipam-se a cada um dos nossos gestos. São esses músculos que registram a mudança em nossos estados afetivos e emocionais, constituindo o que o autor denomina como a “tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo”. O pré-movimento seria a atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Projeta as dimensões afetivas que compõe o desenvolvimento de cada indivíduo ao longo da vida, e seria responsável por produzir a carga expressiva que diferencia movimento de gesto. Essa atitude é por vezes involuntária e, por vezes, manipulada através de uma atitude gestual consciente.

Porém, se considerarmos o conceito de pré-movimento proposto por Godard, há que se considerar também que essa “tela de fundo tônico- gravitacional” é onipresente em cada indivíduo. Desde os primeiros anos de vida vamos experimentando o mundo e construindo de forma involuntária nossa personalidade, nossa postura diante do outro e dos estímulos do ambiente. Vamos construindo a nossa forma de locomoção pelo espaço, de falar, de olhar, de entender o que passa à nossa volta. Somos, portanto, inseparáveis do pré-movimento, ele atravessa nossa forma de relação com o mundo a cada momento em que os corpos estão em atividade. Dessa forma, cada movimento de um ser humano, estando sempre sujeito à influência do pré-movimento, poderia ser entendido como um gesto. Como aponta Christine Roquet, “estou falando aqui do gesto, porque uma máquina tem movimento, mas o **H**omem faz gestos” (ROQUET: 2011, Vol 03, p. 4).

Mas a partir de um horizonte tão amplo, considerando-se que qualquer movimento do homem pode ser entendido como gesto, como identificar na gestualidade um caráter artístico, apontado como fio condutor das ações experienciadas? Assumimos aqui que a diferenciação pode ser baseada na carga expressiva aplicada a cada movimento, levando em conta a atitude consciente, a intenção poética do performer sobre o gesto.

Considerando não somente a noção de corporeidade proposta por Bernard, mas

também a organização biológica do organismo humano, leva-se em conta que o movimento é constante em cada corpo vivo. Ainda que não esteja evidente, está presente em cada segmento do corpo enquanto matriz de vitalidade. Mesmo com os membros em descanso; células, sangue, músculos e vísceras mantêm um fluxo de movimento inerente ao estar vivo. O que diferencia, portanto, o movimento do gesto, segundo os preceitos dessa pesquisa e nas experiências performativas vivenciadas, é a própria “artesanaria” do performer sobre o seu corpo em estado de trabalho. É a maneira como ele manipula o gesto em suas condições de ritmo, tensão, forma e finalidade.

A abordagem proposta por Roquet ilumina esse aspecto e “considera a corporeidade como um *supra sistema* cujos subsistemas – somático, perceptivo, psíquico, entre outros – estão em interação constante” (ROQUET. 2011, p. 13). Trata-se de uma visão holística de corpo, um pensamento sobre o processo que evita hierarquizar distintas noções espaciais e corporais e, principalmente, que inclui o espectador. Essa última característica assume grande importância quando pensamos o desenvolvimento de *DILUVIO MA* e das demais performances.

Tanto Roquet quanto Godard, ambos desenvolvedores da mesma linha de pesquisa, consideram de máxima importância a reflexão do gesto no espectador. O fato é que “dançando ou vendo dançar, viajamos de encontro ao gesto dançado” (ROQUET: 2011, p. 03). Aponto aqui o que Hubert Godard chama de “empatia cinestésica” ou “contágio gravitacional”: a ideia de que o gesto do actante provoca ressonância na experiência de movimento de quem observa. A informação visual sobre o gesto do outro constitui uma experiência cinestésica capaz de suscitar diferentes ritmos e sensações no observador, deslocando a percepção da sua própria corporeidade no momento da ação em direção a outras corporeidades possíveis.

Ao levar em consideração essa relação entre o gesto do performer e o observador no ambiente urbano, percebo uma oportunidade poderosa de tirar o espectador da lógica tempo-ritmo imposta pela urbe. Sabemos que o ritmo urbano – considerando o fluxo de automóveis, de transeuntes e de acontecimentos concomitantes – desenvolve-se em velocidades que oscilam em sua maioria entre intermediário e rápido. O ritmo dilatado e duradouro tem maior potencial para assumir o caráter de estranho, deslocado, dissidente. A cidade “lugar-comum” contemporânea

nos apresenta indivíduos com pressa, trânsito congestionado, sensação de pouco tempo livre. Poucos são os que rompem essa lógica, atraindo, a partir disso, curiosidade, empatia ou impaciência. Salvo idosos ou moradores de rua, poucos se aventuram a perambular pela urbe sem pressa. Mesmo as crianças não têm mais essa oportunidade, visto que nas grandes cidades “a vida não é mais segura”. Esse ritmo que a cidade traz – e que nos envolve de forma tão imperativa na maioria das vezes – torna difícil qualquer estado contemplativo sobre si mesmo e sobre a própria urbe.

Ao lançar mão de uma gestualidade lenta nas ações, percebo a oportunidade de sugerir pequenas transformações a um público mais amplo do que aquele que usualmente frequenta teatros, cinemas e galerias. O corpo do performer parece ter sua força ampliada enquanto facilitador de experiências por parte do observador. Através do gestual lento experimentado nas performances, através da temporalidade dilatada que referencia o *Butoh*, podemos gerar outra temporalidade a ser experimentada por aqueles que presenciam o evento. O corpo passa a figurar não só como produtor de um texto próprio em aplicação à obra, mas também como matriz de rompimento para com os fluxos da cidade. Não apenas a imagem intervém como dissidência no cotidiano, mas a própria movimentação que a mantém viva é dissidente do ritmo da cidade. O espectador por sua vez viaja ao encontro do gesto, permitindo-se parar uns instantes, contemplar, interrogar-se sobre a imagem, antes de seguir o seu caminho. Desaceleramos o gesto mirando a desaceleração do espectador.

A própria natureza da pesquisa, em seu diálogo com noções de ecologia e sustentabilidade, busca expor o pouco tempo investido pela maioria dos indivíduos em contemplar a cidade que habitam. O que pode influir mais que o descaso e a desatenção para que o espaço de todos assuma o status de lugar de ninguém; abandonado, maltratado e sujo? Acredito que a qualidade gestual empreendida nas performances favorece a criação de um estado contemplativo sobre esses lugares, contribuindo para sanar deficiências e reativar espaços aos olhos do público.

5 PRÁTICAS MEDITATIVAS E PRESENÇA PERFORMATIVA

O caráter de não-representação imbricado na arte de performance exige dos performers uma preparação distinta das que normalmente são utilizadas por atores e dançarinos para espetáculos convencionais de teatro e dança. Por tratar-se de um gênero que diversas vezes hibridiza arte e vida, e por trabalhar principalmente sobre a perspectiva da presença do performer, a preparação para tais eventos demanda um trabalho de conexão com estados psicofísicos que vão além do domínio instrumental do corpo humano.

Com base nas ações da pesquisa, lanço aqui algumas reflexões acerca da preparação do performer calcada em práticas meditativas, sobretudo meditações sentadas e a meditação sufi do coração.

Na arte de performance, não temos o performer cumprindo a função de representação de um personagem, nem mesmo corporificando tessituras dramáticas ou coreográficas. Seu trabalho se dá sobre si mesmo, seu corpo, sua história, sua memória, sua identidade. A preparação para tais eventos percorre caminhos capazes de aguçar o sensível, potencializar a percepção. Antes de qualquer treinamento físico, percorre o caminho de uma preparação para a vida e para o viver. A busca pelo desenvolvimento pessoal permeia a trajetória de artistas exponenciais da arte de performance, como Joseph Beuys, Guillermo Gómez-Peña e Marina Abramovic. A atuação na performance oferece terreno de experimentação e tomada de consciência para a vida.

Enfatiza-se a busca de desenvolvimento pessoal que o artista procura na *performance*. Aquilo que ele chama "tocar o vazio" é o que se busca na meditação transcendental e em outras experiências místicas. É lógico que quem atua sabe que esta "vivência do instante-presente" não é privilégio da *performance art*, mas sim de qualquer tipo de atuação; só que na *performance* você estará mais presente como pessoa e menos como personagem do que no teatro, onde esta relação é inversa. (COHEN: 2002, p. 110).

A questão da presença aparece como fundamental nas diversas reflexões práticas e teóricas já desenvolvidas sobre o tema. Sendo essa característica compartilhada com as outras vertentes cênicas, o que distingue o performer do

intérprete é justamente o caráter pessoal dessa presença. O performer trabalha sobre si enquanto indivíduo, abdicando do simulacro de personagens ou construções narrativas fictícias. É tema recorrente na arte de performance a exploração de características que concernem ao próprio artista: sua estrutura corporal, sua capacidade de suportar a dor (meta)física, sua nacionalidade, sua história de vida. Trata-se, antes de tudo, de uma poética da singularidade: o artista vale-se da sua identidade como via de acesso ao público, buscando despertar, a partir disso, pontos de contato até então adormecidos. Ainda conforme Cohen, “o fato de o performer lidar muito com o aqui-agora e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com energia ganhe grande significação” (COHEN: 2002, p. 105).

Podemos entender *energia* como o elemento que permeia todos os princípios operatórios, determinando o uso do corpo no tempo e no espaço. Através do corpo o performer gera e manipula a própria energia, utilizando-se dela para potencializar sua presença performativa. Dessa forma, torna-se imprescindível o trabalho com o corpo, para o corpo, partindo do corpo. Torna-se imprescindível também a expansão de certos conceitos em busca de uma visão holística de corpo que vá além da forma anatômica e material, o que nos remete ao entendimento de Michel Bernard sobre *corporeidade* apresentado no capítulo anterior.

Temos, então, o trinômio presença, corpo e energia como tríade fundamental na arte de performance. Buscando dinâmicas que contemplem o desenvolvimento dessas três características, percebo que algumas práticas orientais – tais como a gama de meditações sentadas das distintas linhas de budismo, as meditações ativas, artes marciais e a dança Butoh – podem configurar ferramentas eficazes na preparação e no treinamento do performer. Por essa razão, procurei lançar mão de algumas destas práticas durante o período de preparação das performances.

A relação entre práticas que objetivam o desenvolvimento psicofísico e a preparação ao ato de performar foi amplamente abordada por artistas e teóricos ao longo da história do gênero. Ainda, conforme Renato Cohen,

O processo de preparação do *performer* vai ser bastante distinto do trabalho do ator-intérprete. É lógico que se alguma coisa é "tirada", no caso todo o trabalho de interiorização psicológica da personagem, algo é colocado no lugar. Isso é físico. O trabalho de criação e preparação do *performer* aponta para o

desenvolvimento de suas *habilidades psicofísicas*: o conceito de aparelho psicofísico é o mais genérico possível e não diz respeito apenas a corpo, voz e expressão tratados de uma forma estanque. É importante lembrar que toda essa geração de artistas foi muito influenciada pela filosofia oriental e pelos "métodos de autoconsciência" de alguns esotéricos contemporâneos (COHEN: 2002, p. 104).

A performer sérvia Marina Abramovich – expoente da linguagem, com 50 anos de trabalho dedicados à arte de performance – desenvolveu, ao longo da sua trajetória, estreita relação com práticas meditativas. Não apenas como forma de desenvolvimento pessoal e preparação para seus trabalhos, mas também expondo traços dessas práticas dentro de suas performances, o que reforça a dissolução de fronteiras entre arte e vida comentada por Cohen. Ao longo de décadas de trabalho, a artista desenvolveu o que hoje chama de *Abramovic Method*, uma compilação de práticas e exercícios utilizados desde meados da década de 1970 até os dias de hoje.

Em março de 2015, estive na abertura da exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI* no Sesc Pompéia, em São Paulo. A mostra retratava as quatro décadas de trabalho da artista, enaltecendo a figura de Abramovic como fundamental no processo de consolidação da performance como forma autônoma de arte. A artista introduziu, ao longo do seu trabalho, conceitos como “reperformance” e “performance de longa duração”, além de fundar um instituto dedicado à arte imaterial, o *Marina Abramovic Institute – MAI*.

Apresentando seu conjunto de obras através de instalações, objetos, vídeos e registros documentais, a exposição abordava três pontos principais na obra de Abramovic: o *Corpo Artista*, referindo-se à presença do seu próprio corpo em suas performances; o *Corpo Público*, referindo-se à desconstrução dos limites entre *performer* e observador; e por fim, o *Corpo Estudante*, que cria espaços de colaboração entre artistas, pesquisadores e público. Neste último segmento se insere a prática do *Método Abramovic*, o qual tive a oportunidade de experimentar.

O método Abramovic é uma síntese de práticas e exercícios desenvolvidos pela artista ao longo da carreira, com o intuito de conectar-se consigo mesma e potencializar sua presença performativa. Trabalha, sobretudo, com a dilatação da temporalidade em ações muito simples, como sentar, deitar e caminhar. Trabalha também com a influência de cristais e outros minérios em sua relação com o toque humano. O

desenvolvimento da prática é quase todo meditativo. Para o método, Abramovic concebeu uma série de objetos chamada *Transitory Objects* (Objetos Transitórios), com os quais os participantes podem interagir em diferentes posturas. Esses objetos incluem cadeiras, bancos e camas construídos a partir de madeira e cristais.

A constituição de uma metodologia própria de trabalho é natural ao longo de um percurso de 40 anos de carreira artística, e nobre é a intenção de Abramovic em dividir esse método com todos os interessados, principalmente em um mundo onde o excesso de informação e a comunicabilidade volátil tornam cada vez mais difíceis os processos de conexão consigo mesmo. Existe, porém, um risco: a autoridade de Abramovic parece impedir que diversos participantes, sobretudo jovens artistas, elaborem um distanciamento crítico das práticas que são eficazes à artista em relação ao que é eficaz a cada indivíduo. Dessa forma, o nome da artista quase se emancipa do nome da prática para abrigar tudo e todos em algo chamado *o método*.

Porém, se considerarmos que na arte de performance a preparação ao trabalho se confunde com a preparação à vida, então cada artista tende a encontrar um caminho próprio a ser traçado. A performance parte da subjetividade do *performer*, cada artista é um universo próprio e cada ação é a expressão da sua própria vida. Dessa forma, torna-se arriscado, e talvez pretensioso, formatar um método capaz de contemplar infinitas necessidades individuais. As práticas propostas por Marina são sensíveis, a mim proporcionaram uma agradável experiência, mas é necessário lembrar que não se trata “do método”. Trata-se do método *Abramovic*.

Eleonora Fabião sustenta a preparação do performer como “experiências que possibilitam um confronto cru com a fisicalidade e com a metafisicalidade”, e cita propostas relacionadas ao método Abramovic como elucidativas:

(...) durante um período de uma hora, escreva seu nome apenas uma vez num papel branco sem levantar a caneta” ou “andar para longe de casa; parar; vendar-se; encontrar o caminho de volta”, ou ainda “da manhã até a noite, movendo-se o mais lentamente possível, fazer todas as ações cotidianas. (FABIÃO: 2009, p. 241).

Práticas como essas enaltecem o contrafluxo ao ritmo da vida cotidiana e privilegiam o caráter primordial das técnicas meditativas: a atenção ao momento

presente. Meditar não é uma prática que se resume a posturas rígidas, respirações profundas e coordenadas e ausência de pensamento (sendo esta última um mito ocidental sobre a meditação perfeita). Não descarto a importância que as práticas seculares do budismo, independente da linhagem seguida, ou mesmo que as meditações ativas de Osho³⁶ representam. Ao contrário, procuro abraçar algumas dessas práticas na minha vida e nos trabalhos que desenvolvo. Sustento, apenas, que tais práticas aparecem como metodologia singular, como via de acesso a um estado maior que pode ser alcançado através de qualquer prática que manifeste a preciosidade do momento presente. Um estado de supra-consciência, que aceita a impermanência dos fenômenos mentais, um estado que potencializa a capacidade do ser humano de contemplar a si mesmo tornando-o capaz de perceber quando o fluxo racional o leva para o passado ou para o futuro. Osho disse: “Ao beber água, torne-se a sede”. Ao realizar uma ação, vivencie aquela ação por inteiro, esteja atento a cada sensação e a cada momento, porque ele é único, irrepetível.

Percebo um canal de comunicação direta entre o estado de presença performativo e o estado de presença meditativo. Abramovic preconizou isso e expandiu as fronteiras das práticas meditativas desenvolvendo exercícios próprios que aplicassem esses princípios à preparação e ao ato de performar. A pesquisadora e performer Tania Alice desenvolve muitos de seus trabalhos a partir das mesmas premissas. Em seu artigo “A meditação como possibilidade criativa para o performer”, Alice sustenta a prática de meditação como uma ferramenta existencial através da qual é possível ampliar as possibilidades do artista de performance, constituindo-se numa forma eficaz de treinamento para o performer na medida em que “gera uma presença e capacidade criativa intensificada e o libera de uma forma de atuação condicionada no mundo, permitindo a construção de novos territórios criativos” (ALICE, 2011).

Percebe-se que a prática regular da meditação durante os processos de criação potencializa de maneira poderosa as práticas performativas, dialogando com a

³⁶ Rajneesh Chandra Mohan Jain, mundialmente conhecido como Osho, foi um mestre oriental na arte da meditação e do despertar da consciência. Não se considerava um filósofo, mas um místico. Embora nunca tenha escrito nenhum livro, 650 títulos foram criados e têm sido publicados em diversos idiomas a partir de seus discursos e palestras.

noção de "passividade criadora" de Grotowski, de "espaço vazio" de Peter Brook e de "ator invisível" de Yoshi Oida. Meditando, os performers se tornam aptos a criar e não apenas produzir arte. (ALICE: 2011, p. 04).

A meditação ocupou espaço fundamental na preparação e realização das performances que são aqui objeto de análise. No ensejo de uma prática de desenvolvimento pessoal, percebi que a meditação oferecia possibilidades de estado que iam ao encontro do que buscava para as ações. Práticas meditativas passaram a nortear não apenas a preparação ao ato de performar, mas tornaram-se, em determinado momento, indissociáveis da própria ação poética.

O ato de meditar exerce força de signo, traz consigo ares de serenidade, calma e contemplação. A imagem de um meditador contrapõe o fluxo estabelecido na malha urbana, promovendo o paradoxo, a contradição, o estranhamento. Parece ser capaz de estabelecer uma outra temporalidade junto ao grande público, mais densa e dilatada do que aquela com a qual lidamos no dia a dia. Por essa razão, a decisão de expandir as fronteiras da prática meditativa do desenvolvimento pessoal ao desenvolvimento artístico. A meditação passou a ser a principal preparação utilizada para, em seguida, ser incluída no próprio programa de cada uma das performances. Meditar tornou-se a preparação e o próprio ato de performar.

Diante do caráter de cada performance, essa prática desenvolveu-se de forma distinta. Em *DILUVIO MA*, decidimos que o programa da performance intercalaria meditação, composição de imagens estáticas e improvisações dançadas sobre a referência do *Butoh*. Os únicos momentos de aparente "descanso" eram os momentos em que realizávamos meditação sentados. Como forma de preparação para a ação, a performer Marina Mendo acompanhou-me em sessões diárias de meditação durante o período de um mês.

Figura 16 - Dilúvio MA



Performers: Marina Mendo e Rossendo Rodrigues. Foto: Gabriel Dientsmann

Em *Ritual de Sobrevivência Urbana*, a meditação foi novamente utilizada. Como forma de preparação para a ação, intensifiquei as práticas de meditação sentados e procurei somar a isso a prática de coreografias marciais oriundas do *Taekwondo* e do *Hapkido*. A sequência de movimentos, que alternam vigor e leveza, exige do artista marcial um estado de concentração e tônus muscular similares à demanda psicofísica exigida do performer em uma ação de longa duração.

Figura 17 – Ritual de Sobrevivência Urbana



Performer: Rossendo Rodrigues. Foto: Gabriel Dientsmann

Completando a trilogia que compõe as práticas artísticas da pesquisa, a performance *Travessia* desenvolveu-se em grupo. A meditação Sufi do coração foi utilizada dessa vez, tanto na preparação dos performers quanto na realização da ação.

A preparação para essa performance exigiu mudanças em relação à metodologia aplicada anteriormente. Tratava-se de um grupo heterogêneo, com artistas oriundos de outras áreas, que percorrem caminhos artísticos diferentes e carregam experiências distintas. Nenhum deles – exceto Mendo, que esteve comigo em *DILUVIO MA* – havia experienciado uma performance de longa duração antes, o que colocava em risco a questão da presença já comentada anteriormente. Por essa razão, o meu objetivo foi amparar toda a preparação em práticas meditativas com o intuito de atingir o estado performativo como ponto nevrálgico, como camada basilar na construção da ação.

Percebi que seria pouco apropriado lançar mão de meditações sentados no processo dessa performance. As meditações sentadas – às quais nos referimos aqui de modo genérico com intuito de contemplar a diversidade de práticas encontradas nas distintas vertentes do budismo – caracterizam-se pelas pernas cruzadas em lótus ou

semilótus e o foco voltado à respiração. As mãos são conservadas em posições específicas, conforme cada linhagem budista, e o peso do corpo fica distribuído entre as pernas e o osso sacro. Essas meditações trabalham – através do controle da respiração – sobre a busca da presença plena, sobre o vazio que possibilita ao praticante tornar-se observador de si mesmo.

Apesar de ser acessível a qualquer pessoa, é necessário um tempo de prática antes que os resultados sejam perceptíveis. Quando iniciei o processo de preparação para a primeira performance, já desenvolvia uma prática de meditação sentada há aproximadamente um ano. Percebi que seria uma meditação pouco proveitosa para um período curto de preparação (a preparação de cada performance abrangeu em média 04 semanas). Por essa razão, resolvi investir em meditações ativas para preparar o grupo, meditações que utilizam movimentos e estímulos musicais. Essas meditações são normalmente mais acessíveis por não trabalharem sobre posições fixas. Escolhi a meditação Sufi do coração por ser uma prática de fácil aprendizado, passível de ser realizada sem muito rigor físico e de grande beleza plástica.

É uma meditação que tem origem no Sufismo³⁷ e cujo principal objetivo é o centramento interior. Obedecendo a estímulos musicais, o meditador direciona sua energia através de movimentos suaves e compassados aos quatro cantos do planeta: norte, sul, leste e oeste. A cada movimento com as pernas e com as mãos, deixa escapar por entre os lábios o som “CHI”, cadenciando assim respiração e movimento. Comecei a preparação com uma realização dessa meditação no parque em que iríamos performar, repetindo-a no início de cada encontro com a equipe. Recomendei que a atenção estivesse voltada à respiração e à leveza de cada gesto. Após três encontros, a prática já era desenvolvida com tranquilidade por todos, servindo como potente via de acesso ao estado de concentração necessário ao trabalho.

³⁷ O Sufismo é conhecido como a corrente mística e contemplativa do Islão. Prática religiosa marcada pela utilização de canto, música e dança.

Figura 18 – Travessia



Performers (da esquerda para direita): Rossendo Rodrigues, Alexandre Missel, Rodrigo Shalako, Marcelo Mertins e Marina Mendo. Foto: Gabriel Dientsmann

Podemos destacar, como característica comum entre as três performances, o caráter de “suspensão” que as ações buscavam atingir. Suspensão da temporalidade habitual urbana; do fluxo de movimento automático; da percepção entorpecida pela poluição visual, sonora, psíquica e afetiva. A meditação mostrou-se uma potente via de acesso aos terrenos que buscávamos percorrer em busca desse caráter.

Permitindo à mente repousar em seu estado natural, o performer se autoriza a inventar uma nova realidade que foge dos padrões estabelecidos pela lógica neo-liberal, permitindo a construção de um novo mundo, onde o ser livre possa se expressar nas modalidades criativas, re-encantando e re-inventando não somente o cotidiano, mas também os seus mais impensáveis e improváveis campos de possibilidades. Revelando-se como potência criativa para o performer, a meditação favorece a descoberta e a construção de imaginários coletivos potencializadores, engendrando novos espaço-tempos e construindo zonas autônomas regidas por outros afetos do que estes propostos pelas estruturas de poder. (ALICE: 2011, p. 04).

Durante as práticas meditativas, repousar a atenção sobre a respiração é orientação primordial. No budismo zen, acredita-se que quando prestamos atenção à respiração, prestamos atenção à própria vida, pois a vida é a própria entrada e saída de ar nos pulmões, apenas fluxo, energia e movimento. A respiração é entendida aqui como signo de oxigenação e renovação. Voltamos ao caráter pessoal da presença performativa, que exige antes de tudo a necessidade de autoconhecimento, entrega e aceitação por parte do performer diante de si mesmo. As práticas meditativas estão longe de serem as únicas, mas constituem, com certeza, as mais potentes vias de acesso ao estado de entrega necessário ao performer. Entrega sobre si, partindo de si. Entrega sobre o agora, em busca de uma presença plena.

6 COMPARTILHAR SABERES E CONSTRUIR CONHECIMENTO

O desenvolvimento dessa pesquisa foi também beneficiado com a realização do estágio de docência realizado por mim diante da condição de aluno bolsista CAPES do PPGAC - UFRGS. Sob a supervisão da Profa. Dra. Suzane Weber – que prestava amparo docente diante da necessidade de ausência da orientadora da pesquisa, Profa. Dra. Mônica Dantas, na ocasião em estudos na Inglaterra pela realização de seu pós-doutorado – ministrei 40 horas de aula na disciplina de práticas corporais para a cena, para alunos do IV semestre do Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

A experiência foi reveladora. É curiosa a forma como se organizam e revelam-se os saberes quando estamos imersos em ensinar. O estágio, que poderia ser apenas um protocolo acadêmico a ser cumprido, tomou proporção de etapa da pesquisa, abrindo possibilidade para que diversas práticas que contribuíram com o processo de criação chegassem a outros corpos. Corpos diversos em seus tamanhos, cores, experiências e afetos. Verificar a ressonância destas práticas em um grupo maior foi fundamental para perceber aspectos do processo que até então haviam recebido pouca atenção.

Afirmo a experiência do estágio como reveladora porque, através dela, clarificaram-se pontos relacionados à metodologia de preparação ao ato de performar, particularidades do processo que estavam indiretamente imbricados nas ações realizadas, embora essa relação não fosse nítida até então. A questão da preparação do performer foi abordada ao longo do processo, com grande ênfase nas práticas meditativas, objeto da reflexão que desenvolvi no capítulo anterior. De fato, as meditações exerceram certo protagonismo nesse contexto, porém, práticas relacionadas a outros segmentos do meu trabalho artístico também influenciaram o processo de composição, preparação e apresentação das ações. Esse aspecto não havia sido considerado até a experiência do estágio docente.

Ao longo dos últimos dois anos, tenho trabalhado com um amálgama de práticas diversas que, ao meu entender, influenciam e potencializam a corporeidade do performer, com o objetivo de aprimorar recursos necessários ao meu desenvolvimento enquanto artista da cena. Esse trabalho se dá através da realização de exercícios de distintos campos, entre os quais destaco o teatro, a dança, artes marciais, meditação e

práticas de convívio com a urbe. Até então, a realização destes exercícios se dava de forma individual, informal e sem uma frequência definida. Ou seja, são práticas que desenvolvem de forma contínua, com o intuito de aprimorar e qualificar meu trabalho, sem que a realização das performances fosse imperativa para esse desenvolvimento. É inevitável, entretanto, e mesmo desejável, que os caminhos se cruzem, e a preparação à performance volta a assumir vezes de preparação à vida.

Percebi, na realização do estágio, a oportunidade de verificar o quanto contribuíssimas essas práticas poderiam ser a outros artistas em formação, de que forma poderiam reverberar em seus corpos e que aprimoramentos poderiam oferecer. A oportunidade de ministrar aulas em uma disciplina de práticas corporais vinha ao encontro deste interesse por favorecer a fisicalidade, característica fundamental de todas essas práticas e terreno onde me sinto apto a compartilhar saberes.

Estruturando as aulas e o planejamento de exercícios que pretendia compartilhar, pude perceber uma relação muito nítida entre o tipo de práticas que gostaria de propor aos alunos e a natureza das ações que vinha desenvolvendo na pesquisa. Pareceu-me que todas essas práticas confluíam de alguma forma para o processo criativo desencadeado e percebi ali a oportunidade de compartilhar esses saberes com um grupo de aproximadamente 25 pessoas. Tratava-se de uma experiência capaz de oxigenar os caminhos de um processo que, após dois anos do início de seu desenvolvimento, pedia novos horizontes.

Ao apresentar o projeto de estágio e planejar as aulas, assumi como busca uma metodologia transdisciplinar que viesse a contribuir na formação do artista da cena, buscando práticas que desenvolvam capacidades psicofísicas diversas e que ofereçam ao aluno a possibilidade de perceber e expandir a sua própria corporeidade.

Figura 19 - Anotações Utilizadas no Planejamento das Aulas

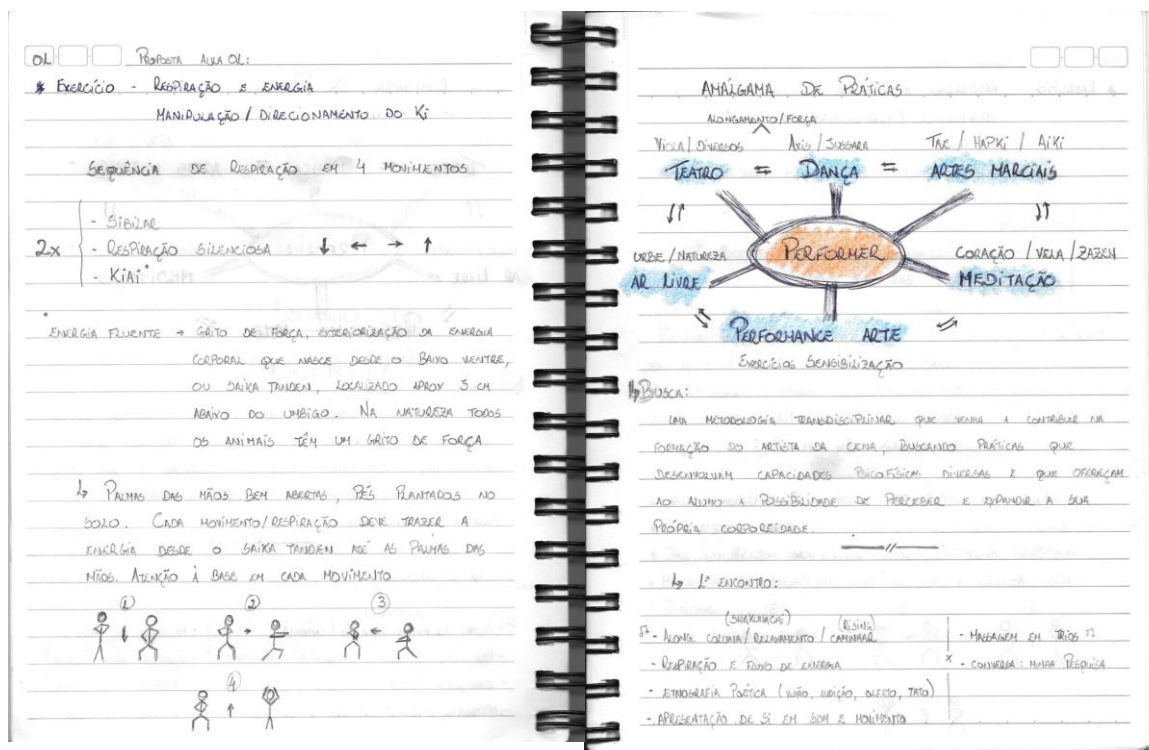


Imagem do autor

Deixei claro aos alunos o fato de não se tratar de exercícios voltados somente ao teatro ou à dança, mas sim, um apanhado de práticas diversas organizado sob a perspectiva do trabalho voltado ao artista da cena. Essa contextualização me parecia necessária diante da natureza inusitada de algumas propostas dentro do contexto de uma faculdade de teatro. Quando levo os alunos ao parque e digo que vamos trabalhar o corpo a partir da brincadeira de subir em árvores, preciso também estar apto a contextualizar a relevância deste trabalho. Em uma ocasião como a recém-mencionada, temos um conjunto de fatores que tornam a prática relevante e alinhada com a pesquisa: proporcionar a investigação do movimento a partir de superfícies naturais diversas que não sejam o solo; contribuir para a ativação da ludicidade como

componente de criação; proporcionar relação e contato físico entre o aluno e as árvores da cidade; promover a ocupação de parques e praças como um ato artístico e político; etc.

Procurei, também, enaltecer o caráter de permanência que algumas das práticas compartilhadas exigem para que os resultados sejam perceptíveis. Assim como nas meditações sentadas, alguns exercícios não revelam de imediato ao praticante a forma como estão agindo no corpo. Um dos exercícios que mais recebeu atenção foi uma prática desenvolvida por mim a partir de movimentos do Tae-kwon-do e do Hapkido, com forte influência de outras práticas orientais como Yoga e Tai-chi-chuan. O exercício foi batizado de *Kiai*³⁸ e consiste em uma sequência de movimentações acompanhadas por diferentes qualidades de respiração, com o objetivo de trabalhar o direcionamento da energia vital que parte do centro do corpo até as palmas das mãos. Esse exercício foi repetido em todas as aulas de forma a clarificar aos alunos a necessidade de desenvolvimento constante que acompanha práticas como essa.

Figura 20 – Exercício Kiai



Foto: Alessandra Bier

³⁸ A tradução literal de *Kiai* é “fluxo de energia” ou ainda “energia fluente”. Pode ser entendido como um grito de força utilizado nas artes marciais, uma exteriorização da energia corporal que nasce desde o baixo ventre, ou *Saika Tanden*, localizado a aproximadamente 05 cm abaixo do umbigo.

Busquei que a abordagem utilizada em aula favorecesse a adesão dos alunos às práticas. A orientação recebida pela profa. Suzane Weber permitia a desobrigação em realizar as atividades enquanto avaliações da disciplina, tornando explícito antes disso o caráter de compartilhamento que eu vislumbrava na realização do estágio. Eu não era ali um professor iluminando os rumos a serem percorridos, mas um aluno com um pouco mais de estrada percorrida do que aqueles que ali se encontravam e que se dispunha a compartilhar, com quem tivesse interesse, um pouco do que vinha realizando em sua própria pesquisa. Esse caráter despretensioso sobre o papel da docência, ou a forma de proceder em relação a isso, parece ter contribuído para aproximar os alunos das práticas propostas.

O trabalho desenvolvido evoluiu a olhos vistos durante pouco mais de um mês de prática. Finalizamos a jornada com um longo exercício de composição do corpo em relação aos espaços da urbe. Não creio ser necessária aqui a descrição de todas as atividades realizadas, me interessa antes disso apontar a experiência como um rico desdobramento do processo que já havia percorrido. Compartilhar saberes foi gratificante por iluminar o interesse dos alunos pela pesquisa e pelas práticas que eu antes não havia compartilhado com ninguém.

A realização do estágio deixou um questionamento latente sobre o potencial que esse tipo de trabalho pode alcançar quando desenvolvido em grande grupo. Algo que eu havia timidamente tentado investigar na ocasião da composição e realização da performance *Travessia*, mas que não havia se efetivado devido ao pouco tempo disponível para a preparação à ação e também devido ao reduzido número de performers com o qual trabalhei. O fato de os alunos estarem imersos em uma formação que ilumina ainda a preciosidade das primeiras vezes parece ter sido também fundamental para que permitissem o afetar e o afetar-se através das práticas.

Figura 21 - Estágio Docente



Práticas de composição com a urbe - Foto do autor

Figura 22 - Estágio Docente



Práticas de composição com a urbe - Foto do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O saber expande-se em seu processo de construção. Quando nunca antes pisado, qualquer terreno de conhecimento pode parecer distante e um tanto nebuloso. Basta, porém, que se coloque um pé após o outro para que o desvendar de fenômenos e circunstâncias percorra caminhos infundáveis. Quanto mais procuramos saber, mais sabemos que há muito a desvendar. Assim procede com a pesquisa, assim procede com a vida.

Chego ao final dessa etapa com a sensação de haver recém-iniciado. É como se todo o processo desenvolvido até aqui fosse a soleira da porta sob a qual posso escolher passar em busca de respostas. E o mais incrível e belo ocorre na busca incessante por respostas: seu inevitável desvalorizar. Ao mirar as respostas, são as perguntas que parecem brilhar mais ao horizonte. São elas que apontam o caminho que se revela. As perguntas parecem ter mais afinidade com a impermanência natural dos fenômenos. As respostas já parecem um tanto mais sedentárias no ímpeto de assegurar em si verdades únicas. Como coloquei anteriormente, é como se até agora estivesse a mirar, parado, as águas poluídas que antes invadimos com arte. Porém, a caminhada que me trouxe até aqui permite ver apenas a camada superficial, espessa de restos, odores e dores. A água está logo abaixo e aguarda o mergulho.

Quando iniciei essa pesquisa, meus olhos voltavam-se somente para a questão das águas na cidade de Porto Alegre. Algo precisava ser feito, algo oriundo de múltiplas frentes de trabalho, e o resultado artístico dessa pesquisa foi a maneira que encontrei para assumir uma posição. O termo *Ecopoética* surgiu logo no início. A relação entre arte e ecologia, sugerida pelo termo, fazia então pleno sentido quando o crivo crítico da pesquisa acadêmica ainda inexistia. Ao final dessa pesquisa, percebo a questão das águas como um prólogo do processo que ainda hoje está em devir; e tenho quase receio em utilizar o termo inicial em função da responsabilidade compreendida nele. Afinal de contas, como se constitui uma *ECOpOética*? É realizável, foi alcançada durante o processo? Foi alcançada alguma vez por algum artista?

A experiência de ter passado por uma banca de qualificação da pesquisa foi fundamental para iluminar aspectos do trabalho até então ignorados. Um desses

aspectos é a profundidade que o termo Eco-poética guarda em si, uma reflexão que elaborei nas últimas etapas percorridas e que redirecionou as perspectivas do processo. Em dado momento, na banca de qualificação, a Profa. Dra. Tania Alice (UNIRIO) indagou sobre a maquiagem utilizada nas performances. Foi certa e disse que “tratando-se de uma maquiagem química, no momento em que essa maquiagem for lavada esses componentes chegarão até a água e estarão também poluindo”. Minha reação limitou-se a um sorriso surpreso e meio bobo. Tão óbvio! Como eu não havia pensado nisso antes?

O questionamento da Profa. Alice direcionava-se ao uso da maquiagem, mas apontava para um universo de responsabilidades. Estávamos sendo realmente sustentáveis, em um sentido crítico e consciente do termo? Havia esse cuidado ao longo do processo ou nos preocupávamos tão somente com a poesia das imagens no lixo? Percebi uma rede de contradições, que começava no título da pesquisa e se expandia a muitas das nossas práticas. Até então, o nome deste trabalho era “Eco-poética: o performer e a busca por estéticas de sustentabilidade no ambiente urbano”. Bonito, não fosse uma questão de ordem ética fundamental: a busca por estéticas de sustentabilidade é suficiente para desencadear um processo eco-poético?

Ainda no capítulo inicial deste trabalho – Arte e sustentabilidade – lanço mão do pensamento de Sacha Kagan para ilustrar a relevância de uma estética de sustentabilidade. Considerando o pensamento de John Dewey (1934) sobre o caráter experiencial da estética, apostamos em possibilitar experiências de sustentabilidade ao grande público. Talvez não baste. Ainda que toda estética pressuponha sua ética, um caminho eco-poético deve assegurar horizontes mais amplos. Pensar apenas em estéticas de sustentabilidade acaba reduzindo esse processo ao momento do acontecimento artístico, desconsiderando as práticas desenvolvidas para a elaboração da obra. Até mesmo concedendo alforria às mais prejudiciais. Toda a forma como nos relacionamos com o meio externo, com os outros seres, com os materiais à disposição para a produção da obra artística, tudo isso importa, e muito, na composição de uma eco-poética. De que adianta subir ao púlpito e fazer um belo discurso se não limpamos os pés antes de entrar no salão?

Outro comentário colhido na banca reforçou essas concepções, desta vez, vindo

da Profa. Dra. Marta Isacsson (PPGAC - UFRGS), que chamava a atenção para o fato de o trabalho estar majoritariamente embasado no discurso, com pouca ênfase no processo de criação. A Profa. Isacsson referia-se, sobretudo, ao registro textual do processo artístico, à exposição dos procedimentos práticos e das ferramentas utilizadas na composição das obras. Porém, alertava também para o espectro mais amplo: era necessária mais atenção ao processo, aos meios utilizados para alcançar o resultado. Como elaborávamos o que vinha sendo construído? Esse exercício autocrítico permite alinhar o trabalho com tendências contemporâneas nas artes, atentas mais ao processo de criação das obras do que ao resultado final.

Parte dessa reflexão uma tardia mudança no nome da pesquisa. A escolha atual – Ecopoética: o performer e a busca por poéticas de sustentabilidade no ambiente urbano – procura evidenciar, através da troca das palavras, uma mudança de perspectiva. A busca por uma *poética* de sustentabilidade. Buscar uma poética é buscar um fazer, ou, antes disso, um “como fazer”. É voltar os olhos ao processo, ao passo-a-passo na composição de cada segmento da obra. Tratando-se de uma poética ecológica, é questionar, sobretudo, os impactos ambientais compreendidos desde a pré-produção, produção e realização de um trabalho. E vai além. É questionar também os impactos afetivos envolvidos. É perceber o jogo entre a busca por apuro estético e a busca por sustentabilidade. É aceitar o paradoxo da busca pelo mínimo impacto ambiental aliado ao máximo impacto artístico.

Não por acaso trago essa reflexão nas considerações finais do trabalho. Somente ao contemplar os últimos questionamentos percebo que não alcançamos – ao longo desse processo – uma poética de sustentabilidade. O que de nenhuma forma afirma falha ou nulidade do processo. Nada mais natural, visto que apenas o primeiro passo foi dado. Penso a construção de uma poética como um processo que obedece a um tempo maior, como o trabalho de uma vida nas artes; e a pesquisa desenvolvida até aqui, mal comparando, foi um período de gestação. Estamos nascendo, abrindo os olhos, experimentando os primeiros passos.

É evidente que as ações e reflexões empregadas não foram em vão. Surtiram o seu efeito, estão em movimento. O discurso foi ouvido em muitas esquinas e aguardamos agora outros parceiros para unir vozes. Mas diante do crivo acadêmico, e

não apenas, também sob a autocrítica do saber, digo que não consolidamos uma poética de sustentabilidade. Ainda! Prefiro afirmar que alcançamos *traços de uma eco-poética* que ainda está em desenvolvimento. Traços que faço questão de exaltar como os grandes acertos que experimentamos, que se comunicam com valores ecológicos e apontam o caminho que vai sendo desvendado. Retomo aqui os principais traços eco-poéticos construídos, a fim de valorizar suas características e contribuições na construção de saberes.

Em primeiro lugar, temos o discurso visual das ações: o viés ecológico era claro. As instalações de lixo cumpriam a função do recado imediato e instauravam a atmosfera *ativista*. O caráter político da arte ecológica pode ser entendido como a estrutura fundamental de uma eco-poética, sendo a base onde se edificam suas práticas. Tornar o discurso explícito ao primeiro olhar é suficiente para arregimentar uma pequena legião de incentivadores e de críticos. Diante da fluidez das imagens e informações nas novas tecnologias, rapidamente a obra é capaz de promover o debate público entre os dois grupos. Essa ação é válida pela sua capacidade de fomentar o diálogo em torno do tema e por potencializar o caráter comunitário entre os que se identificam com o discurso ecológico.

Paralelo ao discurso das ações tem-se a escolha dos locais que abrigaram as performances. Aqui, o caráter político direciona suas forças à crítica sobre a relação entre a urbe, seus habitantes e seus espaços. Creio que intervir com arte em um espaço abandonado da cidade é um manifesto pela cura através da poesia. No caso dessa pesquisa, a escolha dos locais também faz parte do discurso das ações. Poderíamos ter o discurso intacto em uma sala de teatro, mas a escolha do ambiente público, degradado e poluído, potencializa o caráter *ativista* de uma eco-poética. A ativação desses espaços através da arte é eloquente. Tomamos aqui o exemplo do arroio Dilúvio: há pouco mais de dois anos, o processo de drenagem do lodo e de retirada do lixo estava estagnado, por falta de verbas, junto ao Departamento Municipal de Limpeza Urbana. Após a nossa primeira ação no local, o processo de limpeza foi retomado, o assunto ganhou espaço na mídia local e logo será inaugurada uma “ecobarreira” – uma parceria entre a prefeitura da cidade e a iniciativa privada – capaz de impedir que detritos mais volumosos cheguem até o lago Guaíba. É evidente que

essas medidas não são uma resposta direta às performances, mas temos muita fé na contribuição das nossas ações para a concretização dessas mudanças.

Outro traço importante foi a temporalidade dilatada nas ações. A busca pelo tempo lento veio como contraponto aos amplos aspectos da cultura *fast-living*. Como sustentei no capítulo quatro – A gestualidade do performer no ambiente urbano – ao desacelerar o gesto miramos a desaceleração do espectador. As ações foram pensadas com longa duração para conservar esse caráter. Não bastava uma ação de uma ou duas horas, onde o desenlace de situações e imagens fosse condensado nesse curto período. Em primeiro lugar, as imagens deveriam instaurar sua atmosfera e durar ao menos algumas horas para que pudessem contrapor o ritmo da própria cidade. Uma vez que as imagens aconteciam de forma lenta, também a sua dinâmica interna, conduzida pelo trabalho gestual, deveria ser calcada em outro tempo, distante do cotidiano acelerado da urbe. O tempo lento é valioso por abrir espaço ao estado contemplativo, tão caro às reflexões sensoriais necessárias ao processo ecopoético.

Cabe ressaltar a experiência que esse tipo de trabalho proporciona ao performer. O tempo ralentado aparece em primeiro plano como ferramenta utilizada na composição das ações, mas vai além, e revela-se como fator transformador do trabalho do performer. Se através do controle gestual o corpo age sobre o tempo, em ações de larga duração percebemos o caminho inverso: o tempo passa a agir sobre o corpo. A demanda física e a necessidade de eficácia do gesto agem lentamente, transformando não apenas a qualidade gestual, mas também o estado performativo do artista. A fadiga muscular deve ter como contraponto o vigor psíquico, abrindo espaço para a resistência ao tempo e para a experimentação de outros estados performativos difíceis de serem alcançados em ações de curta duração.

A prática das meditações é outro traço que escolho exaltar. Aqui, a relação com uma poética de sustentabilidade não é tão direta e explícita quanto no discurso das ações, mas, ainda assim, é uma relação fundamental. Falamos da necessidade de uma ecologia pessoal, de práticas que venham a contribuir para a ampliação da presença performativa e de uma vida mais plena. Práticas que devem ter espaço tanto no devir artístico quanto em outros segmentos da vida, principalmente a quem se dedica à elaboração de uma ecopoética. Essas práticas não ficam restritas à meditação, essa foi

a escolha feita neste processo, mas expandem-se a um universo que conjura saúde física e psíquica. Seja qual for a prática: Yoga, Judô, dança ou jardinagem; o ser humano precisa encontrar uma atividade que trabalhe a paciência e o vigor psíquico. Esse processo está intimamente ligado ao preparo da sensibilidade necessária ao processo eco-poético.

A prática pedagógica foi um traço que teve seu espaço na fase final da pesquisa, conforme a experiência relatada no capítulo anterior. É um traço que escolho exaltar por emoldurar um processo de grande importância às poéticas de sustentabilidade: compartilhar conhecimento. Compartilhar saberes é manter o conhecimento em processo de expansão. Em um processo eco-poético, a prática pedagógica fundamenta não apenas a disseminação do discurso ecológico e do engajamento político através da arte, ela está intrinsecamente ligada à ideia sustentável. Construir ações que possibilitem reflexão e expansão de conhecimento só é válido se as reflexões chegam a um círculo maior de pessoas, preferencialmente pessoas que não haviam se relacionado com esses conhecimentos e práticas até então. O que torna uma prática *sustentável* é a explícita possibilidade de *sustentá-la* a longo prazo e, para tanto, é necessário que o conhecimento acumulado seja compartilhado sucessivamente. Se um bioconstrutor vive sua vida distante da cidade através de práticas que geram impacto mínimo no meio ambiente, isso é ótimo. Mas, se ele não compartilha esses saberes, está apenas vivendo sua vida em harmonia com a natureza. É uma escolha digna, mas descomprometida com o processo de busca por sustentabilidade. O conhecimento adquirido deve ser transmitido, a fim de que aquelas práticas possam ser sustentadas pelas gerações futuras.

No caso de uma prática pedagógica artística, esse processo assume ainda mais importância. Isso porque o treinamento psicofísico desenvolvido nas artes, sobretudo pelos artistas da cena, acentua o desenvolvimento da sensibilidade humana, ferramenta essencial na busca por sustentabilidade. A constituição de uma poética ecológica passa pela valorização da sensibilidade e da transdisciplinaridade (KAGAN, 2011), ambas fundamentais a esse fazer artístico. Cabe imaginar o quão benéfico seria compartilhar essas práticas com um público distante do universo artístico, já sensitivamente amortecido pelo contexto da vida urbana contemporânea.

O último traço que escolho ressaltar é a escolha dos materiais utilizados nas performances. Por voltar-se aos princípios da arte ecológica, o processo eco-poético deve primar pela utilização de materiais recicláveis, reutilizados e/ou reaproveitados. Ainda que seja difícil manter todos os materiais utilizados sob esse espectro, essa deve ser a orientação principal ao longo do processo. A gestão de materiais se faz necessária por uma afirmação política. Por buscar abolir as lógicas agressivas do capitalismo contemporâneo, as poéticas de sustentabilidade precisam contribuir para o enfraquecimento da cultura de consumo, e jamais o contrário. É possível notar, através dessa perspectiva, a dissidência entre práticas realmente sustentáveis e o “*marketing verde da sustentabilidade*”. Segundo o *marketing verde*, a sustentabilidade se resume a continuar comprando, mas escolhendo produtos ecológicos. Na prática sustentável a ordem é parar de comprar, encontrar outras alternativas e, quando não for possível, comprar apenas o necessário, sobretudo produtos ecológicos.

Nas performances realizadas, procuramos exercer um controle crítico quanto aos materiais utilizados. À parte de poucos itens adquiridos para a composição cenográfica de cada ação, nosso material foi, sobretudo, o lixo seco que coletamos em nossas próprias casas – um importante exercício de observação sobre a quantidade de lixo que produzimos – e nas casas de amigos e familiares. O lixo que encontrávamos ao redor do centro cenotécnico de Porto Alegre (local onde foram construídas as instalações cenográficas) também foi coletado para integrar a massa de descarte que compunha cada ação.

Os elementos comprados foram poucos: em *Diluvio MA* compramos a talha, um equipamento que suporta o peso de uma tonelada e que permitia que a rede fosse alçada até embaixo da ponte. Em *Ritual de Sobrevivência Urbana* compramos o bote inflável que sustenta a estrutura de lixo, e com ele vieram dois pequenos remos que adaptamos para construir um remo longo. Em *Travessia* compramos apenas as antigas rodas de madeira adaptadas para a nossa carreta, construída com restos de madeira velha coletada ao redor do centro cenotécnico e ornada com utensílios diversos que coletamos em casas de amigos e familiares.

Os figurinos que utilizamos foram comprados, em sua maioria, em brechós, uma opção válida por mirar o consumo de produtos reaproveitados. Já a maquiagem figura

como um erro que nos torna humanos. Não havia atentado para o impacto causado pela maquiagem química até receber o retorno da banca de qualificação, tudo isso após a realização das performances. Esse é o tipo de cuidado que direcionou a busca por um *processo sustentável*, perspectiva que substitui a busca por uma estética sustentável. É pelo fato de não haver atentado para essas questões desde o princípio, afirmo que uma eco-poética ainda não foi alcançada, por mais que os traços aqui comentados nos coloquem nessa direção. Por alimentar a perspectiva de continuidade da pesquisa fora do âmbito do mestrado acadêmico, estou trabalhando com uma hipótese para a questão da maquiagem: penso que a utilização de argila branca natural pode oferecer um bom resultado de cor e uma textura mais interessante do que a maquiagem química. Ainda testaremos essa ideia que me parece mais alinhada com a pesquisa por utilizar um componente orgânico.

O horizonte que contemplo ao fim dessa pesquisa de mestrado traz consigo a continuidade de uma investigação que pretendo desenvolver de forma lenta e constante. Enquanto seres maravilhosamente complexos, coexistimos e convivemos com as diversas faces que compõem nossa personalidade. O pesquisador em mim divide seu dia com o cidadão, o artista, o filho, o marido, e recentemente, o pai. A experiência de sentir uma pequena vida entre os braços, de procurar confortar um ser que, em sua abençoada inocência, depende completamente do esforço alheio para (bem) viver é, certamente, a mais forte e reveladora que já experimentei. Uma experiência que está conectada com os movimentos dessa pesquisa, com tudo que ela trouxe de novo às diversas esferas do meu ser.

Buscar uma eco-poética é buscar um futuro mais pleno para a minha filha. Um agora mais pleno para mim e para aqueles que amo. Um amanhã mais pleno para aqueles que ainda não conheço e aos que não conhecerei. Coloco fé nesse pensamento e a força dos braços nas ações que entendo contribuir para tanto. O processo dessa pesquisa levantou questionamentos não apenas sobre procedimentos artísticos, mas também sobre práticas de vida. Passaram a importar não apenas aspectos da criação poética, mas também aspectos da criação do nosso viver e conviver cotidiano. A gestão de materiais não deve ser aplicada apenas no terreno das artes. O cuidado com o que descartamos não se restringe ao ambiente público.

Separamos o lixo seco do orgânico, vá lá. Será possível fazer um pouco mais do que isso?

O próximo passo que pretendo dar neste sentido se estenderá por um ano. É o prazo que estabeleci para realizar pequenas transformações na casa onde moro. Do micro vamos ao macro. Transformações simples, mas que fazem uma poderosa diferença prática e simbólica. Seja em um apartamento grande ou pequeno, existem várias possibilidades para a criação de hortas caseiras. Tanto melhor se for em uma casa, direto no solo. Cabe pensar na beleza que existe em cultivar um alimento, na construção de saúde que esse processo interrompido pela vida urbana oferece. Se houver um pouco mais de espaço, é simples a instalação de uma composteira. Pode ser construída ou adquirida a um preço razoável. Uma considerável parcela do lixo produzido em casa passa a ser ali mesmo manejado, dando origem a um rico substrato para as plantas. E talvez a instalação de uma minicisterna, por que não? Um sistema extremamente simples de armazenamento de água da chuva, acoplado diretamente na calha do telhado. Uma considerável economia de água potável, enquanto a água coletada dá vida à sua mais nova horta, ou serve para lavar o pátio, a calçada, o cachorro.

Diversas são as práticas passíveis de transformação no intuito de equilibrar nossa relação com o planeta. Na verdade, quase todas as práticas cotidianas podem ser otimizadas nesse sentido. Foi um árduo exercício aceitar que é preciso um tempo de adaptação para realizar essas transformações, pois diversas vezes, ao longo do processo, fui tomado pela angustiante sensação de não estar contribuindo efetivamente para essas mudanças. Quando passamos a conhecer algumas pessoas que transformaram suas vidas nesse sentido, e quando passamos a perceber o impacto ambiental gerado em quase todos os traços da vida urbana, é fácil ser tomado pelo lado negativo da autocrítica, aquele que paralisa ao invés de incentivar o progresso. Esse é o momento de respirar, voltar à meditação. Trabalhar e não desesperar.

É preciso uma boa dose de compreensão sobre os processos civilizatórios históricos para que a autocrítica não seja devastadora. É necessário levar em conta que estamos imersos em um tecido cultural de práticas insustentáveis. Ninguém está gerando impacto ambiental por simples prazer ou deliberada vontade. Ou quase

ninguém. O que acontece é que as diversas formas de organização social, sobretudo no meio urbano, dificultam as relações sustentáveis. Principalmente, as relações de descarte e consumo. Diante disso, precisamos encontrar espaços que permitam as transformações necessárias. Ainda que não seja possível uma mudança radical e imediata nos modos de conceber o habitar humano de nossos dias, atenuar o impacto que geramos é um caminho digno e necessário. É através dessa mudança de postura que indicamos ao processo civilizatório atual a necessidade de mudanças mais profundas. As novas tecnologias e o avanço do conhecimento técnico devem então contribuir para essa mudança de paradigma. Uma transformação de caráter humano, nunca prevista ou desejada pelo sistema econômico a que estamos sujeitos.

No ensejo desse raciocínio, encontramos fôlego para seguir buscando. Anuncio com alegria que os próximos passos a serem dados já possuem rumo certo. Diante dos poucos recursos estatais destinados ao fazer artístico em nosso país, divido a alegria e gratidão em poder contar, mais uma vez, com um financiamento municipal para dar continuidade ao trabalho. Através de um recente financiamento do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte), estou consolidando a continuidade destes processos e trazendo para a pesquisa o caráter de um projeto em contínuo desenvolvimento. Iniciaremos, em breve, a próxima etapa: o projeto ILHA.

O objetivo é que as performances já realizadas sirvam como pesquisa estética em mais uma etapa de busca por um processo ecopoético, onde pretendemos avançar nas questões já contempladas. Valorizando a prática pedagógica, iniciaremos o processo com uma oficina/vivência de dois meses de duração, aberta ao público e totalmente gratuita. Nessa etapa, eu e minha companheira, Marina Mendo, nos dedicaremos a compartilhar as práticas utilizadas na preparação das performances. O objetivo é orientar e auxiliar os alunos na composição de performances de sua própria autoria, sendo deles a responsabilidade de autogestão. Pretendo, sobretudo, incentivar a produção de outros trabalhos atentos às questões ambientais e contribuir para a instrumentalização necessária aos interessados, abordando aspectos da concepção artística, demanda física performativa, pré-produção, produção e realização dos eventos. As performances criadas integrarão um circuito ecopoético de performances urbanas.

Na segunda fase de seu desenvolvimento, o projeto prevê a construção do espetáculo performativo ILHA, a ser apresentado no encontro das águas do Arroio Dilúvio com o lago Guaíba. Em referência às ilhas de lixo que flutuam no Oceano Pacífico, construiremos uma ilha de lixo para abrigar de oito a dez performers, onde pretendemos aprofundar os traços estéticos trabalhados até aqui. Ao longo deste projeto, não me encontrarei na posição de performer. Saio da cena para experimentar o papel de professor, orientador, e, posteriormente, encenador do espetáculo a ser construído. Um dos pontos do projeto que mais me entusiasma é a perspectiva de um retiro de trabalho na pousada Recanto da Mata,³⁹ em Maquiné/RS, local construído e administrado pelo artista Marcelo Tcheli, bonequeiro e bioconstrutor. Tcheli construiu uma pousada ecológica com os recursos naturais encontrados no local, onde recebe hóspedes e oferece cursos de bioconstrução. A ideia é levar a equipe até o local, para alguns dias de trabalho em contato com a natureza, e também promover oficinas com Marcelo Tcheli, de bioconstrução e de práticas ecológicas em meio urbano.

Para a continuidade das investigações acadêmicas também existem algumas perspectivas. Caso o desenvolvimento dessa pesquisa venha a contemplar a realização de um doutorado, já disponho de um aporte bibliográfico inicial a iluminar e aprofundar os estudos já realizados. Destaco aqui três publicações que oferecem relevante campo de reflexão nesse sentido.

Em “As Três Ecologias” (GUATTARI, 1995), o pensador Félix Guattari sugere a perspectiva de três ecologias básicas ao (bem) viver humano: a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana. Segundo Guattari, somente uma articulação ético-política entre as três ecologias é capaz de um amplo resgate das qualidades necessárias ao habitar humano. A essa articulação dá-se o nome de *ecosofia*. Acredito que o pensamento ecosófico é perfeitamente aplicável ao fazer artístico, sobretudo ao fazer cênico. Sobre a ecologia do meio ambiente, temos nos dedicado a construir relações entre este terreno e o acontecimento poético. Sobre a ecologia das relações sociais, percebo um processo de ensaios como um amplo laboratório de relações sociais, onde distintas abordagens podem ser experimentadas. E, finalmente, sobre a ecologia da subjetividade humana, me parece que nenhum

³⁹ Para mais informações: <http://www.recantodamata.com.br>

campo do conhecimento humano é mais apropriado do que as artes para expandir e desenvolver a sensibilidade e subjetividade humanas.

Em “Habitar Humano em Seis Ensaios de Biologia Cultural” (MATURANA e DÁVILA, 2009), Humberto Maturana e Ximena Dávila constroem uma linha cronológica das eras psíquicas da humanidade, utilizando parâmetros da biologia cultural para sustentar a aproximação da era psíquica pós-pós-moderna, aquela em que o ser humano tende a reencontrar um equilíbrio dinâmico com os recursos naturais e com os outros seres. Segundo Maturana e Dávila, cada era psíquica da humanidade possui a sua dinâmica emocional fundamental, e nesta última poderíamos perceber o surgimento da reflexão e da ação ética consciente. Os autores afirmam esse momento como uma grande oportunidade para o pleno desenvolvimento humano, como o momento em que a humanidade retorna à linhagem biológico-cultural *Homo sapiens amans-amans*, em que os fundamentos psíquicos do existir humano estão no amar e na realização cotidiana de nosso conviver como seres primariamente amorosos. Percebo que o pensamento de Humberto Maturana e Ximena Dávila comunica-se com o universo que abriga estes estudos, sobretudo suas reflexões sobre a biologia do amar e sua aplicação na mudança de paradigmas sócio culturais.

Em “*The Ethics of Art: Ecological Turns in the Performing Arts*”⁴⁰ (COOLS e GIELEN, 2014), Guy Cools e Pascal Gielen reúnem reflexões de autores diversos e contemplam a mudança de paradigma que afirmam ter ocorrido na primeira década do século XXI e que parece ter cultivado uma nova e crescente consciência ética na comunidade artística tanto no sentido relacionado aos amplos desafios sociais, políticos e econômicos enfrentados, quanto na forma como essas mudanças refletem os mecanismos de produção e distribuição dos trabalhos. Ainda que a abordagem da publicação esteja voltada à cena da dança contemporânea europeia, as questões abordadas contribuem para a expansão de perspectiva sobre o contexto e a história de práticas artísticas ecológicas. A diversidade de reflexões abrange um amplo campo discursivo e contribui para mostrar como a comunidade artística se engaja em diálogos criativos com a sociedade, e como os resultados desse diálogo implicam escolhas

⁴⁰ “A Ética da Arte: Movimentos Ecológicos nas Artes Performativas”. Tradução deste autor para fins exclusivamente acadêmicos.

éticas e pessoais.

O contexto sociopolítico em que estamos inseridos reforça a necessidade de seguir buscando o prefixo *eco* nos processos artísticos e cotidianos. No Brasil em que mineradoras assassinam pessoas e rios, em que o desmonte das leis ambientais é crescente, em que os povos indígenas sofrem massacre constante ao longo dos últimos séculos, em que o agronegócio direciona os interesses da agricultura e mesmo a limpeza urbana é desprovida de importância; neste Brasil em que amargamos a ganância histórica do navegador europeu, do dono da sesmaria, do coronel abastado, do estancieiro escravocrata, do general homicida, do político corrupto, do policial brutal, do tirano que habita em nós; neste Brasil que teimamos amar e chamar de “nosso chão”, todos os esforços devem ser somados na busca por dignidade e harmonia entre os seres. Essa pesquisa encerra, aqui, uma etapa acadêmica; a ação poética permanece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALICE, Tania. *A Meditação como Possibilidade Criativa para o Performer*. In: Anais do VIII Encontro Científico da ABRACE, Porto Alegre, 2012.

ALICE, Tania. MOTTA, Gilson. *A(r)tivismo e utopia no mundo insano*. In: Revista ArteFilosofia n. 12, Ouro Preto, 2012.

BENNATON, Pedro Diniz. *Deslocamento e invasão: estratégias para a construção de situações de intervenção urbana*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do CEART - UDESC, Florianópolis, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Martins Editora, São Paulo, 2009.

CANTON, Katia. *Espaço e Lugar. Temas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARNEIRO; Ana e TELLES; Narciso. *Teatro de Rua – Olhares e Perspectivas*. Editora E-Papers, 2005.

CARREIRA, André. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão*. O percevejo online. Vol. 01, n. 01, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo, Perspectiva: 2002.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea. Criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COOLS, Guy. GIELEN, Pascal. *The Ethics of Art: Ecological Turn in the Performing Arts*. Valiz, Amsterdam, 2014.

CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org). *Our Creative Diversity: Report of the World Commission on Culture and Development*. UNESCO Publishing, Paris, 1996.

DAMBROSIO, Ubiratan. *Transdisciplinaridade*, São Paulo: Palas Athena, 1997

DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel: 2003.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: FLORENTINO; TELLES (Orgs.). *Cartografia do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade – Teatro Performativo*. Revista Sala Preta. 2008.

- FERNANDES; Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010.
- FISCHER – LICHTER, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores, 2010.
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. *Exercises For Rebel Artists. Radical Performance Pedagogy*. Canadá: Routledge, 2011.
- GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Editora Papirus, Campinas, SP.
- JESSE; Geovany e SILVA da; Alexandre. *Projeto de Intervenção Urbana*. Editora Edgard Blucher, 2010.
- KAGAN; Sacha. *Aesthetics of Sustainability: A Transdisciplinary Sensibility for Transformative Practices*. The ATLAS- Transdisciplinary Journal of Engineering & Science – Vol.02, 2011.
- KAGAN; Sacha. *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- KAGAN; Sacha e KIRCHBERG; Volker. *Sustainability as a New Frontier for the Arts and Cultures*. Frankfurt am Main: Verlag für Akademische Schriften, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Cosacnaify.1999.
- LEMOINE, Stéphanie. OUARDI, Samira. *Artivisme: Art, action politique et résistance culturelle*. Paris: Éditions Alternatives, 2010.
- MATURANA, Humberto. DÁVILA, Ximena. *Habitar Humano em Seis Ensaios de Biologia Cultural*. Editora Palas Athena, São Paulo, SP.
- MAZETTI, Henrique Moreira. *Intervenção Urbana: representação e subjetivação na cidade*. In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília: UNB, 2006.
- MENDO, Marina. *IL Corpo Nella Danza Butoh: percorsi di trasmissione, assimilazione e trasformazione. Tesina di approfondimento*. Programa de Pós-Graduação: Università Degli Studi di Padova, 2008.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Ed. Inst. Piaget, 2003.
- NICOLESCU, Basarab. *Manifesto of Transdisciplinarity*. Albany: State University of New York Press, 2002.

PHELAN, Peggy. "Ontologia del Performance: Representación sin reproducción". *Estudios Avanzados de Performance*. Org. Diana Taylor e Marcela Fuentes. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ROQUET, Christine. *Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo*. O Percevejo Online. Vol. 03, n. 01, 2011.

SALVATTI, Fabio. *O Prank como Opção Performativa para a Rede de Ativismo Político Contemporâneo*. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2010.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. *Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa ecopoética da cena*. Moringa Teatro e Dança, João Pessoa, Vol. 1, n. 1, 87-99, janeiro de 2010.

SRUR, Eduardo. *Manual de Intervenção Urbana*. Editora Bei, 2012.

SUZUKI, Shunryu. *Mente Zen, Mente de Principiante*. Editora Palas Athena, 1999.

VARGAS; Heliana Comin (Org) e CASTILHO; Ana Luisa Howard (Org). *Intervenções em Centros Urbanos – Objetivos, Estratégias e Resultados*. Editora Manole, 2009.