

## **Emaranhados entre vidas e ruas: uma etnografia dos processos criativos de grupos de performance no Rio de Janeiro.**

Daphne Assis Cordeiro<sup>1</sup>

Apresento neste artigo algumas reflexões advindas da pesquisa de mestrado, onde acompanhei, por alguns meses, os processos criativos do grupo Teatro de Operações, do Coletivo Líquida Ação e da plataforma Performers Sem Fronteiras, que atuam no Rio de Janeiro. Como mencionado no resumo, busquei compreender como os integrantes do grupo, do coletivo e da plataforma experimentavam e atuavam nas ruas, o que cada um dos integrantes entendia por performance, como se relacionavam entre si, o que a atuação no grupo significava para eles e como era a experiência de integrar um grupo, coletivo e plataforma, quanto às peculiaridades do modelo de organização.

É importante ressaltar que o universo social da pesquisa era marcado por pessoas que desenvolviam atividades no campo das artes, como dança, teatro, performance, design, cinema, sem se limitar a apenas uma. Todas as pessoas com quem tive contato no trabalho de campo se relacionavam com a vida acadêmica como graduandas, especialistas, mestrandas e doutorandas. Assim, no interior de cada um dos grupos trabalhados, as ações e performances realizadas eram temas de vasta reflexão e elaboração intelectual, apoiadas em antropólogos, sociólogos e filósofos, muito utilizados nas ciências sociais (DABUL, 2011). Logo, um esforço constante de distanciamento da minha parte foi necessário, pela facilidade de naturalização dos discursos, que, por muitas vezes, ressoavam opiniões, conceitos e autores conhecidos.

Aqui, abordo três grupos que surgiram em um período de intensa atividade artística nas ruas, facilitada pela *internet*, a multiplicação de ocupações e residências artísticas e criação de redes (BERTOLOSSI, 2014; MESQUITA, 2008); um cenário onde a rua ganha uma dimensão importante de contestação frente a espaços de arte legitimados como galerias, museus, feiras, dentre outros, que visam abrangê-la.

Escolhi como recorte o Coletivo Líquida Ação, fundado por Eloísa Brantes, em 2006, a partir de diversas experiências artísticas, que aprofundou no seu pós-doutorado em 2010; o Teatro de Operações, criado no âmbito universitário da Unirio<sup>2</sup>, em 2009, por alguns alunos do curso de teatro, agregando, aos poucos, pessoas de outras áreas, e por fim, a plataforma Performers sem Fronteiras (PsF), criada em 2015, ligada a um

---

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

projeto de pesquisa coordenado pela professora de performance da Unirio Tania Alice contando com a participação de seus orientandos. As reflexões que levaram à criação da plataforma amadureceram através da experiência do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano, criado por Tania em 2009 e que contava também com integrantes do PsF.

### *Coletivo Líquida Ação*

Conheci Eloísa, diretora do coletivo<sup>3</sup> e professora do Departamento de Artes da UERJ<sup>4</sup>, ainda no mês de outubro de 2014, mas apenas em meados de junho de 2015 comecei a acompanhar as reuniões de “*Volume Morto*”<sup>5</sup> uma performance a que o grupo composto por Thaís, Julia Ariani, Eeve e Maurício se dedicava, debatendo ideias. Do final de junho e durante o mês de julho, duas vezes por semana, acompanhei os ensaios<sup>6</sup>, que duravam entre três e quatro horas, na parte da manhã ou à noite, na Casa da Glória. Além de performers e atores: Maurício era graduando em Teoria da Dança da UFRJ<sup>7</sup>; Thaís dançarina e aluna do bacharelado de Dança também da UFRJ; Eeve designer pela UERJ e Julia Ariani cineasta pela PUC-Rio<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> Site do Coletivo Líquida Ação: < <http://www.coletivoliquidaacao.com/#!performances/c1qwp> > , acessado em 19.nov.2015.

<sup>4</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

<sup>5</sup> No encontro de 24 de junho de 2015, algumas palavras e imagens foram associadas ao novo trabalho, intitulado “Volume morto”: “corpos mortos”, “manipulação”, “pavor”, “paralisia”, “tudo desmoronando”, “como água que não se bebe”, “mídias mentirosas”, “ignorância social”, “sensação de desespero do dia a dia”, “necessidade de ser escutado”, “poder fazer qualquer coisa pela sobrevivência”, ecoando, de certa forma, o cenário político do momento. Na época, o termo estava na boca de todos, pois o ex-presidente Lula havia afirmado, na semana anterior ao encontro, que tanto ele como a presidente Dilma estavam, segundo a expressão que utilizou, no “volume morto” e o partido de ambos - o Partido dos Trabalhadores - abaixo desse. No mesmo encontro, os performers começaram a trabalhar com transporte de corpos, que se tornaria eixo dos exercícios propostos nos ensaios. Questionavam: até que ponto consigo levar o outro a partir do meu corpo?

<sup>6</sup> O uso da palavra “ensaio” tem uma conotação mais próxima ao significado do termo “*essayer*” em francês, que significa “experimentar”, “tentar”, conforme o dicionário Larousse de francês/português de 2006, afastando-se de uma estrutura rígida de ensaios de peças teatrais e de dança, baseadas unicamente na repetição de gestos. Essa escolha foi derivada de uma reflexão conjunta com Eloísa, que problematizou o uso do termo, quando me referi aos “ensaios” do coletivo. Contudo, essa opção não significa que inexistia uma estrutura nos encontros: após aquecerem os corpos - cada um com uma sequência própria de alongamentos - começavam os trabalhos com rolamentos pelo chão e transporte de corpos. Corpos que se deixavam carregar e/ou que resistiam, seguindo três variações: dois corpos carregando um; um carregando um e um carregando dois. Era Eloísa quem propunha os exercícios, o tempo de duração de cada um e pedia que repetissem ações. Durante os últimos trinta minutos, conversavam sobre os movimentos realizados, destacando os mais interessantes.

<sup>7</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>8</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

A partir do que foi observado nos encontros<sup>9</sup> do coletivo, nos discursos dos participantes e sua atuação na rua, podemos compreender a performance como uma expressão artística que tem algo de visceral, entrelaçada às questões de vida dos performers, o que não se reflete unicamente nos temas escolhidos para trabalho, mas no modo de fazer, no entendimento da performance como uma linguagem que se transforma na ação. Desse modo, os artistas se relacionavam com a temática do volume morto a partir de seus desejos, vontades, incômodos e experiências pessoais e corporais; suas vidas davam corpo aos processos criativos.

A performance, nas palavras dos artistas entrevistados, tem ainda o potencial de autotransformação, transformação e de devir radical, acionando estados de percepção distintos do cotidiano. Assim, ações rotineiras como caminhar, ver ou ouvir adquirem outra potência na performance. A percepção, entendida como um processo interminável de engajamento mútuo entre o perceptor e o ambiente (INGOLD, 2012), ocorre de maneiras distintas no espaço dos ensaios e na rua. Se nos ensaios existe um ambiente “controlado”, a rua aparece como um espaço de dispersão, de situações inusitadas, encontros com universos sociais distintos, capaz de acionar lugares “que a gente não reconhece, não sabe que tem” e posicionamento político, como nas palavras de Thaís: um lugar “revelador”, onde não existem fingimentos.

Aqui, podemos trazer a experiência da ação “*Gira Bica Realenga*”, que o grupo realizou em uma bica, recentemente tombada, no bairro de Realengo, na zona oeste do Rio, na segunda semana de outubro de 2015. Após o grupo limpar o gramado que a circulava, preparando-o para performance, nos ausentamos por cerca de meia hora, e, ao voltarmos, o gramado era outro, tendo passado por diversas transformações, como o acúmulo de lixo e a grama queimada, no mesmo espaço onde, antes, havia ebós e diversos tipos de sujeira. A rua parece ser atravessada por diversas forças, como um corpo poroso, aberto, assim como o dos performers. Por mais que os artistas seguissem uma determinada proposta para a performance, sons, cheiros e texturas ganhavam outra potência como uma ativação de sentidos que nos aproximava da percepção como ato criativo. Aqui, trazemos a imagem de um “corpo vazado” de uma conversa com Maurício, aproximando-o da ideia de emaranhados de fios de vida (INGOLD,2012);

---

<sup>9</sup> Etnografias dos grupos detalhadas na dissertação disponível no site do Núcleo de Estudos de Artes, Rituais e Sociabilidades Urbanas (NARUA): <http://www.narua.uff.br/>.

corpos integrados aos movimentos do meio ambiente que se juntam ao processo de formação das coisas.

Para Maurício, a criação artística é soberana; experiências e técnicas do performer são acionadas durante o processo criativo, ou seja, não haveria uma escolha *a priori* do artista de que técnicas usar na produção, reforçando a imagem de um sujeito moldado na criação, que não existe fora dessa. Eloísa ressalta ainda a performance como “criadora de experiência”, que desafia o corpo a expressar suas questões de vida e Thaís como um existir, um estar no mundo, “uma maneira de fazer”. Segundo a última, o repertório de técnicas corporais deve ser deixado de lado no processo de criação, de modo que se possa investigar outros estados de presença.

Diversos elementos, como vistos acima, podem dar início à ação artística, contudo, Eeve traz a perspectiva de que essa tem seu *start* no momento em que os performers saem de casa, da preparação do material a ser utilizado, do transporte até o local, da arrumação desse, mencionando que o grupo tem o costume de “quebrar o ato cênico e transformá-lo em algo rotineiro”. Se, para alguns integrantes do coletivo, gestos e atitudes do dia a dia<sup>10</sup> associados a regras simples de jogo nas performances diluíam os papéis de artista e público, para outro, tal distinção era clara, mas a simplicidade da proposta artística permitia que qualquer pessoa participasse da ação, como visto em *Gira Bica Realenga*. Pode-se aqui apontar o deslizar de práticas corporais do cotidiano para a prática artística.

É interessante notar a diversidade das ruas com que o coletivo se deparava: as do centro da cidade, esburacadas com intenso trânsito de pessoas, a ladeira íngreme que levava à Casa da Glória e as residenciais e arborizadas da Tijuca no caminho do Centro Coreográfico<sup>11</sup>. Cada uma delas, assim como as ruas pequenas e estreitas da ação em Realengo e outras pelos quais os performers passavam no seu dia a dia, possuía uma temporalidade, um fluxo de pessoas e carros, um padrão de interação próprio que, a partir da experiência corporal e subjetiva dos performers nesses espaços, invadiam os encontros nas salas. Durante os exercícios, as narrativas que descreviam momentos

---

<sup>10</sup> Como correr, andar, sentar, deitar, girar, deslocar um objeto de um ponto a outro, etc. Em *Gira Bica Realenga* as instruções eram simples: depois de limparem o gramado, encheriam vários baldes (cerca de 30) de água em uma casa próxima e retornariam à bica, deslocando os baldes durante o trajeto em movimentos circulares, como o fluxo d’água. Dentro desses, algumas blusas, que seriam vestidas ao chegarem à bica. Os performers começariam então a girar no compasso da alfaia que uma integrante tocava até o momento em que alguém lançasse a água do balde para o alto, ou em alguém ou alguma coisa. Após, tirariam suas blusas e as estenderiam em um varal, que os próprios criariam com barbante, deixando-as ali para quem quisesse pegar.

<sup>11</sup> Para onde os ensaios foram transferidos a partir de setembro de 2015.

vividos, sensações e experiências nesses espaços costuradas às memórias dos corpos<sup>12</sup> criavam, por fim, novas ruas.

Quanto ao modelo de organização do coletivo com direção artística, existia uma relação de poder na proposta de exercícios, que, no entanto, se mostrava flexível nos ensaios; métodos eram questionados, decisões eram tomadas em conjunto, propostas aceitas e outras dispensadas pelos performers. Havia também uma certa contaminação de ideias e inquietações entre eles, como observado por Thaís, apontando como os conflitos no coletivo a tiravam de uma zona de conforto, colocando-a em movimento, sendo um espaço onde exercitava a sua autonomia. Para Eeve, era a estética e uma sutileza que o coletivo teria ao tratar assuntos sérios, que o aproximava do grupo.

Os momentos de discussão do coletivo giravam, principalmente, acerca da participação ou não em chamadas públicas, sendo o curto prazo dos editais e seus critérios compreendidos por alguns performers como impulsionadores para criação artística, enquanto, para outros, como limitadores. O processo de negociação parecia perpassar todas as camadas de produção das performances, do relacionamento com instituições aos atores sociais nas ruas. Por fim, as performances, entendidas pelo coletivo como processos abertos, podiam se adaptar a diferentes contextos, espaços, materiais, etc, por mais que também fizessem parte de um catálogo de venda, que a

---

<sup>12</sup> Segue um exemplo dos exercícios onde a memória era ativada nos transportes. Alguém contava uma história, em voz alta, podendo ser baseada em sonhos ou experiências reais, e ao ser carregado, a interrompia, enquanto outro começava, de forma contínua. No segundo encontro que acompanhei, Thaís compartilhou a história de “Dona Ruth”, uma senhora que conheceu no ônibus, que não possuía documentos e não se lembrava onde morava; uma situação de vulnerabilidade e desamparo. Thaís tentou ajudá-la, mas ninguém parecia se importar: nem as pessoas do centro de identificação civil, nem as da assistência social. Era como se Dona Ruth não existisse. Não se lembrava de nenhum endereço, nem ninguém. Em algum momento, Dona Ruth perdeu o controle da bexiga e não tinha outra roupa para trocar. Eeve narrou detalhes de um sonho, no qual homens vestidos de palha o cercavam, como uma dança ritual. E Julia, uma situação que vivenciou no ônibus: adolescentes, que iam à praia, ouviam funk, nas alturas. As letras versavam sobre sexo e quando esses desceram, todos os passageiros verbalizaram o incômodo. Uma menina com fones de ouvido, sentada ao seu lado, vestindo roupas caras, era indiferente à discussão. Ouvia a mesma música nos seus fones de ouvido. As três narrativas eram intercaladas durante todo o exercício. Os performers podiam percorrer todo o espaço da sala, contudo Thaís não conseguia. Era como se o desconforto de Dona Ruth se expressasse na falta de ação de seus braços, o não saber o que fazer com suas mãos. Ela se abraçava. Sempre preferia os cantos, o encosto da parede, enquanto Eeve e Julia circulavam. Suas histórias tinham uma mobilidade própria, o ônibus e a dança. Contudo, havia uma diferença de intensidade no modo como as três histórias acionavam suas subjetividades, talvez, porque Thaís e Julia traziam recortes de suas experiências nas ruas, do que viram, pensaram e como atuaram nesses espaços. Ressalto que é no processo de recordação e de reconhecimento que nos encontramos com a experiência de alteridade, pois para lembrar precisamos dos outros (HALBWACHS, 1990). Ao longo dos ensaios, a lembrança de Thaís passou a ser inspirada por conversas, leituras, imagens, referências, experiências e conflitos no coletivo, que foram absorvidos e apropriados, enriquecendo essa. Assim, reforço como o episódio de Dona Ruth passou a fazer parte também de uma memória do grupo.

princípio, poderia petrificá-las, sendo o diálogo com as instituições, na opinião de Eloísa, o que impedia a performance de se tornar objeto.

### *Teatro de Operações*

De junho a setembro de 2015, acompanhei os encontros do Laboratório Livre de Performance (aqui denominado Laboratório) onde se reuniam alguns dos integrantes do Teatro de Operações<sup>13</sup> como Mari, Gatinho, Ander, Aline, Raphi e Jéssica para pesquisar novos métodos de criação de movimentos a partir de zines<sup>14</sup>; publicações alternativas independentes que surgiram no movimento *punk*, na década de 70, produzidas de modo artesanal, reunindo desenhos, colagens, frases e fotografias. Os encontros<sup>15</sup> aconteciam todas às sextas à noite, na Unirio, por três ou quatro horas e contavam, por vezes, com a presença de outros integrantes do grupo como Caíto e participantes das oficinas que o Teatro de Operações realizava. Além dos encontros, acompanhei as apresentações nas ruas e festivais dos processos do Laboratório e outros trabalhos do grupo<sup>16</sup> e uma oficina que ministraram também na Unirio sobre teatro zine.

Caíto, Mari, Aline e Camila (outra integrante do grupo) cursaram a faculdade de teatro na Unirio. Em 2015, muitos ainda estavam ligados à essa instituição: Caíto finalizava o mestrado e Camila era doutoranda do PPGAC<sup>17</sup>; Gatinho, belenense, cursava Biblioteconomia e Aline terminava sua licenciatura em Artes Cênicas. Já Raphi era doutorando no IPPUR<sup>18</sup> da UFRJ. Camila também havia se formado em Ciências Sociais na UFRJ, onde se tornou amiga de Ander, transferida da Universidade Federal do Paraná (UFPR), que, por sua vez, cursou o Circo Crescer e Viver e uma especialização na FAV<sup>19</sup>.

A partir das narrativas de integrantes do Laboratório, a performance é entendida como processo aberto que se transforma ao longo das experiências dos artistas, de suas atividades, capacidades, encontros, etc. Ela também “ilumina um lugar da consciência

---

<sup>13</sup> Site: < <http://www.teatrodeoperacoes.com/pt/>> Acesso em: 22.jan.2015

<sup>14</sup> Ver Mesquita (2008, p.24-26).

<sup>15</sup> Os encontros do Laboratório seguiam uma dinâmica: uma primeira parte de aquecimento, sempre liderado por um integrante diferente, que durava por volta de quarenta minutos ou uma hora, depois praticavam viewpoints ou “Coro e Corifeu” e nos últimos vinte minutos, discutiam sobre quais dos movimentos, entre quem e quem, tinham sido mais interessantes visualmente.

<sup>16</sup> Como “B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-Câmbio” e “A Cena é pública”.

<sup>17</sup> Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Unirio.

<sup>18</sup> Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da UFRJ.

<sup>19</sup> Faculdade Angel Vianna (FAV) de dança.

do que você carrega”, segundo Ander. Os discursos, tanto de Ander quanto de Mari, chamam atenção para uma leitura do corpo constituída pelos lugares por que transita, as músicas que dança, os transportes que utiliza, as roupas que veste, a cor da pele, gênero, classe social; ou seja, um corpo que não existe *a priori*, mas definido por suas relações com o espaço, pessoas, lugares e situações. O Laboratório era onde desconstruíam esse corpo codificado para reinventá-lo de acordo com seus desejos. Instaurava-se assim um processo de negociação com narrativas míticas, cósmicas, vontades, sonhos e imagens para construção das performances, cujos movimentos se apoiavam também nos exercícios de improvisação de *viewpoints*<sup>20</sup>, “Coro e Corifeu”<sup>21</sup>, dança butoh (leia-se butô), entre outros.

Assim como no Coletivo Líquida Ação, as experiências subjetivas e corporais dos performers nas ruas adentravam os ensaios do Laboratório<sup>22</sup>. Contudo, nesse, existia um segundo movimento, que consistia em levar para as ruas os processos criativos desenvolvidos nos encontros. Assim, podemos refletir sobre as duas saídas realizadas sobre os processos desenvolvidos no Laboratório; a primeira na Cinelândia, um ponto extremamente movimentado da cidade, com trânsito intenso de pessoas de vários universos sociais, a qualquer hora do dia, e a segunda no Largo do Machado, uma praça tranquila, familiar, onde senhores jogam cartas e crianças brincam no parquinho.

Na primeira saída, o grupo escolheu trabalhar dentro de um retângulo, traçando um recorte artificial no espaço no qual limitava sua ação e já na segunda, buscou costurar a proposta da performance ao ritmo da praça ao adaptar sua circulação aos

---

<sup>20</sup> A técnica de Viewpoints foi criada pela coreógrafa Mary Overlie, levada para o teatro por Anne Bogart em 1979. Para mais informações ver: < <https://theviewpointsproject.wordpress.com/a-brief-history-of-viewpoints/>> Acesso em 27.mar.2016.

<sup>21</sup> O corifeu estava à frente do exercício e o coro copiava seus movimentos, só que no processo, cada um acrescentava seu próprio ponto de vista, alterando a relação tanto do tempo quanto do espaço. Os *viewpoints* e “Coro e Corifeu” eram estratégias de composições, uma colagem dos jogos, que permitia repertório para as partituras individuais e coletivas, ou seja, um desenho de movimento.

<sup>22</sup> Por exemplo, na atividade proposta por Mari na Oficina, onde as pessoas deviam caminhar pelo espaço como se o corpo fosse um líquido e escorregasse de um lado para o outro. Em pouco tempo, o grupo entrava em um ritmo comum. Ela mudava as intensidades, “estamos em um ritmo 5, vamos para o 6, 8”, chamando atenção para uma ocupação uniforme dos corpos na sala, como se essa fosse uma bandeja na mão de um garçom. Ao bater palmas, uma vez, todos paravam. Na segunda, cada um poderia fazer apenas um movimento para equilibrar o espaço e o jogo continuava. Ela ressaltava a “presença de um corpo ativado”, pés e olhos engajados na trajetória do corpo pela sala. Aos poucos, ia mudando as regras do jogo. Ao ouvir as palmas, todos deveriam parar, cada um em um momento diferente. Se duas pessoas parassem juntas, o jogo recomeçava. O contrário também foi feito: todos deveriam iniciar o movimento ao mesmo tempo. Imagens eram propostas como frames, “estamos caminhando na praia”, o que implicava uma determinada velocidade e disposição dos corpos, “pegando um trem para Gramacho”, “no centro da cidade” e para finalizar o aquecimento, todos deveriam se encontrar em um “espaço coletivo” criando imagens estáticas, no meio da sala, ao ouvir o sinal.

equipamentos dessa, como o parquinho e a fonte, ao acompanhar o trânsito de pessoas e interagir com essas, ao dialogar com os tempos da praça como o sinal de trânsito e os movimentos corporais lentos e os sons do ambiente ao cantar em um tom acima desses, dentre outros. Assim, sobre a ação no Largo do Machado, Ander comentava terem construído um “movimento, um corpo coletivo que tinha uma trajetória”, destacando a importância da relação criada entre o grupo e as pessoas da praça durante o aquecimento<sup>23</sup>. Desse modo, podemos perceber como a conexão com as pessoas na rua constitui uma dimensão fundamental no que Gatinho chama de “colar o zine ao espaço”. A segunda saída marcava então uma opção dos performers por um maior engajamento de seus corpos com a dinâmica do espaço, seguindo seus fluxos. Ao voltarem para os ensaios em sala fizeram o exercício de destacar, a partir de suas experiências, o que haviam considerado interessante na ação, lendo a performance em camadas; avaliando a interação com as pessoas, o efeito transmitido pelas roupas, a cor dessas, a ocupação do espaço, mobilidade, etc.

De acordo com alguns integrantes, o teatro zine diferenciava-se de outras criações do grupo por consistir em um processo de investigação pautado no desejo e no prazer. Como percebiam o espaço do Laboratório também influía para essa concepção; assim, para Aline, esse era um lugar de descobertas, trocas, amparo, encontro entre pessoas que partilhavam os mesmos princípios, de proteção, de autonomia, sem, no entanto, negar as discussões e conflitos ali existentes.

De acordo com Ander, o compartilhamento de experiências pessoais e artísticas, criava uma cumplicidade entre eles, que lhe permitia visualizar nos gestos criativos do outro os percursos que esse havia passado, referindo-se tanto a uma dimensão corporal quanto pessoal; uma linguagem capaz de ser “decifrada” somente entre eles. A vivência em outros espaços além do Laboratório se mostrava essencial para o estabelecimento das relações que existiam ali, que eram de amizade. Como apontado por Ander e Aline, a construção das relações no grupo era um processo contínuo, de modo que os integrantes estavam todo o tempo se conhecendo.

A organização do grupo sem a figura de um diretor fazia, na opinião de Aline, com que houvesse um cuidado no modo de se falar, no tom, na expressão corporal, com

---

<sup>23</sup> Durante o aquecimento na praça, uma mulher passou entre as participantes, muito curiosa e achando graça no exercício, no qual, os participantes, em roda e dispostos um de frente para o outro, buscavam bater na bunda do outro, ao mesmo tempo, que protegiam suas retaguardas. Os senhores da mesa de carteados também lançavam olhares.



o intuito de reduzir possíveis atritos que, por vezes, aconteciam do mesmo jeito. Ao longo dos ensaios e da Oficina foram observadas lideranças transitórias no início de um aquecimento, atividade, jogo, que, contudo, duravam pouco tempo. Desse modo, propostas eram aceitas ou recusadas por todos; se não tivessem a adesão geral, não aconteciam. Quanto às técnicas corporais, Mari dizia que primeiro buscava conhecer como as coisas afetavam seu corpo, para depois buscar uma técnica. Essa funcionava também como uma “ancoragem” que lhe permitia entrar em “um estado de fluxo, estar mais atenta às respostas”- ao referir-se ao ambiente e às pessoas. Mari destacava ainda como ao dançar “era como se meu próprio corpo revelasse o que se está passando em mim”, apontando para o entrelaçamento entre questões de vida e criação artística, assim como Aline e Ander.

O trabalhar na rua era para Mari dialogar “com as coisas que fazem sentido, fazer na rua é não ter a pretensão de colocar o que a gente faz no campo da arte (...) as forças estão todas ali”. Reforçava assim a rua como um espaço sem fingimentos e aberto a situações inusitadas; um corpo atravessado por diversas forças, assim como os dos performers. Aqui, talvez seja interessante compreender a ação performática que transcorre na rua como constituída por uma temporalidade própria desse espaço, sua imprevisibilidade, os fluxos de vida que lhe atravessam, as questões políticas em cena, sendo permeada por práticas, relações e fluxos cotidianos da rua e não simplesmente englobada por esses, nos afastando cada vez mais da ideia de um modo de fazer nesse espaço que possa ser controlado.

Os participantes do Laboratório não buscavam definir se o que faziam era performance ou teatro, entendendo os diversos campos artísticos como híbridos. Contudo, apontavam que a análise de uma determinada ação deveria ser interpretada de acordo com seu contexto, com o momento de vida do artista, dos interesses em jogo, do espaço onde essa seria apresentada, etc. De uma certa maneira, reforçavam a ideia de que a obra em andamento, seja denominada performance ou peça teatral, já não lhes dizia respeito, ressaltando o poder de criação de quem recebia a ação.

### ***Plataforma Performers sem Fronteiras (PsF)***

Acompanhei os encontros do PsF do final de agosto a meados de outubro de 2015, todas às sextas, pela manhã, com três horas de duração, na sala do núcleo de

pesquisa da Tania, na Unirio. Desses, participavam, principalmente, seus orientandos de doutorado do PPGAC: Diogo, Diego e Marcelo. Marcelo e Diego são formados em Artes Cênicas, sendo o primeiro integrante também do coletivo Heróis do Cotidiano<sup>24</sup> com Tania, e Diogo é formado em psicologia, tendo se especializado na FAV em “Terapia através do movimento, corpo e subjetivação”.

A estrutura das reuniões do PsF era bem distinta dos encontros do Coletivo Líquida Ação e do Teatro de Operação, pois se reuniam para conversar e debater, em grupo, sobre projetos individuais e coletivos. Aqui, ressalto que o período em que acompanhei os encontros era de intensa reflexão sobre como os integrantes da plataforma se reconheciam enquanto participantes dessa, de que maneira essa forma de organização se diferenciava de grupo ou coletivo e de como suas performances se aproximavam e se distanciavam, pois, na época, definiam o que era a plataforma, os princípios que regiam suas ações artísticas, uma possível metodologia para ações do PsF realizadas conjuntamente, etc.

Tania entendia a performance como prática terapêutica, espiritual e social capaz de curar, ideia base sobre a qual a plataforma foi criada, onde, em situações de traumas, conflitos civis e desastres ambientais, provocados ou não pelo homem, performers se deslocariam para esses espaços, buscando construir algo em conjunto com as pessoas do local, criando conexões e visando à transformação pelo afeto. Tais ações para Tania teriam a função de mediação entre duas pessoas, de cura mútua, “sem estetização, sem precisar falar de arte ou performance”, podendo gerar “potências de vida e de alegria”, nas suas palavras. Esses conceitos estão diretamente relacionados às performances do Heróis do Cotidiano<sup>25</sup>, de que ela e Marcelo participavam, caracterizando-as como trocas subjetivas, capazes de criar vínculos e ressignificar espaços, tendo por base o afeto, uma dimensão lúdica e construídas a partir da relação com o outro ou de urgências e desejos dos integrantes do coletivo.

---

<sup>24</sup> Site do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano: <<http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano/>>.

Acesso em: 20. jun.2016

<sup>25</sup> Como a ação “O Banquete” dos Heróis do Cotidiano baseada na obra de Platão “O Banquete” em que filósofos abordam questões e pontos de vista sobre o amor. A ação realizada de 2010 a 2015 consistia em convidar passantes para se sentar ao redor de uma mesa onde eram oferecidas diversas comidas. A única ação exigida para isso era o compartilhamento com os presentes de pensamentos, confissões e discursos sobre o amor. O coletivo levou a ação para as cidades da Região Serrana, afetadas pelas enchentes de 2011, que na época deixaram mais de 9 mil pessoas sem casas, 918 mortos e cerca de 160 desaparecidos. Site:< <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/436572-ENCHENTES---RIO-DE-JANEIRO-A-PIOR-TRAGEDIA-CLIMATICA-NO-PAIS-ACONTECEU-NA-REGIAO-SERRANA-BLOCO-2.html>> Acesso em 21.dez.2015.

Quanto aos trabalhos desenvolvidos pelos participantes da plataforma, alguns atuavam com projetos de longo prazo (terceira idade, do trabalhador<sup>26</sup>), não necessariamente vinculados a situações emergenciais (como situações de conflitos, desastres ambientais<sup>27</sup>, etc.) de modo que o que ligava suas ações era o diálogo, o fato das pessoas desejarem a ação do PsF, estarem abertas para essa. Dois conceitos permeavam as performances dos participantes, de acordo com eles: a arte relacional como cura e a prática de uma performance socialmente engajada, que também dava nome ao projeto de pesquisa desenvolvido na universidade.

Uma das pautas recorrentes dos encontros da plataforma era como se identificava uma performance como sendo do PsF ou não: seria através do debate sobre essa nos encontros ou por que realizada por seus integrantes? O que os ligava como participantes da plataforma: eram suas ações ou uma comunhão de princípios entre eles? Ser ou não artista seria condição para participar dessa? Para Diego, o próprio elemento relacional dava conta de compor experiências poéticas, afirmando que “algo é artístico

---

<sup>26</sup> Como o “*Projeto Performanciã*” que Marcelo desenvolvia que consistia em ações feitas com idosos, em colaboração e/ou idealizadas por eles, a partir de questões pessoais e coletivas ligadas ao tema da velhice. Informações detalhadas no site: < <http://projetoperformancia.blogspot.com.br/>>. Acesso em 22.dez.2015. E também a performance, de longa duração, de Diogo chamada, inicialmente, de “*ET de 2*” que consistia em conversas com trabalhadores durante 24 segundas-feiras - 24 dias para 24 horas. A cada segunda, uma nova conversa com uma pessoa diferente. Explicou que a ideia veio de “como se sentia um extraterrestre ao ter que acordar cedo toda segunda”, na época em que trabalhava em consultório, logo propunha uma passagem de tempo prazerosa: “um respiro, um tempo não-violento, de afetividade”, segundo suas palavras, em que conversaria sobre o que a outra pessoa propusesse, durante o tempo que esta tivesse disponível.

<sup>27</sup> Como as ações desenvolvidas por Tania, no Nepal, e Diego, no Haiti. “*Correio de Abraços*” foi uma das primeiras ações do PsF, realizada por Tania no Nepal, que havia sido atingido por um terremoto, em 25 de abril de 2015, deixando mais de 7 mil mortos e 60% dos prédios em ruínas, entre templos considerados patrimônios da humanidade. Tania recolheu abraços de cinco, dez e quinze minutos durante todo o mês de junho de 2015, no Rio. Anotava nome e duração, tirava uma foto da pessoa e perguntava se existia alguma preferência para destinatário; se homem, mulher, idoso, criança, cachorro, árvore, outros. À medida que entregava os abraços, durante a sua estadia no país no mês de julho daquele ano, retornava a foto de quem o havia recebido, por *e-mail*. Por sua vez, Diego, em novembro de 2015, participou da 12ª edição do Festival Quatre Chemins que tinha como objetivo levar diversas ações artísticas de países para as ruas e alguns espaços fechados de Porto Príncipe, no Haiti. Cinco anos após um terremoto, que matou mais de 250 mil pessoas, deixando mais de 1 milhão de desabrigados, o acesso aos serviços básicos no Haiti continuava precário e diversas pessoas ainda viviam nas lonas levantadas pelas Nações Unidas, sendo a população extremamente pobre. Diego levou para o festival algumas ações: duas intervenções da “Palhaçaria Itinerante” do quandonde intervenções urbanas em arte, do qual fazia parte com o seu palhaço Felisberto, um workshop sob o tema, duas intervenções em dança e o projeto “Saudade. Pon.te para o Haiti” (“Pon” em crioulo quer dizer “ponte” em português) - uma ação que juntava intervenção urbana e vídeo-cartas gravadas por haitianos no Brasil sobre como é a vida aqui e o olhar sobre a sua terra natal, a partir do tempo vivenciado no nosso país.

As informações sobre o Nepal foram consultadas no site: < <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2015/05/brasileiros-registram-cenario-de-devastacao-no-nepal-apos-terremoto.html> >. Acesso em 16.nov.2015.

As informações sobre o Haiti: < <http://exame.abril.com.br/mundo/album-de-fotos/5-anos-apos-o-terremoto-que-devastou-o-haiti-em-imagens>>. Acesso em: 16.nov.2015

porque é criativo”, já Tania não via problema em usar a palavra “artista” na definição da plataforma, reforçando que a formação na área não era pré-requisito para integrar o PsF, mas um real interesse em participar.

Em meio aos debates quanto ao que cada integrante do PsF defendia e com o quê cada um trabalhava, buscavam definir em que a organização como plataforma se diferenciava da formação de grupo ou coletivo. Diversas ideias foram levantadas: a ideia da plataforma como aberta, onde cada componente teria um projeto e objetivo próprio, onde não existiria a obrigatoriedade de fazerem algo juntos; a noção de camadas, onde um núcleo pequeno de pessoas pensaria as performances a serem realizadas, enquanto outras participariam somente da ação, e sua imagem como mapa, um espaço sem centro ou linearidade, de diversos percursos possíveis ou como uma zona franjal, que se reconfiguraria a entrada de cada novo participante. A construção da relação entre eles e de suas ações permeava tais discussões, que não se esgotaram ao longo do campo. Aqui, chamo atenção para outra diferenciação entre os integrantes do PsF a respeito das técnicas utilizadas nas suas ações.

As formações e trajetórias artísticas são diversas entre os participantes da plataforma, se tornando explícitas no caso da tragédia de Mariana<sup>28</sup>, em Minas Gerais. Diante de problemas de abastecimento de água potável em diversas cidades na região e famílias desabrigadas, os participantes do PsF conversaram pelo *facebook* sobre fazer uma ação no local. Enquanto Diego propunha construir um boneco de lama tóxica, e a partir do espaço público e da arquitetura, interagir com a população, Tania e Marcelo sugeriam trabalhar diretamente com as pessoas, sem precisar necessariamente passar pelo espaço. A técnica de atuação nas ruas de Diego era constituída de diversos tipos de acolhimento: primeiro, a do espaço; segundo, da proposta do outro e, por fim, de si mesmo. A ideia de acolhimento também permeou a construção do princípio do PsF, “o amor por si revolucionário”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> No dia 05 de novembro de 2015, a barragem da mineradora Samarco se rompeu no município mineiro de Mariana; um acidente de enormes proporções ambientais, que espalhou mais de 62 milhões de metros cúbicos de lama, o tamanho de cerca de 25 mil piscinas olímpicas, afetando uma área de mais de 700 quilômetros, entre Minas Gerais e Espírito Santo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/acidente-em-mariana-o-maior-da-historia-com-barragens-de-rejeitos-18067899>>. Acesso em: 6.fev.2015.

<sup>29</sup> Diante de um convite feito ao PsF para participarem de um evento, sendo necessário enviar no mesmo dia a proposta de ação da plataforma, questionaram o que poderia perpassar os trabalhos desenvolvidos pelos integrantes. Diego sugeriu como tema: “como o amor pode ser subversivo”? Concordaram que o amor criava pontes, que se assemelhava à palavra “*acolhimento*” e surgiu o interesse por entender o que se passava na cidade do congresso em questão. Assim, indagavam de que modo esse princípio poderia ser aplicado à realidade local e quais seriam as principais questões da cidade, que abordariam a partir de

A cada reunião, discutiam minuciosamente as palavras e categorias utilizadas por cada um deles na construção dos textos de apresentação do PsF, de modo a evitar certo “engessamento” de significados. Daí a importância do exercício que empreendiam ao perguntar a cada um dos presentes no encontro o que entendia por determinado termo, que imagens, usos e palavras se associavam a esse? Como os conceitos podem ser entendidos na dinâmica de uma frase, em relação com outros textos e na prática de uma plataforma que dialoga com grupos e coletivos?

Assim, ressaltavam a dimensão política que permeia toda ação artística, desde a escrita à sua realização, buscando entender como cada categoria se relacionava às suas vidas, suas ideias e modos de fazer, preenchendo-as de novos significados nesse processo. Não adiantava simplesmente reproduzir conceitos, mas sim entender que política se pretendia ao reafirmar cada um.

### *Algumas reflexões sobre a pesquisa*

Diversas ideias ecoaram ao longo desse artigo na voz dos integrantes dos grupos: a performance como um lugar do desejo, de autonomia, autoafirmação, negociação, posicionamento político, como prática terapêutica e espiritual, capaz de curar; um processo aberto que se transforma no transcorrer da ação e ao longo da experiência dos artistas, de suas atividades e encontros. A performance também desafia o corpo a expressar o que nele se passa, assim vimos como para Thaís e para Mari era fundamental dançar.

É importante ressaltar como a performance consiste também em um processo de estranhamento e reconhecimento (semelhante à prática antropológica), um modo de fazer, de existir, de ser e de se relacionar com questões que tocam o indivíduo nas entranhas, algo que só quem sente pode dar conta. Como Maurício apontou, é doído. O afetar-se consiste em poder “baixar a guarda” como Aline pontuou e, ao mesmo tempo, confiar no processo e no respeito mútuo entre os participantes. O que não implica necessariamente uma relação de amizade, mas na cumplicidade entre eles, decorrente do compartilhamento de experiências e processos artísticos. Quando são amigos,

---

conversas com os moradores, criando uma ação conjunta com esses. Surgia assim uma possível metodologia para as ações do PsF: levantamento de temas “pulsantes” na região através de trocas com moradores ou artistas do local, seguido da aplicação do princípio do PsF à realidade daquele espaço, em ações pensadas em conjunto com a população.

acrescentam-se temas de cunho pessoal. É o afetar e ser afetado, como nos lembra Favret-Saada (2005), que gera a contaminação entre eles de ideias, gestos e modos de fazer, que são inventados e reinventados no processo de fazer sentido para si e para o outro. Um exercício constante de negociação e uso de termos e experiências onde os participantes se influenciam todo o tempo. Os artistas dão corpo aos processos criativos, através de suas vontades, incômodos, experiências pessoais e corporais, que não se refletem só nos temas escolhidos para trabalho, mas no modo de fazer. No processo de criação, o prazer e o desejo têm um lugar fundamental.

A forma como os performers percebiam os encontros alimentava a concepção que tinham a respeito do grupo, coletivo ou da plataforma, seja como lugares de descobertas, trocas, amparo, desconforto, afeto, autonomia, de ressignificar conceitos a partir de experiências, de compartilhamento dos mesmos princípios, sem, contudo, negarem os conflitos que, muitas vezes, eram vistos como catalisadores de movimentos que os levavam adiante. Assim, acompanhamos o processo de construção das relações que é contínuo, refletindo a ideia de um sujeito criado na relação. O mesmo pode ser dito a respeito do corpo, moldado por suas relações com o espaço, pessoas, lugares e situações, podendo ser analisado em diversas camadas: os lugares por que transita, as músicas que dança, roupa, cor, classe social, etc. Nos encontros do Coletivo Líquida Ação e do Laboratório esse é desconstruído para ser reinventado de acordo com os desejos dos participantes.

Podemos compreender as ruas como espaços de dispersão, de situações inusitadas, de encontros com universos sociais distintos, de conexões entre as pessoas, onde não existem fingimentos e de posicionamento político.

A temporalidade de uma rua, o seu fluxo de carros e pessoas e seu padrão de interação são elementos que constituem a experiência corporal e subjetiva dos integrantes dos grupos, de modo que as performances criadas nos ensaios em salas também são permeadas por tais fluxos de vida, questões políticas em cena e pelas práticas e relações cotidianas. Nos encontros, as narrativas dos performers sobre descrições de momentos vividos e sensações nos espaços abertos eram memórias construídas também a partir da experiência de seus corpos.

O processo de negociação pareceu permear todas as etapas de produção da performance, desde a escolha em participar de um determinado edital; discussão com instituições sobre critérios e demandas; financiamento; obtenção de local para ensaio e

equipamento; entre os próprios performers sobre as propostas de exercícios e movimentos; deles com seus sonhos, vontades e imagens até à atuação nas ruas, com os passantes, mendigos, polícia e diversos atores desses espaços. Se partimos no início da pesquisa de mestrado de categorias como grupo, coletivo e plataforma que carregam relações de poder características, ao longo do trabalho campo, fomos construindo novos significados para esses termos.

Destaco também como o contexto político e social dos lugares onde os performers atuam se relaciona com suas performances, servindo, muitas vezes, de catalisadores para essas. A dimensão política perpassava todas as camadas de criação da performance artística, estando relacionada ao modo como os performers experimentavam o dia a dia nas ruas e como atuavam nessas. Reforço também como a atuação desses grupos se entrelaça ao contexto político e social vivenciado no período de 2013 a 2015. A opção dos grupos aqui analisados de não se associarem a um movimento social ou pauta específica estava relacionada a um *modo de fazer* político que perpassava as polaridades que existiam nesse cenário - no qual se estava contra ou a favor de alguma coisa - escapando de um entendimento de suas performances como representações das situações vividas nas ruas, de uma leitura superficial dessas, ou de participarem de uma ação que só reforçava um determinado ponto de vista, sem criar maiores reflexões, fechado para transformações. Contudo, os movimentos das ruas constituíam as performances à medida que as pessoas que delas participavam experimentavam esses espaços em suas vidas cotidianas. Assim, tais questões da cidade perpassavam as ações desses grupos, em uma atuação política que não tinha o objetivo de se colocar de um lado ou de outro, mas de gerar diversas camadas de reflexões, em performances que deslizavam entre os campos de vida e da arte, sendo impossível de serem fechadas em termos como ativismo ou a própria arte. Aqui, me refiro à atuação desses enquanto grupo, coletivo ou plataforma, e não suas ações como indivíduos.

Por fim, é interessante apontar como a mediação parece ser uma das principais características da performance, seja entre pessoas, espaços, vida e criação artística. Assim, ela pode ressignificar espaços, criar experiências, curar, gerar conexões entre pessoas e trocas subjetivas entre corpos vazados, atravessados por espaços, forças e fluxos de vida, que inviabilizam um certo controle que existe em campos da arte com um “A” maiúsculo. A prática dos grupos analisados buscava uma aproximação da arte com as experiências do dia a dia, as pessoas e o ambiente, de modo que o “artista” foi

aqui compreendido não por uma característica singular, mas pela sua criatividade e vontade.

#### Bibliografia:

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. *Arte Enquadrada e Gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)*. 2014. Tese. (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DABUL, Lígia. Rápidas passagens e afinidades com a arte contemporânea. *O Público e o Privado* (UECE), Ceará, v. 17, p. 87-95, jan/jun. 2011.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Tradução de Paula de Siqueira Lopes. *Cadernos de Campo* (USP), São Paulo, n. 13, p. 155-161. 2005.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos* (UFRGS), Porto Alegre, v. 18, n. 37, p.25-44, jun. 2012.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas – Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação. (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.