

COLEÇÃO
PROCESSOS
DE **CRIAÇÃO**



PERFORMANCES: ensaios sobre o espectador

Maria Regina Gorzillo

CIAC - Centro de Investigação
em Artes e Comunicação



Grupo de Pesquisa em Processos
de Criação da PUC-SP

**PERFORMANCES:
ensaios sobre o
espectador**

Maria Regina Gorzillo

CIAC. edições



Título_ Performances: ensaios sobre o espectador

Autora_ Maria Regina Gorzillo

Coordenação_ Mirian Nogueira Tavares e Cecilia Almeida Salles

Edição_ Ana Isabel Soares, Patrícia Dourado, Paula Martinelli e Wagner de Miranda

Investigadora responsável_ Patrícia Dourado

ISBN_ 978-989-9023-93-2

Depósito legal_ 537996/24

ISBN (versão eletrónica)_ 978-989-9023-05-5

DOI_ [10.34623/yqy7-b070](https://doi.org/10.34623/yqy7-b070)

Produção editorial_ Juan Manuel Escribano Loza

Impressão_ FIG Indústrias Gráficas S.A.

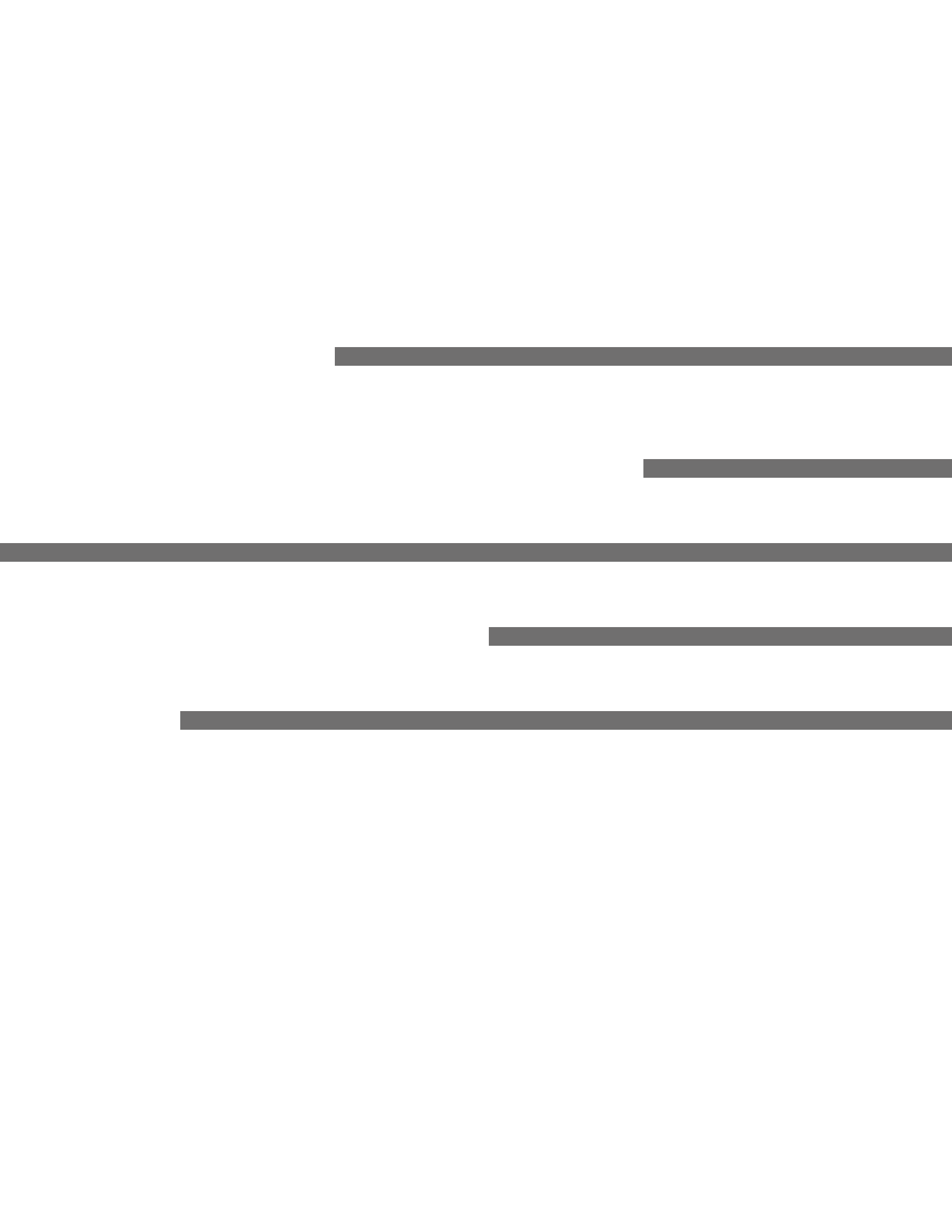
Copyright ©_ 2024 Maria Regina Gorzillo & CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação + Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP



Content from this work may be used under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence. Any further mechanical, electronic or digital distribution of this work must maintain attribution to the author(s), title of the work, global copyright holder and must not be intended for commercial purposes.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através do projeto “UIDP/04019/2020 CIAC” da Fundação para a Ciência e Tecnologia.





SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ● ● 7

**VESTÍGIOS DOS PROCESSOS EM
PERFORMANCE** ● ● 13

TRAMAS DO CORPO-ESPAÇO ● ● 75

ENSAIOS SOBRE O ESPECTADOR ● ● 105

CONSIDERAÇÕES FINAIS ● ● 145

INTRODUÇÃO

O percurso para construção deste escrito começa a tomar forma durante meus estudos no teatro, desenvolvendo processos nos quais o espectador pudesse fazer parte da cena, se juntar aos atores. A crescente necessidade de discutir o espectador como *performer*, atrelada à participação em formas processuais mais autônomas, é que me trouxe até aqui.

Posso afirmar que três desejos nortearam o desenvolvimento deste trabalho: aprofundar-me nos estudos prático-teórico dos procedimentos de criação, tendo a performance como meio; refletir sobre a abundância dos objetos e dos corpos em relação de afeto; e a aventura prazerosa de entrar num campo inundável e movediço como é o debate sobre a performance como arte.

Em contato com a pesquisa de Cecilia Almeida Salles, acerca dos processos de criação como rede em construção, esse trabalho é continuado para a formatação de minha defesa de mestrado sob a orientação de Salles, e que culminou nesta publicação.

Propus-me, então, a discutir a noção de performance sob a perspectiva das redes de criação em Salles, para pensar o percurso criador em relação contínua, em movimento entre sujeitos, no ambiente cultural, político, tecnológico, científico e outras pluralidades em combustão, como rede, e que ofusca uma ideia dicotômica artista/espectador.

Salles se ancora na teoria de Pierre Musso acerca do conceito de rede, e, ao apoiar-se nesse autor, considera aspectos relevantes para evidenciar as redes da criação, sendo eles: “elementos de interação”, “interconexão instável no tempo” e variabilidade que “obedece a alguma regra de funcionamento” (Musso, 2013, p. 31). Nesta direção, evidencia questões relativas às complexidades do pensamento como rede:

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio (Salles, 2016, p. 24).

Essas complexidades, na perspectiva das redes, são discutidas pela autora agregando o pesquisador da cultura Edgar Morin, que sugere as interações como:

ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc., ou seja, dão origem a fenômenos de organização. Morin fala também em jogo de interações, cujas regras podem parecer como as leis da natureza. Há algo nas propriedades associadas à interatividade, em ambas as definições, que nos parece ser importante de se destacar para compreendermos as conexões da rede da criação: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos (Salles, 2016, p. 24).

Assim, Salles, a partir de Musso e Morin, busca elucidar mais profundamente os elementos de interação que se processam nas redes da criação, denominando-os como “picos ou nós nas redes” (2016, p. 24). Estes picos ou *nós* são como pontos de intersecção em um “conjunto instável”. Estes *nós*, às vistas dos procedimentos dos artistas investigados, são: a) a relação corpo-espaço proposta pelos artistas no ambiente cultural, considerando como dimensão espacial a expansão da galeria à rua, e b) o espectador em seu encontro com a arte.

Diante destes pressupostos, analiso o acervo dos processos específicos dos artistas, sendo eles: *O Ovo*, *Roda dos prazeres* e *Divisor*, de Lygia Pape (Rio de Janeiro); *Ação Carioca #1 (converso sobre qualquer assunto)*, de Eleonora Fabião (Rio de Janeiro); *Aparições*, de Lhola Amira (África do Sul, apresentada na 33ª. Bienal de São Paulo); *A Rua é um Espetáculo*, do coletivo Opavivará! (Rio de Janeiro). Nesses processos, os artistas convocam os espectadores a tomarem

parte do ato criador, como elemento constitutivo da obra, como composição estética à exposição do projeto, como viventes da materialidade do processo.

Do ponto de vista dos procedimentos, esses artistas propõem uma relação entre corpos e objetos manipuláveis/instalados em ações realizadas na galeria/na rua, tendo como objetivos expandir/construir novas formas de interações, evidenciar seu posicionamento político, problematizar barreiras sociais e ampliar/reduzir os ruídos e conflitos no ambiente cultural. Trata-se de alguns dos possíveis elementos explorados nesses processos e flagrados nas concepções propostas como experimentações relacionais no circuito artista-espectador-ambiente cultural.

Abordo ainda a noção de performance como meio de produção, tomando os próprios processos dos artistas como fonte para constituição das teorias – afirmando, negando ou propondo quaisquer nomes outros; suscitar visões gerais levando em conta as contribuições específicas dos artistas, no sentido de que “reunir a diversidade de singular possibilita termos um olhar de natureza mais geral” (Salles, 2016, p. 37). Assim, é lançado um olhar aos procedimentos dos artistas, partindo da perspectiva teórica de Cecília Almeida Salles fundamentada por meio de seus livros: *Redes da Criação: Construção da obra de arte* e *Gesto inacabado: Processo de criação artística*, especialmente. Entrelaçados a Salles, os autores como Diana Taylor, Richard Schechner e Regina Melim completam os debates sobre as performances.

Segundo Melim (2008), no contexto ocidental, identifica-se o termo performance cunhado pelas artes visuais a partir dos anos 1960 e 1970. As características dos seus procedimentos desdobravam-se a partir de inúmeras contaminações de diferentes formas de arte, como pintura, escultura, teatro, dança, expandindo-se a outras tais, como vídeo, fotografia, instalações, textos, desenhos, dentre distintas expressões, estando em constante ampliação. Ao se pensar em uma trajetória das performances nas artes visuais, se discute amplamente a produção dos movimentos das vanguardas europeias no futurismo, no “dadaísmo, no surrealismo e na Bauhaus¹”. A partir do pós-guerra, apropria-se de denominações

¹ Instituição de ensino das artes inaugurada na Alemanha em 1919, que tinha como desejo “a unificação de todas as artes”. O diretor-geral do teatro da Bauhaus, Oskar Schlemmer, teve

como “*happening*², Fluxus³, *body art*⁴”, ritual, dentre outras designações (Melim, 2008, p. 10). No Brasil, vale destacar as performances de “Flávio de Carvalho, e suas *Três experiências*”⁵ (Melim, 2008, p. 22), e, entre as décadas de 1960 e 1970, de outros procedimentos, chamados de “experimentalidade livre” por Mário Pedrosa. O crítico se referia a uma “reavaliação do objeto na arte” a partir da condução desses novos procedimentos propostos pelos artistas, como a instauração de experiências da “ordem do sensível”, passando pelo corpo e incluindo o “espectador na obra”. Dentre as obras e os artistas desse movimento e período, destacam-se: “*Parangolés*, de Hélio Oiticica, *Bichos*, de Lygia Clark, e *O Ovo* e o *Divisor* de Lygia Pape, “sublinhando sua extensão com a participação do espectador” (Melim, 2008, p. 23 e 25).

expressiva contribuição no “desenvolvimento da performance durante a década de 1920 na Alemanha” (Goldberg, 2015, p. 87).

² Termo cunhado por Allan Kaprow, a partir de sua obra “18 *happenings* em 6 partes”, realizada em Nova York em 1959 (Melim, 2008, p. 13). O artista enunciou o *happening* como “um evento que só podia ser apresentado uma única vez” (Goldberg, 2015, p. 122).

³ Movimento fundado em 1962, idealizado por George Maciunas, que realizava trabalhos que mesclavam *happenings*, “música experimental, poesia e performances individuais”. Alguns de seus participantes foram John Cage, Yoko Ono e Joseph Beuys (Glusberg, 2013, pp. 37-38).

⁴ Trata-se de uma vertente da arte contemporânea na qual o corpo é o meio expressivo para a realização dos trabalhos; toma o corpo do artista como suporte para a realização de intervenções. Um exemplo é *Following Piece* (1969), de Vito Acconci. (Enciclopédia, 2024).

⁵ Nome dado por Flávio de Carvalho às suas práticas interdisciplinares. Na primeira delas, realizada em 1931, Carvalho entrou numa procissão de Corpus Christi com um boné e na “contramão do fluxo de fiéis”, gesto considerado desrespeitoso e agressivo para a época. A segunda, descrita meses depois pelo artista, referiu-se à intervenção policial ocorrida na primeira experiência. Na terceira, realizada em 1956, percorreu as ruas de São Paulo com um traje chamado “*New Look*: roupa tropical para o homem brasileiro” composta de saia, “blusa de mangas fofas, chapéu de organdi com largas abas e meias arrastão”. Em 1957, uma nova experiência tinha como ideia realizar um filme “sobre a história de uma ‘Deusa Branca’ que vivera na selva amazônica”. Mulheres loiras de São Paulo foram convocadas para uma expedição “pelo Rio Negro até a fronteira com a Venezuela” e, embora o filme não tenha saído, gerou uma série de registros e documentos dos contatos com as tribos indígenas (Melim, 2008, pp. 22-23).

A partir desses pontos de ebulição, as performances encontram-se em pleno desenvolvimento, se tornando um desafio aos artistas, críticos e acadêmicos, tanto para discuti-las quanto para conceituá-las. Ao se pensar a noção de performance como um meio processual, há um encontro inevitável com a diversidade de rumos que esta noção pode tomar; é primordial fugir às definições e aos conceitos fechados, assim como lembra a artista, professora e pesquisadora da performance Eleonora Fabião: “definir performance é um falso problema” (Fabião, 2010).

Na perspectiva da relação corpo-espço, em expansão de criação da galeria à rua, extraímos dos procedimentos, nas circunstâncias propostas pelos artistas, as bases teóricas que fundamentam a ideia de como os corpos operam no ambiente cultural. A palavra e a voz *performada* em Paul Zumthor, como elementos das interações corpo-espço, além da noção de “programa-performativo”, como desenvolvido pela teórica e artista da performance Eleonora Fabião, contribuem para discutirmos aspectos do corpo e de suas composições relacionais com o espaço. Para propor debates juntamente com Salles e os artistas, Manuel Delgado e Amálio Pinheiro são convocados a contribuir teoricamente sobre esse espaço urbano de convívio em meio a seus paradoxos e tensões.

No que tange às reflexões sobre o espectador, averigua-se a natureza das interações entre os sujeitos no âmbito das características específicas dos processos apresentados e da problematização de fatores gerais, tais como autoria, comunicabilidade, imaginação, memória e afetos a respeito do encontro do espectador com a arte a partir das teorias de Cecilia Almeida Salles, Flávio Desgranges e Jacques Rancière.

É importante destacar que as discussões partem da investigação dos procedimentos dos artistas por meio de vestígios em documentos disponibilizados em entrevistas, vídeos, blogues, redes sociais, *sites*, livros, artigos ou, ainda, exposições, revistas e jornais. Destaca-se o movimento das criações em ressonância com o contexto, em diálogo com as teorias da cultura e da comunicação. No âmbito da crítica de processos, de acordo com Salles (2016), é necessário nos colocarmos à disposição para adentrarmos às materialidades e subjetividades dos processos, atentarmos para as interações e às dimensões amplas, para fugir ao fechamento e à noção de “obra acabada”.

*

O livro está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, *Vestígios dos processos em performance: trajetória dos sujeitos nas redes da criação*, é apresentado o acervo das obras estudadas e são postas indagações sobre o fazer das performances, destacando seu caráter movediço e a importância de seus registros. Além disso, articulam-se pontos relevantes do percurso criativo destes artistas, o trajeto poético e as interações culturais e comunicacionais.

Vale alertar que as criações dos artistas serão retomadas e referidas de maneira não linear ao longo deste livro, cabendo, ao primeiro capítulo, introduzi-las e apresentá-las sob os ângulos de sua composição e das teorias em diálogo com os processos.

O segundo capítulo, *Tramas do corpo-espço*, é direcionado às relações do corpo como parte integrante dos processos dos artistas especificamente aqui debatidos. As performances se expandindo da galeria de arte, tomando a rua e operando com seus conflitos. Trata-se de pensar os corpos dos sujeitos enredados, se valendo da rua como um lugar de encontro.

O terceiro capítulo, *Ensaio sobre o espectador*, é conduzido a partir do olhar sobre os modos de interação, subjetivação e de coletividade como forma de ampliação cultural, social, política, comunicacional e artística. Presumem-se as interações, não delimitado a um ou outro conceito, como participação, coautoria, recepção, interativo, dentre outros, que poderiam se caracterizar como fechamento, redução. Ao contrário, por meio das vertentes processuais, podem se verificar as reverberações para outros corpos além do artista. São propostas reflexões sobre comunicação, autoria, memória e afetos – advindos destes processos.

**VESTÍGIOS DOS PROCESSOS EM
PERFORMANCE**

Trajetória dos sujeitos nas redes da criação

CONVERSAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE PERFORMANCE

Os estudos sobre os processos das performances se caracterizam por uma pluralidade de variantes, paradoxos e indefinições. Não cabe, nesse sentido, nenhuma definição rumo a debates sobre encadeamentos de fatos, surgimento e definições. As incertezas e controvérsias se situam em muitas instâncias, mas não tão somente, quanto ao emprego da palavra performance, quanto à designação ou não como forma de arte, quanto ao caráter efêmero de seus eventos, quanto à falta de registros de seus processos e, ainda, quando da presença de tais registros, questionados se seriam fontes válidas de pesquisa pela limitação, parcialidade dos dados e uma espécie de não sobrevivência, de finitude.

Tampouco tomo uma posição determinante frente a uma ou outra variável. O que me interessa é o acúmulo das vertentes para propor discussões entre as diferentes perspectivas encontradas, a partir dos artistas, dos críticos e dos acadêmicos, e sugerir possíveis diálogos com os contextos histórico, político, social, cultural, artístico e científico, visando estreitar o olhar nas relações entre artista e público.

Para ilustrar a dificuldade de conceitualizações, trago algumas reflexões dos artistas sobre a performance: para Guto Lacaz, performance é “criar uma cena com um objeto, [...] alguém fazendo algo estranho com um ou mais objetos”; para o coletivo ES3, “trata-se de uma ciência que está sempre questionando o que nós tomamos como natural, como dado”; para Pam Guimarães, “a performance está muito além de uma junção de coisas”; Grasielle Sousa diz “que a performance tem essa pretensão do outro, [...] é preciso estar com alguém” (Perfoda-se, 2013).

Maurício Ianês acredita “que a performance, como meio, tem o poder de criar situações mais instáveis e aí reside seu grande poder” (Volz & Rebouças, 2016, p. 184). Rubiane Maia se interessa em pensar a performance como “potência do encontro consigo e com aquilo que está ao seu redor, ou como um modo de

estar na vida, de se apropriar da vida. [...] Expomos algo que se dá no incompleto, naquilo que ainda está torto, ou mesmo fragmentado” (Volz & Rebouças, 2016, p. 202). O Grupo EmpreZa fala sobre os conceitos não serem “fechados em linhas certas. Gostamos de conceitos que têm seus limites borrados e gostamos de atuar nesses borrões [...] Criar problemas para os conceitos é tarefa política do artista” (Volz & Rebouças, 2016, p. 235). Fabião afirma que “performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 99).

Fica claro que os artistas contemporâneos propõem suas teorias de diversas maneiras no que diz respeito ao fazer das performances, situando-se como construtores de experimentações procedimentais, da história, de posicionamentos políticos e culturais dentre outras peculiaridades dessa forma de arte que se apresenta em constante expansão.

Nesse contexto, Salles aborda como questão a busca dos artistas por uma verdade a partir de princípios que os direcionam em seus projetos. “Como a verdade surge da própria obra, lida-se com o conceito de verdade no plural: cada concretização do grande projeto do artista conterà características específicas de cada obra” (Salles, 2013, p. 137). Essas verdades vividas pelos artistas, por meio de particularidades, compõem um quadro mais amplo sobre a construção de teorias a partir das experimentações múltiplas em seus procedimentos, o que resulta em acúmulos, construindo um repertório de conhecimento por meio das especificidades de cada projeto.

A busca para se construir conhecimento, pela via da concretização do projeto poético⁶, desloca uma ideia de categorizações, de um discurso unilateral vindo apenas da crítica e de acadêmicos, com determinações prévias muitas vezes refutadas pelos artistas. É o caso, por exemplo, de Lhola Amira, que se considera uma presença e não uma *performer* (Amira, 2018a). Amira entende que há uma

⁶ Expressão utilizada por Cecilia Almeida Salles sobre processos de criação, que será abordada de maneira mais aprofundada no decorrer desta pesquisa.

ocidentalização quando se define performance, que não traduz o que ela faz (Amira, 2018a). Para uma construção ampliada dos debates, é importante, assim, considerar as múltiplas posturas e buscas dos artistas em seus projetos.

Numa perspectiva das performances nas artes visuais, Melim (2008, pp. 8-9) aponta para a importância de não associarmos a “noção de performance a um único formato”, seja no sentido de considerar o corpo como seu núcleo ou reconhecendo somente “ações ao vivo” ou, ainda, aquelas ações que deixam “rastros a partir de uma série de remanescentes”. Ela propõe, contrariamente, considerar “outras formas de desdobramentos destes procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos”. Melim chama atenção acerca da expansão da criação ao espectador, inserindo-o numa estrutura “relacional” ou “comunicacional” – como proposto por Melim.

Ao se pensar as performances e as relações com os espectadores, a partir das proposições dos artistas, se faz necessário entender a construção das tendências de interação com esse espectador, que se dão, de acordo com Salles, a partir da construção do “projeto poético” e da “comunicação do projeto artístico”. Segundo Salles (2013, pp. 44-45), o “projeto poético” se caracteriza pelas relações do sujeito criador, por meio de suas singularidades, de suas escolhas direcionadas por crenças e gostos, pelos seus princípios éticos e seus propósitos estéticos, perfazendo, assim, o projeto pessoal do artista. Salles ressalta, ainda, o não isolamento do sujeito, que naturalmente é afetado pelo tempo-espço em que está inserido.

Assim sendo, do ponto de vista da “comunicação do projeto”, Salles (2013, p. 48) pontua a necessidade de compartilhamento e a “tendência para o outro” do processo de criação. Por consequência, as especificidades dos artistas estão em plena relação com as dimensões culturais e comunicativas em seu percurso poético (Salles, 2013, p. 49). Esses aspectos prescrevem a construção de qualquer processo artístico e reforçam as relações dos artistas e do público com a cultura e a comunicação.

Visando alargar o debate sobre a noção de performance, que é vista também como outros eventos culturais e não apenas como expressão das artes visuais,

nos referimos a Diana Taylor⁷. Para a pesquisadora, a performance “funciona como uma episteme, um modo de conhecer e não simplesmente um objeto de análise” (Taylor, 2013, p. 17). No sentido de corroborar uma visão conceitual mais ampla, Taylor parte dos estudos de Richard Schechner⁸ para vislumbrar um panorama sobre as performances desde os pontos de vista ontológico e epistemológico.

Schechner afirma que quase tudo pode ser estudado “como” performance, mas nem todo o evento “é” performance. Taylor explica mais minuciosamente as dimensões do “é” e do “como”⁹:

As performances funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. E em primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance; isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados

⁷ Diana Taylor é professora de Estudos da Performance e espanhol na NYU. É fundadora e diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política e autora premiada de diversos livros sobre teatro e performance (Hemispheric Institute).

⁸ Richard Schechner (1934) é um dos fundadores da “Performance Studies”, é teórico da performance, diretor de teatro, escritor, editor e professor na NYU. Schechner combina seu trabalho sobre teoria da performance, abrangendo seu amplo espectro: teatro, rituais, dança, música, entretenimento popular, esportes, política, performance na vida cotidiana etc., procurando compreender o comportamento performativo não apenas como objeto de estudo, mas também como uma prática artística. (NYU Tisch).

⁹ Originalmente, Schechner utiliza os termos em inglês “is” ou “é” / “as” ou “como” performance para dizer que algo “é” performance “quando um contexto histórico, social, uma convenção, uso ou tradição diz que assim o é. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia a dia são performances porque as convenções, o contexto, o uso e a tradição assim indicam. Não é possível apontar para as performances como “é” sem se referir a uma circunstância cultural específica [...]. Hoje em dia, por exemplo, a encenação de um drama por atores “é” uma performance teatral [...]. Por outro lado, qualquer comportamento, evento, ação ou coisa, pode ser estudado “como” performance; por exemplo, mapas. [...] Eles performam uma interpretação particular do mundo [...]”. (Schechner, 2013, pp. 38, 39 e 41).

para a ocasião. Essas práticas são geralmente separadas de outras à sua volta para constituir focos de análise distintos (Taylor, 2013, p. 27).

Esta primeira dimensão sugere que o “é” nas performances envolve as circunstâncias e as tradições em torno de uma realidade, de uma existência que se pode investigar por meio dos traços de sua natureza. Cada sociedade poderá avaliar se um evento se configura ou não como uma performance, caso assim as circunstâncias apontarem para tal conjunto de indicações/tendências (Taylor, 2013).

Normalmente, essas práticas são analisadas separadamente, como um evento enquadrado; por exemplo, uma apresentação de uma dança que tem começo e fim. Essas formas de expressão exigem uma distinção de outras práticas sociais, não perpassam continuamente umas às outras. Nesse sentido, afirmar que algo é uma performance constitui uma “afirmação ontológica”, embora reflexione sobre o *ser* de maneira localizada (Taylor, 2013).

Sob outra perspectiva, ou em segundo nível, como diz Taylor (2013, p. 27):

a performance também constituiu a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funcione como uma epistemologia.

A “prática incorporada” a outras “práticas culturais associadas” outorga uma forma de gerar conhecimento. Culturalmente e historicamente, cada comunidade carrega os caracteres variáveis da performance e da “estética da vida cotidiana”, tanto do ponto de vista da encenação quanto da recepção. A recepção, tanto mediada por tecnologia quanto ao vivo – sendo que somente “ao vivo o ato em si” pode se modificar –, situa-se circunscrita ao ambiente cultural e às questões do seu entorno – ainda que estas performances se desloquem para outras culturas, influenciando-as (Taylor, 2013, pp. 27-28).

Taylor (2013, pp. 28-29) prossegue indicando que o “como” performance respalda a compressão da performance tanto como “real” quanto como “construída”, ao que se entende como “construída” por uma “artificialidade”. Por exemplo, um espetáculo de dança seria considerado artificial, ou seja, não “real ou verdadeiro”, pois se configura como uma prática ensaiada, enquadrada de acordo com certas exigências desta forma de arte, em comparação, por exemplo, a uma dança num ritual de uma determinada tribo indígena ou, ainda, a uma procissão de um enterro – tidos, nesta perspectiva, como atos “reais” ou “verdadeiros”.

A pesquisadora defende que um espetáculo de dança, como no exemplo anterior, ou ainda, que a ideia de performance “destila uma verdade ‘mais verdadeira’ do que a própria vida vem desde Aristóteles, passando por Shakespeare, Calderón de la Barca, Artaud e Grotowski, chegando até o presente”. Essas referências, nos âmbitos artísticos da literatura, da dramaturgia, do teatro, são expressões que também carregam a “verdade” da vida (Taylor, 2013, pp. 28-29).

Retomando então ao ponto de vista dos dois universos, “epistemológico” e “ontológico”, Taylor (2013) sugere considerar ambas as perspectivas, tanto “real” quanto “construída”, como “um conjunto de práticas”, não fazendo sentido que fiquem separadas como discursos históricos autônomos. Taylor, então, define:

Performance é uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma maneira de transmitir uma memória e uma identidade, e uma maneira de entender o mundo (Taylor, 2016, p. 39).

Outro ponto relevante é o debate sobre a efemeridade das performances. Segundo Taylor (2013, p. 30), há os que defendem a delimitação das performances condicionada tão somente à ideia de presença, não podendo, assim, em hipótese alguma, serem documentadas ou gravadas, condenando-as ao completo desaparecimento – como é o caso de Peggy Phelan. Ao contrário, Joseph Roach partilha da ideia da “transferência e da continuidade do conhecimento”, por meio da “memória e da história”. Roach afirma que a “performance diz respeito tanto a esquecer quanto a lembrar” (Taylor, 2013, p. 39). Nessa direção, Taylor acrescenta

que as performances podem ser e fazer muitas coisas, por vezes, de maneira paradoxal. É uma espécie de “fazendo”, “feito” e “refazendo”¹⁰. “Torna visível o invisível; esclarece e obscurece; é efêmera e duradoura [...]” (Taylor, 2016, p. 41).

Portanto, podemos compreender que alguns eventos serão registrados, mesmo que parcialmente, e outros não – de acordo com a necessidade do *performer*. É importante admitir que, de fato, os registros serão precários, considerando o tipo de mobilidade das performances.

Vale ressaltar que Taylor (2013) expande seus comentários para além da teoria das incorporações, considerando estudos de outros pesquisadores com distintas abordagens sobre as performances, quanto as suas definições, funções, emprego da palavra, entre outras vertentes, propondo justamente um debate que considere incluir ao máximo suas variáveis. No presente escrito, daremos foco aos âmbitos dos estudos da performance a partir do “é” e do “como” performance, bem como a questão dos registros.

Assim sendo, propondo um entrelaçamento das dimensões do “é” e do “como”, além dos registros nas performances, em diálogo à crítica de processos, destaco:

- a) os estudos dos registros das performances: embora se admita seu caráter efêmero – ou que a modificação do ato em si pode somente realizar-se ao vivo, é possível considerar a produção de conhecimento a partir de registros, mesmo que parciais, por imagens, descrições/reflexões sobre processos em entrevistas, documentos/cadernos e anotações/rascunhos como objetos de

¹⁰ Tradução direta do inglês Doing/Done: “as lentes do ‘doing/done’ ou “fazendo/feito” permitem que entendamos performances atravessando temporalidades – presente e passado. ‘Doing’ captura o agora da performance, sempre e somente uma prática ao vivo no momento de sua ativação [...]. É também ‘done’, um objeto, produto ou uma realização. Nesse sentido, a performance pode ser experienciada ou avaliada em um algum tempo diferente. Pode ser colecionada por museus, ou preservada em arquivos. Artistas, também, podem escolher performar em frente de um arquivo de imagem ou vídeo de seu trabalho para enfatizar mudanças e continuidade entre agora e depois” (Taylor, 2016, pp. 7 e 9).

estudo. A performance, assim como a dança, o teatro e a música, acontece numa mobilidade na qual sabemos ser intrínseca a estas formas de arte e, portanto, com registro parcial de imagens, caracterizando-se como “obras que são processo” (Salles, 2016, pp. 162-163). Podemos afirmar que a efemeridade é característica marcante de toda performance, seja nas artes, na vida cotidiana ou nos rituais. Por outro lado, é importante compreender que é possível revisitar registros, mesmo sendo estes precários ou parciais:

As obras percíveis ou impermanentes, em suas mais diversas manifestações, tendem a valorizar seus documentos dos processos de elaboração e de execução (desenho, anotações etc.), assim como dos registros da obra, quando estava sendo exposta publicamente (fotos, vídeos, *sites* etc.). O que resta é a memória da obra preservada nesses documentos (Salles, 2016, pp. 161-162).

- b) as interações com a recepção: mesmo quando as condições das ações ao vivo se diferem daquelas expostas em vídeo, instalações ou fotos, a participação do espectador é implícita ao ato criador. No caso das performances nas artes, consideremos Salles: “O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre artista e receptor” (Salles, 2013, p. 54). Considerar as interações com o espectador durante o processo suscita compreender que aquele projeto está direcionado ao outro, em alguns casos com maior relevância, ou mesmo como elemento constitutivo, como é o caso dos processos nos quais a recepção é convocada a compor o processo. Mesmo ao considerarmos outras esferas culturais, por exemplo, um comício político, certamente o processo de construção desse discurso carrega diálogos entre o *performer* e o público. Como comenta Salles (2013, p. 54), “está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido”.
- c) ponto de vista ontológico das performances se aproximando às práticas e às teorias propostas pelos artistas: as circunstâncias a partir das quais as experimentações são pensadas e vividas nos projetos poéticos dos artistas, suas escolhas e inovações, sugerem uma construção de teorias com

relação ao fazer performances, colocando-as em constante transformação e, sobretudo, questionando-as, recriando-as. Salles (2016, p. 36) afirma, no que se refere à crítica de processos, que “nada é, mas está sendo. A forma nominal associada a processos é o gerúndio”.

d) a geração de conhecimento: pensar as condições do “como” e do “é” nas performances fundidas umas às outras, ou seja, seus aspectos epistemológicos e ontológicos, como pensados por Taylor, sugerem alinhamento ao não isolamento e às constantes transformações em que os processos são observados na teoria da cultura. Salles, referindo-se a Morin, constata “que cultura e sociedade estão em relação geradora mútua”. Essas relações não se restringem aos aspectos sociais, culturais e históricos, ao que Morin chamou de *imprinting* cultural – mas também no sentido de encontrar brechas para desviar-se dessas normas e permitir a entrada de novas ideias (Salles, 2016, p. 35). O que queremos dizer com fundir os aspectos ontológicos nas performances, em relação às teorias da cultura e aos processos de criação, é justamente o fato de que os artistas, no desenvolvimento das suas práticas e teorias, encontram-se inseridos nesse ambiente cultural, atravessados por esses elementos e, ao mesmo tempo, em busca da geração de novas ideias. Assim, segundo Morin, há por um lado, constância e repetição e, por outro, o “surgimento dos desvios, a evolução do conhecimento” (Salles, 2016, p. 35).

e) aproximar o termo “comportamento reiterado”¹¹, cunhado por Schechner (2013), para averiguar os aspectos da memória nos processos de criação:

¹¹ Termo original em inglês “restored behavior” traduzido por Eliana Lourenço de Lima Reis como “comportamento reiterado”, o qual entendemos ser mais apropriado do que comportamento “restaurado” como aparece em alguns textos. A definição de Schechner para comportamento reiterado é que “todos nós performamos mais do que imaginamos. Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos reiterados. Comportamento reiterado é um comportamento vivo, tratado como um diretor de cinema trata uma tira de filme. Essas tiras de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos etc.) que sustentam a existência. Eles têm vida própria. A ‘verdade’ original ou a ‘fonte’ do comportamento pode não ser conhecida, ou pode ser perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade ou fonte é honrada. Como as tiras de comportamento foram feitas, encontradas ou desenvolvidas podem ser desconhecidas ou ocultadas; elaborada;

constatamos que os estudos sobre o “comportamento reiterado” apontam para os “índices de transmissão de memória” pelo corpo. Esses comportamentos se configuram por uma espécie de apreensão das interatividades culturais e sociais vividas, sem ser possível determinar seu início, de onde surgiram e nem como surgiram. Um exemplo dado pelo professor é o gesto do adeus, ilustrando sua longevidade. Ao se retomar para o fazer das performances, levando em consideração os corpos que as executam, nos deparamos com os elementos dos “comportamentos reiterados” apreendidos nesse corpo, funcionando como veículos dos índices de transmissão de memória. Schechner afirma que os comportamentos reiterados incluem uma “vasta gama de ações”, consistem em:

recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos. [...] Pessoas a quem se credita a criação de um jogo ou rito, geralmente, revelam ser sintetizadores, recombinaidores, compiladores ou editores de ações já praticadas anteriormente (Schechner, 2003, p. 34).

Mesmo que as performances sejam essencialmente realizadas no tempo presente, os corpos dos *performers* apresentam gestos apreendidos do cotidiano, apropriados pelos *performers* e realizados na arte de maneira estranhada. O ponto onde queremos chegar é que, mesmo ações que operam no presente, carregam agentes sobreviventes em algum nível. Levando em conta a performance como expressão artística, podemos sugerir, por exemplo, a repetição de gestos do cotidiano estranhos ao hábito, seja pela escolha do espaço, dos objetos apresentados em cena ou mesmo das ações corpóreas que fogem à regularidade dos gestos. O *performer* subverte essas normas, encontrando espaços de ruptura – como vimos em Morin e Salles (2016). Ainda sobre o “comportamento reiterado”, vale ressaltar que Schechner afirma que:

distorcida pelo mito e pela tradição. O comportamento reiterado pode ser de longa duração, como em performances de rituais, ou de curta duração, como em gestos fugazes, como acenar adeus. Comportamento reiterado é o processo chave de todo o tipo de performance, na vida cotidiana, nas curas, nos rituais, nos jogos e nas artes” (Schechner, 2013, p. 34).

performances podem até ser generalizadas teoricamente em relação ao ‘comportamento reiterado’, mas, como práticas corporificadas, cada performance é específica e diferente uma da outra. As diferenças representam as convenções e as tradições de gênero, as escolhas pessoais dos *performers*, diretores, e autores, vários padrões culturais, circunstâncias históricas e as particularidades da recepção (Schechner, 2013, pp. 36-37).

Sendo assim, o que se pode compreender é que os debates desses teóricos em interação com a crítica de processo, levando em conta as condições do projeto poético e da comunicação do processo em relações enredadas, reforçam a ideia de escapar a uma definição fechada sobre as performances e, principalmente, de se admitir a conviver com a necessidade constante de diálogo e suas transformações.

GEOMETRIA EM MOVIMENTO

Lygia Pape em *Divisor*, *O Ovo* e *Roda dos Prazeres*

Lygia Pape (Rio de Janeiro, 1927-2004) foi figura marcante da vanguarda brasileira entre as décadas de 1950 e 1960. Participou do movimento concretista como membro do Grupo Frente¹². Em 1959, Pape esteve entre os propositores do Manifesto Neoconcreto¹³, no Rio de Janeiro, ao lado de outros artistas importantes, como Hélio Oiticica¹⁴ e Lygia Clark¹⁵. A partir de meados da década de 1970, os artistas do coletivo seguem caminhos individuais, sobretudo pelo período da ditadura, quando muitos vão viver fora do Brasil. Pape permanece no país e segue individualmente suas produções (Mattar, 2003, pp. 41-42).

¹² “O Grupo Frente foi formado na década de 1950 por alunos do curso de pintura, ministrado por Ivan Serpa no MAM/RJ. Tinha, como teóricos os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. O grupo foi influenciado pelo escultor suíço Max Bill e pela presença dos artistas concretos argentinos no Brasil, por ocasião da realização da I Bienal de São Paulo” (Mattar, 2003, p. 101).

¹³ O Manifesto Neoconcreto foi proposto no ano 1959 por artistas do Rio de Janeiro: Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros. A “I Exposição Neoconcreta” ocorreu no mesmo ano, no MAM/RJ (Mattar, 2003).

¹⁴ Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) “foi um artista plástico brasileiro, pintor, escultor e destacado artista performático. Foi um dos grandes nomes da arte concreta no Brasil”. Entre 1955 e 1956, participou do Grupo Frente; em 1959, do movimento neoconcreto junto a Pape e outros nomes importantes da arte no Brasil (eBiografia).

¹⁵ Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920, Rio de Janeiro, 1988) “foi uma pintora e escultora brasileira. [...] Abdicou do rótulo de artista”; preferia “propositora”. (eBiografia).

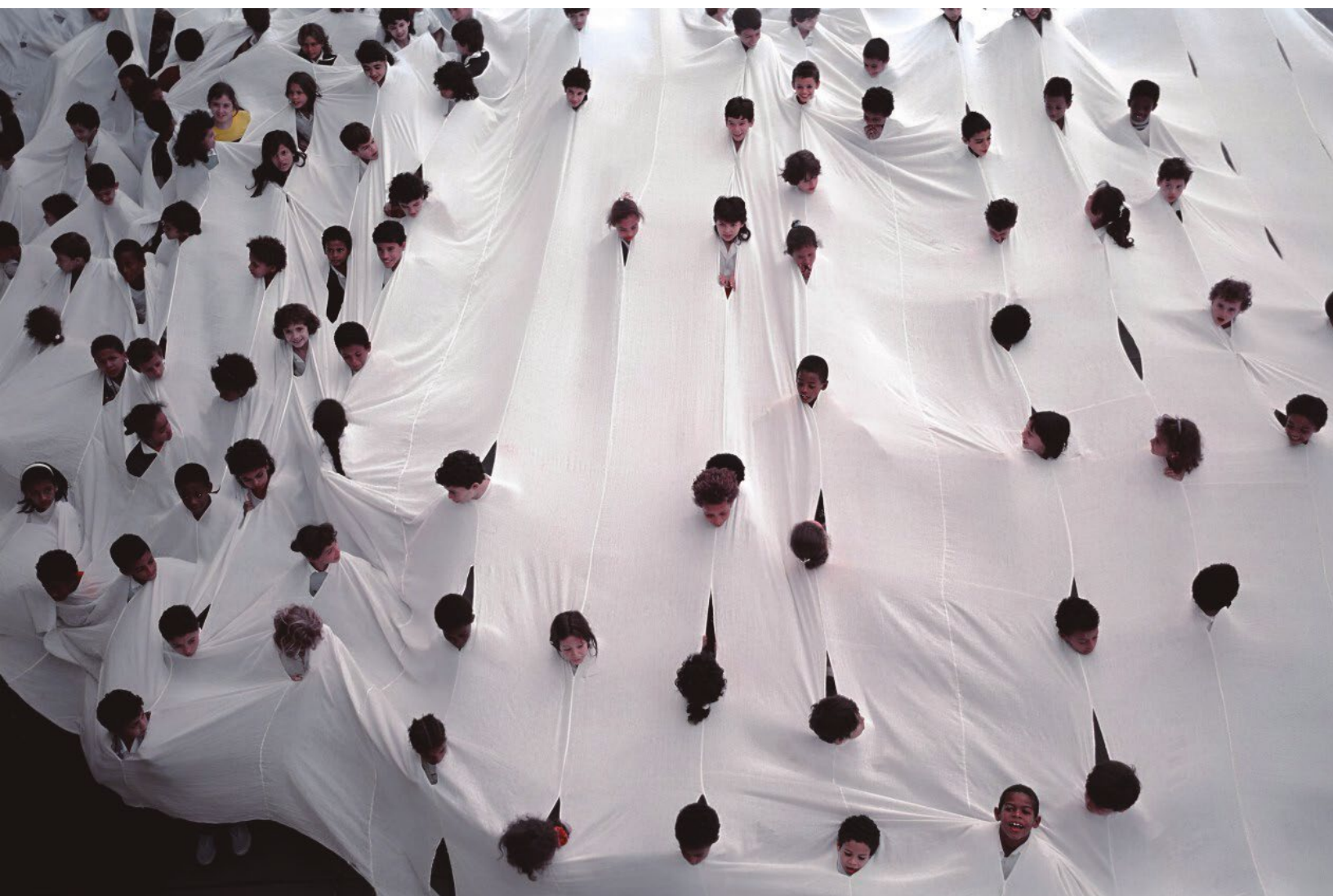


Figura 1

Divisor (1968). Performances com crianças no MAM – RJ, 1990.

Fotografia: Paula Pape. Projeto Lygia Pape.



Figura 2

O Ovo (1967). Performance na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, 1967.

Projeto Lygia Pape.



Figura 3

Roda dos Prazeres (1968). Itaú Cultural, São Paulo, 2004.

Fotografia: Paula Pape. Projeto Lygia Pape.

A trilogia das imagens pertence ao período entre 1967 e 1968. Em *O Ovo*, *Roda dos Prazeres* e *Divisor*, Pape pretendia propor ações que não tivessem autoria, uma obra que qualquer um pudesse realizar e repetir sem sua presença. Reforçando, ainda, que “participação” não era o que prioritariamente buscava. Nesse período, segundo Mattar (2003, pp. 38-39), era mais urgente construir novas afirmações, sobretudo diante da situação política do Brasil, que vivia num cenário de crescente violência e de censura pela ditadura militar. Manifestações e posicionamentos políticos se tornaram relevantes para a época; como exemplos: Artur Barrio, que colocava “trouxas ensanguentadas” em espaços públicos, como forma de denunciar a violência em que o país se inseria, documentando as reações de espanto dos transeuntes; ou as “Inserções” de Cildo Meireles, que “retirava de circulação notas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola e as recolocava acrescidas de mensagens”; a performance de Antônio Manuel, intitulada de “O corpo é a obra”, que exibiu o “corpo nu como arte” no “Salão Nacional”, chocando o público e as autoridades que estavam no evento.

Em 1968, numa manifestação coletiva chamada *Apocalipopótese*¹⁶ realizada por vários artistas, Lygia Pape apresentou uma versão de *O Ovo*. Nessa mostra, o trabalho exposto era composto por três “Ovos” e, dentro destes “Ovos”, formados por estruturas de cubos grandes cobertas com plástico coloridos, sambistas saíam destes cubos, rompendo a estrutura, tocando e dançando (Calirman, 2013, p. 57).

A geometria parece então ganhar movimento com os sambistas, quebrando a casca do ovo e requebrando os quadris, tocando pandeiro, sambando na geometria e com a geometria. O movimento é aproveitado literalmente por Pape nesta proposição, “a poesia do espaço” é construída pelos corpos e objetos em fervedouro de alegria. Ressaltamos que, diferentemente dos demais exemplos, politicamente densos, a escolha de Pape é pela alegria. Em oposição à violência e à agressividade, propõe o lúdico e a leveza.

¹⁶ Amado, Raymundo, *Apocalipopótese – Guerra e Paz* (vídeo), 1968. Exibido na exposição “AI-5 50 ANOS – ainda não terminou de acabar”, Instituto Tomie Ohtake, visitação em 18 de outubro de 2018.

Além de escolhas estéticas, posicionamento político e social, Pape partilha uma forma de buscar a materialização do projeto, enfatizando um dos seus procedimentos:

Não faço nenhum desenho, penso as coisas. Gosto muito de ficar no escuro, delirando. Aí as coisas vão surgindo com muita clareza, nesta espécie de delírio. Não é uma coisa que eu decida, planeje [...]. Crio pensando em algo que esteja me mobilizando (Mattar, 2003, p. 100).

A artista busca o isolamento numa movimentação que Salles denomina de “operações sensíveis”. O processo de criação é perpassado por uma série de momentos sensíveis no qual cada artista é movido por uma necessidade rumo àquilo que deseja. São sensações que podem ser associadas a um trabalho específico ou a vários (Salles, 2013, p. 59). Em meio ao transe, Pape produz mentalmente, fazendo escolhas, desdobrando caminhos e rumos mais claros de onde quer chegar.

Como exemplo, nos dirigimos ao processo de *Roda dos Prazeres*. Esse trabalho se configura por líquidos coloridos e de distintos sabores dispostos em utensílios (Figura 3); há um conta-gotas que convida o espectador a gotejar esses líquidos na língua. Pape propõe uma experiência sensorial pela degustação, mas também produzindo uma imagem em desalinhamento com o gosto e com o odor. Segundo Pape, cada cor e odor possui um sabor/cheiro diferente, não necessariamente agradável; por exemplo, no azul, cor considerada belíssima por muitos, o gosto é horrível e o odor não necessariamente agradável (Mattar, 2003, p. 74). Uma ideia paradoxal entre imagem e gosto; entre sensação visual e sensação gustativa.

É interessante notar que, inicialmente, a artista pretendia colocar veneno em um dos potes (Mattar, 2003), mas, naturalmente, não poderia levar a cabo tal ideia. As condições de “limite e possibilidade” são emolduradas pelo propósito da criação e pela viabilidade de materialização; mesmo se estando no campo da liberdade, é necessário um propósito que levará à ação (Salles, 2013, pp. 68-69). Nota-se que, mentalmente, como evidenciamos, Pape desenha uma ação sem um limite censurável, numa ousadia letal.

Em outro exemplo, *O Ovo* (Figura 2), que se caracteriza por cubos de madeira envoltos em papel ou plástico colorido, muito fino, e que devem ser rompidos pelas pessoas, Pape propõe o gesto de nascer, completamente natural, como uma ação de rompimento de um quadrado e não de uma forma oval; trata-se de uma “aparência diferente da sua natureza”, como afirmou Hélio Oiticica (2011, p. 252). Assim, a ação sugere como forma de experimentação a corporeidade e a subjetividade: “o gesto poético” de nascer, como memória e como ritual, e, ainda, como jogo, brincadeira e como um processo para ativação dos sentidos. O quadrado poderá ser rompido em uma galeria de arte, no campo, na rua, na praia, na favela.

Hélio Oiticica articula, em sua crítica, algumas das pluralidades deste processo:

OVO = ABRIGO [...] cria um dentro-fora crucial do problema que é apenas o núcleo da relação participante-objeto-paisagem, uma desintegração que explode em inúmeras possibilidades sem se concentrar em nenhuma delas, especificamente, qualquer tipo de interpretação ou representação em nenhum desses estágios: é um abrigo por razões gratuitas de experimentações com algo que poderia ter um certo significado privilegiado: é um ABRIGO que se abre ao MUNDO gerado por essas múltiplas possibilidades que surgem da performance participante-objeto-ambiente. (Oiticica, 2011, pp. 249-250).

Aqui, destaco apenas alguns dos aspectos que Oiticica apresenta como uma imensidão de elementos paradoxais ao “Ovo”, como um processo em “movimento, vital e inconclusivo”. Pape, ao propor um ovo quadrado para ser rompido, espera a ação do outro, espera produzir outras sensações e interpretações infinitas.

Este sentido de indeterminação e infinitude sugere uma ideia de continuidade, como desenvolvido por Salles a partir da semiose peirceana: “continuidade significa também a destruição do mito do signo originário e do último absoluto. Estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói-se o ideal de um fim absoluto” (Salles, 2013, p. 171). Vale notar que estamos nos valendo deste fragmento sobre os signos justamente por designar o movimento nas criações em curso e suas

inter-relações. Tomando, como exemplo, a proposta de *O Ovo*, como objeto e como possibilidade de troca entre o experimentador e esse objeto, diante do ver e do romper o ovo, é possível produzir novos significados, bem como novos signos em um movimento inconclusivo, assim como evidenciado na crítica de Oiticica.

Retomando ao procedimento de criação de Lygia Pape, vejamos o que a artista diz quando questionada sobre seu processo de escolha de material e modos de expressão:

Sempre penso o trabalho antes para depois executá-lo. É um processo inteiramente mental. Enquanto não está resolvido, fico elaborando durante vários dias ou meses. Experimento as exigências da obra mentalmente. Penso, inclusive, no material mais adequado para a realização. Começo um pouco, paro, faço um outro, não sei de onde vem essa necessidade, mas trabalho em várias obras ao mesmo tempo, nunca em uma só (Pape, 1998, p. 26).

Pape parece cultivar uma espécie de “caderno-mental” onde faz as experimentações, ainda no campo do virtual – o que sugere uma espécie de plasticidade que se molda num painel de produções imagéticas. Segundo Salles (2016, pp. 71-72), a imaginação “está presente também nas experimentações sem documentação (experimentações imaginárias, segundo Colapietro, 1989); ou seja, tentativas de obras feitas somente na imaginação, que não são registradas”. Observamos predominância, enquanto procedimento, da necessidade de Pape criar mentalmente suas obras a partir dos desejos que a impulsionam.

De acordo com Salles (2013, pp. 60-61), na materialização do sensível, os processos que surgem como imagem “contêm uma excitação” de como o artista é afetado pelo poder criativo de imagens que operam como geradoras de procedimentos. “Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras; como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento”. Pape menciona que vai ramificando seu pensamento, criando distintas obras ao mesmo tempo, bem como, mudando o percurso de outras.

Retomando ao exemplo de *Roda dos Prazeres*, embora, em seu painel mental, a vontade fosse de incluir veneno em um dos potes, a imagem não poderia se materializar, pois aparece como gesto poético extremo. O artista poeticamente possuiu quereres que muitas vezes não pode viabilizar na prática; neste caso, um desejo grave, não suportável ao corpo. Essa extremidade entre as coisas é marcante nos trabalhos de Pape, que se considerava uma anarquista. Outros exemplos da sua ousadia são as “Caixas de Baratas, 1967” (Figura 4) e “Caixas de Formigas, 1967” (Figura 5), nos quais a artista queria provocar sobretudo os ditames dos museus e das grandes galerias, para estabelecer seu posicionamento radical sobre as formas pré-estabelecidas. Quando o MAM, em 1967, abre a possibilidade de comprar novas obras, os artistas convidados deveriam apresentar seus trabalhos aos curadores. Pape levou sua “Caixa de Baratas” propositalmente para não ser escolhida – esse era o seu desejo, instigar as regras, cogitar provocação ao *status quo*, o que ela considerava um gesto “anarquista” (Pape, 1998, p. 23).



Figura 4

Caixa de Baratas, Lygia Pape (1967).

Fotografia: Paula Pape. Projeto Lygia Pape.



Figura 5

Caixa de Formigas, Lygia Pape (1967).

Fotografia: Paula Pape. Projeto Lygia Pape.

O artista, a partir dessas rupturas com o estabelecido, cria fendas para a entrada de novas ideias. É da interação social e fora dela que o artista produz outros possíveis caminhos (Salles, 2016). Ainda em contexto provocador, nos dirigimos ao *Divisor* (Figura 1) como imagem à manipulação das massas; a ação acontecia por meio de um enorme tecido branco de 30 x 30m, com fendas, de modo que os participantes pudessem mostrar apenas sua cabeça enquanto os corpos eram vestidos nesse tecido gigante. O público deveria vestir o pano branco e tomar as ruas (Osório, 2016). Vale complementar que a configuração inicialmente pensada por Pape era diferente, não aconteceria na rua, mas sim numa galeria de arte:

A proposta inicial era expô-lo em uma galeria. Abarcaria todo o espaço, obrigando a quem entrasse na galeria a “vestir” o *Divisor*. Espelhos cobririam as paredes. Na parte de baixo sopraria um vento quente e na de cima, gelado. “Você se sentiria, assim, dividido térmica e fisicamente”. Como essa exposição não aconteceu, Lygia Pape levou-o para ser utilizado pelas crianças de uma favela perto de sua casa (Osorio, 2016, loc. 2144-2147, versão digital).

Uma vez que o projeto não aconteceu “na galeria, por falta de dinheiro” (Matar, 2003, p. 74), a artista, então, reformula sua hipótese e testa seu projeto na rua. Isso posto, lembra-nos Salles sobre as interferências de “erro e acaso” que podem ocorrer no processo:

Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas (Salles, 2016, pp. 132-133).

A artista propõe, então, uma nova maneira de gerar interação. Cria outra possibilidade, que transforma completamente a proposição do projeto, redirecionando-o agora para a rua. Em seu “caderno-mental”, Pape afirma que tinha como imagem

uma ideia de massificação, várias cabeças sem corpo. Podemos sugerir corpos engolidos pelo hegemônico, o coletivo embrutecido pela censura, em resposta ao momento vivido no Brasil; ou seja, em plena ditadura militar.

Outra camada que emerge dos vestígios desses processos é como a artista considera a cultura popular nas suas criações. Lygia Pape afirma que “não há nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não erudita” (Pape, 1998, p. 21). Pape mergulhou na cultura do Rio de Janeiro, colocando-se em contato direto com a vida nas favelas, nos mercados, nas ruas e praças. Um exemplo disso é a obra *Tramas de caboclo ou a geometria do mato*, na qual Pape tece as seguintes considerações:

o projeto apresenta um segmento quase anônimo do processo criativo do povo, as habitações construídas pelos caboclos, o povo do sertão do Brasil. Aquilo que chamamos de “cultura popular” se expressa mais através de um universo de formas geométricas do que através de qualquer outro modelo formal. A partir dessa perspectiva, analiso as técnicas de pau-a-pique que os caboclos usam para erguer suas casas (Pape, 2011, p. 286).

Pape reafirma o simples, a beleza das criações anônimas que podem despontar nas manifestações populares, nos espaços periféricos que escapam ao estético como imposição de determinada escola ou crítica de arte ou, ainda, ao pensamento centrado, não como dicotomia, ou seja, universal *versus* regional, mas que sobrevoa a rigidez do centro e das forças binárias e, de certa maneira, admite o popular e o erudito ao mesmo tempo. Nessa perspectiva, as influências culturais constituem também objeto de desdobramentos nas criações, que operam de maneira contextualizada às interferências do tempo-espaço no qual o artista está inserido (Salles, 2016, p. 32).

Levando em conta a criação sob a perspectiva do espectador, essas três obras, *O Ovo*, *Divisor* e *Roda dos Prazeres*, contemplam o espectador como elemento constitutivo, mas que, não necessariamente, permeia todo o trabalho da artista. Salientamos que o artista se movimenta em torno das suas necessidades, do

contexto, das suas buscas internas e não está totalmente direcionado a um determinado rumo ou procedimento. Pape afirma que o trabalho do artista e, especificamente, os processos apresentados até aqui, foram pensados num determinado contexto que se dava em detrimento de um cenário que supervaloriza as obras de arte; ela queria, em oposição, não vender para museus e galerias – questionava o movimento político do que era arte.

Retomando ao espectador, a artista buscava estabelecer um espaço poético para uma vivência multissensorial do corpo. Um olhar para o ritual, para os processos do cotidiano, não apenas pensado do ponto de vista da repetição, mas como forma de estranhamento do gesto e do objeto em situações outras, seja pela instauração do jogo, seja pela captura de características da natureza, por gestos micropolíticos, pela experiência que abrange o corpo não tão somente em esfera lúdica, mas admite os sonhos, os processos de escolha, a provocar o outro, sugerindo-o a construir sua própria ação, a compartilhar ações.

AMPLIANDO AS REDES CULTURAIS

Lygia Pape e o neoconcreto

Em 1959, foi assinado o manifesto neoconcreto por “Amilcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986)”. O grupo neoconcreto, formado por artistas e críticos cariocas, se opunha ao grupo Frente, dos concretistas paulistas. A pauta neoconcretista propunha um rompimento com os dogmas concretistas, sobretudo com relação ao conceito de formas geométricas que falam por si mesmas, a valorização pura da visualidade, a obra como um simples objeto, a aproximação da arte e da indústria. As articulações dos neoconcretos, ao contrário, rumavam para uma forma mais livre de experimentação, para o uso de cores, para o retorno da expressividade como intenção, uma recuperação da subjetividade, a incorporação do espectador como parte da obra (Enciclopédia Itaú Cultural).

A respeito das rupturas neoconcretas, o crítico Ronaldo Brito desdobra algumas dimensões desse movimento, onde nos interessa, principalmente, observar os procedimentos dos artistas que inserem o espectador nas suas práticas, como é o caso de Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Esses artistas trabalhavam em direção ao espectador como sujeitos que experimentavam “vivências”, como designou Hélio Oiticica (Brito, 1985).

No sentido das “vivências”, Brito (1985, p. 70) aponta para o tempo como um elemento importante no movimento neoconcreto em relação às suas proposições. “O tempo neoconcreto é fenomenológico, recuperação do vivido, repotencialização do vivido”. É justamente nessa vibração que o movimento opera, como impulso ao desejo predominante de “abolir a distância entre arte e vida” nos anos 1960.

Assim, recorro aos elementos que elegi como relevantes no contexto deste trabalho, abordados por Brito (1985) sobre o neoconcreto, tendo como parâmetro o rompimento pelos artistas com o projeto concretista, sendo eles: a) “o espaço

neoconcreto”: o artista neoconcreto trabalhava no sentido de experimentar o espaço, em direção a vivenciá-lo – buscava tensionar os limites estabelecidos naquele contexto (p. 70); b) “a questão da subjetividade em arte”: partia de um esforço dos artistas em reafirmar “o valor em si da arte”, reativar as singularidades para produzir uma proposta artística que tinha como objetivo a vivência. “[...] A proposta era ativar uma circulação intensa do desejo do observador (o participante); para tanto, havia uma luta de rompimento das convenções obra-espectador” (pp. 72, 74 e 75) ; c) “o rompimento das categorias tradicionais das Belas-Artes”: o crítico refere-se ao desejo dos artistas direcionado ao movimento neoconcreto especificamente; aos neoconcretos, era primordial explorar um modo relacional distinto em direção ao espectador, admitir certa flexibilidade ao fortuito, permitir “uma abertura ao excesso” (pp. 76, 78). A geometria era pensada como suporte de uma relação que “envolia o sujeito” – e, não simplesmente, parte de um processo limitado a informar (p. 80).

Diante desses aspectos, retomo aos trabalhos dos artistas. Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que utilizavam objetos que eram levados à manipulação do espectador em um sentido de construção de uma relação com a obra e seu entorno, como uma estrutura que se altera, se movimenta de maneira constante. Ou, ainda, apresentaram “uma série de objetos que somente ganhariam sentido se manuseados por indivíduos, evidenciando-se como *estruturas vivas* ou organismos relacionais” (Melim, 2008, pp. 24-25, grifo da autora).

A proposição de Lygia Pape em *O Ovo* (1967) (Figura 2), de Oiticica em *Os Penetráveis Tropicália* (1967) e de Lygia Clark em *A Casa é o Corpo* (1968) (Itaú Cultural, 2015) sugerem uma proposta de relação corpo-objeto-espaço, convidando o outro a passar, atravessar, adentrar o espaço. Ainda em *Parangolés* (1967), de Oiticica, e no *Divisor* (1968), o espectador veste as formas, o objeto é ativado pelo sujeito, gerando movimento em relação mútua com o entorno, o que existe ao redor também compõe a obra. Essas relações entre corpo-objeto-ambiente engendradas sugerem as proposições procedimentais desses neoconcretos. O espectador também elabora a obra, sendo tão responsável pela ação quanto o artista. Obra-artista-público habitam o mesmo espaço. Entende-se, ainda, na relação tempo-espaço, as questões relativas às tensões entre arte, política e sociedade. Como menciona Brito (1985, p. 70), tensionar os limites estabelecidos naquele contexto, que naturalmente envolvem os aspectos culturais, sociais e políticos.

PROCESSOS PARADOXAIS EM ELEONORA FABIÃO

Ação Carioca #1



Figura 6

Ação Carioca #1: Converso sobre qualquer assunto, Eleonora Fabião, 2008.

Fonte: Fabião & Lepecki (2015), p. 13. Fotografia: Felipe Ribeiro. Cortesia da artista.

Os trabalhos de Eleonora Fabião, a partir do ano de 2008, são marcados pela realização de ações nas ruas dos centros urbanos. Fabião “interessa-se por experimentar teoria e prática como fazeres indissociáveis”. Nas performances que propõe, “considera que em sua realização indica conceitos, necessidade de escrita e modos de viver a vida que, por sua vez, seguirão se desdobrando em forma de conhecimento, ação e relação múltiplos”. Eleonora Fabião é “*performer*, teórica da performance, [...] professora da Graduação em Direção Teatral e Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Estudos da performance pela New York University” (Fabião & Lepecki, 2015). Fabião diz que faz ações e não performances, mas se considera uma *performer* (Fabião, 2016a).

A partir do edital Rumos do Itaú Cultural, Fabião se inscreveu com um projeto chamado *Mundano*, no qual um dos eixos importantes era a publicação de um livro voltado para sua produção na rua desde 2008. O livro, chamado *Ações*, foi organizado por André Lepecki e pela artista e conta com os registros de algumas de suas séries, inclusive *Ação Carioca #1*, objeto de debate neste escrito, além de artigos de outros pesquisadores das performances. A distribuição foi gratuita pelo desejo da artista em gerar novas formas de circulação e relacionais; inclusive, alguns livros foram deixados em ônibus, bancos de praças, igrejas, dentre outros espaços urbanos para que, de maneira inusitada, as pessoas mais variadas pudessem encontrá-lo, conforme explica a artista (Itaú Cultural, 2014). Parte dos registros deste livro foram utilizados nesta pesquisa. *Ações* foi publicado em 2015, no Rio de Janeiro.

Duas cadeiras, uma grande folha de papel A2, caneta e pés descalços; levanta-se um cartaz com os dizeres “Converso sobre qualquer assunto” (Fabião & Lepecki, 2015). É assim que Eleonora Fabião estreia a série “Ações”, sendo a primeira intitulada de *Ação Carioca #1*. Esta mesma ação também foi realizada em Berlim (2008), Bogotá (2009), Fortaleza (2010) e São José do Rio Preto (2012).

Em *Ações Cariocas* seu objetivo era fazer as pazes com a cidade do Rio de Janeiro, sobretudo diante das questões do contexto, como problemas políticos profundos, uma cena artística já estabelecida, sem espaços para outras formas de manifestação, contrário ao desejo da artista. Fabião queria justamente estar em

lugares onde pudesse haver espaço para pensar outras maneiras de se expressar, para além do normatizado ou dentro de “um princípio artístico emoldurado”, como chamou. A artista escolhe a rua como um lugar próprio para provocar essa “quebra de moldura” por meio de ações como forma de simples aproximação (Fabião, 2016c).

Diante das questões postas por Fabião, nos dirigimos a Salles, referindo-se a Morin, no que diz respeito às relações entre cultura e sociedade. Confere-se um estado constante de troca entre ambas, mas que, ao mesmo tempo, consideram-se condições para que o sujeito busque brechas para romper com “as limitações sociais, culturais e históricas” que envolvem a repetição, escrutinando assim espaços para criar mudanças, rupturas (Salles, 2016, p. 35). Entende-se que Fabião propõe justamente essa quebra; há uma necessidade em transpor com o normatizado, nesse caso, materializado em procedimento artístico, utilizando a rua e o contato com as pessoas como formas de atingir seu objetivo de “fazer as pazes” com a cidade.

Evidenciamos forma e conteúdo intrincados, em dupla relação. Fabião, a partir de suas escolhas, define uma estética que chamou de “estética da precariedade”, não como falta, mas como uma possibilidade, um instrumento filosófico, crítico, poético, para criar uma espécie de “rachaduras no fluir cotidiano” (Fabião, 2016c). Ao evidenciar querer escapar ao habitual se utilizando de tais instrumentos, a artista direciona-se à “materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo” (Salles, 2013, p. 78); Fabião completa que poderia ter escolhido outro tipo de cadeira, talvez uma que chamasse a atenção, outro tipo de abordagem, mas assim decidiu, pelo simples: usar as cadeiras da própria cozinha, um cartaz escrito à mão, deixar os pés descalços e se dispor ao público: “é um filósofo na frente de outro filósofo” (Fabião, 2016a).

Ao considerar a conversa como uma relação entre dois filósofos, entende-se que Fabião estabelece o contato com o espectador creditando uma composição mútua da cena. O diálogo poderia rumar a lugares inesperados, com duração incerta, temáticas quaisquer, suposições essas que se configuram num estado de exposição vulnerável, como característica intrínseca de obras que são processo (Salles, 2016). Fabião descreve as incertezas envolvendo o ato criador:

Quando eu ergui o cartaz pela primeira vez, de fato, não sabia o que poderia acontecer. Uma pessoa sentou-se quase imediatamente. Queria contar suas histórias, ouvir minhas histórias. Dar sua opinião, receber minha opinião. Falar e escutar. Queria saber por que eu estava ali, o que estava fazendo ali. Alguns duvidando se eu estaria realmente aberta para conversar sobre qualquer assunto. Várias pessoas ficaram comigo mais de uma hora. Todos interessados em viver aquela situação inusitada. Em algumas conversas, riu-se muito em outras riu-se nada (Fabião & Lepecki, 2015, p. 14).

Esse estado de vagueza e incertezas é permeado pela busca de algo que não se sabe ao certo que rumo irá tomar, mas que o artista persegue como uma necessidade de satisfação ao seu desejo. Como ideia geral, Fabião procurava fazer as pazes com a cidade e escolhe se aproximar de maneira simples das pessoas. Essa “espécie de rumo vago que direciona o processo de construção”, Salles denomina de “trajeto com tendências” (Salles, 2013, p. 36):

As tendências mostram-se como condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera o trabalho e move o ato criador (Salles, 2013, p. 38).

Ainda nesse cenário de “rumos vagos”, podemos observar que não apenas o artista é tomado por essa sensação, mas, da mesma maneira, o espectador. Na narrativa de Fabião, notamos que o público, ao atender seu chamado à ação, se vê em meio a hesitações em partilhar daquele ato, mas que, ao mesmo tempo, é atraído pela curiosidade, pela vontade de viver algo desconhecido. No compartilhamento do ato criador, há um esforço de ambos para percorrerem este caminho incerto, ao mesmo tempo instigante e propulsor de novas formas de convívio e troca.

Retomando ao contexto de produção, a ação durou quase dois meses. A artista permanecia de quatro a cinco horas na rua, três vezes por semana, no Largo da Carioca, do Rio de Janeiro (Fabião, 2016a). Os processos dos artistas passam por

experimentações que, em alguns casos, é possível identificar em documentos materiais dos processos, mesmo que precários; no caso de Fabião, a experimentação é a própria obra (Salles, 2013). A rua torna-se, assim, num material a explorar, tendo em vista sua natureza insegura, movediça.

Ainda sobre a rua, Fabião afirma que não a considera como seu ateliê – “a rua é a rua” (Fabião, 2017a); “eu quero a rua porque não acontece acaso, é só acaso, portanto, não acontece acaso algum. [...] É uma cena, mas não é uma cena” (Fabião, 2016a). A *performer* parte da premissa de que, ao escolher a rua para a materialização do projeto, há que se admitir o convívio com seus paradoxos. Nesse sentido, refiro-me ao acaso em Salles (2013, p. 168), que o descreve como ação permanente, “aumentando a variedade do mundo. É a evolução por variação fortuita, circunstancial, por absoluta indeterminação e espontaneidade”. Portanto, embora haja um desejo de se estabelecer uma conversa naquele determinado espaço, não se pode prever o que acontecerá. Há um risco iminente, sobretudo nas primeiras ações, de o projeto ser ameaçado de não acontecer ou, ainda, se modificar; por outro lado, provavelmente levará a novos rumos.

Fabião compreende a rua como um lugar não tão somente de acasos, mas ainda como um lugar do acontecimento. A artista propõe “fazer coisas acontecerem” (citando William Pope.L) com a rua, pela rua, levando a cabo todos os seus atritos inerentes (Fabião, 2017a). Nessa perspectiva, o espaço urbano não se configura como um vazio à espera de uma cena a ser representada por protagonistas em um determinado momento/cenário; o espaço coexiste com esses atravessamentos que conferem seus elementos e ações constitutivas (Delgado, 2007, pp. 12-13).

Segundo Delgado (2007), a rua se suscita como um quadro dentro de outro quadro, gerando muitos outros quadros em sucessões infinitas. Esses quadros não se desenvolverão por meio de um desencadear de ações, mas por situações múltiplas, aleatoriamente e infinitamente, dando espaço a novas criações a cada instante.

Fabião se declara como uma experimentadora de teorias e práticas, considerando-as como campos inseparáveis; sendo assim, nota-se, em sua trajetória, aspectos nítidos das duas vertentes, teoria e prática, sendo elaboradas. É pos-

sível compreender o interesse de Fabião pela rua como um recurso prático para a aproximação das pessoas e como um espaço de paradoxos infundáveis, geradores de diálogos e vozes. A *performer*, então, vai agregando esses elementos teóricos/práticos para construção do seu projeto poético, por exemplo, o desenvolvimento da ideia de “programa performativo” – um recurso teórico proeminente da série *Ações*. Assim, veremos, a seguir, as referências teóricas propostas pela própria artista, ao atuar em suas práticas e, por consequência, na geração de novas teorias.

O uso da palavra “programa” parte da ideia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que, no texto de Mil Platôs, intitulado “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos”, atribuem um sentido à palavra de “motor da experimentação” (Fabião, 2013, p. 4). Nessa direção, a artista completa que:

o programa é motor de experimentação, porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política” (Fabião, 2013, p. 4).

Fabião agrega mais uma componente para a formulação da teoria sobre o “programa performativo”, nomeando-o de “procedimento composicional específico”, partindo das práticas de William Pope.L¹⁷. Abordando uma dessas performances descritas e discutidas por Fabião: o *performer*, ao realizar a ação *Rastejando na Tompkins Square de 1991*, sai à rua vestindo terno e gravata, com um vasinho de flores na mão e se rasteja por essa praça, sujando a roupa, renunciando à civilidade, dispendendo muito esforço para se locomover minimamente (Fabião, 2013, p. 2).

¹⁷ Pope.L (1955) é um dos principais artistas da performance contemporâneos, aborda, em seu trabalho, identidade racial e étnica e inclui também fotografias, esculturas, escritos, pinturas, desenhos e projetos comunitários, se alinha com o Fluxus. <https://www.artsy.net/artist/pope-dot-l>

Eleonora Fabião destaca que umas das provocações de Pope.L é a de realizar ações para gerar “desconforto fresco para problemas antigos” que parecem resolvidos (Fabião, 2013, p. 3).

Ainda com relação à construção do projeto sob uma perspectiva do corpo no “programa performativo”, Fabião atesta que “não se atinge o corpo performativo grosseiramente. O corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (Fabião, 2013, p. 6).

Fabião (2013) discorre sobre o “programa” como uma prática voltada para criar corpos e, para esses corpos, por sua vez, se relacionarem em ativação de afetividades, entendimentos sobre pertencimento, sobre experimentações psicológicas, sociais e políticas. A partir do engaste desses componentes, a artista explica o “programa performativo” mais minuciosamente: se trata de um “[...] *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (Fabião, 2013, p. 4, grifo da autora).

Observa-se um organismo arquitetado pela artista que contempla influências e diálogos com teóricos, filósofos e outros artistas, num movimento de apropriações que perfazem as relações do percurso, em constante expansão, como rede (Salles, 2016, p. 33). Vale notar que os elementos escolhidos: a rua, com todos os seus ruídos e excessos; a criação de uma forma aberta de interações entre artista e público; a geração de desconforto em direção a fazer as pazes com a cidade; e um corpo que pretende uma aproximação afetiva, sugerem pertinência aos atravessamentos vividos na rede relacional, que se engendraram a partir de ajustes e transformações rumo à materialização do projeto poético.

Na direção da materialização do seu projeto, Fabião afirma que eles “não têm esse tempo marcado, [...] é dentro do tempo é fora do tempo, não tem a hora certa” (Fabião, 2017a). Fabião refere-se ao tempo como uma constante inconclusiva, onde não se pode determinar o início ou o fim. O tempo para a artista não dá conta daquilo que ela se propõe a fazer; em sua busca incessante pelo prolongamento das ações, a artista recorre a procedimentos estéticos, como a

“serialidade”, ou seja, criar um conjunto de ações que dialogam com sua necessidade, suas verdades e justificativas. Sobre a criação em série, Fabião afirma que pensa seus processos como infundáveis, de consequências imprevisíveis. “[...] O material são os encontros como esse que estou fazendo com você agora, [...] não tem muito bem como demarcar nem espacialmente e nem temporalmente” (Fabião, 2017a). Assim, Fabião, ao avaliar os processos num ambiente de infinitude e consequências indetermináveis, sugere uma espécie de continuidade. Nesse sentido, recorro a Salles:

Pensar em criação como processo já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético (Salles, 2016, p. 59, grifo da autora).

Fabião utiliza um procedimento de criação de ações em série, numa espécie de solução para a necessidade de ampliar o contato com o contexto complexo da rua e das relações humanas. A série dilata o tempo de criação, visando experimentar as múltiplas variáveis pelo prolongamento. Assim, a série das *Ações Cariocas* se apresenta como segue: *Ação Carioca #1: Converso sobre qualquer assunto; Ação Carioca #2: Bandeira; Ação Carioca #3: Linha; Ação Carioca #4: Reiki; Ação Carioca #5: Brás Cubas, Ação Carioca #6: Arquivo; Ação Carioca #7: Jarros; Ação Carioca #8: Temporal; Ação Carioca #9: Fala*. Nessa publicação, observamos a *Ação Carioca #1* e, a seguir, os desdobramentos dessa mesma ação em outras cidades (Fabião & Lepecki, 2015).

Conversas além dos cariocas

A série *Ações* foi realizada em distintas cidades do Brasil e do mundo, conforme registro fotográfico extraído do livro intitulado *Ações*, organizado por Eleonora Fabião e por André Lepecki. Especificamente sobre *Ação #1: Converso sobre qualquer assunto*, trarei as versões executadas nas cidades de Berlin, Bogotá, São José do Rio Preto e Fortaleza. O procedimento adotado pela artista é o mesmo: “sentar numa cadeira diante de outra cadeira vazia (cadeiras de casa). Escrever numa grande folha de papel”: Converso sobre qualquer assunto (no idioma do lugar). Ficar descalça (somente nas cidades brasileiras). “Exibir o chamado e esperar” (Fabio & Lepecki, 2015, p. 48). A partir dos registros disponíveis sobre essas experiências, apresentaremos pequenos debates sobre as especificidades desses acontecimentos.

Ação Berlinense #1: Unterhalte mich über jdes Thema

Ação realizada em 2008, na cidade de Berlim, Alemanha, mais precisamente na Breitschelplatz durante o “Artists Lab. In Transit Festival” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 47). Partindo do registro sobre a experiência em uma das conversas:

Diz que mora em Berlim, faz quatro anos, mas nunca teve a oportunidade de realmente conversar com ninguém desde que chegou. Que coisa. Ficamos mais de uma hora juntos. Concordamos e discordamos. Ele, do Médio Oriente, eu, do Sul da América. Tanta coisa. No final do encontro, agradecemos imensamente um ao outro por tudo aquilo. Quando perguntei se assinaria uma permissão de uso de imagem, ele disse, educada e enfaticamente, que não. Assim sendo, o *footage* daquela última hora e meia foi deletado. Impossível esquecer-lo. E muito difícil lembrar o que falamos. Raro isso; em geral recordo muito bem (Fabião & Lepecki, 2015, p. 49).

Quem senta-se na cadeira? Um cidadão do oriente médio, que, mesmo tendo morado em Berlim há quatro anos, nunca havia conversado com alguém. O que acontece é o mais improvável: ele se depara com uma artista brasileira que propõe um diálogo sobre qualquer assunto e com qualquer um, naquela cidade. A rua permitiu esse encontro fortuito. Em meio a impossibilidades, a arte constrói caminhos, amplia desejos, possibilita novos rumos.

É, de certa maneira, assustador alguém viver num lugar e se sentir privado ao encontro, a conversa com outro. Em um cenário do sujeito solitário, em cidades projetadas para o afastamento, já que vivemos em “tempos líquidos” (Bauman, 2007), Fabião faz um movimento “anti-afastamento”; mesmo que o atrito esteja presente, ela agencia a aproximação.

Outro ponto interessante, observado pela artista, foi a não autorização do uso da imagem. As performances, do ponto de vista dos registros, podem permanecer ou desaparecer, dependendo da vontade do artista e, nesse caso, também do espectador. Embora o participante não tenha autorizado divulgar suas imagens, isso não significa que, de alguma maneira, não gerará conhecimento. A necessidade do registro não está condicionada à ocorrência do ato em si, mas como um instrumento possível de gerar desdobramentos, reflexões, ainda que seja pela memória da artista ou pela permanência de fragmentos desse relato – o que aconteceu no próprio livro publicado por Fabião. Deixar rastros ou não deixar rastros, é uma escolha e não uma imposição dos processos.

Ação Bogotana #1: Converso sobre cualquier asunto

Ação realizada em 2009, na cidade de Bogotá, Colômbia, em La Plaza de Bolívar, no VII Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política (Fabio & Lepecki, 2015).

Foi quando um garoto de onze ou dozes anos, vestindo uniforme escolar, se aproximou e perguntou. “Usted conversa mismo sobre cualquier asunto?”. “Sí”, disse eu. Ele, então, saiu correndo, virou uma esquina e voltou logo em seguida trazendo a

turma da escola; todos uniformizados [...] um menino perguntou se eu tinha filhos. Eu disse que tinha uma filha e que daria um presente a quem adivinhasse o nome dela. Perguntei: “Qual o nome da minha filha?”. Tempo – um, dois, três – e uma vizinha de menina pelo lado esquerdo, por trás do meu ombro: “Valentina”. “Como é?”, disse eu quase caindo da cadeira. “Valentina”, repetiu a menina. “Como você sabe? É isso mesmo!”. “Mentira!”, disse um garoto. “Verdade”, disse eu. “É nome comum aqui?”, perguntei no meu assombro. “Não”, disseram alguns. “Mas ela acertou, é isso mesmo!”, repeti. “Mentira!”, disseram muitos em coro. “Verdade!” – “juro pela minha vida, pela vida da menina Valentina, pela vida de cada um de vocês!”. Silêncio. Jurar pela vida é coisa séria. “Então, se ela acertou qual vai ser o presente?” “Um beijo”, disse eu. O presente é um beijo meu, e o impossível aconteceu (Fabião & Lepecki, 2015, p. 58).

A conversa pode ser também uma brincadeira, um jogo de adivinhação. O aglomerado, que esses garotos formaram (Figura 7), se compunha com aquele pequeno espaço das duas cadeiras, alargando-o e tornando-o generosamente compartilhado. Ao propor uma brincadeira para que aquelas crianças pudessem imaginar o nome de sua filha, não era de esperar que acertassem – estava mais para improvável do que para o provável. Eis que, mais uma vez, o inverossímil acontece. A arte materializa o impossível.

Retomando a imagem das crianças todas empoleiradas, chama-me a atenção como elas se esticam para ver o que está no centro; aparentemente, um dos garotos até agarra a blusa da garota para conseguir se equilibrar na ponta dos pés. Os outros, em cima da cadeira, se abraçando, a comunhão do espaço; querem ver o que acontece e se esforçam para ver o que acontece.

A imagem sugere uma espécie de “estética cênica em processo”, num palco que parece uma arena, onde a imagem vai ganhando movimento, tanto pela sua forma quanto pela descrição dos diálogos que aconteceram; fico pensando nos movimentos de cada um, como num jogo entre atores.



Figura 7

Ação Bogotana #1: Converso sobre cualquier asunto, Eleonora Fabião, 2009.

Fonte: Fabião & Lepecki (2015), p. 59. Fotografia: María Alejandra Muñoz Pinilla.

Cortesia da artista.

Ação Fortalezense #1: Converso sobre qualquer assunto, Fortaleza, 2010

É interessante observar a maneira como as pessoas se dão conta daquele chamado e se aproximam para atender. Parece haver uma intimidade muito grande nesses diálogos, como se essas pessoas fossem conhecidas de longa data. A imagem deveria parecer estranha, mas não é. O endereçamento de Fabião ao encontro, ao corpo do outro, é despretensioso no sentido de não haver traços de espetacular. Pablo Assumpção B. Costa evidencia que “os trabalhos de rua de Eleonora aprofundam e intensificam a coimplicação entre seu corpo e o corpo do espectador [...]” (Costa, 2015, p. 261). Entendo como corpos que se fundem.

Ações Rio-Preenses #2: Converso sobre qualquer assunto, São José do Rio Preto, 2012

Esse seu trabalho é uma coisa muito boa, estou me sentindo muito bem aqui. Sabe o que eu acho? Que você é uma milionária que vem aqui para ficar escutando a conversa fiada dos outros. Você está com seu cartão de crédito aí? Ela não quer me pagar aviso prévio. Estou vindo do advogado agora. Me dá um abraço? Porque agora é o apocalipse, é o mal dominando o mundo. O céu está azul, aquele ali tocando violão. Tem algo errado. Comprei uma máquina de lavar e um micro-ondas e agora tenho menos tempo do que antes! Por que isso? (Fabião & Lepecki, 2015, p. 166).

A partir das conversas com várias pessoas, Fabião extrai notas das falas, que são como fragmentos, como trechos de poesia. Essas subjetividades ganham amplitude, é como se tivessem sido colocadas em megafones, para ecoar as vozes dos sujeitos, num espaço tão pouco amistoso ao convívio. O que a rua fala? Fala talvez das vidas que animam esse espaço, dos contextos sociais, políticos, econômicos, psicológicos, culturais etc.

Zumthor (2014, p. 83) afirma que “voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte”. Nessas conversações, o material que é a fala da rua, é a fala dos sujeitos, e é o material do artista e o do leitor. As grandes cidades parecem inacessíveis de tão imensas, que, quando nos deparamos com essas “micro instâncias” da vida aparecendo, dá a sensação de que é tudo bem menor e muito mais próximo do que imaginamos.

A PRESENÇA DE LHOLA AMIRA

Aparições

“Eu não sou uma artista da performance.
Eu não faço performance.
Não é uma existência dupla.
Não é uma *persona* que eu represento.
Eu sou uma presença.”¹⁸

Lhola Amira

Lhola Amira nasceu em 1984, em Gugulethu, na África do Sul; atualmente, vive e trabalha na Cidade do Cabo. Amira descreve-se como uma presença ancestral, que coabita o mesmo “corpo da curadora e acadêmica Khanyisile Mbongwa”, onde ambas “*Womxn*”¹⁹ compartilham uma “existência plural”²⁰ (Smac Gallery). Amira aparece como uma “manifestação espiritual através do corpo físico de Mbongwa, uma prática comum no espiritualismo da África Meridional”. Seu trabalho aborda a sobrevivência de indivíduos negros, em particular de “*Black Womxn*” (nota 50), em um mundo dominado por mulheres e homens brancos (Amira, 2018a). A artista se debruça sobre os gestos em direção à cura coletiva, que surge de um profundo estudo histórico das feridas deixadas pela coloniza-

¹⁸ Excerto da fala de Amira do vídeo *The Narrative: Lhola Amira*, 2018.

¹⁹ “womxn” é uma grafia para “women”, “sendo um termo mais inclusivo e progressivo, que não faz luz sobre o preconceito, a discriminação e as barreiras institucionais que as “womxn” enfrentaram, mas também mostra que “womxn” não é a extensão dos homens, mas suas próprias entidades livres e separadas. Mais interseccional do que “womyn” porque inclui trans-mulheres e mulheres negras” (Urban Dictionary).

²⁰ Informações extraídas do site da galeria Scmac Gallery: Lhola Amira Biography.

ção e pela discriminação sistemática; aborda a demanda do presente para se engajar com o passado e o futuro (Amira, 2018a).

A artista subverte o olhar em relação aos corpos negros e à sua prática, se considerando uma presença. Sua ação é uma “Aparição” e não uma performance. *Appearance* é extraído do espiritualismo Nguni da África Austral, que denota existências plurais em um corpo. Lhola Amira compartilha um corpo com Khanyisile Mbongwa, bem como uma compreensão da noção “Zulu de Ukuvela, que contextualiza a existência de um indivíduo em relação a narrativas históricas coletivas e futuras”²¹ (Smac Gallery). Khanyisile Mbongwa é membro fundadora do coletivo de artistas Gugulective e Vasiki Creative Citizens (ICI).

As *Appearances* ou *Aparições*, de Lhola Amira, ocorreram aqui no Brasil na 33ª Bienal de São Paulo, em 2018, tanto no pavilhão da Bienal quanto na Praça da República. A ação parte da oferenda *Philisa*, que significa cura na língua *xhosa*, integrante do grupo de línguas *bantu nguni*, uma das línguas faladas na África do Sul.

Praça da República, dia 22 de setembro de 2018. O que testemunhamos: algumas cadeiras vazias montadas em círculo e, aos pés de cada cadeira: bacia, garrafa, sal grosso, toalha, meias brancas, óleo. Lhola Amira está com um cajado, ao lado de uma caixa de som e de uma mala. Enquanto isso, se ouve um som e algumas palavras, não decifráveis pelo público local, são repetidas. Nesse momento, cativa os olhares dos transeuntes, que não faziam a mínima ideia do que poderia acontecer ali.

Cada gesto executado pela artista é atentamente acompanhado; ficávamos hipnotizados, observando esses movimentos. Sua imagem e seus gestos sugerem símbolos de ritualizações e de espiritualidade. A artista emitia sons, segurava esse objeto, um cajado – uma espécie de marca da sua ancestralidade –, criava movimentos com esse cajado e propunha uma repetição desses gestos e sons.

²¹ Informações extraídas do site da galeria Scmac Gallery – Lhola Amira Exhibitions LAGOM: Breaking Bread with The Self-Righteous. Texto da exibição, 2017.

Podemos sugerir que Amira constrói seu projeto poético, caracterizado pela sua individualidade, seus gostos e crenças (Salles, 2013, pp. 44-45).

Seguindo a ação, uma mulher que estava trabalhando com Amira começa a convidar as pessoas; vagorosamente se dirige a estas pessoas com um colar de contas vermelho, que pode ser um símbolo de aceitação e talvez proteção; devem vesti-lo antes de entrarem no círculo. Aos poucos, entende-se que a assistente se dirige a homens negros, mulheres negras e mulheres transgêneros. Vejamos como a artista compreende o público no Brasil, a partir da nossa complexidade racial:

em uma conversa, você mencionou minha ideia de lavar os pés das pessoas – no Brasil, seriam pessoas de cor, porque tenho consciência de que o contexto não é o mesmo da África do Sul [...] A definição de negro no Brasil é muito mais complexa e matizada do que na África do Sul, e eu acho importante reconhecer isso (Amira, 2018b, p. 6).

Para procurar entender a maneira como Amira vê o Brasil, é importante lançar um olhar aos prismas que considera relevantes como sujeito cultural. Amira frisa seu posicionamento político e social em direção, principalmente, à noção de “*Womxn Black*”; termo em inglês mais inclusivo que considera mulheres negras e mulheres trans, num sentido de maior liberdade, negando a ideia da mulher como sendo uma extensão dos homens, como sugerido pelo dogma ocidental simbolizado por *Adão* e *Eva*²². Assim, ela afirma: “estou mais interessada em conversas com pessoas negras, pensando, escrevendo, sem ter a necessidade de explicar para brancos o porquê” (Amira, 2018a).

Nessa perspectiva, suas escolhas quanto aos participantes da ação foram direcionadas por essas crenças e valores. “O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o

²² Explicação do termo extraída do Urban Dictionary.

mundo” (Salles, 2016, p. 45). Amira acrescenta mais uma camada como elemento fundamental em seus procedimentos; abrir-se às particularidades da cultura local:

preciso remover a casca daquilo que trago comigo. É importante, na minha cultura, antes de entrar em qualquer lugar ou espaço, deixar as suas *coisas* para trás e ter o espírito claro para olhar, ver, observar, ouvir, escutar. Como a Khanyisile pode existir no contexto sul-africano, trago partes disso, e preciso me livrar delas para conseguir enxergar além do meu olho físico; é meu ser ancestral e espiritual que precisa estar sintonizado. Quando removo a casca, não considero como fatos dados a similaridades entre os contextos histórico e contemporâneo – isso é muito importante para meu processo. Segundo o entendimento espiritual *nguni*, nossos corpos não nos pertencem. E acho que é assim que a Khanyisile pode aceitar minha presença. É necessário que seja assim para que haja um caminho claro (Amira, 2018b, p. 5).

É importante para Amira entender que o espaço conduzirá sua ação a partir de um certo livramento de si, no sentido das materialidades escolhidas. Além disso, não se restringe, em suas proposições, àquilo que naturalmente poderia unir as duas culturas, africana e brasileira; para seu processo, é importante que o conteúdo parta da sua existência espiritual, como denomina, ou poderíamos sugerir o virtual gerando modos de agir.

Amira instaura uma dialogia cultural, não no sentido de absorver e considerar o que está imediatamente posto, mas procura ampliar “os conhecimentos vindos de outras culturas” como possibilidades para construir outras visões de mundo (Morin, 2011, p. 46) a partir da sua individualidade, dos seus processos em contato com outros, buscando gerar um terceiro modo de existir.

Lhola Amira desenvolve seu processo a partir da inclusão de “camadas”, como nomeia, atribuindo como algo difícil. A artista obstina-se a reconstruir a história e a cultura dos negros, vinculando com o presente e projetando o futuro. Amira descreve os acontecimentos na História que marcam a violência dos corpos negros e como aborda sua pesquisa, traduzindo acontecimentos em

materialidade. Um exemplo é a imagem do círculo de sal na galeria (parte da concepção da obra *Philisa: Hlala Ngikombathise*, apresentada também na 33ª bienal de São Paulo, 2018). Amira conta que levou semanas para conseguir concatenar a ideia dos corpos negros mortos, jogados ao mar, para, então, produzir o trabalho; sugerimos uma espécie de síntese da imagem na galeria. Para Amira, “o mar é o lugar onde nos limpamos e um lugar que se torna um cemitério, já que tantas pessoas negras morreram no oceano durante a escravidão e a colonização. [...] Trata-se de uma maneira simbólica de convidar o oceano à terra” (Amira, 2018a).

A presença do sal estava também na lavagem dos pés do público, durante a “aparição” na Praça da República em São Paulo. Podemos considerar o sal como a materialização dessas camadas contextualizadas virtualmente, a partir de um percurso histórico e cultural, rumo ao gesto de cura. Amira propõe uma espécie de recriação de modos virtuais por meio de materiais em diálogo com o espaço no presente:

Minha relação com o espaço é a intersecção entre passado, presente e futuro. É uma questão de tempo, daquilo que está sempre se relevando no tempo. A presença estrutural e física do tempo nos edifícios, objetos e, é claro, o tipo de tempo contido nas localidades geográficas. O espaço, para mim, é multidimensional; tem camadas do que podemos ver a olho nu e da presença mística, espiritual e ancestral (Amira, 2018b, p. 4).

Retomando a ação, Amira segue lavando, um a um, os pés das mulheres escolhidas para compartilhar o ato. O processo, até alcançar esse ponto, foi executado lentamente, vivenciado cada momento e cada gesto com intensidade. Havia uma espera atenta pela ação. Amira colocava o sal, a água, mergulhava os pés, lavava-os, depois aplicava uma espécie de óleo e vestia uma meia branca nas mulheres. Durante esses movimentos, ela executava os sons e os gestos da cerimônia.

A ação da lavagem de pés para a artista é um “modo de gerar cura pela emancipação” ou, como afirma, “um exercício de autoamor negro radical” (Amira, 2018a). A artista acrescenta que isso não significa que os negros não se amavam antes,

mas que esse amor radical é uma espécie de “alta de frequência”. Amira considera seu processo de criação como forma de descolonização, um processo de cura, de descolonização pelos afetos (Amira, 2018b).

Deleuze explica que para o filósofo Espinosa, a potência de agir no mundo está diretamente ligada ao esquecimento dos ressentimentos, para geração de afeto-alegria em detrimento das “paixões tristes”. Deleuze (2002), ainda a partir de Espinosa, declara que:

O tirano precisa da tristeza das almas para triunfar, do mesmo modo que as almas tristes precisam de um tirano para se prover e propagar. De qualquer forma, o que os une é o ódio à vida, o ressentimento contra a vida” (Deleuze, 2002, p. 31).

O que Amira sugere é uma espécie de cura ou dissolução desse processo por meio da sua arte. A artista nomeia o que faz de “cura gestual”, como explica:

a Aparição, enquanto prática, se vale do espiritualismo *nguni* e, em meu trabalho, eu busco gestos de cura para feridas que têm sido mantidas ao longo de gerações. Em minha prática, reparei que uma ferida pode se repetir muitas vezes – foi assim que comecei a me perguntar: “o que precisa acontecer para conter essa agonia?”. Embora minha prática lide principalmente com os acontecimentos históricos específicos, meus gestos são muito especulativos. Assim, eu jamais diria que esse trabalho vai curar alguém, mas o chamo de *cura gestual*, porque, em última análise, o indivíduo que interage comigo precisará continuar o gesto para ter acesso à cura implícita nele. Minhas Aparições são guiadas pela energia e pelas visões espirituais – é por isso que não posso chamar o que faço de performance. Com minha prática, tento ficar à altura dessas visões (Amira, 2018b, p. 5).

Amira argumenta, ainda, como busca materializar suas percepções e seus sentimentos. Suas visões, podemos dizer, aproximando-as à teoria de Salles, são como:

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, responsáveis pelo crescimento da obra. O artista mantém-se, ao longo do percurso, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor (Salles, 2013, p. 63).

Esses momentos de conexões sensíveis que Salles apresenta, para Amira, aparecem nas suas visões espirituais a partir dos contatos gestuais no presente com o público e indícios históricos do passado.

Amira afirma ainda que não se “encaixa” no que tem sido determinado “conceitualmente” como performance: performance e performatividade “não podem ler o que estou fazendo. [...] Quando as teorias das performances não conseguem entender o que estamos fazendo especificamente, eles chamam de ritual” (Amira, 2018a). A artista nega os termos usuais e as propostas conceituais, mesmo que móveis, creditando seu trabalho à presença apenas.

Retornando à execução da ação, terminada a lavagem de pés, todas as pessoas são vestidas com meias brancas. O grupo ruma, então, em procissão para descartar a água da lavagem. A cada novo passo da performance, notava-se que as pessoas estavam com olhares atentos, como se procurassem entender o que estava acontecendo ali – ou o que aconteceria depois. Nessa direção, Flávio Desgranges afirma:

A falta de um eixo claro de leitura [...] pode deixar o espectador com a sensação de não saber o que fazer, de como se portar em face do que lhe está sendo proposto. Ao mesmo tempo, essa falta de orientação se apresenta como jogo, prenhe de ludicidade, abrindo farto potencial de leitura e de produção de conhecimentos (Desgranges, 2012, pp. 34-35).

Essa sensação aparecia naqueles que compunham a estética da proposta e naqueles que testemunhavam a ação.

Havia uma concentração e atenção dos participantes em executar a ação; mesmo não tendo a clareza, notava-se certa prontidão dos atuantes; constrói-se uma plasticidade para executar os gestos daqueles corpos presentes no tempo-espaço.

Retornam novamente em procissão às cadeiras em círculo, onde se inicia uma dispersão da ação, porém, foi interessante observar que um homem se aproxima de Amira, lhe entrega flores e diz: “é uma princesa, rainha, e ela merece ganhar flores e presentes. Ela está aqui para trazer coisas boas para as pessoas, prosperidade, luz e boas energias. Eu te dou estas flores do lugar mais puro do meu coração. Eu te dou essas flores com amor. Que sua jornada seja cheia de luz”²³. Amira, num gesto de gratidão, o insere numa espécie de continuidade da ação, numa espécie de ampliação do processo pelo acaso. Salles (2016, p. 133) afirma que “acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade – geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador”.

A proposta de Amira trata-se de devir em “autoamor negro radical”, no sentido de descolonizar. A artista escolhe o “amor como estratégia”, pois é “político” e é “uma necessidade para os negros, se quiserem reverter sua realidade” (Amira, 2018a).

²³ Fonte: Instagram da artista, 27 set. 2018.

A RUA É UM ESPETÁCULO

As “antiações” do coletivo Opavivará!

Opavivará! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que realiza seus trabalhos em “locais públicos das cidades, galerias de arte, instituições culturais”. O grupo já passou por diversas formações e, “desde a sua criação, em 2005, vem participando ativamente no panorama das artes contemporâneas”, fazendo apresentações em diversos estados brasileiros e fora do país. Seus trabalhos são marcados pela presença do espectador como “compositor” e “propõem inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas” (Opavivará!, 2024).

Em *A Rua é um Espetáculo* (Figura 8), realizada no Rio de Janeiro, em 2011, o coletivo chegou com cadeiras de praia e se acomodou em um espaço na rua para propor que o espectador ficasse ali em uma espécie de antiação, como os membros do grupo preferem chamar, e com uma necessidade de estar em evidência. Expor-se como em uma vitrine, por um lado, sugere uma crítica à necessidade de aparecer; por outro, apropria-se da rua como um lugar de despretensão, de diversão gratuita.

Para o Opavivará!, ocorre, nesse caso:

mais uma antiação do que uma ação. Aquele comentário do deslocamento básico. É uma ação de espectação. O compositor é o espectador, mas o público que é o espetáculo também é o espectador do espectador. Aquela coisa das cidades: ver e ser visto! (Opavivará!, 2024).

Importante notar que o coletivo se mantém no ato, como uma das características de suas ações, não sendo possível identificar quem é artista quem é público. O grupo articula que sua arte parte de planos de trabalho com o público e para o público.



Figuras 8

Opavivará! A Rua é um Espetáculo, Rio de Janeiro, 2011.

Fonte: <http://opavivara.com.br>

O coletivo mantém a presença e angaria novas presenças; a marca da presença material de corpos e objetos. Eles enfatizam: “a nossa poética é feita para o público”. [...] O público é a temática sobre o trabalho. [...] É como para o pintor que trabalha com a tinta, nós trabalhamos com o receptor” (Opavivará!, 2013). Para o coletivo, o público se torna sua matéria-prima. Salles afirma que “a matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra” (Salles, 2013, p. 72).

O grupo tem como ponto focal o espectador, como um desejo de propor uma criação coletiva, que coloca em questão a autoria – atualmente considerada como um dos debates centrais na arte, no sentido de questionar o artista como “gênio criador”, o “indivíduo genial” (Opavivará!, 2017). O próprio coletivo se vale desse termo como uma crítica à ideia do gênio.

Além disso, do ponto de vista da trajetória do coletivo, sua própria constituição se dá por meio de um conjunto de subjetividades e alteridades que encontram outras em contato com o público. O coletivo afirma que: “a fala de cada um no grupo é uma, mas a fala do coletivo é outra, é a soma de consensos e dissensos. [...] Se não tem dissensos, não há coletivo” (Opavivará!, 2017).

Domenico De Masi (Salles, 2017, p. 52) apresenta uma ideia sobre grupos que corrobora o pensamento do Opavivará!: “num grupo criativo cada sujeito conserva a sua personalidade, que se confronta e interage com todas as outras; cada sujeito é ambiente, faz ambiente para todos os outros”. A necessidade do coletivo é de compartilhar o espaço, conhecer novos sujeitos, estar em contato com diferentes alteridades que irão se fundir como um coletivo maior, como forma de diluir as barreiras entre público e artistas.

O que podemos observar ainda, a respeito dos objetos utilizados nas ações, é a escolha pelas espreguiçadeiras e pelas redes. Esses objetos denotam um convite ao relaxamento, ao alívio de tensões, ao desejo de férias, ao ócio. Notamos que a presença das espreguiçadeiras é recorrente em outras ações do grupo, por exemplo, *Chuvaverão* (Rio de Janeiro, 2014 e Porto Alegre, 2017), *Espreguiçadeira Multi* (acervo do MAM, 2018). Em visita à exposição *MAM 70*, em São Paulo, fiz uso das espreguiçadeiras e, quando, entrei na sala, um homem estava dormindo

em uma delas. Como exemplos das redes, trago *Rede Social* (São Paulo, Espaço Cultural Porto Seguro, 2017, Malmesbury, Reino Unido, Womad Festival, 2018 e Palazzo Strozzi, Florença, Itália, 2019) e *Formosa Decelerator* (Taipei, Taipei Biennial, 2014 e Basel – Unlimited – Art Basel, 2015) [Opavivará!, 2024].

Os objetos, redes e espreguiçadeiras, reforçam essa ideia ao ócio, ao clima de relaxamento e ao convívio, pela maneira como estão dispostos e são oferecidos ao público. Cria-se uma atmosfera que embala esses significados.

Nada pode ser um signo sem ser interpretado por outro signo. Nada é um signo por ele mesmo, mas somente por conta de outro que o decifra como um signo. [...] A interpretação é responsável pela ação do signo, podendo ser escrita, portanto, como o élan vital do universo sógnico, dando origem a novos significados (Salles, 2013, p. 163).

A ambientação é reforçada para que o público interprete o convite, assim como nos auxilia, enquanto crítica, para compreender essas repetições, ampliando o pensamento acerca dos objetos, como materialização das formas e do conteúdo proposto pelos artistas.

Em *Rede Social* (2017/2018/2019), por exemplo, o coletivo propõe o encontro na rede de balançar, culturalmente relacionada ao prazer, ao relaxamento. Na proposição do grupo, há uma única rede, sem separação, com cores distintas e objetos pendurados que geram sonoridade e entram no jogo de compartilhar o espaço, conhecer novos sujeitos, estar em contato com diferentes alteridades coletivamente.

Outra característica marcante do grupo é a forma como desenvolve as relações sociopolíticas no contexto de suas obras. Por exemplo, em *Eu amo Camelô* (Rio de Janeiro, Galeria TAC, 2009), o coletivo propõe uma série de cartões postais com imagens criadas de vendedores ambulantes para ser colocada à venda e arrecadar fundos para os próprios ambulantes. A ação parte da necessidade do grupo em apoiar os camelôs, que têm “sido sistematicamente expulsos dos

espaços públicos em nome da ‘limpeza urbana’ e da ‘saúde pública’, abrindo espaço para empresas multinacionais que vão, aos poucos, substituindo processos tradicionais e populares” (Campbell, 2010).

Outro exemplo é a ação *Cangaço* (Rio de Janeiro, 2013/2015): frases escritas em cangas que expressam a situação do contexto político são mostradas, pelas mãos do público, fotografadas nas praias e divulgadas (as imagens) nas redes sociais. Por exemplo: “xô choque”, “você tem sede de quê?”, “desarmar o desamor”, “quem matou Marielle”?, “fartas de tantas fardas”, “quantos mais vão precisar morrer para que essa guerra acabe?”²⁴ (Opavivará!, 2024).

Para refletir sobre essa proposta, recorro a Nicolas Bourriaud, que se apropria do termo “interstício”, usado por Karl Marx, para discutir o espaço de “relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmonizada no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (Bourriaud, 2009, pp. 22-23).

Essa estética da relação, que possui caráter social, marca, no caso do coletivo, o que sugiro ser uma “estética da festa”, da alegria. Bourriaud (2009, p. 23) parte do uso do termo, justamente pela natureza dessas obras, qual seja: proposições para criar “espaços livres” e ritmos de duração contrários ao estabelecido pelo cotidiano. Ressalto ainda que o termo “interstício”, aqui abordado, não se refere a uma definição fechada de “arte social”, pois, como já foi abordado, as trocas sociais e culturais são inevitáveis entre sujeitos no circuito da criação em rede.

A “estética da festa”, nessa proposta, explora também elementos de um sentimento geral do brasileiro, na forma peculiar de se relacionar, que o coletivo traduz em suas ações. Os membros do grupo afirmam que, para eles, “tudo vira festa” (Opavivará!, 2017). Mesmo as conversas engajadas, produtivas politicamente, ocorrem num ambiente prazeroso e festivo. E, com isso, evidenciam potencialidades de elementos da criação coletiva do Brasil, como a festa, o jogo, a brincadeira, se posicionando, política e socialmente.

²⁴ Fontes: Site do Opavivará! e Instagem do coletivo.

REGISTRO DE PROCESSOS NAS PERFORMANCES

Retomo aqui a necessidade de discutir os registros nas performances, tanto como forma de gerar conhecimento para o próprio artista, como para estudiosos, para pesquisadores, para o público em geral, bem como para outros artistas interessados em repetir/reencenar a prática. Salles (2017, p. 60) afirma que, “no contexto dos estudos sobre processo de criação, arquivos podem ser observados sob três perspectivas: ambiente de interações, espaço de reflexão teórica e campo de expansão”.

Isso posto, os arquivos são fontes que possibilitam compartilhamento e discussão para apreensão do saber, seja em relação aos processos específicos que tentamos estudar, seja pela construção de caminhos teóricos. Poderão servir ainda como documentos históricos, como fonte de estudos para críticos e acadêmicos ou mesmo para a apreciação do público em geral.

Do ponto de vista das artes, a decisão de registrar ou não uma ação recai sobre o desejo do artista, servindo tal registro para divulgar, debater *a posteriori* e ainda refazer a ação, inclusive por outros artistas. Vale ressaltar que esses registros podem ser capturados por diversas fontes, tanto “digitais” quanto “analógicas”. Em específico, mas não se restringindo, sobre os registros fotográficos e audiovisuais do teatro, da dança, da música, da performance, há um desafio para documentá-los e arquivá-los (Salles, 2017, p. 89), devido a mobilidade intrínseca às essas formas de arte.

Levando em consideração a diversidade quanto ao uso e mesmo à apreensão das performances, explorarei alguns aspectos sobre seus registros, a partir dos críticos André Lepecki²⁵ e Diana Taylor, no sentido de ampliar o debate sobre os

²⁵ André Lepecki trabalha e pesquisa a interseção de estudos de crítica de dança, prática curatorial, teoria da performance, dança contemporânea e performance em artes visuais. É escritor,

registros nas performances. A intenção é a de considerar diferentes perspectivas trazidas por esses pensadores e não a de defender uma ou outra ideia. Além disso, trago exemplos da divulgação de trabalhos da performance pelos próprios artistas.

Reitero que trato aqui de visões distintas sobre a permanência nas performances, no sentido de que não se restringe às capturas fotográficas, audiovisuais ou alguma outra forma de registro material de um dado momento do processo, mas que contempla também a assimilação das performances pelo corpo, seja pela transmissão de memória, como fonte de armazenamento e reprodução de práticas tecnicamente ou culturalmente apreendidas.

Para Diana Taylor, a captura dos rastros nas performances pode ocorrer de duas maneiras: a primeira, pela visão tradicional do arquivo na forma de “documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CD, todos esses itens supostamente resistentes à mudança”, ao que ela chamou de “memória arquivada” (Taylor, 2013, p. 48). A segunda, pelo repertório, que “encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidades, movimento, dança, canto –, em suma: todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (p. 49).

Penso ser relevante destacar, em relação aos argumentos de Taylor (2013) sobre a “memória arquivada”, que os documentos nos arquivos podem aparecer ou desaparecer, derrubando uma ideia de resistência à mudança, de durabilidade incorruptível. Trata-se de considerar o arquivo como algo não passível de mediação. A autora recusa essa justificativa dizendo que “o que torna um objeto arquivado é o processo pelo qual ele é selecionado para análise” (p. 49). Já, em relação ao repertório, Taylor comenta que esse último diz respeito à resistência nas performances a partir das práticas corporais, portanto requer a presença de pessoas para que participem da “produção” e da “reprodução” dos atos, como elemento da “transmissão” (p. 50). Esses atos, embora acon-

teçam no presente, podem se reconstituir, “transmitindo memórias, histórias e valores comuns [...]” (p. 51).

Segundo Taylor (2013, p. 50), ambos, arquivo e repertório, serão mediados, porém, a performance “ao vivo” não pode ser “transmitida por meio do arquivo”. Se houve uma captura por um vídeo, por exemplo, isso quer dizer que esse vídeo é “parte do arquivo; o que representa é parte do repertório” (Taylor, 2013, p. 51). Assim, segundo a autora, as performances podem gerar conhecimento, levando essas duas formas de captura. Para concluir, consideramos a seguinte afirmação de Taylor:

performance também funciona ao longo do tempo de maneiras intrigantes e poderosas. Apesar do ato que explode na cena para desaparecer, numa única vez, também podemos pensar na performance como um repertório contínuo de gestos e comportamentos que são reencenados ou reativados repetidas vezes, muitas vezes sem nos conscientizarmos deles. Se aprendermos e nos comunicarmos através da prática realizada, incorporada, é porque os atos se repetem. Nós reconhecemos uma dança como uma dança, mesmo quando os ritmos mudam. Nesse sentido, a performance é sobre passado, presente e futuro (Taylor, 2016, p. 10).

Embora Diana Taylor apresente uma tensão entre arquivo e repertório, André Lepecki explora outros aspectos, como a “vontade de arquivar” ou, originalmente, “*will-to-archive*”²⁶, pelo próprio potencial da obra; para tanto, o pesquisador se vale de outro termo: “vontade de refazer” ou “*will-to-reenact*”²⁷.

André Lepecki traz um exemplo interessante, da *performer* Marina Abramović, para discutir a ideia de “vontade de refazer”. O evento foi contado pela própria artista, quando foi convidada a assistir a uma performance em Amsterdã. Quando

²⁶ Termo usado por André Lepecki no artigo “The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances” (2010).

²⁷ Mesmo caso do termo anterior (Lepecki, 2010).

a peça se iniciou, ela percebeu que se tratava de um de seus trabalhos (*Art must be beautiful; Artist must be beautiful*, 1975). A artista teve vontade de interromper, mas retrocedeu pelo fato de as *performers* serem muito jovens e porque se deu conta de que a ideia de refazer era muito boa. Entretanto, para Abramović, tal evento só poderia acontecer se três fatores fossem respeitados: “a permissão de autor, a partitura correta e a presença do historiador” quando do acontecimento do refazimento (Lepecki, 2013).

Lepecki (2013) questiona a sobrevivência da obra exclusivamente sob a alçada do autor, enquanto “autoridade soberana”. Acredita, em outra direção, que a própria força da obra deveria ter vontade de regressar. O professor defende que o refazer deveria acontecer em relação à obra de arte como potencial que não se esgota e cita Didi-Huberman: “a sobrevivência desorienta a história”. Nesse sentido, ele completa que, “cada vez que eu refaço, [...] estou reorientando o que a história da arte poderia ser”. Assim, associa a vontade de refazer (*will-to-reenact*), pelo “ímpeto à experimentação”, como “pulsão do *re-enactment* (“refazimento”). Lepecki, então, resume seu posicionamento com relação à permissão para que a obra de arte aconteça, como *re-enactment*: deveria acontecer na negociação entre o “agenciamento momentâneo, entre um modo de individuação”, ou seja, “aquele bailarino, aquele coreógrafo, a obra e aquele que vai fazer o *re-enactment*” (Lepecki, 2013).

Ao aproximarmos as questões dos arquivos em Salles, Taylor e Lepecki, podemos compreender que há um somatório de visões que enriquecem a noção de arquivo, associada tanto à vontade do artista, quanto à vontade da obra ou, ainda, como transmissão de memória pelo corpo. Isso posto, me parece que esses pensamentos se alinham às dimensões de continuidade, autoria e transformação. Segundo Salles (2016), a partir da reciprocidade entre as relações, que alteram o comportamento dos elementos envolvidos, as transformações acontecem:

nos modos como estas operam na percepção do artista, nas estratégias de memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre seus materiais e na força da imaginação. Estamos, assim, nos instrumentando para observar sujeitos em ação e autorias se constituindo” (Salles, 2016, pp. 34-35).

Assim, tanto artista quanto obra, e demais agentes envolvidos no ato criador, impulsionam sua realização em caráter aberto, inacabado e de agenciamento plural.

É interessante também evidenciar que há uma mobilização por parte dos artistas da performance para arquivar. Os próprios *performers* publicam seus registros. Um exemplo, é a revista *Performatus*²⁸, que conta com um acervo de trabalhos realizados por diversos artistas, com registro de fotos, relato das ações, textos acadêmicos, entrevistas, tanto no formato digital, quanto em publicação impressa.

Podemos concluir que diferentes formas de registro estão diretamente ligadas à escolha do artista e ao potencial da obra enquanto “vontade de refazer” ou “arquivar²⁹”, no sentido de gerar conhecimento, transformar as coisas. Esse gesto altera de maneira significativa a relação com o tempo-espço e o modo como lidamos com esses processos historicamente, mesmo quando observamos os processos também pela memória cultural. Independentemente dos entendimentos distintos sobre como os registros operam, é importante destacar que o desenvolvimento deste trabalho se dá pela possibilidade de acesso a esses registros, mesmo que parcialmente.

²⁸ <https://performatus.com.br/>

²⁹ Termos traduzidos do artigo de Andre Lepecki: “The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances” (2010).

TRAMAS DO CORPO-ESPAÇO

POÉTICAS CORPÓREAS E RUAS

“O olho da rua vê
o que não vê o seu.
Você, vendo os outros,
pensa que sou eu?
Ou tudo que teu olho vê
você pensa que é você?”³⁰

Paulo Leminski

Segundo Salles (2017, p. 117, grifo nosso), “a criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando *nós* de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores”. Trata-se de um processo em continuidade, falibilidade, incertezas e intervenções com possibilidades para entradas de novas ideias.

Desse modo, retomo à noção de rede, quanto ao seu funcionamento, para evidenciar, neste capítulo, um dos *nós* que destaquei nos processos de Lygia Pape, Eleonora Fabião, Lhola Amira e do coletivo Opavivará!: a relação corpo-espaço. Esses processos, sob o ponto de vista dessa trama contínua, apresentam interações relativas ao corpo e ao espaço nos desdobramentos de seus procedimentos, elegendo a rua como lugar para expressar as relações artista-espectador-ambiente.

Inicialmente, recorro a Christine Greiner, para uma compreensão geral acerca dessas interações: “as relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais”. Ela ressalta que os enredamentos do

³⁰ Leminski, 2013, p. 20.

corpo com o ambiente acontecem nesse processo “co-evolutivo de trocas” (Greiner, 2005, p. 130).

Greiner refere-se ao corpo a partir de suas comutações com o ambiente. Essas trocas se dão por atravessamentos de aspectos da cultura, da arte, da ciência, da política, do espaço urbano, da natureza, da comunicação, das tecnologias, dos sujeitos etc. Salles, a partir de Vicent Colaprietro (2014, p. 15), define “o sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações”. Sugiro, assim, pensar os sujeitos como atores portadores de identidades anônimas³¹ – pode-se dizer, também, o público – e outros, de identidades artísticas, como construtores dessas relações em dialogia com o objeto artístico.

Ainda na direção do sujeito, o historiador Serge Gruzinski (2001, p. 53) afirma que:

a identidade é uma história pessoal, ela mesma ligada a capacidades variáveis de interiorização ou de recusa das normas inculcadas. Socialmente, o indivíduo não para de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais. [...] A identidade define-se sempre, pois, a partir das relações e interações múltiplas (Gruzinski, 2001, p. 53).

Esse entendimento de “relações e interações múltiplas”, em Gruzinski, ratifica o pensamento dos processos de criação como rede em construção, percorridos por esses atores. Os corpos dos sujeitos são afetados mutuamente, podendo gerar incorporações ou recusas aos processos culturais, sociais, políticos. Diante disso, Amálio Pinheiro acrescenta:

Os processos culturais passam a processos literários e artísticos a partir dos contatos físicos entre as performances corporais (voz, gesto, dança, grafia) e a construção

³¹ Termo utilizado por Amálio Pinheiro no livro *América Latina: Barroco, cidade, jornal*, 2013.

anônima da cultura. São sempre atividades corpoculturais, mediadas pelas forças da natureza (Pinheiro, 2013, p. 145).

De acordo com Pinheiro, os processos artísticos também se desenvolvem a partir dessas correspondências corpóreas mediadas pela natureza. Os processos culturais passam a artísticos, como na fala de Pinheiro, à medida que o sujeito desenvolve suas leituras e traduções dessa construção anônima. “Observamos as macrorrelações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações”, afirma Salles (2016, p. 38).

Do ponto de vista das relações entre sujeitos, ao se pensar no contexto histórico das performances como processo artístico, percebe-se a importância dada ao corpo, sobretudo entre os períodos das décadas de 1960 e 1970, ocupando uma centralidade nas ações. Tratava-se de um período relevante para a potencialidade do corpo na arte, sobretudo como matéria elementar da criação, como objeto político, estético e relacional. Diana Taylor (2016, p. 1) acrescenta que, desde os anos 1960, “os artistas têm usado seus corpos para desafiar os regimes de poder e normas sociais, colocando o corpo à frente e ao centro da prática artística [...]”.

A cena atual continua expandindo a compreensão do corpo nas expressões artísticas e nas suas possíveis formas relacionais com objetos, fotografias, instalações, tecnologias, textos, filmes, desenhos etc. Além disso, observa-se uma crescente ampliação dos espaços utilizados, não se restringindo a museus, galerias de arte, espaços culturais, ganhando, assim, outros espaços urbanos, como as ações *site-specific*³² – igrejas, templos, margens de rios, casas particulares, ruínas e escombros, cemitérios etc. – inclusive a rua.

³² O termo *site-specific* “faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado”. Possui, em geral, “elementos esculturais que dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. [...] Liga-se à ideia de arte ambiente, voltada ao espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o –, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas”. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

Não quero dizer, com isso, que a cena contemporânea seja a única portadora dessas formas, mas, sim, destacar como se situa em relação aos processos históricos, culturais e políticos no contexto presente, em um cenário de desenvolvimento e, como afirma Salles (2016), a partir das transformações que operam por meio dos sujeitos. Nessa direção, recorro a Josefina Alcázar³³, que, ao questionar de qual corpo estamos falando na performance, explica que “é necessário aclarar que não existe um conceito de corpo a-histórico, e que não podemos falar de ‘corpo’ em geral sem mencionar as condições sociais e culturais que correspondem a corporeidade humana” (Alcázar, 2014, loc. 1711).

Alcázar (2014) evidencia algumas discussões acerca do corpo, no Ocidente, com o passar dos séculos até o momento, onde se chegou a reconhecer o corpo como um espaço de multiplicidade e complexidade de significações. A partir de Joanna Woodall (Alcázar, 2014, loc. 1858) define que o “corpo é instrumento de comunicação, meio de transmissão de sentimentos, de pensamento, da razão e da emoção”.

Retomo, assim, à materialidade dos processos aqui estudados, quanto ao intrincado corpo-espaço, observando mais atentamente a rua como quadro para o desenvolvimento dos procedimentos desses artistas. É importante pensar sobre o corpo a partir de suas dimensões políticas, sociais e culturais no contexto das vivências cidadinas. Richard Sennett, em seu livro *Carne e Pedra*, fala sobre o corpo e a cidade sob uma perspectiva das relações de poder no Ocidente, que entendo como pertinente para elucidar o contexto das experimentações artísticas na rua:

Totalidade, unicidade e consistência são palavras-chave no vocabulário do poder. Temos combatido essa linguagem de dominação por meio de uma imagem sacralizada do corpo em luta consigo mesmo, fonte de seu próprio sofrimento e infelicidade [...] A cidade tem sido um *locus* de poder, cujos espaços tornarem-se coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes – fator de

³³ Josefina Alcázar é doutora em Sociologia. Pesquisadora mexicana que estuda formas híbridas e interdisciplinares; seus estudos enfocam a “performance art”.

intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas. Todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação (Sennett, 2010, p. 25).

Sennett (2010) se refere ao sentido estrangulador das formas de poder, por meio de uma ideia de civilidade, ordem e linearidade integrais. As cidades, como espaços dessas manifestações corpóreas, que, por um lado, intentam pela unicidade, por outro resistem, ao passo que as complexidades humanas e urbanas se mostram cada vez mais intensas nos contextos de convívio social.

Nesse enredado entre cidade e corpo, trazido por Sennett, acrescento a visão de Manuel Delgado, a princípio por conta da distinção feita pelo autor entre cidade e espaço urbano. Entendo ser importante averiguar esses aspectos para aproximá-los às discussões diante da materialidade dos processos artísticos. Segundo Delgado (2007, p. 11) a “cidade é um lugar”, um “complexo infraestrutural”, onde se levantam as construções e onde vive uma grande população. Já o espaço urbano:

suscita um tipo singular de espaço social. [...] O espaço urbano resulta de um determinado sistema de relações sociais cuja característica singular é que o grupo humano que as protagoniza não é tanto uma comunidade estruturalmente acabada [...] mas sim uma proliferação de emaranhados relacionais compostos de usos, arranjos, imposições, retificações e adequações mútuas que vão emergindo a cada momento, um agrupamento polimorfo e inquieto de corpos humanos que só pode ser observado no instante preciso em que se coagula, posto que que está destinado a dissolver-se de imediato. Essa modalidade singular de espaço social é cenário e produto do coletivo tornando-se um território desterritorializado em que não há objetos senão relacionamentos diagramáticos entre objetos, laços, nexos submetidos a um estado de excitação permanente e fatos de simultaneidade e confluência (Delgado, 2007, pp. 11-12).

Nesse sentido, dos encontros de peculiaridades, mobilidades, arquiteturas, movimentos e descolamentos é que a rua se apresenta como esfera relacional.

A partir desse cenário, o que alguns artistas buscam é justamente romper com os contextos estabelecidos. Retomo, então, aos distintos princípios direcionadores de Fabião, Amira, Pape e Opavivará! para sugerir uma espécie de necessidade compartilhada, qual seja: a criação de novas formas de vida pelo rompimento com os padrões sociais, políticos, das relações de poder, dos enquadramentos rígidos e violentos.

Assim, Eleonora Fabião estabelece alguns desses nexos como a imagem de uma cidade fechada a novos olhares, com “um princípio artístico emoldurado”, com problemas políticos profundos (Fabião, 2016c). Lhola Amira parte da história dos negros e questiona o processo colonizador violento que se arrasta até a atualidade. O coletivo Opavivará! busca, no outro, um espaço de convívio e debates pelo jogo e pela festa. As afrontas de Lygia Pape aos modelos elitizantes da arte e das políticas vigentes.

É como se esses artistas tivessem uma pergunta central ecoando: “Como resistir e gerar novas ideias, novas formas de viver, da rua como galeria, da rua como rua, da rua como espaço poético?”.

Diante do exposto, ao tentar responder a tais indagações, adentrarei às tessituras dos processos, levando em conta suas especificidades quanto à experiência do corpo e às vivências a partir do espaço urbano – tendo a rua como cenário.

CORPO-EXPERIÊNCIA³⁴, CORPO-GESTO, CORPO-FESTA

Eleonora Fabião (2013) considera o corpo nas performances como um “corpo-em-experiência”. O termo foi desenvolvido pela artista a partir da noção de “Corpo-sem-Órgãos” (CsO) em Deleuze. O CsO propõe um corpo desobediente aos automatismos, que escapa às imposições. Segundo Deleuze; Guattari (2012) não é possível definir o corpo sem órgãos; não se trata de “uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte de onde aconteceria algo. [...] Não é um espaço e nem está no espaço[...]” (p. 16). Trata-se de habitar intensidades, de experimentar uma vida ainda não vivida; de “abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 25). Sendo assim, em direção a sua prática, Fabião afirma que:

Através do corpo-em-experiência cria-se relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários. Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O *performer* age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um *performer* pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo?, a quem pertence o meu corpo?, e o seu? [...] (Fabião, 2013, pp. 5-6).

Dessa forma, analisando *Ação Carioca #1*, Fabião procurava promover o aproximar das pessoas, gerar relações afetivas, criar partituras que escapassem aos

³⁴ Termo a partir da proposta da artista Eleonora Fabião sobre o corpo-em-experiência.

ditames da vida cotidiana e das organizações macro estruturadas. O caminho, para romper essas barreiras ou criar formas de vida outras, se processa pelas modulações entre pertencimento e rechaço. O corpo do *performer*, como pensado por Fabião, se encontra, assim, com as complexidades sociais intensas das cidades, com seus distintos grupos estranhos uns aos outros, com habitantes dos paradoxos da massificação e das resistências às dominações (Sennett, 2010). A medida em que essa ação se realiza nas ruas dos grandes centros urbanos, esses encontros entre o corpo do *performer* e o corpo do espectador vivenciam as inquietações dos “emaranhados relacionais” característicos dos espaços urbanos (Delgado, 2007). As fricções, que, ao mesmo tempo, podem afastar, também podem aproximar esses corpos.

Nessa direção, retomando o “programa performativo” – nome dado pela artista ao procedimento, com base na visão do corpo-em-experiência – trata-se de uma prática voltada para se criarem corpos a partir de suas possibilidades e ativações relacionais. Fabião (2013, p. 4) afirma que o “programa é motor de experimentação psicofísica e política”, ou seja, propõe relações a partir dos impulsos psíquicos, emocionais e políticos produzidos nas interações entre os sujeitos e o ambiente. Para Fabião (2009, pp. 237-238), “programas anunciam que ‘corpos’ são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes”. Sua disposição à proximidade ao outro se dá em meio às “instabilidades das ruas” (Delgado, 2007); as interações acontecem em plena rede. Fabião compreende essas incertezas e busca instaurar um “campo relacional”:

Uma ferramenta de trabalho fundamental é receptividade. Receptividade transforma corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida. Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional (Fabião & Lepecki, 2015, p. 17).

Já, no trabalho de Lhola Amira, é possível observar que há certa afinidade quanto ao procedimento do corpo-em-experiência como pensado por Fabião, no sentido de que os mecanismos para a criação de novas formas de vida surgem a partir

de questionamentos, como a exclusão e o abuso, e pela maneira como a artista sugere uma outra condição em direção ao “pertencimento” desses corpos. Estabelece um diálogo crítico sobre gênero, preconceito racial e violência e, como modo de aproximação para aplacar essas marcas, uma intenção de curar pelo afeto. Propõe aos “corpos excluídos”, “banalizados” pela indiferença, pela estranheza àquilo que se tenta impor como modelo, vivenciarem trocas afetivas evocadas para despertar um “autoamor radical” (Amira, 2018a).

Culturalmente, Lhola Amira rejeita o modelo pré-estabelecido com relação às dominações impostas aos negros, rechaçando paralelos à cultura ocidental dominada por homens brancos e mulheres brancas (Amira, 2018a).

Ainda sob a perspectiva das relações com a cultura, a artista afirma que “segundo o entendimento espiritual *nguni*, nossos corpos não nos pertencem” (Amira, 2018b, p. 5). Assim, quando diz que Khanyisile Mbongwa concede a presença de Lhola Amira, parece, assim, haver uma compreensão quanto às identidades múltiplas que seu corpo pode abraçar. De certa maneira, é como se o corpo da artista estivesse poroso às alteridades dos lugares onde ela passa. Amira afirma que: “é importante, na minha cultura, antes de entrar em qualquer lugar ou espaço, deixar as suas coisas para trás e ter o espírito claro para olhar, ver, observar, ouvir, escutar” (Amira, 2018b, p. 5).

Em suas “Aparições”, a lavação de pés pode ser associada ao rito religioso observado por diversas denominações cristãs, porém é importante pontuar que a artista tem censurado um posicionamento da crítica quanto a interpretar seus trabalhos como rituais compreendidos por brancos, pois isto, segundo ela, é uma forma dos brancos encontrarem suas próprias explicações, equivocadas, sobre o que os artistas negros estão fazendo (Amira, 2018a). Não queremos dizer, com isso, que não haja semelhanças ou, ainda, que a artista tenha feito um julgamento direto em relação à lavação de pés em outras manifestações histórico-culturais. Embora compreendamos a beleza e as semelhanças desses atos, destacamos apenas o desejo da artista em não ter de explicar sua criação desde um ponto de vista pré-estabelecido pela cultura ocidental. Amira afirma seu princípio direcionador e como ela busca materializá-lo por meio da cura da ferida aberta:

Minha prática se interessa pela ferida e pela cura. Estou interessada em ver o que é a ferida, do que ela é feita, o que a sustenta, o que tem sido usado para cobri-la – e, então, por meio disso, começar a fazer gestos para curá-la (Amira, 2018b, p. 5).

Ambos os processos, de Fabião e de Amira, sugerem uma recusa ou a busca por “brechas na normalização”, por “modificações nas estruturas de reprodução” (Morin, 2011, p. 33).

Assim, há uma tentativa de recusa aos “compostos de usos, arranjos, imposições” (Delgado, 2007, p. 12) pelos artistas. Esses padrões de costumes, também marcados pela gestualidade, mas não tão somente, provocam um desejo, uma necessidade dos artistas, de escapar, estremecer com essa “padronização gestual” evidente no cotidiano da vida moderna (Desgranges, 2012, p. 23). A arte busca pelos gestos como fontes poéticas, pois estes propõem que o meio, que o invisível, se torne visível. O gesto é uma força geradora de afetos que desenha o “entre”, “cria um ser” ou, ainda, “uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens” (Agamben, 2008, p. 13).

Amira, por exemplo, desenvolve sua “cura gestual” a partir de movimentos mínimos como forma de contato; sugere uma estética política e social e, ao mesmo tempo, se aproxima pelo toque, se comunica de maneira não agressiva e reverencial. Seu gesto é estranho ao padrão cotidiano. A artista cria seu gesto poético a partir da cura. Os detalhes de cada gesto em sua ação, proporciona um conjunto de gestualidades que remetem nossa percepção às ritualizações e às outras sensações subjetivas. A cura gestual, que a artista propõe, não se caracteriza ou não se pretende “curar de fato” (Amira, 2018b, p. 5), como diz, mas, nos contextos histórico, político, social, se ocupa em compreender como os corpos negros vêm sendo submetidos à violência ao longo dos tempos.

Amira traduz a imagem, da cura pelo afeto, para gerar um “autoamor” aos negros, como afirma. Podemos compreender que se trata de uma “imagem sensível” (Salles, 2013, p. 60), na qual “o artista é profundamente afetado – por essa imagem” que age sobre ele. “O artista é um receptáculo de emoções” (Salles, 2013, p. 61).

A artista, então, a partir de um processo de investigação do que tem acontecido com esses corpos, cria uma espécie de síntese desses contextos, se utilizando do espaço da galeria ou da rua para realizar o que chamou de cura. Age por meio de gestos de proximidade, afetivos, que promovam a aproximação dos corpos. Num lugar inóspito como a Praça da República, localizada no centro da cidade de São Paulo, é perceptível uma delicadeza nos gestos praticados por Amira.

Retomando Eleonora Fabião, a artista indica que não há uma finalidade nas suas performances. Assim, pode-se dizer que, nas Ações Cariocas #1, há uma espécie de deslocamento do gesto cotidiano para outro espaço, estranho às finalidades conhecidas, mas que insere na paisagem as delicadezas dos encontros. Fabião e o espectador, demonstram que parece haver ali uma escuta atenta, um colocar-se disponível ao outro. Os pés descalços junto aos pés calçados (Figura 9), os movimentos das mãos de cada um, os cumprimentos, os sorrisos, as nuances faciais ou, ainda, os ângulos da rua e os cortes na imagem dos dois atravessada pelos passantes e capturada pelas lentes do fotógrafo.



Figura 9

Ação Carioca #1, Elenora Fabião, Rio de Janeiro, 2008.

Fonte: Fabião & Lepecki (2015), p. 15. Fotografia: Felipe Ribeiro. Cortesia da artista.

Ao adotarmos uma referência ao gesto, não queremos dizer que este apenas se processa pela disposição de corpos no presente. Há também desdobramentos dos gestos pela apreensão da memória. Como exemplo, a investigação de Amira, que se dá pela busca de uma espécie de arqueologia e opera como uma tradução desse gesto no presente; carrega marcas do passado, traduzidas pela lente da artista.

A materialização dos gestos, do ponto de vista da criação, rumo à materialização do projeto poético, pode-se dar como transmissão de linguagens outras que não apenas corpo de carne e osso. Em *O Ovo*, por exemplo, Pape apresenta camadas do gesto poético de nascer a partir de suas notas:

Notas para OVO³⁵

Intuição, o SÍMBOLO
em vez da coisa naturificada
em vez da representação – desse lado da realidade dentro e fora de si – ainda o
símbolo do gesto
O NASCIMENTO

O significado cíclico do TEMPO
NASCER – MORRER – NASCER

Nascer é um gesto poético
O homem se rende à própria estrutura
O homem está integrado na sua própria estrutura

Eu não quero dizer para reproduzir condições mais próximas à realidade
Eu quero dizer para mostrar o ato de nascer

³⁵ Lygia Pape, “Notes for Ovo”, 1968. In *Magnetized Space*, Reina Sofia, 2011, p. 242.

Aprecia-se que é possível desdobrar essas linhas sob a perspectiva dos gestos, por meio de processos literários, da escrita. A artista utiliza, ainda, outra linguagem, antes de concretizar a estrutura de um quadrado chamado *O Ovo*. Salles (2016, p. 82) afirma que o ato criador é um percurso “organicamente intersemiótico”; ou seja, nos registros dos processos são encontradas “diversas linguagens” que são exploradas pelos artistas.

Dessa maneira, podemos sugerir que a poesia também constrói a tessitura do corpo; nesse caso, pelo ciclo de nascer e morrer. A partir dos indícios da escrita de Pape, é possível que a artista tenha, como mote, o gesto como construção mínima para o grande ato de nascer e de morrer, num ciclo infundável. Sendo assim, a poesia se arquiteta pelo movimento, sem delimitações entre presente, passado e futuro. As gestualidades poéticas podem se caracterizar por ações cotidianas sobreviventes ou como “comportamento reiterado” (Schechner, 2013).

Além desses aspectos, segundo Hélio Oiticica (2011), não há uma finalidade para *O Ovo*. Salles (2013, p. 35) afirma que o artista é movido a agir por necessidade e não por metas pré-estabelecidas; trata-se de uma busca por concretizar uma “operação poética”, capturada nos documentos dos processos, como o exemplo do *O Ovo*. Essa operação é caracterizada por uma “sequência de gestos”, que geram as mais dinâmicas metamorfoses, para se empenhar aquilo que se deseja, com suas características e significações específicas (Salles, 2013).

A busca para concretização dessa operação sensível passa pela coleta de materiais, por experimentações, por testagens que expandem a ideia “clássica” de ateliê (Salles, 2016). Vou apropriar-me da aula “Sedução” (Figura 10) ou, ainda, das “antiaulas,” como Pape nomeou (1998, p. 75), para ilustrar um possível mecanismo de coleta, e desses gestos como mediadores dos processos em potencial.



Figura 10

Aula Sedução, Lygia Pape, Rio de Janeiro, 1978. Parque Lage, Rio de Janeiro.

Fotografia: Lygia Pape.

Uma série de acontecimentos atravessam o artista, apresentando, sem dúvida, impacto na construção de seus trabalhos. Com os alunos, nessa proposta, Pape procurava pesquisar suas potencialidades gestuais pelo tato, pela gustação, pela exploração da própria natureza das coisas. É interessante observar, assim como em *Roda dos Prazeres*, por exemplo, que há as mesmas características de provar as sensações do corpo de maneira tátil e gustativa. Sugere o gesto de lambe, como o de gotejar um líquido na língua, num jogo prazeroso, lúdico. Severo Sarduy (1979, p. 78) afirma que “no erotismo a artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo [...] uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos”.

O Opavivará! valoriza relações que remetem à festa, à brincadeira. O grupo possui, como uma de suas referências, a antropofagia e costuma reforçar, nas suas obras, a alegria, o prazer, a festa. O coletivo afirma que “o prazer é revolucionário [...], um lugar de potência política” (Opavivará!, 2017). Em *A Rua é um Espetáculo*, por exemplo, há a valorização do relaxamento, do encontro festivo. Nas ações *Eu amo Camelô* (Rio de Janeiro, 2009) e *Cangaço* (Rio de Janeiro, 2013/2015), mesmo com suas temáticas sociais, aparece certa dose de alegria. Em “Chuvaverão” (Rio de Janeiro, 2014 e Porto Alegre, 2017), a rua também é cenário de encontros descontraídos³⁶

Como discutido, o coletivo Opavivará! estima a festa, o brincar. Vilém Flusser, ao se referir à espontaneidade do brasileiro ao jogo, ao lúdico, afirma que:

Os termos “brincar e brincadeira” são de difícil captação para quem não fala português, já que não significam apenas “jogar alegremente e sem regra”, nem significam apenas “fazer graça”, mas também, “agir com facilidade (Flusser, 1998, p. 170).

Esses elementos valorizados por Flusser são realçados pelo coletivo Opavivará!, que se apropria das dimensões festivas do brasileiro, podemos assim dizer, como

³⁶ Ver imagens no site: <http://opavivara.com.br/>

matéria-prima para a construção de suas obras. Entende-se, a partir de Salles (2013, p. 72), que “matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra”. No caso do coletivo, por exemplo, o corpo dos espectadores, o corpo dos artistas, o espaço e as interações festivas compõem o teor material de seus projetos, engendrando forma e conteúdo.

O corpo, como um aspecto da rede, carrega dimensões dos gestos, da voz, da linguagem, da presença, da memória, do pensamento, das sensações e emoções, dentre outras características, tornando-se agente detonador das forças microscópicas, como material resistente em potencial das relações. A experiência do corpo nas performances, de maneira sugestiva, está enredada a todos esses aspectos; sugere uma ideia de infinitude de contatos entre as subjetividades e as coletividades e em relação ao tempo-espaço, num movimento contínuo e dinâmico.

RUAS E SUJEITOS

“Antes, eu percebia a rua como o lugar do aleatório por excelência. Hoje, entendo a rua como lugar onde o impossível acontece³⁷.”

Eleonora Fabião

O antropólogo Manuel Delgado (2007) compara a vida social a um teatro que acontece no exterior, caracterizando esse “fora” como uma “organização singular” que coexiste e propaga-se como se fosse um “ambiente comportamental”, uma estrutura prática de atividades variadas que se desenvolvem, movimentando-se do “conflito à ironia”. Nos procedimentos e nas relações, há “certa ordem social” que surge formada por “comportamentos relativamente previsíveis, compreensíveis ou pelo menos intuitivos para aqueles que a constituem momentaneamente”. É esperado que esses comportamentos sejam “rotineiros, triviais, não conflitantes”, mas que possam conhecer, de maneira constante, os mais variados “desafios, tropeços, transgressões e reclamações”. O sujeito, em se afastando de um espaço privado, das quatro paredes, se inscreve em uma “dimensão em que sentimento e movimento são sinônimos, num espaço de corporeidade literal, espaço de inteligibilidade, comunicação em todas as direções e a ação” (Delgado, 2007, pp. 39-40).

Desse modo, ao pensarmos nas performances vividas pelos sujeitos ou atores, elencados como objeto de estudo nesta pesquisa, e, mais especificamente, realizadas no fora – rua, podemos entender esses estados dinâmicos a partir da tessitura das redes relacionais. As relações se desenvolvem num espaço

³⁷ Fabião, Lepecki, 2015, p. 58

instigante e determinado por incertezas. Por exemplo, ao pensarmos em *Ação Carioca #1*, Fabião se instala no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, em determinados dias e horários, por determinado período, pronta ao encontro de uma identidade desconhecida. Trata-se de um encontro entre sujeitos desenhando o ato criador em pleno “consenso, dissenso, contrassenso, senso, *nonsense*. E também silêncio” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 17).

A partir da experiência de Fabião, continuamos com Delgado no sentido do desenho da instabilidade da cena pelo espaço urbano, pelo externo:

Nesse cenário instável, ninguém é completamente indecifrável ao mesmo tempo em que todos os presentes recebem o direito de encontrar em sua própria banalidade um refúgio para suas verdades. A identidade de cada um é, para quem queira examiná-la, ao mesmo tempo uma evidência e uma intriga. Esse espaço exterior é de aceleração máxima das reciprocidades e da multiplicidade de atores e ações; região aberta em que cada um está com indivíduos que se tornaram, embora apenas por um segundo, seus semelhantes (Delgado, 2007, p. 41).

Quando do desenvolvimento do processo de criação na rua, pode-se abrir espaço para uma aproximação dessas identidades múltiplas. É como se Fabião acessasse esses refúgios das verdades, como mencionado por Delgado. Na mesma direção, o coletivo Opavivará! também proporciona um lugar para conhecer essas identidades, fazer um exame do individual em meio a massificação. Os artistas, nesse contexto, estabelecem com a rua uma conversa a partir da subjetivação. É, de certa maneira, como se eles coletassem amostras das vozes desses encontros, e que, de alguma forma, acabassem por se tornarem íntimos dessas vozes, como se o privado acontecesse na rua.

Retomando à Fabião, a artista estabelece ainda questões centrais a partir da rua:

Na rua, interessa plantar as questões recorrentes: o que é corpo? (questão ontológica); o que move um corpo? (questão cinética, energética, afetiva); o que um corpo

pode mover? (questão performativa); que corpo pode mover? (questão biopolítica). (Fabião & Lepecki, 2015, p. 69).

Podemos sugerir, como umas das possíveis respostas às perguntas de Fabião, que esses movimentos corpóreos partem de uma natureza comunicativa intrínseca aos seres humanos. Como busca incessante, os corpos se procuram ou se afastam à medida que essa necessidade de comunicação se organiza. Os contatos se dão via memória, imagens, gestos, palavra, percepções do mundo, experiências cotidianas, dentre outras possibilidades. Há sempre vontades e necessidades operando o corpo destinado a comunicar-se.

O desejo do artista, rumo ao princípio direcionador para realização do projeto poético, e na relação com as práticas comunicativas, pode apresentar essa busca incessante em responder aos seus anseios, que habita a entidade corpo. Assim, retomo à Fabião:

Ações Cariocas é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo via contato, fricção, diálogo. No Rio de Janeiro, assim como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo. O que me guiou foi o mais simples desejo de me sentir bem, de recuperar o que é meu (a cidade onde nasci e cresci), de habitar o meu espaço público, me esfregar nele, amá-lo; criar modos de pertencimento ativo que recusam a cultura do medo e a lógica da violência. Uma reapropriação do corpo e da cidade, um através do outro. Ou melhor, uma apropriação do corpo e da cidade como corpo. Ambos corpos em processo de formação mútua, já que a cidade nos faz e nós fazemos a cidade. (Fabião & Lepecki, 2015, p. 45).

O desejo de Fabião, podemos dizer, atravessa as modulações apresentadas por Delgado (2007) no sentido das ameaças da rua, do medo como um direcionador de certa “ordem social” – a qual Fabião entende como forma de controle. A artista lida com a identidade de cada um, com suas verdades banais e suas reciprocidades pelo contato, pelos atritos e pelas conversas; ou seja, pela comunicação em todas as direções, como Delgado (2007) suscita.

O processo comunicacional se dá, nesses estados políticos da arte, onde os corpos dos artistas e espectadores se apresentam intrinsecamente como gestos micropolíticos. Utilizando o *Divisor*, de Lygia Pape, como exemplo, depara-se com um contexto social e político conturbado, sobretudo na década de 1960, mais precisamente no ano de 1968, em 13 de dezembro, em plena ditadura militar, quando o Ato Institucional nº 5, o AI-5, entrava em vigor pelo decreto do general Artur da Costa e Silva.

A medida outorgava ampliação dos poderes aos militares, como o fechamento do Congresso, além da instauração de forte censura, autorizando-os a prender e punir violentamente qualquer cidadão que se opusesse ao comando duro e repressivo. A época também foi marcada por protestos da população, sobretudo de estudantes e artistas, que resistiam ao regime instaurado. Os artistas seguiam com suas produções impactadas por esse contexto (Carneiro, 2018).

O *Divisor* apresenta um espaço para se pensar o indivíduo e o coletivo e seus intrincados políticos, sociais, culturais. *Divisor* sugere um caráter de inseparabilidade entre corpo e espaço. O coletivo, composto por indivíduos, estabelece um acordo de como se locomover, em qual ritmo caminhar, a forma de realizar uma curva e como engendrar esta composição dos corpos num uníssono em marcha, mas que, ao mesmo tempo, possibilita esses processos individuais de percepções, de interrogações, de reabilitação de memórias ou, ainda, do diálogo proposto por um corpo político que brinca (Figura 11).

O convite ao acontecimento pode produzir vínculos e afetos. Sugere que as marcas da voz do artista apareçam na estrutura, desenhada em micros e macros gestos que se encontram na rua, com a arquitetura e como um grande objeto escultural branco. Um caminhar provocador de sensações e de lembranças como vida em comum e incomum. Na arquitetura e nas tramas da estrutura proposta, o que está dentro da imagem se reaviva na escultura e na tradução do gesto – caminhar – no objeto em movimento e no corpo de quem experimenta este caminhar. Os corpos em rede são como compositores de uma mesma partitura (Agamben, 2017). A incorporação não foge à heterogeneidade – ela a traduz e se mantém aberta, após incontáveis anos de repetidos gestos da necessidade humana de prazer e de liberdade.



Figura 11

Divisor, Lygia Pape, 1968. Performance no MAM RJ, 1983.

Fotografia: Paula Pape. Projeto Lygia Pape.

ESCRITOS E VOZES

Corpos que ressoam na paisagem

Amálio Pinheiro (2013, p. 19), ao se referir aos “textos e os seus ambientes”, destaca a importância em compreender a vinculação entre “o ideário ‘contemporâneo’ das cidades”, com aquilo que é divulgado pelos meios tecnológicos de maneira linear, e, por outro lado, compreender os processos plurais que se desenvolvem de modo frutífero na América Latina.

Essa tentativa de adequação se torna impraticável, na medida em que essas culturas se caracterizam como sociedades abundantes, como profusão de alteridades. Pinheiro acrescenta que:

o que temos que ressaltar nesse trabalho microscópico de assimilação de alteridades em cadeia contígua é a primazia de uma objetosfera, o protagonismo da natureza e a supremacia do coletivo anônimo. São formas de conhecimento em que as vozes dos sujeitos se perdem (no coro da mata, da urbe) ou ajudam a compor o vozerio circundante (Pinheiro, 2013, p. 20).

Pinheiro apresenta que, culturalmente, as cidades da América Latina possuem uma latência criativa construída em meio aos seus processos mestiços³⁸. Ao discutirmos as performances sob a perspectiva da palavra, da voz, como manifes-

³⁸ “a mestiçagem não é apenas um cruzamento de raças, mas interação entre objetos, formas e imagens da cultura”. O pensamento mestiço não é um movimento binário ou fundidor de linguagens, coisas e fatos, mas atua pela inclusão, pela tradução e incorporação disso tudo e sobretudo do outro. Se interessa pelos ritmos e gestos, tanto das memórias, quanto das histórias e dos acontecimentos cotidianos, pelo pequeno e pelo grande, e por todas as dimensões da paisagem: natureza, bicho, gente, objetos, imagens. Extraído do texto “A condição mestiça”, de autoria de Amálio Pinheiro, out. 2017.

tações do corpo, no contexto das cidades brasileiras, encontramos ressonâncias com o pensamento de Pinheiro, à medida que os sujeitos participantes das redes criativas são como os personagens que carregam as vozes, que compõem e dissipam, na relação “corpo-rua”.

Adicionalmente, convoco Paul Zumthor (2014) ao debate sobre performances a partir do capítulo “Em torno da Ideia de Performance” – parte integrante do livro “Performance, Recepção e Leitura”. O autor discorre sobre a noção de performance, que serve como um “parapeito”, no sentido de auxiliar na compreensão de como se dão as experiências individuais e do prazer experimentado para atingir o “ritual coletivo” (p. 38).

Zumthor (2014, p. 32) inicia a discussão através de um relato sobre sua infância em Paris. Como se locomovia com frequência entre o subúrbio, onde morava, e o colégio, costumava ouvir os cantores de rua, bem comum no começo dos anos 1930. Ele e seus colegas de escola se aglomeravam ao redor do cantor para escutar as canções e, depois, numa última reprodução, eles se juntavam em coro. O autor se recorda do camelô que vendia as folhas com as canções transcritas, da algazarra das meninas, da rua e seus ruídos, do céu de Paris e tudo isso era parte de um contexto de jogo, de um espetáculo. Esse engendrado de acontecimentos fazia, de alguma maneira, parte da canção e ele, mais tarde, entendeu esse dinamismo como “uma ‘forma’ não fixa, nem estável”, como “[...] uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem, que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (p. 33)”. Logo, Zumthor entende que essa forma é negada em detrimento do discurso vivido e, portanto, há nesse fato a existência da performance.

Desse ponto, Zumthor (2014, p. 39) discute os modos de pensar sobre a voz e a escrita pela evolução dos meios e dos modos de comunicação, se referindo a McLuhan. Seus estudos apontam para a semiótica que, por sua vez, agrega aspectos da cultura e da comunicação. O autor acrescenta que as formas de transmissão de pensamento não podem se restringir pela comparação “entre oralidade, escrita e informática”, mas há que se pensar, ainda, nos meios pelos quais os indivíduos socialmente as entendem como formas autônomas de comunicação, a partir de suas próprias designações. Toma como exemplo, as

tribos africanas, que possuem funções diferentes para aquilo que denominamos palavras. Nesses exemplos, a palavra oral é tida como meio autônomo de identificação para se comunicar e não, simplesmente, como um meio produzido pela voz, assim como a sociedade ocidental a compreende. Sob outra perspectiva, é preciso conceber as “pulsações” do corpo, do *performer* e do espectador. Essas pulsações, também chamadas por “redes de sensualidades complexas”, se dão no sentido de expandir para além dos gestos, da oralidade ou mesmo da presença como elementos isolados, mas considerá-los como parte integrante dos seres de carne e osso, diferentes entre si, no qual essas subjetividades abarcam a poesia do ato. Além disso, é preciso pensar a performance não tão somente associada ao corpo, mas também ao espaço (Zumthor, 2014, pp. 41-42).

Zumthor então, traz uma ideia de teatralidade, compreendida a partir de Josette Féral³⁹, acerca da relação estabelecida entre o espaço e o espectador, para indicar o que seria teatral. Uma cena é entendida como tal, dentro de um teatro, porque há ali indícios de que um ator irá ocupar determinado espaço para produzir uma cena. Ao expandir esse espaço, para a rua, por exemplo, é necessário que haja uma compreensão de que aquilo não se trata de um simples acontecimento cotidiano e, sim, de uma cena, que só será possível de distinguir se ao “espectador-ouvinte” for indicado de que se trata de uma performance (Zumthor, 2014, p. 44).

Zumthor (2014), ao se apropriar da performance como fonte de investigação à palavra e à voz, identifica seu caráter discursivo poético, que se liga ao “oral e ao gestual”, e, ao mesmo tempo, às “pulsações dos corpos” participantes do processo, tendo em vista o tempo, o espaço, a ação do *performer* o reconhecimento/resposta da recepção, os aspectos da natureza. Os elementos não estão isolados.

Ao aproximarmos Pinheiro e Zumthor, notamos que ambos se referem à comunicação, que opera via totalidade do corpo e das relações com o espaço,

³⁹ Paul Zumthor utiliza a perspectiva de Josette Féral, a partir de um artigo da revista *Poétique*, publicada em 1988.

elencando suas particularidades. Não se pode idealmente entender a construção dos processos sem a observação das características do espaço e das alteridades que ali habitam.

Em Pinheiro (2013), verificam-se as particularidades da relação corpo-espaço pelo contexto cultural da América Latina e, a partir da experiência narrada por Zumthor em Paris, verificamos as peculiaridades das condições vividas por ele naquele tempo-espaço, naquela conjuntura corpórea, nas trocas entre espectador e receptor, no reconhecimento do espaço performático, nos aspectos da natureza ao redor. Esses pensamentos se aproximam às condições para o desenvolvimento dos processos em performance. A voz é parte integrante desse contexto, para se estabelecerem as práticas comunicativas, juntamente com as demais dimensões corpóreas e espaciais.

Sendo assim, ao retomar as especificidades dos processos dos artistas, por exemplo, na performance *A Rua é um Espetáculo*, do coletivo Opavivará!, o fato de cadeiras de praia aparecerem na calçada da rua, com pessoas sentadas ali, já desloca a ideia de que algo não “regular” da vida cotidiana esteja acontecendo, há certa parcela de cenográfico naquele gesto. Os corpos dos artistas e dos espectadores são como os atores que produzirão uma partitura falada, na rua e com a rua. O espectador ora é “ouvinte”, ora é “falante”. O coletivo propõe ainda o convívio, onde conversas informais serão produzidas livremente. Em *A Rua é um Espetáculo*, conversar é parte integrante da criação. O vozeiro social também é evidenciado em *Eu amo Camelô* e na série *Cangaço*, nos quais a palavra possui certo protagonismo e funciona em uma relação corpo-espaço – como apresentado por Zumthor (2014).

Em *Ação Carioca #1*, de Eleonora Fabião, propõe-se ao gesto de sentar-se em uma cadeira, na rua de uma grande metrópole, com um cartaz escrito “Converso sobre qualquer assunto”. Há algo que foge ao acontecimento convencional daquele lugar, ou seja, o espectador-observador pode reconhecer certa teatralidade nessa ação. A palavra possui uma dimensão comunicacional, não apenas pela oralidade, mas, ainda, com o chamado à ação escrito no cartaz, pelas anotações da artista, pelo registro, como uma espécie de poesia. Desta maneira, Fabião afirma:

Das rodas de conversa, eu memorizo algumas coisas e transcrevo, [...] mas não é escrita a *posteriori*, nem derivado é, é parte ainda do trabalho, é parte ainda da ação entrar na palavra. Eu preciso da palavra para começar, para gerar o programa e para endereçar as vozes (Fabião, 2016b).

Vale notar que Fabião traz à tona várias camadas do processo, indicando a importância da palavra nas suas criações. Assim como suscitado por Zumthor (2014), evidenciam-se as relações da palavra escrita, da oralidade e das gestualidades, das entidades corpóreas e da rua, como pudemos constatar ao estudarmos o processo de *Ação Carioca #1*.

Em *Lhola Amira*, por exemplo, o que marca a condição da voz são os sons emitidos pela artista durante a ação. Como evidencia Zumthor (2014), eu, enquanto espectadora, reconhecia tal teatralidade na ação, e os sons da artista me mobilizaram também pelo contexto. Ela comunicava, como já vimos, pela sua presença e pelas interferências daquele lugar: os passantes, o desfile de maracatu, os ambulantes, os usuários de drogas, a luz do dia, a agitação da Praça da República, seus gestos minuciosos.

Dessa maneira, compreendo as relações dos corpos e suas vozes no espaço, no percurso das ações aqui estudadas, e suas propostas poéticas como vivências afetivas e gestuais. Os corpos em meio à natureza carregam essas vozes que ressonam. Essa trajetória se constrói em plena interação, tecendo as redes relacionais com o corpo. Logo, retomo ao relato da memória de infância de Zumthor e destaco os elementos de interação com o entorno, a canção cantada e a letra escrita vendida pelo camelô, as outras crianças ao redor, o céu, o movimento da rua, as vozes ecoando solo ou em coro. Tudo isso constituía a canção, a performance. Diante disso, quando penso nas vozes do público nas ações de Fabião, Opavivará!, *Lhola Amira* e *Lygia Pape*, encontro esses aspectos, que se alinham com o exemplo de Zumthor, sendo eles: a proposição de troca entre corpos – pela festa, pelo jogo, pela simples aproximação, pelo gesto – os ruídos das ruas, as vozes ampliadas nessas ações. Recorro assim, para finalizar, ao endereçamento das vozes em Zumthor:

A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade [...]. A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele depois volta [...]. A linguagem humana se liga, com efeito, à voz [...]. Dizendo qualquer coisa, a voz se diz [...]. A voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade [...]. Mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora [...]. Voz implica ouvido (Zumthor, 2014, pp. 82-83).

ENSAIOS SOBRE O ESPECTADOR

Discutir como o espectador se relaciona com a obra de arte, procurando entendê-lo para além de mero observador, bem como direcionar o olhar para as forças potenciais vividas pela recepção na arte, trata-se de um desafio instável, escorregadio. Ao apresentar questões sobre o espectador, acredito ser possível cogitar uma dialogia constante entre artista, ambiente, história, ciência e cultura, em direção ao pensamento da “criação como rede em construção” (Salles, 2016), percorrendo os processos dos artistas em direção ao destaque das relações comunicativas e como estas operam.

Diante disso, sugiro fazer referência ao espectador na mesma vertente à palavra performance, a partir de Diana Taylor (2013, pp. 31-32), que apresenta as dificuldades de traduzi-la e, portanto, “um dos problemas de usar a performance, bem como seus falsos cognatos ‘performativo’ e ‘performatividade’, vem do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo [...]”. Essa multiplicidade de interconexões, que os estudos sobre as performances possibilitam, não tendo apenas um significado, faz com que suas práticas e suas teorias sejam reveladoras culturalmente.

Penso que suas formas derivativas trazem elementos e perspectivas diferentes e válidas, porém, considero como ponto de partida a palavra performance, como uma escolha para observar as expressões artísticas num campo aberto como uma teoria geral, juntamente com as especificidades que os processos podem apresentar.

Não necessariamente nos interessa gerar diferenciações entre propostas teóricas para aquelas obras que se valem da participação do público como elemento constitutivo, como integrante da estética, atribuindo termos como participativo, performativo, performatividade, mas, ao contrário, propor pontos de vista no sentido de incluir as variações que entendemos como infinitas quanto ao seu fazer, mirando para os procedimentos de criação dos artistas e o que neles se desenvolve. Nessa direção, os processos aqui abordados, são observados sob a dimensão de suas peculiaridades em relação ao espectador, sob a perspectiva do ato criador como um todo, sem desconectá-lo da rede, apenas destacá-lo.

Vale acrescentar que as particularidades acerca do espectador, nesses processos, não dizem respeito a valorizá-las mais ou menos, porém, em discuti-las a partir de seus procedimentos de criação. Assim, é possível pensar no espectador se

valendo de aspectos específicos para se colocar em debate com o pensamento das redes da criação em construção e suas trocas com o ambiente.

Sugiro, ainda, recuperar a ideia de Diana Taylor (2013), que se baseia nos estudos de Schechner, com relação às performances, partindo do senso de que eventos e situações possam ser discutidos “como” performance, ou seja, sob um ponto de vista epistemológico. Dessa maneira, o espectador é aqui observado como aquele que também produz conhecimento na relação artista/espectador e com os demais elementos na órbita da criação, no que diz respeito ao desenvolvimento do processo, levando em conta o pensamento das “obras que são processo” (Salles, 2016, p. 162).

Salles, referindo-se a Duchamp:

fala da interdependência entre artista-obra-receptor: [...] o público estabelece contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador (Duchamp *as cited in* Salles, 2013, p. 53).

No sentido de gerar conhecimento pelas teorias e práticas agregadas às relações com a cultura e a comunicação, em ciclos infindáveis inter-relacionais, sugiro fundir a noção de espectador com a da performance; ou seja, o “espectador como *performer*”. Trata-se de uma maneira de aproximá-lo, mas não limitando-o, à ideia de propositor, compositor, experimentador, dentre outras possibilidades, a partir da maneira como o artista adotará, em seus procedimentos, a necessidade da comunicação do projeto poético. Vale ressaltar que o fato de um determinado espetáculo não convocar o espectador para compor sua estética ou poética, com o seu corpo em meio as práticas do artista, não significa que aquelas obras produzidas pela interação imagética tornam o espectador menos *performer*. Partilho a ideia de Jacques Rancière sobre a emancipação do espectador:

A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador tam-

bém age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê a muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente [...] os espectadores veem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os atores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou *performers* (Rancière, 2010, pp. 22-23).

Observo ainda que Rancière traz um posicionamento crítico sobre uma possível relação pensada *a priori* pelo artista, no sentido de intentar “supor que o que será percebido, sentido, compreendido é aquilo que ele próprio colocou na sua dramaturgia ou na sua performance” (Rancière, 2010, p. 24). Compreendo ser possível tecer reflexões sobre as questões postas por Rancière a partir de vestígios nos documentos de processo, sobretudo, quanto às testagens para a concretização do projeto poético, bem como, da necessidade de comunicação desse projeto. É, portanto, factível, sugerir desdobramentos sobre as distintas formas em que as interações se processam quando estudamos o espectador. Não se trata de um julgamento prévio generalizado, mas de olhar para as especificidades dos processos e, a partir daí, procurar entender como o artista se propõe a essas relações e como essas ações se desdobram quanto ao processo de criação em construção.

Isso não quer dizer que, como uma teoria geral, o pensamento de Rancière não seja válido para a presente discussão; ao contrário, a maneira como ele nos desafia a observar a criação, em mútua relação entre artista e público, nos parece pertinente como debate proeminente na cena contemporânea. Assim sendo, do ponto de vista da crítica de processos, as tendências reveladas pelos procedimentos apoiam o crítico a discutir o espectador em contexto.

A historiadora da arte Claire Bishop (2017) aborda criticamente a arte participativa na cena contemporânea, nos casos em que se limitam a uma atividade puramente social, como ativação de reivindicações. Há um certo incômodo em diluir, ignorar ou se despreocupar que qualquer atividade relacional/social esteja dissociada da estética, como obra de arte. Bishop afirma:

é tentador sugerir que possivelmente esta arte crie a vanguarda que temos hoje: artistas que encaram as situações sociais como um projeto desmaterializado, anti-mercado, politicamente comprometido, para corresponder ao apelo da vanguarda no sentido de tornar a arte uma parte mais vital da vida (Bishop, 2017, p. 77).

Bishop (2017) continua questionando que o fato de haver essa necessidade de engajamento social não redime de avaliar esses projetos como obras de arte, fugidios à estética e, igualmente, de entender que, por vezes, a arte participativa, por ser considerada essencial “para a tarefa de reparar o vínculo social”, não possa ser malsucedida, tediosa (p. 77). A crítica evoca Rancière, no sentido de defender o estético como uma capacidade de pensar “[...] a contradição produtiva da relação da arte com a mudança social, que se caracteriza pelo paradoxo da crença na autonomia da arte” e de que a arte esteja comprometida com um futuro melhor. Ou seja, o “estético não precisa ser sacrificado” em nome da mudança social, pois já está contido esse empenho à melhoria (Bishop, 2017, pp. 81-82).

Ela acrescenta, ainda, a partir de Rancière, que, em vez de separar a arte da estética, como domínio do “inútil” para o domínio da “*práxis*”, é preciso considerar que alguns casos da arte participativa se encontram num lugar “ambíguo entre ‘arte que se torna mera vida ou arte que se torna mera arte’ (Bishop, 2017, p. 85). Assim, concluiu que “é preciso analisar cada prática artística no seu contexto histórico próprio e nas valências políticas da sua época” (Bishop, 2017, p. 85).

Desse modo, referimo-nos à crítica de processos que observa a recepção sob as lentes das redes da criação em construção, ou seja, pelas interações entre sujeitos e não pela distinção entre um processo artístico que pareça ser socialmente engajado, que nega seu aspecto estético ou, ainda, passivo e ativo em relação ao espectador; nem tampouco valoriza mais ou menos artistas e público. O que o pensamento em rede busca é compreender como essas interações se processam em contextos histórico, cultural, político, estético. Para Bishop, ao concluir sua fala apontando para a observação de cada processo artístico, é possível que se dispersem as preocupações dicotômicas entre estético e não estético, partidário ou não partidário, socialmente engajado ou não. Dessa maneira, as implicações

ao espectador estão num contexto para além de uma teoria da “participação” – e, podemos sugerir, como um fluxo de criação, numa ideia de autoria.

Assim, convoco Salles, que propõe um diálogo entre o conceito de criação e de autoria:

é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador [...]. A criação como processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora dos elementos mediadores envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro (Salles, 2016, pp. 152-153).

Diante disso, o espectador é considerado como parte desse sistema criador, como elemento integrante, como agente que observa, reage, sente, interfere no percurso do processo, compartilhando dessa autoria com o artista.

Flávio Desgranges (2012, p. 25, grifo do autor) refere-se ao espectador, na leitura teatral, como sujeito que, de maneira particular, elabora e estabelece sentidos em relação à proposta artística, já que essa não pode ser mais entendida como “*obra de arte*”, no sentido de acabamento. A cena recente lida então com o “*objeto artístico* que solicita a colaboração do espectador para realizar-se como obra”. Assim, o autor corrobora a ideia de compartilhamento da autoria, do processo como rede em construção; compreende-se que os sujeitos farão suas leituras “em face do lugar social, do ponto de vista, do saber prévio, dos desejos, vontades, necessidades [...]” – diante da realização do processo criativo (2012, p. 25).

Neste capítulo, discorreremos acerca do “espectador como *performer*” em interações, como parte integrante das redes de criação, e que se comunica no ambiente cultural a partir de suas sensações, memórias, de como é afetado e como ele pode afetar as redes relacionais também como autor.

POÉTICAS PARA COMUNICAR

A necessidade de comunicar o projeto poético está implícita em qualquer processo de criação, como suscitado por Salles (2016). A maneira como o espectador está inserido neste processo acontece sob diferentes pontos que não se resumem ao momento da exposição, não sendo possível determinar o quando, o início, o meio ou o fim. Salles afirma que o “próprio processo, por vezes, carrega marcas da futura presença do receptor, como, por exemplo, escolhas que sejam convincentes (a alguém), preocupação com clareza e desejo de sedução” (Salles, 2013, p. 54). Portanto, mesmo não sendo possível detectar exatamente onde o espectador aparece, há indícios que apontam para essas marcas, sobretudo pela necessidade de comunicação do projeto pelo artista. Nesse sentido, Salles afirma:

O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para outros, na medida em que está inserido nas complexas redes culturais: o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral. O aspecto comunicativo do processo envolve sujeitos como comunidade, travando uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoal, como com a obra em processo, com futuros receptores, com a crítica e com os membros dos grupos (Salles, 2017, p. 120)

Desse modo, a partir dessa necessidade, é possível identificar pontos do processo nos quais a presença do outro se mostra em algum nível. Em se tratando de comunicar o projeto, não necessariamente nos referimos ao artista como aquele que transmite algo para outro, mas sendo o ato comunicativo uma fonte poética em construção relacional, como pensamento em rede, onde possa ser viável gerar interações, sobretudo aquelas não ensaiadas, como um desejo de materialização das práticas comunicativas.

Ao observar a construção dos processos sob o ponto de vista da comunicação, é presumível compreender com mais clareza como o ato comunicativo se processa pela observação de suas especificidades.

Partindo de *Aparições*, de Lhola Amira, sugiro refletir sobre alguns momentos das possíveis marcas do espectador, pela necessidade de comunicação, destacando:

- a) A maneira como a artista pensa a construção de suas poéticas, partindo dos corpos negros. Amira afirma seu interesse em se comunicar com esses corpos determinando *a priori* para quem e com quem quer se comunicar, mesmo que a recepção seja livre. Determina uma escolha histórica no sentido de gerar certa relação com o presente. Diante disso, nos referimos a Salles (2013, p. 49): “é o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes”. Amira estabelece para quem se comunicar a partir de um contexto e de um ambiente no qual está inserida, delineando sua escolha neste contexto.
- b) A procura por uma “cura gestual”, por uma aproximação com o outro, pela gestualidade. Lhola Amira lembra que não irá necessariamente curar, mas procura despertar um “autoamor” no outro, uma extensão da criação pelo gesto. A gestualidade dos corpos e as dimensões táteis e sonoras produzidas pela presença de Amira compõem sua poética e a maneira como se comunica.
- c) O chamado do espectador à ação, que o convoca a tomar parte da cena, e este, por sua vez, dispõe de seu corpo que também se comunica com o entorno.
- d) A partilha de alguns momentos do processo nas redes sociais, num movimento de prolongamento da exposição por meio de registros, de divulgação e de novas interações.

e) A comunicação com o espaço – com a rua, neste caso. Amira chama a atenção dos transeuntes na Praça da República; alguns, param para observá-la mais atentamente, e outros simplesmente dão uma olhadela em meio ao caos regular do local. De algum modo, as pessoas se interessam por aquela figura, que sugeria um outro tipo de perturbação ao lugar, de deslocamento para um outro espaço, numa espécie de colagem, um recorte multidimensional que não se sobrepõe, mas se mescla com a praça.

Paul Zumthor, ao relacionar a performance com o espaço e as condições que direcionam seu fazer a partir de “manifestações específicas”, afirma que:

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (Zumthor, 2014, p. 44).

Nessa direção, sugerimos que uma espécie de “comunicação em cena” se instaura a partir daquilo que percebemos como construção “real” com o espaço; ou seja, neste caso, da Praça da República, de meros transeuntes se descolando entre pontos da cidade. Há, nessa situação, outras intervenções nas quais as pessoas se deparam, que se caracteriza pela presença de Amira, de outra alteridade que modifica e dá pistas para tal teatralidade se fazer reconhecida, como na fala de Zumthor. Os espectadores fitavam a presença de Lhola Amira como se estivessem desenhando um jogo e alterando as relações com aquele espaço, identificando que um jogo cênico se instaurava e que alguém alterou o significado daquele lugar.

Esses elementos vão compondo a materialização do projeto poético, à medida que o desejo do artista se engendra às interações com o público; comunicar entre aqueles que foram testemunhas ao vivo da cena, como também pelos registros publicados que se estabelecem a partir de ações específicas, experienciadas em cada encontro.

No processo de Eleonora Fabião, por sua vez, *Ação Carioca #1: Converso sobre qualquer assunto*, observa-se que a artista instaura certa teatralidade; há uma intervenção realizada por alguém que transmuda o sentido das coisas naquela praça. Embora, a princípio, pareça uma cena, não posso presumir que o passante irá compreendê-la como uma situação não real; ou seja, também pode não parecer uma cena, como afirma a própria Fabião: “é uma cena mas não é uma cena” (Fabião, 2016a). Uma das pessoas que se sentou na cadeira perguntou se Fabião não era prostituta, lésbica ou rica e resolveu ir para a praça para passar o tempo (Fabião & Lepecki, 2015). Ou seja, há desvios quanto ao reconhecimento do “espectador-observador” do que aquilo seja. Nesse exemplo, há um sentido da marginalização da rua, dos preconceitos sociais encrustados.

Além disso, é sugerido destacar os aspectos da comunicação do projeto poético por meio das vozes mútuas entre o artista, o espectador e a rua. No entanto, vale compreendermos o que pode querer dizer, para a artista, “comunicar o projeto”. Eleonora Fabião lembra que comunicar não é uma simples transmissão de ideia ou pensamento a ser interpretado, mas trata-se de uma relação experiencial: “em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados” (Fabião, 2013, p. 2).

Retomo, então, a Rancière (2010, p. 24), quando afirma que “a *performance* não é transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador”, mas uma terceira coisa que está entre os dois; há algo que não está detectado neste entre, no qual ambos poderão verificar “o que viu e o que pensa que viu” e discutir, desenvolver sobre isso. Dito isso, convém notar que Fabião (2013) entende o *performer* como aquele que promove uma experiência para “elaborar conteúdos” advindos do artista, do público, das modificações do ambiente em combinações infinitas – eu acrescentaria.

Outro aspecto interessante que Fabião defende é um pensamento, a partir de uma citação de Hélio Oiticica, que se inspirou em Yoko Ono, de que “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas” (Fabião, 2017b, p. 91). Portanto, a partir daí, procuramos entender o que isso quer dizer na prática, observando seus processos. Como é possível mudar o valor das coisas? Como o

artista busca mudar o valor das coisas? Para tentar responder tais indagações, me refiro a Salles, no sentido da “ação transformadora” da criação, quando diz que “o ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos” (Salles, 2013, pp. 94-95). Sugiro aproximar as duas ideias – a necessidade de “mudar o valor das coisas”, em Fabião, com a ideia de transformação, de “construção de uma nova realidade”, em Salles (2013, p. 95), que se caracteriza pela forma como os artistas engendram os vários elementos da vida em diálogo, como os combinam. Vejamos um exemplo por meio do registro do processo “*Ação Carioca #1*”, de Fabião:

Foi aos poucos. Chegou duro, meio bola dividida, meio desconfiado, mas foi amaciando. Nossos olhares foram cruzando até se encontrarem. Lá pelas tantas, me falou uma coisa que nunca mais vou esquecer. Disse mais ou menos assim: “é preciso estar sempre pronto para morrer”. “E como é que se fica pronto pra morrer?”, perguntei. “Estando em paz”, ele disse. E completou: “É preciso estar pronto para morrer todos os dias, viver em paz”. [...] “Eu já estive em paz e agora não estou mais. Tenho brigado muito com a minha mulher. Coisa besta, porque amo ela demais”. “Pois senhor, vá para casa agora resolver isso!” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 75).

Retomando a trajetória de Fabião nesta ação, a artista tinha como princípio direcionador fazer as pazes com a cidade do Rio de Janeiro, aproximar-se de forma simples das pessoas, “expurgar as toxinas do medo via contato, fricção, diálogo” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 45). A materialização do processo se engendra com o público e percebe-se a troca, a relação mútua se construindo entre artista e espectador, um sendo afetado pelo outro. Sugere-se, portanto, a construção de novas formas de agir a partir dessa relação, podendo, assim, emergir o valor das coisas, as transformações e a construção de uma poética comunicacional. O espectador, na citação acima, sugere o ciclo de vida e morte sobre uma perspectiva da paz. As interconexões da rede operam variavelmente em cada novo contato, acumulando “combinações singulares”, como pontua Salles.

De um encontro que não se sabe qual direção tomará, poderá se alcançar uma esfera experiencial de comutação, e essa experiência pode ultrapassar um estado de contemplação ou, ainda, de participação, para permutar instantes ou prolongamentos de uma nova vida. É possível que essa nova forma de vida possa surgir nesse tempo – um desaparecer ou permanecer como continuidade da experiência. Fabião descreve um momento de encontro, conflito, troca e distensão do ato comunicativo nesse registro. Nós, também como “espectadores” dessas palavras, ficamos com vontade de saber o que aconteceu depois. A sensação daquele encontro permanece; sobre isso, Fabião acrescenta: “corpos são vias e meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado” (Fabião, 2009, p. 238).

Lygia Pape, em *Divisor*, *Roda dos Prazeres* e *O Ovo*, tinha como objetivo que o espectador pudesse ser independente quanto realizador da obra de arte. O espectador também comunica o projeto, visto que os objetos ganham vida com a sua presença. De qualquer maneira, o artista propositor busca promover algo que sai da sua esfera de atuação para alcançar o outro.

Outro ponto interessante, sobre os modos de comunicação do projeto poético, dando destaque ao espectador, está relacionado ao “*re-enact*”⁴⁰ (ver primeiro capítulo); ou seja, diz respeito ao refazer de uma determinada performance pela necessidade do artista e, muitas vezes, da própria obra – como é o caso dos trabalhos de Lygia Pape, *Roda dos prazeres* e *Divisor*, estreados, podemos dizer assim, no Rio de Janeiro entre 1967 e 1968. Mesmo após sua estreia, ocorreram inúmeras reapresentações, tanto no Brasil quanto ao redor do mundo. Ao entendermos esse contexto do ponto de vista das construções poéticas para se comunicar, podemos sugerir uma ideia de continuidade. Salles observa que, na rede de interações, há diferentes desdobramentos de uma obra entregue ao público. “A progressão potencialmente infinita pode ser percebida nas modificações que dão origem a outra edição, outra apresentação, outra exposição ou outra montagem” (Salles, 2016, p. 59). O contexto, desses momentos de exposição ou

⁴⁰ Termo utilizado a partir de André Lepecki no artigo “The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances”, 2010.

“*re-enact*”, é distinto, e essas variantes produzem outros elementos – ou outras combinações geradas pela extensão da exposição. Cabe notar que, inicialmente, a maneira como a artista desenvolve o projeto poético contempla um desejo de que seja possível se realizar a obra sem a sua presença.

Em um outro aspecto, pelo uso da imagem, *O Ovo*, também filmado pela artista numa praia, bem como uma outra versão dos *Ovos* em três quadrados rompidos por sambistas foram apresentados em diversas exposições. Eu mesma presenciei *O Ovo* em versão audiovisual na exposição *Mulheres Radicais*, na Pinacoteca de São Paulo (2018, visitação em 27 set.), e os três passistas numa escola de samba, também uma versão em vídeo, na exposi o “A1-5, Ainda não terminou de acabar”, no instituto Tomie Otake (2018, visita o em 18 out.).

Uma a o dos anos de 1960, viajando pelo tempo, reencenada ao vivo, mas também por meio de registros e, sobretudo, pela divulga o dessas imagens em catálogos de exposi o, livros, redes sociais. O projeto em continuidade, produzindo reapresenta es, conhecimento, ensaios, debates.

O coletivo Opavivará! trabalha num sentido de se mesclar ao público como vontade inicial. Há uma proposta prévia de que o espectador será o compositor, porém, a maneira como o espectador se junta   a o   que pode delinear a constru o de proposi es vindas do próprio espectador. Comunica-se mutuamente algo; o coletivo se apresenta para o diálogo e para vivenciar junto com o público. Por outro lado, o público pode intervir com desejos outros. Por exemplo, em *A Rua   um Espetáculo*, a “antia o”, assim chamada pelo coletivo, parte de uma proposi o de ver e ser visto. Ao se encontrar com o público, desperta-se, por exemplo, a vontade de jogar cartas, a leitura de livros, poesias, o encontro entre pessoas, o jogar conversa fora ou mesmo o discutir sobre temas politicamente engajados; ou seja, formas propostas pelo público, mesmo que possa haver um certo controle. O artista direcionou a performance a partir de como o espectador poderia agir, mas, por outro lado, há também aquilo que escapa, que não se sabe onde vai dar, inclusive a própria recusa do público em tomar parte. Ou seja, não se nega o desejo e a proposta do artista em como comunicar; por outro lado, entende-se que, em se estando em rede, com sujeitos se urdindo uns aos outros, se produzirão, pela própria condi o, intera es e comunica es outras àquela pensada inicialmente.

A comunicação do projeto poético não se dá estritamente no momento da exposição ou ainda como uma transmissão de ideia a ser interpretada, mas por meio de um intrincado de vozes, gestos, pensamentos, palavras, imagens, sensações, dos desejos dos artistas e do desejo de encontrar a obra pelo espectador, sendo esses elementos entrelaçados por meio de relações, de interações. A maneira como o artista, o espectador, a crítica e a sociedade são afetados mutuamente, a partir da comunicação em um tempo e um espaço, não se encerra ao estágio da execução da performance ao vivo, mas com todos os desdobramentos durante a criação do processo, dos seus registros do ato e das reflexões que podem gerar a *posteriori*. Salles afirma que o aspecto comunicativo do ato criador acontece a partir das relações culturais no tempo-espaço, com o receptor, com a crítica, no diálogo do artista com ele próprio, do artista com a obra; ou seja, “o percurso criador, [...] deixa transparecer sua ampla tendência comunicativa” (Salles, 2013, p. 58).

A MEMÓRIA COMO PROVOCADORA DE INTERCONEXÕES

Presente, passado, futuro...

Podemos iniciar as indagações sobre a memória a partir do olhar do artista sobre o mundo. Segundo Salles (2016, p. 51), “o artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que, de alguma maneira, toca sua sensibilidade e porque quer conhecer”. A partir daí, a maneira como se acessará essa apreensão perpassa pela memória, que se manifesta não apenas como fixidez de lembranças, mas, dentre outros aspectos, como emoção e como reconstrução de nosso passado a partir das mudanças que sofremos ao longo da vida (Salles, 2016, pp. 69-70).

Credito esse mesmo mecanismo de coleta ao espectador, que, ao acessar a memória, poderá reviver momentos de sua vida, ativar sua imaginação e “recriar” uma nova história a partir das suas experiências em contato com a provocação do artista. Sobre isso, Salles (2016, p. 71) reforça que “não há lembrança sem imaginação”.

Tomando como exemplo uma experiência vivida por mim enquanto “espectadora-pesquisadora”, quando das minhas peregrinações para acessar os trabalhos dos artistas desta pesquisa, deparei-me na sala da galeria com a obra intitulada *Arte para sentir*, na Caixa Cultural (2018, visitação em 28 set.). Nessa exposição, o coletivo Opavivará! apresentava o trabalho *Fonte de Refrescos*.

No dia da minha visitação, reparei num grupo de pessoas se divertindo com as fontes, provando todos os sabores dos refrescos coloridos, fazendo uma algazarra, fiquei empolgada para experimentar. Confesso que senti certa frustração ao beber os líquidos e não perceber variações; embora as cores fossem intensamente diferentes, era insípido. Lembrei imediatamente da minha infância. Entre as décadas de 1980 e 1990, era comum vender, nas esquinas, aqueles sorvetes

americanos coloridos. Acabei sentindo uma vontade de procurar e provar novamente a sensação.

No parque da Água Branca, em São Paulo, há uma dessas máquinas e decidi ir até lá para conferir, fiquei mais de meia hora na fila, tamanho era o desejo. Ao provar agora o sorvete, tive a sensação de que o sabor da memória da infância era muito mais intenso, saboroso e divertido. De maneira similar, o gosto do sorvete e do refresco não são tão aparentes, mas há ali outra experiência, de brincar com as cores, com o gelado, de lamber o sorvete. A textura é agradável e esse ato de ir consumindo o cone com a língua é prazeroso, lúdico. Talvez, o que eu buscava com o refresco era a mesma sensação que tive na infância com o sorvete – o frescor e a brincadeira.

O aprendizado surge da potência de um signo, de um objeto ou situação que se interpõe ao fluxo perceptivo usual, provendo um encontro tão imprevisível quanto inevitável, que solicita a produção do pensamento, forçando a realização de algo inédito. A aprendizagem se afasta, pois, do mero reconhecimento ou da compreensão objetiva de algo que nos foi transmitido, e se aproxima da invenção, de um processo de produção de sentidos. E que não apenas é individual, já que se produz de maneira sempre pessoal e intransferível, mas que propõe a individuação, o estímulo à invenção de um jeito singular de estabelecer sentidos a partir da relação com os acontecimentos da vida e da arte (Desgranges, 2012, pp. 138-139).

Nessa experiência, a partir da *Fonte de Refrescos* do Opavivará!, produzo uma nova sensação, ativada por uma vivência pretérita, e atribuo outro valor a ela, recrio, incluo outras camadas. Minha memória, dessa maneira, foi acionada fortuitamente por meio dessas sensações, em contato com o objeto, que aguçou a produção de outras relações dessa memória com o presente.

As imagens do passado ressurgem com alto teor de significação, impregnadas de uma potência poética própria, desagregando as imagens ideologicamente estabelecidas, revendo signos e sentidos historicamente instituídos. O conteúdo negligenciado que

surge se insurge contra o vigente e amplia as possibilidades de leitura dos fatos, forçando o presente a abrir-se para se fazer em diálogo com o passado. Os fatos e suas significações, desse modo, ainda não estão propriamente escritos, mas aguardando a necessária atuação do espectador para se realizarem (Desgranges, 2012, pp. 163-164).

Desgranges aponta para as potencialidades que a memória pode detonar em contato com a obra de arte. O espectador poderá empenhar novos atributos a ela, ressignificar leituras, desdobrar processos, percorrer lugares antes não percorridos.

Salles, citando Jerusa P. Ferreira, em relação ao esquecimento e a lembrança transformadora na cultura, afirma:

todo texto contribuiu tanto para a memória como para o esquecimento, que poderá realizar-se de formas diferentes. Ao notar que se excluem da cultura, em seu próprio âmbito, determinados textos, verifica-se que a história desta destruição, de sua retirada da reserva de memória coletiva se move paralelamente à criação de novos textos. E é interessante observar esta dinâmica recriadora (Ferreira *as cited in* Salles, 2016, p. 73).

Há, portanto, uma aproximação dos processos culturais com os processos artísticos, no sentido de acessar e construir as memórias dos sujeitos inseridos neste circuito.

No processo *Roda dos Prazeres*, de Lygia Pape, as cores vibrantes também estão presentes na experiência gustativa. O lamber e o beber cores, o pingar gotas coloridas na língua provocam sensações, que também podem ativar imagens e significações atreladas a experiências outras, numa espécie de temporalidade cruzada, como afirma Desgranges (2012, p. 164): o presente abre-se “para se fazer em diálogo com o passado”.

Eleonora Fabião, por exemplo, acessa, em suas conversas com os participantes das ações, excertos de suas memórias em contato reflexivo com o presente:

Sabe, o que me faltou na vida foi exatamente isso – sentar e conversar – me relacionar com as pessoas. Tive uma filha. Quando cresceu apresentei meu filho do outro casamento para ela. Fiquei com medo que eles se conhecessem no futuro, se apaixonassem e não soubessem que eram irmãos (Fabião & Lepecki, 2015, pp. 165-166).

Lhola Amira estabelece, por exemplo, como procedimento de criação, uma relação com a história dos negros; o que a artista busca é insurgir um diálogo sobre a violência do passado e fundi-la com o que vivemos no presente, como abordado por Desgranges (2012). Procura uma espécie de solução para essa violência a partir do que chamou de “cura gestual”, um gesto de “autoamor”, “autocura” dessa ferida que permanece aberta. Recorro a Morin com relação aos diálogos temporais:

todo espírito, embora limitado pelo ego, pelo *hic et nunc*, pode, em certas condições, abrir-se ao outro, ao alhures, ao passado, ao futuro. As trocas e comunicações com outras culturas, o mergulho no passado histórico, e agora pré-histórico, da humanidade, da vida, da Terra, do cosmos, permitem-nos abrir vertiginosamente o campo do conhecimento e, correlativamente, superar os nossos egocentrismos e relativizarmos a nós próprios. Em resumo: se nenhum conhecimento escapa às suas condições culturais, sociais, históricas de formação, algumas dessas condições podem favorecer a autonomia, a objetividade, a universalidade, a radicalidade do pensamento e permitir aberturas transociais, transculturais, trans-históricas (Morin, 2011, pp. 113-114).

Morin estabelece uma espécie de atravessamento pelo sujeito por esses elementos que o contamina, desloca e abre para interferências não exatamente circunscritas num determinado tempo e espaço. A experiência da arte procura justamente esse mergulho ilimitado de relações que pode despertar sujeitos para criar ideias.

AUTORIA EM PERFORMANCE

Salles apresenta reflexões sobre a autoria a partir das relações, ou seja, em plena rede, questionando, assim, os posicionamentos dicotômicos que não se restringem apenas à “autoria x ausência de autoria” (Salles, 2016, pp. 149-150), ao contrário, Salles afirma:

Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação (Salles, 2016, p. 152).

Nessa mesma direção, os artistas, aqui estudados, trazem indagações interessantes sobre a questão da autoria que nos interessa compreender melhor, sobretudo, do ponto de vista do espectador. Eleonora Fabião coloca a seguinte reflexão: “O protagonismo não é do *performer*, do espectador ou do participante. O protagonismo é da própria ação, das relações ativadas, dos encontros entre os mais variados corpos que cada ação for capaz de articular” (Fabião & Lepecki, 2015).

Quando Fabião aponta para uma diluição do protagonismo, entende-se que há uma busca pela realização do ato em si, por evidenciar a prática e por desdobramentos criativos, e não necessariamente se destacar um autor. O personagem principal não está necessariamente associado a uma ideia de comando, como se houvesse uma hierarquia da criação. Todos são agentes criativos que se engendram nessa prática.

O desenvolver de uma ação, em contato com o outro e com o ambiente, possibilita ampliar a criação e permitir a entrada de novas ideias. Salles (2016, p. 59) comenta, ainda, sobre o movimento da criação como continuidade “sem demarcações de origens e fins absolutos”. Sobre essa necessidade de continuidade, Fabião afirma:

A realização de uma ação gera a necessidade da próxima – seja para endereçar alguma pergunta que se formulou durante sua realização, para satisfazer alguma necessidade que se impôs, ou reforçar alguma direção com mais veemência. Ou seja, ideias para novas performances geralmente surgem quando estou executando a performance da vez. Séries se sucedem em séries e tenho a impressão de que venho realizando um único trabalho em diversos movimentos e com diferentes nomes (Fabião & Lepecki, 2015).

A prática aparece em Fabião com alta relevância. Na execução das performances, o conhecimento se desenvolve, se abrindo a novas práticas. Retomo, então, à Diana Taylor para entender a performance como forma de gerar conhecimento e, eu acrescentaria, para gerar conhecimento em ação. Fabião gera conteúdo e forma, assim como reflexões e documentação, podemos dizer “mental” – não a “*posteriori*”, ou “derivado”, como Fabião (2016b) afirma – mas, durante o ato em si ao vivo, gera outras necessidades também que serão desdobradas na prática – é nesse sentido que Fabião se refere a William Pope.L.:

Outro dia, me dei conta de que entendo este trabalho como uma prática. Concordo com William Pope.L: “se eu tivesse que dar outro nome ao que faço, outro nome para performance, chamaria de *prática*”. E hoje, hoje no café da manhã, entendi o seguinte: é preciso repensar a teoria da performance como teoria da aventura (Fabião & Lepecki, 2015).

Ao associar a ideia de protagonismo com autoria, pretende-se provocar reflexões sobre a criação como um encontro de pensamentos e opiniões que se refletem

no projeto do artista. Nota-se, nessas performances, que um coletivo de autorias particulares se constrói mutuamente por meio de intervenções durante a ação.

Em *A Rua é um Espetáculo*, por exemplo, o coletivo Opavivará! narra que o espectador está ali para ver e ser visto; se traçarmos um paralelo com as redes sociais, a ideia se funde com a exposição da imagem, só que ocupando o espaço urbano, encarnado. O espaço urbano é invadido por uma ideia de galeria de arte na rua e, nessa aproximação com as redes sociais, o corpo do espectador perfaz uma presença.

A presença do espectador como *performer*, unido ao coletivo, se mescla de tal maneira que não há como identificar público e artista, não fica clara a distinção no transcorrer da ação. Pela presença dos corpos dos artistas e do público, a diluição dicotômica de uma atribuição autoral acontece naturalmente. Além disso, a própria proposta do coletivo se fundamenta numa ideia de que a autoria irá se fundir com o público. Os artistas assumem essas múltiplas alteridades, de “dissensos e consensos”. Criticam, ainda, uma ideia de autoria concedida ao “gênio”, a um ser criador soberano.

Em direção à autoria, sob a perspectiva do artista como propositor, retomo a Eleonora Fabião, que carrega o enunciado da performance, da concepção da proposta como um processo de diálogo. Mas, também, ao contrário, carrega a incerteza; ela diz: “não fazia a mais pequena ideia” do que poderia acontecer ao levantar o cartaz em *Ação Carioca #1* (Fabião, 2016a). Admitia como uma possibilidade permanecer ali por algumas horas sem qualquer abordagem, o que, de fato, não se materializou. Havia uma compreensão anterior à execução da ação sobre se esta seria realizada ou não conforme seu desejo, desestabilizando um contexto de autoria *a priori* da performance. Muitos foram os que partilharam daquele momento, concedendo ou não permissão para registrar e publicar. Portanto, o “quem” poderá permanecer apenas na memória de quem participou e compartilhou do ato ao vivo.

O que se observa, ainda, na ação é o interesse genuíno do público em estar ali, em se lançar para aquela conversa sem determinações prévias, regras, pautas, temáticas. A artista inclusive acrescenta que, ao elaborar a ação, poderia criar um

espaço com formas distintas da escolhida, que instigasse o espectador a pensar o espaço como algo “espetacular”; poderia usar uma cadeira diferente, poderia se vestir de outra maneira, mas, contrariamente, põe duas cadeiras idênticas da cozinha de sua casa. Seu gesto sugere uma natureza despretensiosa em relação a essa proposição efêmera e circunstancial, que, do ponto de vista da autoria, posso sugerir que se alterna de acordo com a noção de tempo-espaço onde as relações se estabelecem.

Se, por um lado, estar naquele lugar, naquele tempo, numa conversa entre duas ou mais pessoas, no meio de uma praça/rua em uma grande cidade, possa sugerir um apagamento das marcas da autoria, por outro lado, ao voltar-se ao registro, realizado pela necessidade da própria artista, se estabelecem as marcas do propositor da ação, do enunciador, daquele que executa e coloca o corpo em experiência (Fabião, 2013), mesmo que haja um compartilhamento dessa autoria. Em *Ação Carioca #1*, a cena vai se desenhando em movimento: chegar no espaço, colocar a cadeira, ficar descalço, sentar-se, o público se aproximar. A partir desse ponto, o espectador se lança àquela experiência, se lança como autor.

Diana Taylor (2015, p. 280), ao se referir aos trabalhos de Fabião, diz: “Em uma performance de Eleonora Fabião não sinto que desapareci. Pelo contrário – sinto que encontrei uma parte nova e inesperada de mim mesma”.

Podemos extrapolar a questão da autoria a partir das sensações vividas pelo outro, que também experimenta e cria (Rancière, 2012). Taylor (2015) exemplifica ainda um trabalho de Marina Abramović, apresentado no MOMA, como um caso de uma presença essencial do artista e do vulto que isso pode tomar. O público ficava numa fila imensa aguardando para sentar-se em frente a Abramović (*The artist is present*, 2010). As performances diferem com relação ao espaço – rua e galeria – em Abramović, transmite-se algo como se fosse uma espécie de “desaparecimento” do espectador face a presença midiática de Abramović. (Taylor, 2015, pp. 273-280), No caso de Fabião, pode-se sugerir que o espectador se “funde” ao ato. Não quero aqui atribuir maior valor a uma ou a outra performance, apenas apontar para as diferenças entre as estéticas propostas, que podem sugerir experiências distintas, especificamente em direção ao espectador.

O processo não determina uma hierarquia entre artista e espectador, mas configura-se de um vai-e-vem da criação, às trocas relacionais que se proferem entre artistas e espectadores, se alternando.

No processo de *Divisor*, de Lygia Pape, os corpos dos participantes criam movimento, criam um “gesto poético”. Embora Pape proponha e enuncie, o espectador é pensado em distintas fases do processo, no que tange seu papel como compositor, plástico e estético, quando, por exemplo, Pape se refere ao pensar nas cabeças se movendo, massivamente.

Dessa maneira, assim como um ator recebe o roteiro para encenar uma peça, o espectador também recebe do artista seu roteiro para “performar”, seja vestindo um pano branco e caminhando pelas ruas, cantando e dançando, seja sentando-se numa cadeira e conversando ou, ainda, simplesmente para “ver e ser visto”, para se aglomerar e fazer festa. Pode, ainda, receber uma partitura que sugere gotejar líquidos na língua, romper um ovo em forma de um quadrado, se dispor a ter os pés lavados; seja qual for o papel do espectador, aquele corpo imprimirá sua imagem, seus gestos, movimentos, sua plasticidade ao acontecimento que, algumas vezes, será registrado, outras não, mas que, de qualquer maneira, o espectador será a “testemunha em ação” do movimento efêmero da performance.

O ESPECTADOR COMO PERFORMER

Lancemos um olhar sobre a presença do espectador, as sensações e os sentidos que sejam possíveis capturar, a partir de relatos registrados, e, ainda, por meio dos rastros sugeridos pelas imagens dos processos. Aqui, a leitura do espectador como *performer* toma forma, na medida em que se busca compreender as suas vivências na arte e como essa se dá, observando a materialidade dos projetos artísticos e, ao mesmo tempo, procurando discutir virtualidades, ainda que de maneira limitada. O que se busca é encontrar nexos, a partir das pistas, de maneira perceptiva sobre essas imagens.

Além disso, pensemos ainda nas condições dos corpos, no sentido de afetar e ser afetado, em relação mútua, como “algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos” (Salles, 2016, p. 24). Como vimos nos processos estudados aqui, o contato entre artistas, espectadores, obras e objetos pode produzir esses estados. Desgranges fala sobre a maneira como podemos ser afetados:

O modo como um objeto me afeta está relacionado ao modo como percebo este objeto, o objeto não se distingue para mim das produções que engendro a partir da relação com ele, e de como ele toca e provoca meu patrimônio vivencial. A profusão de afetos, sensações e imagens surgidas no instante em que eu me relaciono com um objeto ou uma situação influencia o modo de perceber aquele instante (Desgranges, 2012, p. 160).

Esse pensamento essencial, de ser afetado, constitui um dos elementos das redes, das relações entre sujeitos e objetos, como constantes. Salles (2016, p. 25) destaca sobre a importância de pensarmos na “expansão do pensamento criador, como [...] sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção.”

Partimos para destacar alguns rastros das construções de artistas e espectadores, em pleno movimento criador.

A Rua é um Espetáculo

O coletivo Opavivará! experimenta jogar conversa fora ou simplesmente relaxar à medida que as relações vão se expandindo. O espectador se depara com um certo poder de escolher, de sentar-se numa cadeira de praia na rua com estranhos e ainda experimentar ações cotidianas num espaço que foge ao usual, mas que, pela observação das imagens, percebe-se que há uma naturalidade, sem um enunciado prévio, nem quanto à aproximação e nem quanto ao agir – a ação é livre. O espectador desdobra seus desejos como um propositor. Propor uma ação é tão válido quanto fazer absolutamente nada.

Os espectadores, nessas performances, parecem ensaiar uma partitura de transeuntes das grandes cidades, delineando uma possível vida que gostariam de ter. Mais ócio, menos estresse, mais convívio. O Opavivará! parece alcançar esse espaço, quando observamos essas imagens.

A presença do espectador, como compositor, é evidenciada ainda em *Eu amo camelô* do Opavivará!, destaca-se a presença do *performer* compositor, como voz dos distúrbios sociais. Nessa ação, os próprios camelôs se dispuseram e se expuseram ao grito de permanência nas praias e ruas. É um pedido de socorro, de sobrevivência de atores que clamam por protagonismo em suas vidas. O que eles estão dizendo com suas imagens?

Os espectadores, em ação e “antiações”, parecem se portar de maneira completamente relaxada (Figura 12). Parecem se colocar em estado de ócio, um movimento contrário ao ritmo, ao frenesi das grandes cidades. Essas imagens, como sugestão, denunciam uma certa despretensão ao desejo.



Figura 12

A Rua é um Espetáculo, Opavivará!, Rio de Janeiro, 2011.

Fonte: <http://opavivara.com.br>



Figura 13

A Rua é um Espetáculo, Opavivará!, Rio de Janeiro, 2011.

Fonte: <http://opavivara.com.br>

Roda dos Prazeres

Em *Roda dos Prazeres*, a partir da imagem de uma de suas versões, podemos pontuar, nesse sujeito (figuras 14 e 15), certo ar de despreensão. A brincadeira com as gotas coloridas na língua, as gaiolas, o chão, a maneira como se posiciona nesse ambiente, seus trajés sugerem a construção de uma espécie de narrativa. É como se ele fosse um personagem fotografado em um tipo de ensaio.

O espectador como *performer*, personagem dessa partitura, imprime seus gestos particulares à ação. Nós, enquanto espectadores da imagem, também construímos essa narrativa. “Na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou” (Bachelard *as cited in* Salles, 2016, p. 123).



Figura 14

Mineiro (Roda dos Prazeres), Lygia Pape, 1968.

Fotografia: Lygia Pape. Projeto Lygia Pape.



Figura 15

Mineiro (Roda dos Prazeres), Lygia Pape, 1968.

Fotografia: Lygia Pape. Projeto Lygia Pape.

Divisor

No *Divisor*, coletamos o relato da jornalista estadunidense, Elisa Wouk Almino, sobre sua participação na performance, realizada pelo Met Breur, de Nova York, em março de 2017. A ação é parte integrante de uma exposição retrospectiva sobre Lygia Pape, intitulada *The Multitude of Forms*. A performance percorreria um trajeto desde a avenida Madison com a 75th Street até as escadarias do Metropolitan Museum of Art, na 81th com a 5th Avenue (Almino, 2017).

Almino, nos possibilita compreender algumas perspectivas sobre o espectador no contexto desta performance. Ela narra as primeiras impressões sobre a ação:

No sábado de manhã, eu estava nervosa com a ideia de andar pela Madison Avenue sob um lençol gigante branco. Juntamente com cerca de 225 pessoas, eu iria reencenar a performance estreada em 1968 de Lygia Pape *Divisor*. [...] A ideia parecia nada menos do que surreal, para momentaneamente interromper o fluxo da cidade com um quadrado branco perfurado e arrastado pelas pessoas. [...] Infelizmente, recebemos apenas uma faixa de tráfego, o que significava que o tecido não estava totalmente desdobrado, acomodando apenas 60 pessoas. O retângulo de tecido pendeu entre nós, em vez de parecer firme e expansivo como eu vi em filmagens de arquivo. A polícia e a equipe do Met estavam em cima de nós, certificando-se de que estávamos dentro dos nossos limites, cuidando dos carros e do meio-fio. Isso, para mim, derrotou o ponto da coisa toda (Almino, 2017).

Percebe-se certa frustração em seu relato, devido às restrições impostas pelas leis da cidade de Nova York. Salles lembra-nos (2013, p. 68) de que “a criação se realiza na tensão entre limite e liberdade: liberdade significando possibilidade infinita e limite estando associado a enfrentamento de restrições”. A expectativa construída era a partir da imagem vista em outras encenações, porém, assim como o artista, em fase de materialização do projeto, o espectador teve que enfrentar esses limites impostos pelas regras locais.

Nós deveríamos tomar a rua, não sermos ditados por suas leis. Quando os participantes começaram a escorregar para baixo do lençol, eles riram e conversaram com os vizinhos, e tiraram muitas *selfies* (nos disseram que, assim que nos movêssemos, não teríamos permissão para tirar fotos, mas essa regra foi rapidamente descartada). Recebemos instruções sobre o nosso percurso por meio de um megafone, e os membros da equipe do Met conduziram o espetáculo com placas escritas *Divisor*, como se fôssemos um bando de turistas. Tendo em conta todas essas formalidades, que eu compreendo que podem ter sido legalmente necessárias, poderíamos ter tido alguma discussão sobre a performance real. Porque, uma vez que começamos, os participantes ficaram relativamente quietos, andando em um ritmo constante, porém, o *Divisor* foi projetado para as pessoas se movimentarem animadamente dentro dele, e para brincar com o tecido que as conecta (Almino, 2017).

Nesse excerto, o resultado alcançado é diferente do esperado. Salles (2013, p. 167), a partir de Ransdell, elucida sobre o modo de atingir os fatos, chamado de “causação final”. Esse pensamento, que parte de Charles Peirce, explica que o resultado “pode ser alcançado uma vez de um modo e outra vez de outro modo. “Causação final não determina de que maneira é alcançado, mas somente que o resultado terá certo caráter geral”. Nesse caso, a espectadora busca por uma “recompensa material”⁴¹ daquilo que esperava encontrar em *Divisor*, com base em certas premissas, porém essas restrições direcionam-na para limites impostos por “fatores externos” (Salles, 2013, p. 69).

A curadora da exposição de Lygia Pape, Iria Candela, tentou incentivar os participantes a pularem e torcerem, mas qualquer onda de emoção rapidamente diminuiu. Apesar de tudo isso, parecia que éramos um só organismo, nos adaptando uns aos outros, aos puxões e nos puxando, ao mesmo tempo conscientes do nosso impacto individual e atraídos pela corrente coletiva. Ao nos posicionarmos na praça, em frente ao Museu Metropolitano, tivemos a oportunidade de ver como a performance deveria ser. Lá, tivemos o espaço para desdobrar o tecido, e os espectadores

⁴¹ Termo utilizado por Cecilia Almeida Salles a partir de Kandinsky.

foram convidados a preencher as fendas restantes. Era como se um peso tivesse sido levantado, o branco do lençol refletindo alegremente a luz que envolvia nossas cabeças flutuantes. Alguém do Met nos deu instruções (pelo megafone): “Pule!” “Gire no sentido horário!” Os efeitos foram gratificantes, mesmo que o processo parecesse um pouco forçado (Almino, 2017).

Há uma intervenção da curadoria para retomar o que seria “um ideal” a realizar em o *Divisor*, porém, o resultado não foi exatamente da mesma maneira que ocorreu em outras edições. “Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução” (Salles, 2016, p. 132). Mesmo diante de tais restrições, a espectadora age *como performer* e experimenta sensações entre o incômodo e o desfrute. Algo acontece ali, está em pleno processo, lidando com a instabilidade do ato criador.

Reconstituições recentes, em Hong Kong e Lisboa, por exemplo, [...] pareceram ter tido mais sucesso, pois, ao menos, conseguiram abrir o tecido. Em Lisboa, a ação foi levada para uma praça pública, onde o transeunte tinha que ativar o tecido. Em Nova York, teria sido mais interessante abrir ao público para além dos profissionais do mundo da arte e membros do Met [...] considerando que a peça oferece um bom potencial para criar conexões e expor diferenças entre estranhos (Almino, 2017).

Almino, a partir da lembrança de imagens de algo não vivido, gera uma insatisfação sobre sua experiência vivida, diferente daquela atribuída por sua imaginação. Salles (2016, pp. 72-73) comenta que “o aspecto transformador da imaginação ou imaginário da lembrança é chamado por Ledo Ivo (1986) de memória adultera”. É como se forjássemos os fatos vividos. Em aproximação ao relato da espectadora, nota-se uma apropriação das imagens como fonte para a materialização daquilo que se esperava que fosse o *Divisor*.

Tanto nos EUA como no Brasil, as pessoas (inclusive eu) passaram a ocupar as ruas com maior fervor e urgência. Ambos os países estão sendo governados por líderes

impopulares: no Brasil, Michel Temer tornou-se presidente depois que Dilma Rousseff foi destituída e seu gabinete todo masculino implementou prontamente medidas de austeridade de longa data; e, nos EUA, temos, bem, Donald Trump. A riqueza de queixas contra o governo Trump trouxe pessoas de várias origens para protestar nas principais avenidas, em cidades como Nova York. Este contexto só exacerbou a minha decepção com a reconstituição do *Divisor*. Embora não precisasse ser um ato de dissidência – eu não esperaria isso do Metropolitan – participar de uma performance de arte pública que essencialmente empurra-o para o meio-fio é desnecessário, para não dizer frustrante, numa época em que muitos de nós estamos ansiosos para fazer-nos presentes (Almino, 2017).

A frustração de Almino se expande para além do movimento estético do *Divisor*, indagando sobre o que deveria ser esperado desse processo, desde o ponto de vista de sua articulação política. Ela captura uma especificidade no contexto de criação do *Divisor*, encenado em pleno regime militar, cujo cenário repressivo, para este tipo de ação, era contundente. Atualizando o contexto e traduzindo às ressonâncias políticas entre os dois países, Brasil e Estados Unidos, seu desejo não foi alcançado, justamente pelas restrições impostas. Era esperado que os corpos ocupassem as ruas – e não que as ruas ocupassem os corpos.

Aparições

Quando me deparei com um aglomerado humano em meio à Praça da República, no centro da cidade de São Paulo, naquele instante, algo já me tomava pela força. Não apenas pela presença da artista, mas também pelo lugar – a praça em si. Tudo ocorria: pessoas cruzando com pressa, gente passeando com o cachorro, moradores de rua, bêbados, usuários de drogas, Lhola Amira, um grupo desfilando o maracatu. E, eu, enquanto espectadora, ia desenhando uma espécie de “dramaturgia no pensamento”. A necessidade da pesquisadora em descobrir unia-se ao prazer de ser cúmplice da arte; tudo se misturava, era como se eu percebesse aquele lugar e me percebesse naquele lugar. O mesmo espaço propunha distintas realidades; a praça com seus movimentos como construção em

si, um ato/uma performance da vida cotidiana. Martín-Barbero (em referência a Mikhail Bakhtin sobre a praça pública) caracteriza exatamente aqueles instantes que vivi, em relação à percepção do lugar:

*A praça é o espaço não segmentado, aberto à cotidianidade e ao teatro, mas um teatro sem distinção de atores e espectadores. Caracteriza a praça sobretudo uma linguagem; ou melhor: a praça é uma linguagem, “um tipo particular de comunicação”, configurado a partir da ausência das construções que especializam as linguagens oficiais, seja a da Igreja, a da Corte ou a dos tribunais. Uma linguagem na qual predominam, no vocabulário e nos gestos as expressões ambíguas, ambivalentes, que não apenas acumulam e dão vazão ao proibido, mas também ao operar como paródia, como uma degradação-regeneração, “contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade”. Grosserias, injúrias e blasfêmias revelam-se condensadoras das *imagens* da vida material, e corporal, que liberam o grotesco e o cômico, os dois eixos expressivos da cultura popular (Martín-Barbero, 2015, pp. 101-102).*

Era exatamente como eu me sentia, num espaço sem delimitações entre atores e espectadores, onde supostamente tudo pode, embora com certo controle da ação por parte da artista; ainda que esteja parcialmente ensaiada, a comunicação, do ponto de vista da troca, é livre. A medida em que Amira desenvolvia suas ações, aguçava minha curiosidade para o que viria depois. Minha experiência, enquanto espectadora e testemunha da ação, me tornava *performer* enquanto eu buscava desenhar e significar a ação. Apesar do desejo imenso em participar, havia entendido que a artista buscava pessoas negras. Quando me dirigi à performance, não havia lido nada a respeito, nem sobre a artista e nem sobre *Aparições*, justamente para que eu pudesse capturar aquele momento como uma espectadora sem influências pretéritas.

Ação Carioca #1: Converso sobre qualquer assunto

Para até onde possa alcançar nossa imaginação, observemos os excertos das falas dos espectadores em *Ação Carioca #1*.

Memória e afeto se encontram; o espectador reaviva uma imagem do passado, e, com isso, o presente se encontra com uma nova potência de significação dessa imagem, sugere uma espécie de poema (Desgranges, 2012) e reconstrói os momentos vividos no passado com o presente, com o entorno: “Um senhor falou-me da sua infância na cidade e comoveu-se profundamente ao lembrar da mãe adotiva “negra como o vestido daquela moça ali” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 14).

Das inquietações e dos emaranhados relacionais, característicos dos espaços urbanos, capturamos nas perguntas dos espectadores, as denúncias quanto à marginalização da representação da mulher na rua. Retomo ao ponto de Sennett (2010, p. 25), que caracteriza as cidades como um “*locus* de poder”, cujos espaços são determinados pela coerência daquele que detém esse poder. Fabião, ao sentar-se ali, desloca esses aspectos:

Muita gente curiosa com a minha sexualidade. Um especificamente tentando compreender se eu era prostituta, lésbica, lésbica-prostituta ou prostituta-lésbica, desconsiderando qualquer outra hipótese. “Você se masturba?”, perguntou. “Claro”, respondi (Fabião & Lepecki, 2015, p. 14).

Essa operação de Fabião, que abala as formas estabelecidas ao lugar, causa estranheza e possibilita interpretações infinitas dos signos. O espectador encontra-se num “processo triádico de interpretação (objeto/signo/interpretante)” (Salles, 2013, p. 163).

Uma mulher queria saber se eu era psicóloga, pois estava em sofrimento profundo e necessitava ajuda imediata: “os vizinhos de cima andam na minha cabeça”. Expliquei que não era psicóloga, mas artista; ela se foi (Fabião & Lepecki, 2015, p. 14).

Há uma troca de vivências e experiências. A performance é uma prática e uma forma de entender o mundo, uma maneira de transmitir uma memória e uma identidade (Taylor, 2016). “Três adolescentes de uma escola próxima compartilharam a cadeira para conversar, entre outros assuntos, sobre como pedir uma garota em namoro. Conteí casos da minha adolescência no Rio” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 14).

A partir do encontro com a realidade das cidades, refiro-me a Martín-Barbero (2015), chamando a atenção para o ambiente da rua como um lugar de “gros-serias, injúrias e blasfêmias”, como “imagens da vida material e corporal, que liberam o grotesco e o cômico, os dois eixos expressivos da cultura popular” (p. 102). Refiro-me ao cômico, mas, ao mesmo tempo, ao trágico. Esses *performers* são como bufões⁴², num ato da vida cotidiana, criando, podemos dizer, uma expressão “grotesca/cômica”:

Outros dois rapazes engraxates, trabalhando no Largo da Carioca, disseram que eu deveria tomar cuidado com a câmera, pois poderia ser roubada. Chamei a atenção para a cabine policial a quinze metros de onde estávamos sentados. Entreolharam-se, sorriram e disseram mais ou menos assim: “Esses policiais são os piores. Antes nós roubávamos aqui, por isso sabemos. Eles esperam nosso assalto e nos roubam. É assim: levam câmera, dinheiro, correntinha, o que for, e ainda espancam a gente” (Fabião & Lepecki, 2015, p. 14).

A partir desses ensaios com os espectadores, é possível observar o seu movimento criador na interseção, ou *nós*, nas redes da criação, levando em consideração as dimensões corpóreas e espaciais dos processos. Alguns rastros, deixados pelos

⁴² “Figura dramática marginalizada da idade média, uma espécie de palhaço caracterizado entre o grotesco e o charme; era utilizado para se referir a pessoas muito feias ou com algum tipo de deformidade. Os bufões zombavam das pessoas consideradas “bonitas” e criticavam os setores dominantes da sociedade, tais como o Governo, a Igreja e a burguesia. [...] Transgressor das regras sociais, ele utiliza muito do desprezo, ironia e da desinibição em suas representações” (SP Escola de Teatro, 2021).

registros desses processos, possibilitaram ensaiarmos em direção a possíveis sensações, percepções e execuções das performances pelos espectadores, mas, também, por teorias direcionadas pela crítica de processos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As criações dos artistas Lygia Pape, Eleonora Fabião, Lhola Amira e do coletivo Opavivará! foram observadas por meio de diálogos entre esses processos, a partir das redes relacionais, evidenciando os encontros entre sujeitos no ambiente cultural e em como as práticas comunicativas operam.

Percebemos, nesses procedimentos, que artistas e espectadores são convocados à presença e, possivelmente, a redirecionar os modos de relação na vida cotidiana, na dinâmica das cidades e seus contextos – e para novas formas de convívio.

A partir dos registros de imagens, narrativas faladas e escritas dos artistas e espectadores, compreendemos, em certo nível, a complexidade dos sujeitos integrantes dessas redes relacionais. Os artistas, ao escolherem e abrirem um espaço na rua, lugar sem paredes e bilhetes de ingresso, inóspito, volumoso, ruidoso, com pessoas de toda parte que se aproximam e se afastam, dentre outros aspectos, procuram maneiras de materializar o seu desejo de encontro pela arte. Segundo Salles (2016, p. 33), “o artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização do seu desejo, que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras”.

Acredito que o espectador, ponto de intersecção dessa rede criadora, em contato com essas ações artísticas, foi exposto à aproximação de pessoas estranhas, para além do seu convívio diário, porém, sob uma outra perspectiva, tendendo a reduzir uma possível dicotomia entre espaço íntimo e espaço público.

Podemos pensar, ainda, que as proposições de procedimentos desses artistas geraram distintas maneiras de continuidade, pelas possíveis contaminações entre sujeitos no espaço e com o espaço; sobretudo, ao se pensar na geração de conhecimento e nas transformações por meio das práticas comunicativas.

Os sujeitos, ao se depararem com atividades apresentadas com certo aspecto de estranheza, poderiam abrir-se a descobrir novos caminhos ou, mesmo, a reencontrar aqueles latentes, e ressignificar suas memórias.

Enfatizamos que não se pretende afirmar, com isso, que só esses trabalhos têm essa capacidade. Não há garantias de resultantes sobre o que queiramos que

essas ou outras artes façam; porém, a partir do olhar do crítico, das nossas sensações e imaginação, da busca por nexos, a partir dos rastros deixados pelos artistas e espectadores, e da ciência pelas teorias, confabulamos possibilidades de como a arte pode operar esse encontro com as pessoas, por meio do desejo dos artistas e das práticas comunicativas.

O corpo – para além de suas funções biológicas, dos gestos de desamor profundos, como a distância, a solidão, o medo, a violência e a agressão, tão vividos pela sociedade – é um elemento crucial para os artistas trabalharem rumo ao rompimento desses estados e promoverem uma profusão afetiva pelo encontro.

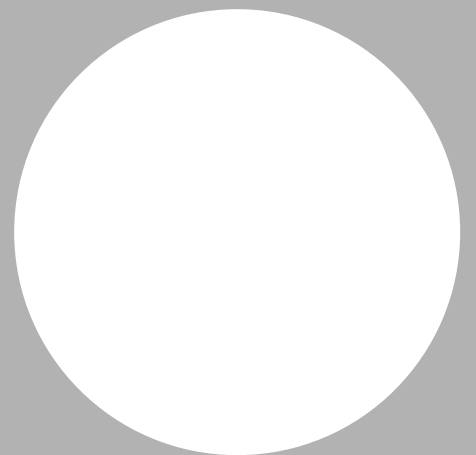
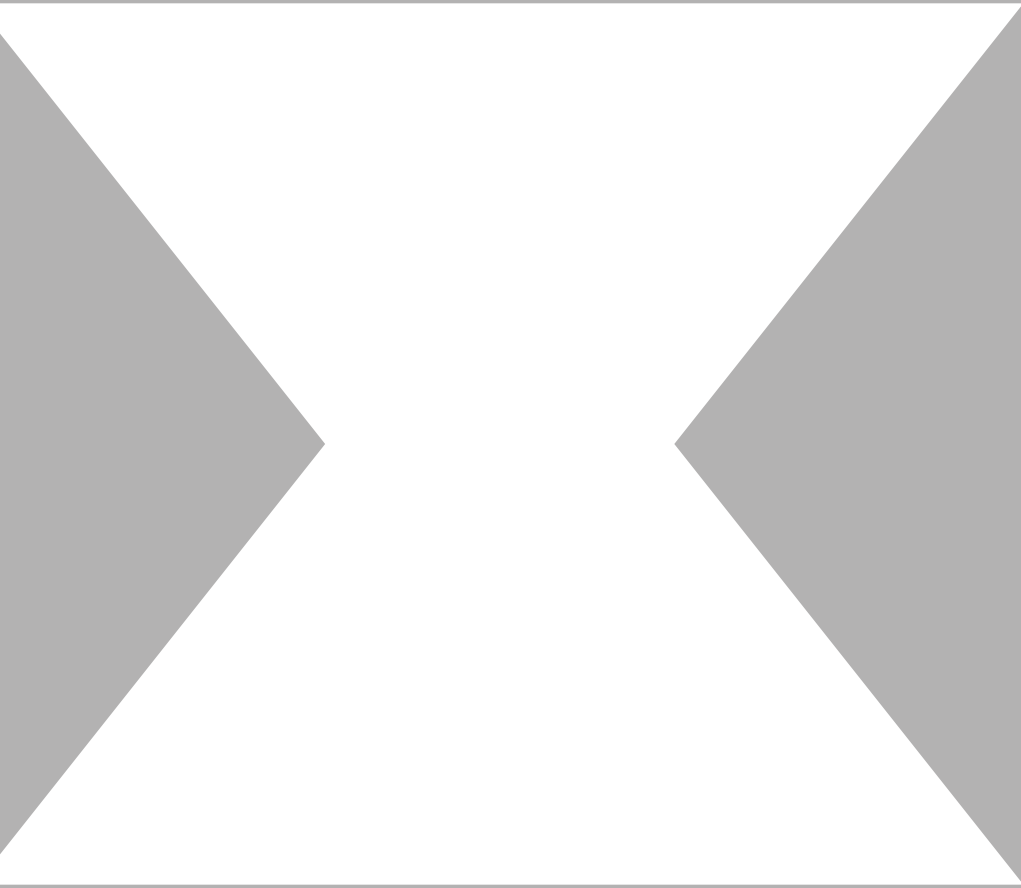
Entendemos, portanto, que a performance atua como corpo em movimento, propiciando relações, tanto na vida cotidiana, nos esportes, nas artes, quanto nos rituais, como afirmou Schechner (2003). Um corpo que atua pelas múltiplas vias e combinações enredadas: corpo-pensamento, corpo-gesto, corpo-voz, corpo-desenho, corpo-imagem, corpo-palavra, dentre outras infinitas manifestações corpóreas, pulsando para se comunicar.

Para esses artistas, a performance não necessariamente explica totalmente suas práticas. Aprendemos que a própria mobilidade e os paradoxos da performance produzem esses enfrentamentos teóricos e, sobretudo, estabelecem que essa forma de arte se vê em constante expansão quanto a seus fazeres, entendimentos e descobertas. Fabião (2015) afirma que “é preciso repensar a teoria da performance como teoria da aventura”. Assim, os artistas descrevem suas práticas das mais variadas formas: Amira se considera uma presença; o coletivo Opavivará diz que propõe antiações; Fabião afirma que executa ações; Pape entendeu *Roda dos Prazeres*, *O Ovo* e *Divisor* como performances apenas anos mais tarde.

Ficou evidenciado que o artista procura materializar o seu desejo, de algo latente dentro dele, que mobiliza uma energia criadora e o impulsiona (Salles, 2013). Aprendi que o espectador faz o mesmo em contato com a obra de arte: vai tecendo suas construções imagéticas e presentes, táteis e oníricas, contemplativas e fruídas. Não se trata de criar uma escala para o que é potencialmente mais criativo do que outro, mas a liberdade da recepção para vivenciar esses momentos como desejar.

Pensar no espectador é pensar em como as relações da vida operam com o seu entorno, sendo a arte parte desse entorno; contudo, na potência de resignificar, transmutar o valor das coisas, onde moram sua força e sua beleza.

Os processos de criação, como rede em construção, permitem-nos olhar para os trabalhos desses artistas sob uma perspectiva ampla de contatos e desejos; e, com isso, pensar também a continuidade e a transformação das conversações acerca dos encontros entre sujeitos, em diálogo com a ciência, a cultura, a comunicação, as tecnologias, e, sobretudo, com os meios da arte, em diálogos constantes.



REFERÊNCIAS

- Agamben, Giorgio. (2008). Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**, 4, pp. 09-14.
- Agamben, Giorgio. (2017). **O aberto: O homem e o animal**. Civilização Brasileira.
- Alcázar, Josefina. (2014). **Performance: Un arte del yo: Autobiografía, cuerpo e identidad**. Siglo XXI Editores.
- Almino, Elisa Wouk. (2017). Channeling Lygia Pape's Radical Relationship to Space. **Hyperallergic**. 30 mar. 2017. Depoimento a Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/368222/channeling-lygia-papes-radical-relationship-to-space/>
- Amado, Raymundo. (1968). **Apocalipopótese** [Vídeo]. Exibido na exposição "AI-5 50 ANOS – Ainda não terminou de acabar", Instituto Tomie Ohtake, visitação em 18 out. 2018.
- Amira, Lhola. (2018a) Here's what you need to know about the artist who calls herself an ancestral presence. **The Narrative**. 28 mai. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=fk2-fYLYDMk>
- Amira, Lhola. (2018b). Conversas. Entrevista a Wura-Natasha Ogunji. **Catálogo 33^a Bienal de SP**.
- Amira, Lhola. (2018c). **Appearances**. São Paulo, 33^a Bienal.
- Bauman, Zygmunt. (2007). **Tempos Líquidos**. Zahar.
- Bishop, Claire. (2017). A viragem social: O mal-estar na colabora o. In Pais, Ana (Org.). **Performance na Esfera Pública** [pp. 75-86]. Orfeu Negro.
- Bourriaud, Nicolas. (2009). **Est tica Relacional**. Martins.
- Brito, Ronaldo. (1985). **Neoconcretismo: V rtice e ruptura do projeto construído construtivo brasileiro**. Funarte-RJ.
- Calirman, Claudia. (2013). **Arte Brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles**. R ptil.
- Campbell, Brígida. (2010). **Arte para uma cidade sensível. Opavivará**. <https://arteparaumacidade-sensivel.wordpress.com/obras/eu-%e2%99%a5-camelo/>
- Carneiro, Júlia Dias. (2018). **50 anos do AI-5: artistas censurados contam como a repressão influenciou suas obras**. BBC News Brasil. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46546686>
- Colapietro, Vicent. (2014). **Peirce e a abordagem do self: Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. Intermeios.

- Costa, Pablo Assumpção B. (2015). Eleonora e o corpo performativo: Poéticas do ato, materialidades do encontro. In Fabião, Eleonora & Lepecki, André (Orgs.). **Ações** [pp. 258-268]. Tamanduá Arte.
- Deleuze, Gilles. (2002). **Espinosa: Filosofia prática**. Escuta.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (2012). **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**. v. 3. Editoria 34.
- Delgado, Manuel. (2007). **Sociedades Movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles**. Anagrama.
- Desgranges, Flávio. (2012). **A inversão da olhadela: Alterações no ato do espectador teatral**. Hucitec.
- eBiografia. **Hélio Oiticica: Artista plástico brasileiro**. https://www.ebiografia.com/helio_oitica/
- eBiografia. **Lygia Clark: Artista plástica brasileira**. https://www.ebiografia.com/lygia_clark/
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Body Art**. Itaú Cultural. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/body-art>
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Lygia Pape**. Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa950/lygia-pape>
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Neoconcretismo**. Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo>
- Fabião, Eleonora. (2010). **Resta pouco a dizer. “Definir performance é um falso problema”**. Coletivo Irmãos Guimarães. <https://restapoucoadizer.wordpress.com/2010/11/04/definir-performance-e-um-falso-problema-2/>
- Fabião, Eleonora. (2009). Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta, 8**, pp. 235-246. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>
- Fabião, Eleonora. (2013). Programa performativo: O corpo-em-experiencia. **Lume, 4**. <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>
- Fabião, Eleonora. (2016a). **Eleonora Fabião e a dramaturgia experimental**. Entrevista a Aderbal Freire Filho. TV Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0>
- Fabião, Eleonora. (2016b). **A importância da palavra para a arte performática de Eleonora Fabião**. Entrevista a Aderbal Freire Filho, 01 jul. 2016. TV Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=bLdEaSgl2bw>
- Fabião Eleonora. (2016c). **Ações, de Eleonora Fabião**. Curta! Academia. <https://www.youtube.com/watch?v=2nJmFgCo3cQ>
- Fabião, Eleonora. (2017a). **Entrevista ao Prêmio Pipa**. Prêmio Pipa, jul. 2017. <http://www.premiopi-pa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/>

Fabião, Eleonora. (2017b). Troco tudo. In Pais, Ana (Org.). **Performance na Esfera Pública** [pp. 87-94]. Orfeu Negro.

Fabião, Eleonora & Lepecki, André (Orgs.). (2015). Ações. Tamanduá Arte.

Flusser, Vilém. (1998). **Fenomenologia do brasileiro**. Eduerj.

Glusberg, Jorge. (2013). **A arte da performance**. Perspectiva.

Goldberg, RoseLee. (2015). **A arte da performance: Do futurismo ao presente**. Martins Fontes.

Greiner, Christine. (2005). **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. Annablume.

Gruzinski, Serge. (2001). **O pensamento mestiço**. Companhia das Letras.

Hemispheric Institute. <http://hemisphericinstitute.org/>

Itaú Cultural. (2014). **Rumos**. <http://www.itaucultural.org.br/rumos-2013-2014-a-arte-de-criar-o-mundo-que-se-deseja>

Itaú Cultural. (2015). **Lygia Clark. Uma retrospectiva**.

ICI – Independent Curators International. **Khanyisile Mbongwa**. <https://curatorsintl.org/about/collaborators/22974-khanyisile-mbongwa>

Leminski, Paulo. (2013). **Toda poesia**. Companhia das Letras.

Lepecki, André. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. **Dance Research Journal**, 42(2), pp. 24-48.

Lepecki, André. (2013). **Seminário Documentos Movimentos**. Festival Panorama. Museu de Arte do Rio, 11 dez. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg>

Mattar, Denise. (2003). **Lygia Pape: Intrinsecamente anarquista**. Relume Dumará.

Melim, Regina. (2008). **Performance nas artes visuais**. Zahar.

Miyada, Paulo (Curador). (2018). **AI-5 – Ainda não terminou de acabar**. Instituto Tomie Ohtake.

Morin, Edgar. (2011). **O método 4. As ideias: Habitat, vida, costumes, organização**. Sulina.

Musso, Pierre. (2013). A filosofia da rede. In Parente, André (Org.). **Tramas da Rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Sulina.

Pape, Lygia. (1998). **Lygia Pape – Entrevista a Lucia Carneiro e Ileana Pradilla**. Coleção Palavra do Artista. Nova Aguillar.

Pape, Lygia. (2011). Tramas de caboclo ou a geometria no mato. **Lygia Pape: Magnetized Space** [Catálogo]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Pape, Lygia. (2011). Notes for Ovo, 1968. **Lygia Pape: Magnetized Space** [Catálogo]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Oiticica, Hélio. (2011). Pape: Ovo, 1973. **Lygia Pape: Magnetized Space** [Catálogo]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

NYU Tisch. **Richard Schechner**. <https://tisch.nyu.edu/about/directory/performance-studies/3508301>

NYU Tisch. **Andre Lepecki**. <https://tisch.nyu.edu/about/directory/performance-studies/93142600>

Opavivará! <http://opavivara.com.br>

Opavivará! **Conviver e ocupar com Opavivará!** Entrevista a Ronaldo Lemos. Canal Futura. <https://www.youtube.com/watch?v=xZtKPHOImvQ>

Opavivará! (2013). **Opavivará! Entrevista com o coletivo carioca**. Prêmio Pipa, 5 jul. 2013. <http://www.premiopipa.com/2013/07/opavivara-entrevista-com-o-coletivo-carioca/>

Osorio, Luiz Camillo. (2016). **Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira**. Sesi-SP | Cosac Naify.

Pérez-Barreiro, Gabriel (Curador). (2018). **Afinidades Afetivas**. [Catálogo]. 33ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal São Paulo.

Performatus. <https://performatus.com.br/>

Perfoda-se: Um documentário sobre performance arte. (2013). CircuitoBodeArte. Natal, 17 jul. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>

Pinheiro, Amálio. (2013). **América Latina: Barroco, Cidade, Jornal**. Intermeios.

Projeto Lygia Pape. <https://lygiapape.com/>

Rancière, Jacques. (2010). **O espectador emancipado**. Orfeu Negro.

Salles, Cecília Almeida. (2010). **Arquivos da criação: Arte e curadoria**. Intermeios.

Salles, Cecília Almeida. (2013). **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. Intermeios.

Salles, Cecília Almeida. (2017). **Processos de criação em grupo: Diálogos**. Estação das Letras e Cores.

Salles, Cecília Almeida. (2016) **Redes da criação: Construção da obra de arte**. Horizonte.

Sarduy, Severo. (1979). **Escrito sobre um corpo**. Perspectiva.

Schechner, Richard. (2003). O que é Performance. **O Percevejo**, 12, pp. 25-50.

Schechner, Richard. (2013). **Performance studies: An introduction**. Routledge.

Sennet, Richard. (2010). **Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental**. BestBolso.

SP Escola de Teatro. (2021). **O que é Bufão?**, 29 set. 2021. <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-bufao>

Smac Gallery. **Lhola Amira**. <https://smacgallery.com/artist/lhola-amira/>

Taylor, Diana. (2015). Eleonora Fabião: tocando o “ao vivo”. In Fabião, Eleonora & Lepecki, André (Orgs.). **Ações**. Tamanduá Arte.

Taylor, Diana. (2013). **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Editora UFMG.

Taylor, Diana. (2016). **Performance**. Duke University Press.

Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/>

Volz, Jochen & Rebouças, Julia (Orgs.). (2016). **Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI**. Edições Sesc São Paulo.

Zumthor, Paul. (2014). **Performance, recepção e leitura**. Cosac Naify.

